

eSamizdat

2004 (II) 3



ISSN 1723-4042

eSamizdat 2004 (II) 3

31 ottobre 2004

eSamizdat, rivista elettronica quadrimestrale di slavistica registrata presso la Sezione per la Stampa e l'Informazione del Tribunale civile di Roma. N° 286/2003 del 18/06/2003

ISSN 1723-4042

Copyright © eSamizdat 2003 Alessandro Catalano e Simone Guagnelli

Direttore responsabile: Simona Ragusa

Redazione editoriale: Alessandro Catalano e Simone Guagnelli

Comitato di redazione: Silvia Burini, Alessandro Catalano, Marco Dinelli, Andrea Lena Corritore,
Ombretta Gorini, Simone Guagnelli, Catia Renna, Marco Sabbatini e Massimo Tria

Progetto grafico e realizzazione pdf: Ombretta Gorini e Simone Guagnelli.

Indirizzo elettronico della rivista: <http://www.esamizdat.it>

e-mail: redazione@esamizdat.it

Sede: Via Principe Umberto, 18 – 00185 Roma

Sono autorizzate la stampa e la copia purché riproducano fedelmente e in modo chiaro la fonte citata.

Libri e materiale cartaceo possono essere inviati a Alessandro Catalano, Via Principe Umberto, 18 – 00185 Roma o a Simone Guagnelli, Via Enrico De Nicola, 3 – 00044 Frascati (Rm)

Articoli e altri contributi elettronici vanno inviati in formato word o \LaTeX all'indirizzo redazione@esamizdat.it.

I criteri redazionali sono scaricabili all'indirizzo: www.esamizdat.it/criteri_redazionali.htm

www.esamizdat.it

Dialoghi

- | | | |
|--|-------|--|
| “L'occidente, con le sue categorie razionali, non riesce ad abbracciare la bellezza”.
Dialogo con Nina Kauchtschischwili. | 9–13 | A cura di Silvia Burini e Gian Piero Piretto |
| “Pourquoi je suis slaviste”.
Dialogo con Georges Nivat | 15–20 | A cura di Marco Sabbatini |

Articoli

**Contributi del “Seminario italo-francese di studi dottorali in Slavistica”,
Roma 23–24 gennaio 2004, a cura di M.C. Ferro e C. Renna**

- | | | |
|--|--------|---|
| Temi e problemi dell'agiografia russa
al femminile nei secoli X-XVII | 25–29 | Maria Chiara Ferro |
| О разговорной речи и письменной
традиции в русской литературе XVII-го века | 31–36 | Ксения Хендерсон-Стюарт
[Xénia Henderson Stewart] |
| La chancellerie secrète comme source d'inspiration
d'une nouvelle russe? L'affaire Skobeev (mai 1722) | 37–39 | Pierre Gonneau |
| Il “Ciclo di Olsuf'ev”:
introduzione ai problemi di catalogazione
e lettura dei testi | 41–46 | Bianca Sulpasso |
| Gogol' e il natale di Roma 1837 | 47–53 | Rita Giuliani |
| Социальная история питейных заведений
в России: общественная роль кабака
в жизни деревенской общины
(конец XIX -начало XX века) | 55–61 | Полина Недялкова-Травер
[Paulina Nedjalkova Travert] |
| Le chemin de l'âme vers l'au delà
dans la culture russe traditionnelle | 63–72 | Francis Conte |
| Les éditions de l'histoire et de l'autobiographie
de Van'ka Kain (présentation provisoire) | 73–76 | Ecatherina Rai Gonneau |
| Johann Weichard Valvasor: polimata,
nonché avvincente narratore
nella Carniola del Seicento | 77–83 | Maria Bidovec |
| I processi di Mosca e la campagna stalinista
contro il formalismo visti da Praga | 85–96 | Massimo Tria |
| Boris Jakovenko e la cultura filosofica europea:
una ricostruzione biografica | 97–105 | Catia Renna |

Ristampe

Архитектура в контексте культуры [L'architettura nel contesto della cultura]	109–119 (Originale con traduzione a fronte di Silvia Burini)	Jurij Lotman
La funzione artistica dei nomi propri	121–128	Nina Kauchtschischwili
<i>Quo vadis?</i> Traducibilità e tradimento	129–139	Luigi Marinelli

Traduzioni

Aria	143–144 (Marco Dinelli)	Elena Muljarova
Romanza per flicorno	145–157 (Maria Elena Cantarello)	František Hrubín
Silenzio	159–184 (Alessandro Amenta)	Julian Strykowski
Lampioni	185–194 (Marco Caratozzolo)	Gajto Gazdanov
Poetismo	195–203 (Massimo Tria)	Karel Teige

Archivi

Il pamphlet come arma politica: l'Arcangelo di Boemia (1635)	207–210	A cura di Alessandro Catalano
Itálie a česká barokní literatura [L'Italia e la letteratura del barocco ceco]	211–233 (A cura di Alessandro Catalano e Martin Valášek)	Zdeněk Kalista

Recensioni

<i>La nuova poesia russa</i>	237–238	Massimo Maurizio
V. Kalinin, <i>Un chilogrammo di esplosivo e un vagone di cocaina</i>	238–239	Francesca Zucco
V. Kalinin, <i>Un chilogrammo di esplosivo e un vagone di cocaina</i>	239–240	Alessandra Lucà
V. Majakovskij, <i>America</i>	240–241	Giulia Bottero
<i>Metamorfosi. Dieci racconti di narratori russi</i>	242–243	Massimo Maurizio

Ju. Mamleev, <i>Mir i chochot</i>	243–244	Laura Piccolo
A. Slapovskij, <i>Il giorno dei soldi</i>	244–245	Marzia Cikada
I. Filipiak, <i>Alma</i>	245–248	Alessandro Amenta
“Tradimento straordinario, ovvero l'autoritratto di una coscienza” D.E. Galkovskij, <i>Beskonečnyj tupik</i> Idem, <i>Utkoreč. Antologija sovetskoj poezii</i> Idem, <i>Propaganda</i> Idem, <i>Magnit</i>	248–252	Marina Sorina
<i>Mauro Martini legge il dottor Živago di Boris Pasternak</i>	252–254	Sergio Mazzanti
E.T. Saronne, A. Alberti, <i>Chi sono gli slavi?</i>	254–255	Ombretta Gorini
I. Surat, S. Bočarov, <i>Puškin: kratkij očerk žizni i tvorčestva</i>	255–256	Jurij Borisovič Orlickij [Traduzione di Massimo Maurizio]
C. Olivieri, <i>Dostoevskij: l'occhio e il segno</i>	256–257	Giulia Greppi
K. Dunin, <i>Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności</i>	257–259	Alessandro Amenta
<i>Sovremennyj gorodskoj fol'klor</i>	259–261	Massimo Maurizio
V. Strada, <i>Autoritratto autocritico. Archeologia della rivoluzione d'Ottobre</i>	261–262	Caterina Cecchini
M. Patricelli, <i>Le lance di cartone. Come la Polonia portò l'Europa alla guerra</i>	262–264	Alessandro Ajres
F. Leoncini, <i>L'Europa centrale. Conflittualità e progetto: passato e presente tra Praga, Budapest e Varsavia</i>	264–270	Pavel Helan
<i>La Congregazione italiana di Praga</i>	270–272	Guido Carrai
<i>Die Jesuiten in Wien</i> , a cura di H. Karner, W. Telesko	272–275	Petra Nevímová

Presentiamo il numero Tre del 2004 di eSamizdat, quadrimestrale di slavistica, la prima e unica rivista italiana programmaticamente pensata e fattivamente realizzata per la pubblicazione in rete in questo settore disciplinare. Fondata nel giugno del 2003 per iniziativa di Alessandro Catalano e Simone Guagnelli, esce con regolarità dal 30 settembre 2003 e ha dato alla luce finora quattro numeri: idealmente quindi oggi festeggiamo il nostro primo compleanno on-line. Lo facciamo ringraziando tutti coloro che hanno contribuito al nostro successo, ovvero tutti i lettori che hanno portato il contatore del nostro sito a oltre 8000 visite e quello dei pdf “scaricati” a quota 2000, i sessantasette autori che hanno scelto di pubblicare con noi 9 dialoghi, 29 articoli, 8 ristampe, 22 traduzioni, 3 anky, 2 bibliografie, 76 recensioni, il tutto racchiuso in oltre 1000 pagine della rivista. Ci piace ricordare anche che i redattori di importanti riviste internazionali del settore hanno ritenuto opportuno segnalare la nostra rivista, in particolare ringraziamo i curatori di Literární Noviny che hanno pubblicato una recensione firmata da Karel Brávek (Literární Noviny, 2004, 33, p. 9), disponibile anche in rete¹.

Nonostante quanto immaginato dal simpatico recensore, ci teniamo però a sottolineare che a tutt’oggi non godiamo di nessun sostegno economico esterno, né di favori di alcun tipo da parte di istituzioni e associazioni universitarie, andiamo avanti con le forze di cui disponiamo: le nostre e quelle del nostro comitato di redazione e di tutti coloro che numero dopo numero sacrificano il proprio tempo per darci una mano. Ad esempio in questo numero ci sono stati di aiuto prezioso Marina Sorina e Martin Valášek che ringraziamo affettuosamente. Sempre in questo numero l’intera sezione Articoli esce a cura di Maria Chiara Ferro e Catia Renna e ospita i contributi di un seminario di studi italo-francese svoltosi a Roma il 23–24 gennaio 2004. Gentilissimi si sono sempre rivelati anche coloro che ci hanno concesso le interviste (a volte anche provocatorie) che noi continuiamo a pubblicare nella loro versione originale anche quando le nostre idee sull’evoluzione degli ultimi quindici anni (in Russia e altrove) non sempre concordano con quelle degli intervistati. I numerosi complimenti che abbiamo finora ricevuto e il confronto del nostro lavoro con quello di istituzioni dalle potenzialità economiche decisamente superiori alle nostre ci sembrano i migliori auguri per questo nostro primo compleanno: a questo punto siamo ormai sicuri che saremo qui anche tra un anno a festeggiare di nuovo, visto che il primo numero del 2005 (in uscita alla fine di febbraio) è in stato avanzato di lavorazione.

In questa prospettiva, vogliamo qui sottolinearlo, la Redazione di eSamizdat ha ritenuto doveroso, nella relazione annuale sulle attività svolte, sostenere anche le analoghe iniziative di cui da tempo si vocifera.

A questo punto non ci resta che augurarvi buona lettura,

Alessandro Catalano & Simone Guagnelli

www.esamizdat.it

¹ <http://www.literarky.cz/?context=literatura&mode=art&issue_code=2004_33&ion=literatura&art=10726&seg=0&session=18567>

Dialoghi

*“L'occidente, con le sue categorie razionali,
non riesce ad abbracciare la bellezza”.*
Dialogo con Nina Kauchtschischwili

9-13

A cura di Silvia Burini e Gian Piero Piretto

“Pourquoi je suis slaviste”.
Dialogo con Georges Nivat

15-20

A cura di Marco Sabbatini

“L'occidente, con le sue categorie razionali, non riesce ad abbracciare la bellezza”.

Dialogo con Nina Kauchtschischwili

A cura di Silvia Burini e Gian Piero Piretto

[eSamizdat 2004 (II) 3, pp. 9–13]

Silvia Burini e Gian Piero Piretto Cominciamo con una domanda di geografia. C'è un'identità nazionale in cui ti riconosci, tu che hai il cosmopolitismo nel sangue?

Nina Michajlovna Kauchtschischwili Senza dubbio quella georgiana. La Georgia è un paese con una sua storia molto specifica, e la mia famiglia è stata parte di quella storia. Mio padre a Berlino è stato rappresentante del Governo Georgiano indipendente per i rapporti commerciali con l'Europa, dal 1918 al 1921. Conservo ancora il suo passaporto diplomatico. Nonostante sia nata in Germania e abbia avuto una madre russa, sono cresciuta con un grande spirito di attaccamento alla Georgia e alla sua particolarissima storia. Eravamo georgiani cattolici, un gruppo etnico piccolo con tradizioni sue specifiche. I miei antenati vivevano a Kutaisi, una piccola città, dove resistevano mentalità particolari e ancora una volta una storia particolare. È la terra di Medea, legata a tradizioni greche. La mia era una famiglia di giuristi. Mio bisnonno era andato in Inghilterra per difendere su base internazionale una *gilda* di commercianti georgiani che erano stati condannati. A Londra ha vinto il processo, e la piccola Kutaisi si è aperta verso l'Europa. Una mia cugina ci aveva fondato il primo ginnasio femminile. Io resto molto legata a questa tradizione familiare.

Sono nata a Berlino, dove mio padre si era trasferito dopo la rivoluzione, e là ho frequentato solo l'ambiente georgiano. Tutti pensavano che sarebbero presto tornati in patria, “dopo la tempesta”, come dicevano gli emigrati russi. Quando avevo 7 anni è comparsa in casa una domestica russa, anzi ucraina, era di Char'kov, *no ona ne chovorila, a govorila*. E il russo è diventata la lingua del lessico familiare. Per comunicare con la *dom rabotnica*, in casa abbiamo cominciato a parlare russo.

S.B. & G.P.P. Hai cominciato a Berlino a occuparti di russistica?

N.M.K. No. Una georgiana all'epoca *non poteva* diventare russista. Ho frequentato a Berlino tutte le scuole, fino al secondo anno di Università. Ma studiavo filologia romanza. Il livello dell'istruzione era altissimo, ma la situazione politica precipitava, e il nazismo ha costretto mio padre a emigrare in Italia. A Milano mi sono laureata in francese e ho insegnato francese nelle scuole per tanti anni. Quasi per caso un'amica mi ha proposto in Cattolica come lettrice di russo. La mia carriera è cominciata così, senza preparazione specifica. Il Preside di Facoltà mi ha incoraggiata a studiare e a specializzarmi in russistica. Sono intervenuta a un dibattito di letteratura russa con un intervento su *Gore ot uma* [Che disgrazia l'ingegno!], e il mio primo lavoro scientifico (1959) è stato dedicato a Griboedov. E' curioso che quando andavo a Roma a studiare al Pontificio Istituto Orientale, da ogni parte abbiano tentato di scoraggiarmi. La teoria dei “grandi” dell'epoca era la seguente: se il russo lo sai già e non devi fare sforzi per impararlo, da noi non aspettarti appoggi. Noi incoraggiamo chi deve faticare. Ricordo benissimo le parole di Gančikov: *Vas nikogda ne propustjat!*. Malgrado questo ho studiato intensamente e in pochi anni ho ultimato quelli che considero i miei lavori fondamentali: *Silvio Pellico e la Russia, Vjazemskij e l'Italia* e il *Diario di Dar'ja Fedorovna Ficquelmont*. Nel 1966 ho sostenuto la libera docenza. Ho lavorato come una matta, e ho avuto anche contatti incoraggianti con figure eccezionali: Maver, uomo di vastissima cultura, laureato a Vienna. Con lui si discuteva bene. A Milano con Graciotti, un caro amico da cui ho sempre avuto grande appoggio, anche se non era russista in senso stretto.

Il primo incarico l'ho avuto a Bari. Poi ho insegnato 13 anni a Torino. Il grosso salto è stato entrare in contatto con la russistica internazionale.

S.B. & G.P.P. *E allora è il momento di parlare di Bergamo. Si può dire che a Bergamo hai fondato una piccola scuola?*

N.M.K. [Smorfia eloquente tra il compiaciuto e l'enigmatico] Ho cominciato a lavorare a Bergamo nel 1968, nell'anno delle barricate. Ho comunicato ai miei collaboratori che la neonata università non avrebbe risparmiato sul denaro, ma che esigeva in cambio un intervento attivo da parte di tutti. Avevo come modello quello di mio fratello, professore medico, che riuniva regolarmente tutti i collaboratori per discussioni scientifiche su casi patologici e aggiornamenti sulle riviste. L'esperienza di mio fratello mi ha incoraggiata a cercare di creare una comunità scientifica, e credo di esserci riuscita. Per anni alle discussioni del venerdì hanno partecipato tutti i collaboratori e ciclicamente alcuni laureandi.

S.B. & G.P.P. *Hai sempre investito molto sugli studenti?*

N.M.K. Per costituire una comunità scientifica era indispensabile investire sugli studenti. Abbiamo creato per questo delle occasioni importanti: il seminario internazionale di lingua e cultura russa, per esempio, in cui erano responsabilmente coinvolti i nostri studenti. E la comunità è nata ed è cresciuta sia sulla base dei rapporti scientifici che di quelli umani. E dura tutt'ora.

Ho avuto la fortuna di lavorare a Bergamo, dove nei primi tempi c'è stata una grande disponibilità finanziaria, che ha permesso di organizzare seminari e convegni. In quegli anni ci siamo aperti ai contatti con i grandi centri di studi all'estero, con le correnti dominanti nella linguistica, nello strutturalismo, nella semiotica. La piccola Bergamo era totalmente sconosciuta a livello internazionale. E inizialmente le nostre iniziative hanno risentito dello scetticismo nei confronti di un piccolo centro di cui nessuno aveva mai sentito parlare. Ma l'impegno e la serietà degli incontri, la costante presenza dei giovani responsabilmente coinvolti, hanno convinto i primi partecipanti, e la fama di Bergamo è balzata a livello internazionale.

Abbiamo organizzato il primo convegno internazionale dedicato ad Andrej Belyj, a cui sono intervenuti studiosi di altissimo livello. Ne ricordo solo alcuni: Flaker, Malmstead, Arpad Kovacs. Poi sono venuti i convegni dedicati all'architettura di Armenia e Georgia, e armeni e georgiani, sovietici ed emigrati, si sono seduti agli stessi tavoli. Nel 1980 Bergamo ha osato proporsi come sede per la quarta edizione del convegno dostoevskiano, organizzato ogni quattro anni dall'International Dostoevsky Society, e ha dimostrato di esserne all'altezza. Abbiamo ospitato Nadine Natova, Robert Jackson, Robert Belknap, René Wellek, Jacques Cattaui e tantissimi altri. Poi siamo arrivati al convegno su Florenskij, a cui hanno partecipato i più grossi nomi di specialisti: Vjačeslav Ivanov, Averincev, Hagemeister. Questo evento ha segnato l'inizio del boom di interesse per Florenskij in Russia. Eravamo nel 1988.

S.B. & G.P.P. *Hai avuto problemi con l'Unione sovietica per l'organizzazione di questi eventi?*

N.M.K. Mai a titolo personale. Per il convegno dostoevskiano, il comitato organizzatore americano aveva invitato a mia insaputa il dissidente Vaginov. La delegazione sovietica, che già si era prenotata, ha disdetto all'ultimo momento. Unico incidente diplomatico. Sovietici ed emigrati hanno sempre convissuto serenamente alle iniziative bergamasche. I rapporti personali sono rimasti sempre ottimi. Sia io che i miei collaboratori siamo regolarmente stati invitati a tutti i convegni importanti, in Urss come in occidente. Fin dall'inizio ho fatto partecipare i giovani ai convegni, coinvolgendoli sia nell'attività scientifica che in quella organizzativa, convinta che tutti dovessero prendere contatti con l'ambiente internazionale, evitando che nella piccola Bergamo si morisse di vita provinciale.

S.B. & G.P.P. *Quali sono stati i tuoi primi "passi" in Urss?*

N.M.K. Essendo appunto nata a Berlino ho avuto il mio primo contatto "vissuto" con la Russia nel 1959, fatto che era sembrato fino allora fantascienza per figli di emigranti, sebbene i miei genitori non fossero mai stati cittadini sovietici. Accompagnai un viaggio turistico: attraversammo la Germania fino a Lubeca, dove

c'imbarcammo su una nave finnica che ci condusse a Helsinki. Da lì partimmo con un bus finnico per Leningrado con sosta per il pranzo alla stazione di Vyborg, in territorio sovietico, con la relativa terapia shock. Arrivai nell'infuocata Leningrado (30⁰): bevande calde, niente ghiaccio, docce senza tende nel sotterraneo dell'albergo Oktjabr'skaja e primo incontro a 40 anni con i parenti russi e georgiani. Come guida ci fu assegnata Ljudmila Kučera (in seguito mia collaboratrice a Bergamo!). Poi in pullman fino a Mosca pernottamento a Kalinin (Tver') in un delizioso albergo gestito all'occidentale, ora scomparso e con sosta Klin. Il tutto era troppo emozionante per poter prendere coscienza del fattore Russia nelle sue diverse implicazioni. Da allora, salvo un anno o due, sono stata in Russia più volte all'anno, mi sono entusiasmata e infatuata della bellezza del paese, diventata per me uno dei valori spirituali più elevati giacché l'occidente, con le sue categorie razionali, non riesce ad abbracciare tale concetto.

S.B. & G.P.P. Quali figure di studiosi ricordi con particolare intensità?

N.M.K. Robert Jackson, uno studioso di larghissime vedute. A Yale ha organizzato convegni dedicati a Ivanov, Turgenev, Čechov, la cui caratteristica è sempre stata la vivacità del dibattito. Il finissimo studioso parigino Jacques Catteau, e la sua attenzione per l'arte figurativa. Vjačeslav Ivanov, Koma, tra l'altro grande amico dei miei parenti georgiani, che, nonostante la sua straordinaria competenza è sempre stato molto attento a quanto da noi realizzato. E Sergej Averincev, anche lui casualmente "amico di famiglia", di cui ricordo le discussioni profondissime sugli interessi comuni. E Lotman, certo, Lotman, naturalmente. Un vero amico personale sia mio che di tutto il gruppo di Bergamo.

S.B. & G.P.P. Qual è la vera storia della famosa lettera a Lotman?

N.M.K. Il merito di questa lettera è di Tat'jana Nicolescu, che un giorno mi propose di scrivere a Tartu per chiedere il gemellaggio con Bergamo, "da provincia a provincia". Non avevo il coraggio di farlo, ma alla fine mi sono lasciata convincere. La risposta è stata immediata e subito positiva. Jurij Michajlovič non era in se-

de, ma quando gli hanno telefonato per consultarsi, ha risposto immediatamente di procedere, e così si è creata una collaborazione che dura tutt'ora.

S.B. & G.P.P. Hai sempre investito molto sul metodo. Credi che continui a essere importante farlo ancora?

N.M.K. L'evoluzione dei metodi di approccio al testo nella seconda metà del secolo scorso, dal formalismo allo strutturalismo alla semiologia, ha dato grandi stimoli e possibilità di rinnovamento. Per me l'approccio al testo resta fondamentale. Tutto è basato sul testo. Nel testo sta la concretezza da cui partire. Florenskij non ha creato un vero metodo, ma a me ha insegnato che in ogni testo (letterario, figurativo o altro) bisogna partire dai particolari specifici che distinguono ogni autore. Oggi sono giunta a questo temporaneo risultato: non ci si deve mai fossilizzare su un'unica metodologia, per interessante o convincente che possa sembrare. Bisogna sempre trovare e sperimentare nuove possibilità. Il mio tentativo ultimo è quello di studiare la lettura del tempo in letteratura. Contrapporla poi alle esperienze concrete in cui il tempo è vissuto, quello dei detenuti in un carcere per esempio. La *literaturovedenie* deve badare di più all'esperienza del quotidiano e alla sua incisività all'interno della creazione letteraria. Per il prossimo convegno dostoevskiano che si terrà nell'agosto di quest'anno a Ginevra, ero partita dall'idea di studiare la *duševnaja geografija*, sulla base delle teorie di Berdjaev. Ma adesso vorrei unire due concetti: geografia e vita concreta. Rileggerò il *Podrostok* di Dostoevskij sulla base di eventi fondamentali per l'autore, analizzando come sono legati alla geografia. Ogni evento richiede a Dostoevskij una precisa e specifica collocazione geografica. Il "documento" è sempre legato a una località non russa o di provincia, lontana da San Pietroburgo. A Mosca e Pietroburgo arriva la risonanza dell'evento-documento, ma non sono fisicamente il luogo dell'importanza o dello svolgimento dell'evento stesso.

Credo che oggi si dovrebbe investire nella ricerca di una metodologia più aggiornata che presti attenzione alla concretezza del quotidiano e alla sua trasposizione in arte. Il metodo di suo resta fondamentale per il rinnovamento dell'approccio. Mai fossilizzarsi e credere di

avere trovato la soluzione. Fossilizzarsi non porta oltre. La curiosità e il tentativo verso il nuovo aprono canali sempre originali da verificare e mettere in discussione.

S.B. & G.P.P. *Hai provato delusioni, hai rimpianti, hai dovuto accettare marce indietro?*

N.M.K. Mai fatto marcia indietro. Ho lasciato aperti dei buchi, questo sì. Buchi che avrei dovuto riempire meglio. Andando avanti capisci che in passato avresti potuto compiere meglio certi percorsi. Allora torni indietro, ma solo per riprendere i discorsi lasciati in sospeso e completare aspetti che avevi lasciato da parte. Florenskij parla di quadri del *douanier* Rousseau in cui ha particolare importanza il concetto di verticalità. Nel mio ricordo quei quadri non mi avevano mai colpito per questo aspetto. Allora sono tornata indietro, ho verificato, ho riguardato quei quadri e da lì mi è venuta un'idea. Ho ripescato Fedorov, e sto procedendo sulla sua idea che nella spiritualità russa l'orientamento verticale sia fondamentale, a differenza di quella occidentale, in cui l'andamento è decisamente orizzontale. C'è una poesia di Vjačeslav Ivanov che è fondamentale per procedere in questa indagine: *O granicach*. Solo Dante in occidente ha superato la *granica* ed è penetrato nella verticalità. Tramite Florenskij, anche tornando sui miei passi, ma senza fare marcia indietro, continuo a studiare la spiritualità ortodossa, che mi ha aperto nuove possibilità di penetrazione nel testo.

S.B. & G.P.P. *Parlando dello studio del tempo hai citato il tempo dei detenuti. C'è una ragione particolare?*

N.M.K. La mia vita da pensionata è stata definita da mia nipote Elena, una vita da attivista. La mia curiosità intellettuale è inarrestabile e mi spinge sempre avanti. Il mio timore costante è di fossilizzarmi, visto che non ho più occasione di lavorare creativamente comunicando ad altri le mie idee e mettendole con loro in discussione. Cerco di leggere libri nuovi, di rileggere certi autori e pensatori (specialmente Berdjaev che ho scoperto relativamente tardi). Credevo che fosse troppo radicalmente anti-comunista, ma ho riscontrato che non è vero. Ho capito meglio tanti particolari. Mi sono concentrata sull'importanza della *krasota*, in Russia concetto di bellezza interiore particolarmente splendente. Lo splen-

dore emanato dalla *krasota* è legato all'idea di tendenza verticale. Concetto che la cultura occidentale non formula con precisione. Non è estetica e basta. È un concetto legato a un'idea. Ogni momento interiormente culminante trova riflesso nella *krasota* di una donna, di un oggetto, di una situazione particolarmente bella. La bellezza diventa l'idea verso cui orientare l'esistenza. Ancora non so dare una formulazione esatta di questo problema, ma continuo a studiarlo. Pur pensionata non mi fermo, ma ho dovuto cercare nuovi interlocutori per discutere questi problemi. Tra i miei interlocutori degli ultimi quattro anni ci sono i detenuti. Lavorare con loro ti fa riveditare tante cose. Il gruppo con cui lavoro nel carcere di Opera, salvo due o tre persone, ha scarsa istruzione. Restando in stretto contatto con loro, si capisce come la mente umana di persone passate attraverso esperienze tragiche o atteggiamenti negativi, riesca a innalzarsi e diventare creativa tramite il consumo di cibo intellettuale. Bisogna procedere nell'esperienza della concretezza e partendo dalle esperienze concrete, di ogni natura esse siano, si arriva a qualcosa di nuovo e quasi sempre positivo.

S.B. & G.P.P. *Per non rischiare di finire in retorica, che non ti appartiene, e tornare alla concretezza. Il tuo carattere non è stato dei più docili.*

N.M.K. Pessimo. Il mio carattere è pessimo. Lo sanno tutti.

S.B. & G.P.P. *Appunto. Hai pestato molti piedi nel corso della tua vita?*

N.M.K. Il mio carattere irruente ha urtato contro grossi ostacoli. La mia salvezza è stata di non aver ferito il prossimo nella mia furia. Dicevo che mi dispiaceva tanto, e ho sempre saputo chiedere scusa. Questa esperienza crea una reazione interiore: dover lottare con se stessi tutta la vita. E anche grazie a questo non ci si appiattisce mai totalmente. Insomma, sfruttare un atteggiamento negativo del tuo modo di essere per tirar fuori qualcosa di buono. Io non mi offendo, ma facilmente mi irrito, e quindi spesso esplodo. Mi capita ancora oggi.

S.B. & G.P.P. *Questa intervista è stata richiesta dai giovani slavisti di eSamizdat.*

N.M.K. Lo so bene.

S.B. & G.P.P. Allora. Concludiamo tradizionalmente, ma a modo tuo, con un saluto a chi è giovane e slavista nell'Italia del 2004?

N.M.K. Una giovane slavista romana che ha lavorato a una tesi su Florenskij è venuta da me e abbiamo parlato a lungo. Nei miei contatti con qualcuno degli attuali giovani e aspiranti slavisti, mi è parso di capire che non ci siano grandi novità in atto sul fronte metodologico. I giovani dovrebbero prestare attenzione ai nomi nuovi, ai metodi nuovi o a quelli trascurati da noi in passato. Facciano sempre attenzione ai discorsi metodologici: parlare e scrivere “di” un argomento e non “su” un argomento. Studiando i singoli metodi del passato più recente si arriva a impostazioni nuove se sotto c'è lo

spirito critico. Mai concentrarsi su un metodo solo, ma cercare di far dialogare tra loro metodi diversi. Prendere elementi che sembrano validi e sperimentarli sul campo. Dall'America arriva il pericolo delle mode. Evitarlo, e concentrarsi sull'analisi sempre critica e problematica. David Bethea, al grande ultimo convegno di Tartu, ha lanciato una ricerca problematica: come scrivere una biografia dopo la biografia di Lotman dedicata a Puškin. Bellissimo esempio di studioso alla ricerca un metodo nuovo, che tiene conto dei trascorsi e non cerca di bruciarli, ma li studia guardando avanti. Cerchino i giovani slavisti dove è stato pubblicato l'articolo di Bethea. È un'ottima lettura che consiglio a tutti.

[Gargnano, 17 luglio 2004]

“Pourquoi je suis slaviste”.

Dialogo con Georges Nivat

A cura di Marco Sabbatini

[eSamizdat 2004 (II) 3, pp. 15–20]

Marco Sabbatini *Chi intraprende la via della slavistica ha sempre una curiosità legata ai perché e alle modalità con cui le generazioni passate si sono appassionati a tali studi: lei, Georges, quando e come è diventato un rassista o più in generale uno slavista?*

Georges Nivat Il mio primo contatto con la lingua russa risale all'età di 16 anni, quando strinsi amicizia con un rilegatore che lavorava “in camera”, al settimo piano di una vecchia casa a Clermont-Ferrand, la mia città natale. Proveniva da Kuban' e aveva combattuto con Denikin, poi aveva sposato una donna di Clermont. Fu lui a farmi apprendere un po' di russo col suo accento molto meridionale, del quale mi sono dovuto successivamente disfare. A vent'anni entrai come latinista alla Scuola Normale Superiore della rue d'Ulm a Parigi, anche se avevo portato a termine gli studi d'inglese (l'aver frequentato delle scuole inglesi mi aveva portato ad amare l'Inghilterra). Ed è proprio lì, in questa sorta di abbazia di Thélème della rue d'Ulm che ho cominciato a studiare il russo. I professori d'inglese alla Sorbona mi annoiavano e andai allora ad ascoltare il professor Pierre Pascal. Scoprii tutt'altro genere d'insegnamento: personale, ironico, caloroso; fu lui a convertirmi definitivamente al russo.

M.S. *All'epoca era un ambito di studi con un marcato retroscena ideologico...*

G.N. Nell'ottobre 1956, Pierre Pascal m'inviò in Urss, dove lui, essendo sfuggito per un pelo alle grandi purghe di Mosca dopo diciassette anni d'impegno rivoluzionario, non si recava più. Avevo una camera sulle colline Lenin: di stranieri c'erano solo due o tre francesi, degli studenti dei paesi socialisti (avevo molti amici polacchi) e qualche altro studente occidentale inviato dai partiti comunisti; il contingente più grande era quello italiano.

C'erano Berlinguer e altri, io strinsi amicizia con uno di loro, che si chiamava Enzo Ferrari.

M.S. *Quale fu la prima impressione del mondo russo nel contesto dell'Unione sovietica? Era complicato potersi muovere nell'Europa dell'Est e in particolare in Urss per uno studente universitario occidentale?*

G.N. Sono riuscito a viaggiare parecchio, anche se occorreva l'autorizzazione dell'*Ovir*. Ero rimasto stupito dal fatto che la Russia sovietica fosse molto lontana da un paese irreggimentato: vi regnava un vivo disordine. Alla stazione di Kiev mi capitò di vedere delle donne passare, per non pagare il biglietto, “in tromba” davanti al controllore usando il sistema “dell'ariete”. Non ero mai stato comunista, ma credevo esistesse un ordine più utopico nella Russia comunista. Quel disordine invece mi piaceva. Feci rapidamente conoscenza con dei dissidenti e con alcune vittime del Terrore. Cominciavo ad aver un punto di vista opposto, a vedere “il sotterraneo”.

M.S. *Cosa ha significato per lei la fine dell'Unione sovietica?*

G.N. Ho capito solo in un secondo momento che la fine dell'Urss era stata una fortuna personale. All'inizio la considerai una fortuna della Russia che si era liberata dal totalitarismo e dall'orrendo grigiore della stagnazione dei geronti del Pcus, e questo contro tutti i pronostici di tutti i sovietologi del mondo intero, accecati e sordi rispetto alla vita reale del paese. In seguito compresi che si trattava di una fortuna anche per me, che avevo consacrato la mia vita alla Russia, perché potevo rinnovare interamente il mio rapporto e la mia simbiosi con questo amato paese.

M.S. *Essendo un testimone diretto dei grandi mutamenti*

che ha subito la Russia nel secondo Novecento, qual è il comportamento che la impressiona di più nel popolo e nei politici?

G.N. La Russia di oggi ha difficoltà a uscire da tanti anni di crudeltà sociale e accecamento politico, dagli indelebili postumi della sua inclinazione per l'utopismo che l'ha tenuta a lungo nel peggior dispotismo, nell'incapacità di vivere una politica del quotidiano, fatta anche di compromessi. Eppure la Russia si è liberata da sola, con uno sforzo su se stessa, e il decennio di El'cin è stato un miracolo di cui i Russi non sempre si rendono conto. L'instaurazione della libertà ha certamente causato molto disordine e disuguaglianza sociale, tanto che una parte del popolo rimpiange l'ordine e lo pseudo-egualitarismo sovietico. Ci si dimentica sempre dei lati più bui della propria giovinezza. Il sociologo Zinov'ev, in particolare, vede la *perestrojka* come una *katastrojka*: ecco un perfetto esempio delle palesi contraddizioni della Russia attuale. In realtà il presidente El'cin ha instaurato una libertà di lunga durata. Oggi si può assistere a un ritorno al potere degli oligarchi, ma non nella società comune, che al contrario ha acquistato una lunga libertà: o almeno questa è la mia convinzione, o ancora meglio ciò che vedo.

M.S. *Quali sono stati gli incontri ravvicinati più significativi con intellettuali e artisti russi?*

G.N. Sarebbe lunga la lista di artisti ed intellettuali russi che ho avuto la possibilità di incontrare. C'è stato prima di tutto Boris Pasternak, che ho amato come una sorta di padre ancor prima di scoprire la sua poesia e il battesimo che rappresenta per chiunque vi si immerga... Ci sono poi molti scrittori dell'emigrazione russa, come Adamovič o Vejdle, molti autori sovietici come Bella Achmadulina in poesia o come Valentin Rasputin in prosa; di Rasputin apprezzo molto anche la natura poetica, che è rimasta ferita dall'evoluzione del suo paese. Ci sono anche, tra i miei incontri e amicizie, moltissimi dissidenti, che nella maggioranza dei casi sono emigrati, o sono stati costretti e emigrare contro la loro volontà. Sono stato amico di Sinjavskij, Maksimov, Viktor Nekrasov (una specie di giovane eterno), Iosif Brodskij, che mi ha trasmesso il suo amore per i grandi poeti inglesi del XX secolo e mi ha fatto scoprire New

York. Lo scultore Ernst Neizvestnyj.

M.S. *Lei si è occupato molto di Aleksandr Solženicyn, il più famoso degli scrittori dal Gulag, che dopo il ritorno in Russia dall'esilio statunitense ha cercato di "proporsi" come guida morale per il popolo, anche se sono pochi coloro che comprendono i suoi pensieri e hanno fatto proprie le sue idee, ritenute spesso anacronistiche: questo spiega forse come la coscienza e la memoria dei Russi vivano ancora in una sorta di "stagnazione"?*

G.N. Di sicuro c'è Solženicyn con il quale non ho un legame di amicizia, ma per il quale nutro un immenso rispetto, pur senza condividere tutte le sue tesi politiche. Il fine settimana che ho trascorso da lui a Cavendish, dove mi ha mostrato come viveva, resta per me un ricordo indimenticabile. Solženicyn è un "classico vivente". Dire che le sue tesi sono anacronistiche è come dire che quelle di Dostoevskij sono antidiluviane: si tratta più semplicemente di un essere umano, la cui opera è basata anche su delle convinzioni forti, come lo era per Balzac, che era un monarchico, o per Tolstoj, che era un anarchico. Solženicyn ha quindi le sue tesi, che d'altro canto sono meno rigide di quanto si creda, e ha anche una visione interna: quella visione della *disgrazia russa* che ha improntato tutta la sua opera, ciò vuol dire i due aspetti della sua opera, quello ispirato alla messa a nudo del *gulag* e quello dominato dalla questione: "cosa ci ha fatto deragliare dalla nostra storia?". Questo significa che da una parte c'è l'*Arcipelago Gulag* e la discesa negli inferi sotto la guida del suo Virgilio, il piccolo muratore Ivan Denisovič, e dall'altra c'è *La Ruota rossa*, ovvero la decomposizione all'infinito del flusso della storia russa alla ricerca di un punto originario del deragliamento che di sicuro non ha trovato...

Solženicyn è un classico, ciò significa un autore letto dai giovani e acquistato in tutti i punti vendita di libri. Solženicyn è come una pietra, e, visto che una pietra non cambia opinione, allora, ciò che ne dicono gli intellettuali irritati, riguardo al "politicamente o storicamente corretto", è solo fumo e nient'altro. Ne resterà un grande visionario, un grande moralista, piuttosto accigliato, alla maniera dei Giusti sugli affreschi di Rublev, e un grande costruttore di storia, il cui segreto in fondo sta nell'essere un grande decostruttore. Ma tutte que-

ste idee le svilupperò nel libro che sto scrivendo sulla poetica e la storia russa.

M.S. *Tra le personalità della cultura recente che ha conosciuto chi l'ha colpita di più?*

G.N. Ho avuto nuove amicizie, molto numerose, dopo la caduta del comunismo e dopo che ho cominciato ad andare regolarmente in Russia, considerandola come una seconda casa. È una sorta di terza ondata dei miei incontri: dopo l'Urss e i suoi dissidenti, l'emigrazione e i suoi artisti, c'è stata la generazione della caduta del comunismo e della Russia libera. È come se l'isolotto della libertà, che Belinkov, un altro amico della dissidenza, diceva fosse durata in Russia quattro ore, il 14 dicembre 1825, si fosse bruscamente ingrandito, esteso e moltiplicato miracolosamente. Citerei qui il mio incontro con il cineasta Aleksandr Sokurov, del quale ammiro immensamente il talento, la visione del mondo, piuttosto disperata, aspra, ma piena di straordinaria sostanza filosofica e visuale. All'inizio della perestrojka aveva letto il mio libro su Solženicyn, che peraltro ha conosciuto una tiratura formidabile grazie alla rivista *Družba narodov*: circa un milione di copie! Era l'epoca dell'ebbrezza per la scoperta della verità sul passato e sul futuro possibile: un'epoca straordinaria per la cultura russa. Da qualche anno seguo l'opera di Sokurov con grande passione. Con lui la grande arte russa prosegue, la catena continua, a dispetto di qualsiasi rottura, contro ogni rottura, superando qualsiasi frattura.

M.S. *Concentrando l'attenzione sul fatto letterario, quali sono per lei gli autori più caratteristici nella Russia contemporanea?*

G.N. La letteratura russa attuale pratica la derisione e la decostruzione, seguendo così le grandi direttrici della letteratura occidentale. Non è in questo che dà il meglio di sé. Ciò isola la cultura dal popolo, caso che non era ancora mai accaduto in un paese dove Tolstoj e altri avevano saputo identificare la letteratura con l'anima e con la quiete dei sensi del popolo. Esiste però anche una giovane scuola di nuovi talenti, i quali scrivono secondo le regole individuali di una visione allegra, spesso ludica, ma che vogliono anche mostrare le grandi ferite del passato e del presente... Ci sono Mark Cha-

ritonov, Andrej Dmitriev, c'è Valerij Popov con il suo sorprendente *Tret'e dychanie* [Terzo respiro]. E molti altri ancora. Certamente ci sono anche i continuatori del grande realismo russo, tra i quali io metto Ljudmila Petruševskaja, ad esempio, o ancora Vjačeslav P'ecuch. Sono loro a permettere alla Russia in genere di poter avere oggi una letteratura che è legata in profondità con la vita più intimamente che altrove. I semplici giochi letterari al contrario svaniscono molto rapidamente. Ben inteso, le nostre università questo non lo capiscono e non fanno che studiare e incoronare proprio tali giochi.

M.S. *Spostando la riflessione dalla cultura all'aspetto socio-politico, nei russi sembra crescere l'ambizione unidirezionale a uno stile di vita occidentale, che, accanto allo sviluppo convulso del capitalismo, vede tuttavia l'instaurazione di una sorta di "pseudo-democrazia controllata". Esiste secondo lei una via di sviluppo diversa nel futuro prossimo della Russia, vista anche la rinascita del culto della personalità con Putin, quando sul piano economico e sociale si soffrono le conseguenze del passato sovietico e della sua fine?*

G.N. Io non penso che in Russia ci sia una "pseudo-democrazia": c'è una democrazia che è, anche per una questione puramente geografica, immensa e a maglie larghe. Per ora non si è ancora diffusa, ahimè, a livello locale. Mancano gli *zemcy*, come dice e ripete Solženicyn. È un paese arrabbiato con se stesso, con il suo passato e il suo presente, al quale l'attuale presidente tenta di restituire fiducia e di inaugurare uno stato di diritto, cercando anche di riprendere le redini dopo un decennio di stravagante proliferazione di fortune per gli avventurieri-sostenitori della forza economica russa. C'è Putin perché in Russia la maggioranza che vota liberamente vuole Putin. È sicuramente più liberale della sua maggioranza, e qui sta il problema, nel fatto stesso della relativa debolezza di Putin: bisogna capire se manterrà o meno la direzione della libertà. Nel suo partito ci sono i sostenitori di una sorta di teocrazia senza Dio, ma con il patriarca. L'ortodossia russa oggi è variegata, può truffare, come può essere ricca spiritualmente, sebbene ci siano all'opera anche dei fanatici. Essa riflette il nodo degli opposti che si stringe su questo paese. La

società russa può benissimo fare un uso liberticida della libertà, lo si è visto nel 1917, ahimè, e questo fa parte della libertà. Non si ripeterà la caduta nel dispotismo bolscevico, ma c'è il rischio che succeda qualcos'altro. La grande e violenta "lezione di storia" della Russia è stata compresa in maniera contraddittoria, questo è oggi il problema più grave. L'individuo russo è cambiato, è più libero, più autonomo e allo stesso modo straordinariamente indipendente, se si pensa ai precedenti. È tutto ciò, in definitiva, a farmi credere che la Russia troverà una sistemazione. Per quanto riguarda la democrazia, ha tanti aspetti diversi: può imporre delle cose con molta crudeltà e indifferenza, come noi vediamo in Iraq e altrove, per cui mi sembra vano generalizzare e dire che questa sia la strada da seguire.

M.S. *Esiste una pessimistica opinione secondo cui dopo la disgregazione dell'Urss seguirà quella della Federazione russa. . .*

G.N. La Federazione russa non sta per disintegrarsi, poiché i popoli che la compongono non hanno interesse che questo avvenga. Vogliono ciò che è stato concesso alla Bielorussia, questa vera "riserva naturale" del sovietismo, e a un grado inferiore, all'Ucraina, dove le riforme sono ben meno avanzate che in Russia, dove l'intelligencija è considerevolmente più debole e isolata. Il problema-tabù è quello della Cecenia. La popolazione non comprende gli indipendentisti ceceni, perché c'è una tale varietà di autonomia all'interno della Federazione, in cui coesistono dei popoli tanto diversi, che questo desiderio d'indipendenza appare assurdo. La questione cecena, che deriva sicuramente in gran parte dalla tradizione ribelle dei Ceceni, e lo si vede studiando la storia lunghissima di sottomissione di questo popolo nel XIX secolo, è attualmente un problema senza via d'uscita, e, come per tutte le questioni senza scappatoia, bisognerà attendere l'arrivo di un altro dirigente in grado di agire da tutt'altro punto di vista. La cosa grave è che il problema è piccolo agli occhi della Russia, ben peggiore e grande è quello della Palestina per Israele. Nel frattempo non resta che sperare che l'ascesso non si sia putrefatto del tutto.

M.S. *Non crede che attualmente, fuori dal contesto ideo-*

logico novecentesco, in occidente sia caduto l'interesse per la Russia e in genere per le culture dell'Europa orientale?

G.N. L'interesse per la Russia è caduto, per il fatto stesso che l'utopia è degenerata, non è più al potere in Russia, ed è questo che affascinava l'occidente: era esclusivamente l'utopia e la violenza indotta da questa, in un paese capace di lasciare tutto, oserei dire, per vivere nell'utopia. Mentre noi, noi siamo prigionieri dei mille vincoli della comodità, e l'utopia non è che una semplice parola o un sogno. E così abbiamo sognato, attraverso la Russia, senza interessarci agli uomini che hanno sofferto e sono morti a causa dell'utopia. I pericoli del mondo si sono spostati, e l'interesse del mondo si è concentrato oggi altrove, sull'universo musulmano, e nonostante ciò comprendiamo male anche tale dimensione, in maniera molto unilaterale, poiché non siamo in grado di capire che esistono altri valori, diversi dai nostri, ormai del tutto distaccati da un contesto religioso. La Russia, in un certo senso, può comprenderli meglio, avendo parecchi secoli di coabitazione con i suoi Tatars e il suo islam.

I nostri valori, distaccati da una prospettiva verticale, sono molto fluttuanti, molto "orizzontali", e in un certo senso questo fluttuare non è qualcosa di poi così universale nel mondo odierno. Ne risulta che *La fatica di essere se stessi* è una fatica solo dell'Occidente. La Russia continua a interessare come il Medioevo continua e continuerà ad interessare: lo si ammira, ma non lo si comprende. Il mio maestro Pierre Pascal è restato diciassette anni nella Russia rivoluzionaria per comprendere meglio e per prendere parte, e questa è tutt'altra cosa!

M.S. *Lei ha avuto da sempre stretti contatti con la slavistica italiana: da osservatore esterno, può dire qual è il nostro ruolo internazionale in questi studi? In Francia e in Svizzera, dove ha insegnato per lunghi anni, quale posto occupano attualmente le discipline slave rispetto alle altre culture e letterature dominanti (anglo-americana, tedesca e così via)?*

G.N. La slavistica italiana è sicuramente all'altezza della sua fama; le relazioni tra Russia e Italia sono considerevoli, e in ciò la slavistica italiana ha un ruolo importante che adempie con delle attività e delle pubbli-

cazioni di rilievo quali Europa Orientalis. Ha delle personalità di grande spessore, come Vittorio Strada, con il quale ho a lungo collaborato per la nostra *Storia della Letteratura russa*, che era destinata alla casa editrice Einaudi e che invece è stata accolta dalle Edizioni Faylard di Parigi [della *Storia della Letteratura russa* sono usciti presso Einaudi solo i tre volumi sul Novecento]; la visione storiografica e filosofica di Strada sono sempre stimolanti. O come Serena Vitale, della quale abbiamo dei testi di grande raffinatezza su Puškin, sulla Cvetaeva e su Nabokov. O ancora i lavori di alto valore scientifico, ma al contempo altamente ironici, di Cesare De Michelis, sull'Anticristo, sui *Protocolli dei savi di Sion*, o ancora sulla poesia oscena ai tempi di Puškin. E ce ne sarebbero molti altri ancora; non ho letto tutto, ma è una slavistica di primo piano, utile e necessaria a tutta la slavistica mondiale. Non posso giudicare l'importanza relativa di ogni slavistica e tanto meno della slavistica in rapporto agli studi di germanistica, anglistica, americani e così via, ma direi che, a dispetto dell'attuale caduta d'interesse, la slavistica ha ancora dei bei giorni davanti a sé, perché la differenza culturale della Russia nell'area europea sussisterà ancora a lungo. Allo stesso tempo la Russia è uno dei motori culturali dell'Europa, un motore la cui inventiva è inesauribile e questa è un'opportunità per l'Europa intera, perché ci aiuterà a restare Europa: vale a dire ad abitare un campo culturale ad alta tensione, una fratria in concorrenza culturale.

M.S. *Ha notato tra gli slavisti delle nuove direzioni di studio con un allargamento di prospettive nei metodi e nelle problematiche da sviluppare o, secondo lei, i "vecchi" approcci filologico e letterario restano dominanti?*

G.N. Ci sono sicuramente dei campi di ricerca nuovi, dei lavori ispirati dalla scuola dei decostruzionisti, altri che studiano i fenomeni socio-culturali (il suicidio nel XIX secolo, per esempio, di Irina Paperno, o la lingua di Stalin di Michail Vajskopf), ma c'è anche uno sbriciolamento delle ricerche. È uno studio mille volte più dotto ad esempio di quello di Pierre Pascal, ma manca di ciò che aveva a un livello più alto Pascal: sapere quello che si cerca, il perché, la direzione.

M.S. *Ritornando alla riflessione iniziale su cosa signifi-*

casce essere slavisti "ieri" e cosa significhi "oggi", mi piacerebbe chiudere la nostra conversazione con delle questioni d'obbligo, tanto idealistiche (o addirittura etiche) quanto pragmatiche: quali prospettive si aprono all'ultima generazione di studiosi, dal momento che le risorse e gli stimoli per intraprendere questa disciplina nelle strutture accademiche e di ricerca sono sempre minori? E quali sono, secondo lei, le motivazioni per "perseverare" in tali percorsi di studio?

G.N. La slavistica corre un pericolo che è quello di una Russia esclusa dall'Europa con delle manovre politiche (parlo dell'Europa politica, integrata, il cui mosaico in corso di formazione si fa e si disfà sotto i nostri occhi). e questo rigetta indietro la Russia, nonostante la festa per il trecentesimo anniversario di San Pietroburgo abbia fatto grande scalpore. Una collega tedesca recentemente credeva che l'attore Jurskij subisse delle persecuzioni per la sua ostilità alla politica dell'attuale presidente. Ebbene, bisogna non conoscere la Russia e i grandi cambiamenti che questa ha vissuto per nutrire ancora le paura di una volta. Questa collega non è la sola ad avere una opinione su una Russia in ritardo, tale e quale a mezzo secolo fa. È questa una delle ragioni della sua "esclusione" nella nostra opinione pubblica. L'Europa si appresta ad aprire le porte alla Turchia e non ci sarà la Russia! L'Eurasia russa guarderà quindi altrove, e guarda già altrove, benché la sua élite sia fortemente europeista. Ma è in ballo tutta la questione dell'Europa: qual è il suo comune denominatore? L'essere una comunità di diritti, una donatrice di una lezione morale, un magistero sociale? O ancora uno scacchiere del liberalismo economico, un'appendice geopolitica dell'America? Personalmente mi sembra che un'Europa che voglia essere Europa, con un peso significativo nel mondo, avrà bisogno della Russia, e che l'alleanza tra Germania, Francia e Russia contro la spedizione americana in Iraq rappresenti un segno di questa possibilità. Ma noi vediamo e sappiamo che una larga parte dell'Europa non la intende così. Si può abbracciare il presidente Putin, riceverlo nella propria villa o nel proprio palazzo, e allo stesso tempo quando è il momento di scelte cruciali stare con l'America, qualsiasi cosa accada. Questa è stata la scelta del primo ministro italiano Berlusconi, della Spagna prima del capovolgimento elettorale di quest'anno. Quanto ai piccoli paesi del-

l'Europa, in particolare i paesi baltici, certamente, non possono che diffidare dalla Russia, così come la Polonia, a dispetto della russofilia di un uomo formidabile come Adam Michnik. Comprendo tutto questo, ma credo che sia dannoso per l'Europa, per la Russia e per tutti noi. La nuova frontiera, sulla vecchia linea Curzon non è una buona frontiera europea. Bisognerà cambiarla. E un giorno si apprezzerà che un uomo europeo come lo storico e uomo politico polacco Geremek lo dica e lo dica forte!

Oltre alle ricerche sul passato e sul presente della cultura russa, la slavistica dovrà riabilitare culturalmente la Serbia e gli altri paesi slavi dei Balcani, farli nuovamente comprendere e amare, far sì che se ne parli al di là delle sorti dell'ex-presidente [Milosevič], che si parli dell'Ucraina al di là delle manovre della Nato o dei

postumi di Černobyl. Bisogna lottare contro tutte le visioni atrocemente riduttive. E l'altra grande missione è quella di far superare questa nuova frontiera Curzon tra l'Europa "europea", civilizzata, latino-riformata e l'altra Europa, ortodossa e ritardata. Bisogna lavorare per sopprimere questa frontiera nociva. È un compito grande, enorme, in cui la slavistica, se sarà in grado di uscire dal suo fazzoletto di terra erudito, dovrà giocare un ruolo importante.

[agosto 2004]

Articoli

Contributi del “Seminario italo-francese
di studi dottorali in Slavistica”,
Roma 23–24 gennaio 2004,
a cura di M.C. Ferro e C. Renna

<i>Temi e problemi dell'agiografia russa al femminile nei secoli X-XVII</i>	25–29	Maria Chiara Ferro
<i>О разговорной речи и письменной традиции в русской литературе XVII-го века</i>	31–36	Ксения Хендерсон-Стюарт [Xénia Henderson Stewart]
<i>La chancellerie secrète comme source d'inspiration d'une nouvelle russe? L'affaire Skobeev (mai 1722)</i>	37–39	Pierre Gonneau
<i>Il “Ciclo di Olsuf’ev”: introduzione ai problemi di catalogazione e lettura dei testi</i>	41–46	Bianca Sulpasso
<i>Gogol’ e il natale di Roma 1837</i>	47–53	Rita Giuliani
<i>Социальная история питейных заведений в России: общественная роль кабака в жизни деревенской общины (конец XIX -начало XX века)</i>	55–61	Полина Недялкова-Травер [Paulina Nedjalkova Travert]
<i>Le chemin de l’âme vers l’au delà dans la culture russe traditionnelle</i>	63–72	Francis Conte
<i>Les éditions de l’histoire et de l’autobiographie de Van’ka Kain (présentation provisoire)</i>	73–76	Ecatherina Rai Gonneau
<i>Johann Weichard Valvasor: polimata, nonché avvincente narratore nella Carniola del Seicento</i>	77–83	Maria Bidovec
<i>I processi di Mosca e la campagna stalinista contro il formalismo visti da Praga</i>	85–96	Massimo Tria
<i>Boris Jakovenko e la cultura filosofica europea: una ricostruzione biografica</i>	97–105	Catia Renna

CONTRIBUTI DEL SEMINARIO ITALO-FRANCESE DI STUDI DOTTORALI IN SLAVISTICA
ROMA 23-24 GENNAIO 2004
A CURA DI M.C. FERRO E C. RENNA.

Nel gennaio 2004, per iniziativa di Giovanna Brogi Bercoff, presso l'Università La Sapienza di Roma, sede del dottorato di ricerca in Slavistica, coordinato da Rita Giuliani, si è svolto un incontro seminariale di studio in collaborazione con l'analogo dottorato di ricerca attivo presso l'Università di Parigi Sorbonne IV – Institut des Etudes Slaves, coordinato da Pierre Gonneau.

Le due giornate di convegno hanno offerto a giovani dottorandi francesi e italiani l'occasione di un confronto tra analoghe esperienze di studio e l'opportunità di conferire con docenti specialisti. Ai lavori seminariali sono intervenuti nell'ordine i professori Boris Uspenskij, Francis Conte, Pierre Gonneau, Rita Giuliani; i dottorandi Elisabeth Teiro, Maria Chiara Ferro, Xénia Henderson Stewart, Bianca Sulpasso, Paulina Nedjalkova Travert, Catherine Rai Gonneau, Maria Bidovec, Massimo Tria, Oliver Pfau, Catia Renna. Un ringraziamento particolare va espresso a tutti i docenti e colleghi dottorandi che hanno voluto essere presenti ai lavori seminariali, auditori attenti e preziosi interlocutori.

La possibilità di confrontare in un ambiente accademico qualificato e internazionale i risultati (parziali o definitivi) del proprio progetto di ricerca, e di avvalersi dei suggerimenti di esperti della materia ha costituito un'esperienza formativa preziosa, e l'esempio di un modello di confronto scientifico da valorizzare ulteriormente in nuove analoghe iniziative che coinvolgano un numero sempre maggiore di atenei.

Offriamo qui alcuni articoli frutto degli interventi presentati in quell'occasione, nell'ordine in cui furono proposti.

Maria Chiara Ferro & Catia Renna

Temi e problemi dell'agiografia russa al femminile nei secoli X-XVII

Maria Chiara Ferro

[eSamizdat 2004 (II) 3, pp. 25-29]

LA letteratura religiosa, e quella agiografica in particolare, è centrale per quanti vogliono accostarsi allo studio della cultura russa medievale. L'agiografia infatti ne ha costituito per lungo tempo uno dei generi più rappresentativi; dalla fine del XIX secolo, poi, con la pubblicazione del libro di V.O. Ključevskij *Drevnerusskie žitija svjatykh kak istoričeskij istočnik* [Le vite antico-russe dei santi come fonte storica]¹, ne è stata riconosciuta l'importanza anche come fonte per indagini storiche e culturali.

Mentre negli ambiti latino e bizantino ormai da tempo la ricerca ha ricostruito interessanti spaccati di vita religiosa femminile², non altrettanto accade per la cultura russa. Qui l'opinione di Kologrivov, secondo cui le donne russe non hanno affatto, o quasi, partecipato direttamente alla creazione dell'ideale religioso e morale della loro nazione è stata solo in parte smentita³. Le pagine dedicate alle sante pervenute fino a noi, sono una piccola parte dell'eredità agiografica della Rus'. È forse per questo che anche le opere sulla santità e sul ruolo dei monasteri nella Rus' relegano le donne allo spazio di un

paragrafo o di un capitolo, con toni di solito pessimisti in merito alla presenza nella Rus' di modelli autoctoni di santità femminile⁴. Il mancato rinvenimento, sino a oggi, di pagine autografe di sante russe non fa che confermare questo stato di cose. Stando, infatti, a quanto si legge nello *žitije* [vita] di Evfrosinija Polockaja e in quello di Evfrosinija Suzdal'skaja, entrambe si prodigavano in un'attività di insegnamento per le consorelle e, nel caso della santa di Suzdal', di predica pubblica in chiesa; purtroppo nessuna pagina che attesti una loro produzione letteraria è giunta fino a noi, ma non ci sorprenderebbe che un'attenta indagine negli archivi dei monasteri in cui le due sante vissero, ne portasse alla luce alcune. E. Lichačeva, nell'opera *Materialy dlja istorii ženskogo obrazovanija v Rossii* [Materiali per la storia dell'istruzione delle donne in Russia], ritiene che nella prima redazione della vita di Evfrosinija Polockaja, si faccia riferimento a un *ustav* [regola] che la santa avrebbe lasciato al suo monastero prima della partenza per Gerusalemme. Nelle successive versioni della vita, troviamo la seguente menzione: "sama že blažennaja Evfrosinija položivši velikoe ustroenie oběma monastyrema, brati i sestram'', i dast'' deržati i rjaditi sestře svoej Evdokej"⁵; il termine antico-russo *ustroenie* [ordinamento] può interpretarsi anche come *ustav* [regola], e ciò confermerebbe la tesi di Lichačeva. Se veramente scritto, l'*ustav* di Evfrosinija Polockaja sarebbe quindi uno dei primi composti nella Rus'. Ma il fatto che sia

¹ V.O. Ključevskij, *Drevnerusskie žitija svjatykh kak istoričeskij istočnik*, Moskva 1871.

² Senza pretesa di esaustività, ricordiamo alcuni titoli: A. Valerio, *Cristianesimo al femminile: donne protagoniste della storia delle chiese*, Napoli 1990. Per l'ambito latino A. Benvenuti, *In Castro Poenitentiae. Santità e società femminile nell'Italia medievale*, Roma 1990; S. Boesch Gajano, "Spiritualità laica e santità femminile", Idem, *La santità*, Roma 1999, pp. 71-75; *Santità, culti, agiografia. Temi e prospettive*, a cura di S. Boesch Gajano, Roma 1997; *Prediche alle donne del XIII secolo*, a cura di C. Casagrande, Milano 1978; E. Giannarelli, *La tipologia femminile nella biografia e autobiografia cristiana del IV secolo*, Roma 1980; C. Klapisch-Zuber "La donna e la famiglia", J. Le Goff, *L'uomo medievale*, Roma-Bari 1990, pp. 321-349; G. Zarri, *Le sante vive. Cultura e religiosità femminile nella prima età moderna*, Torino 1991. Per l'ambito bizantino L. Garland, *Bizantine Empresses*, London-New York 1999; E. Patlagean, "L'histoire de la femme déguisée en moine et l'évolution de la sainteté féminine à Byzance", *Studi Medievali*, 1976, 17, pp. 597-623; A.M. Talbot, "La donna", G. Cavallo, *L'uomo bizantino*, Roma-Bari 1992; *Women and Religious Life in Byzantium*, a cura di A.M. Talbot, Burlington 2001.

³ I. Kologrivov, *Essai sur la sainteté en Russie*, Bruges 1953 (traduzione italiana, Idem, *Santi russi*, a cura di M.L. Giartosio De Courten, Brescia 1985, p. 290).

⁴ Si vedano ad esempio i testi di G.P. Fedotov, *Svjatye drevnej Rusi* (X-XVII st.), Parigi 1931 (traduzione italiana, Idem, *I santi dell'antica Russia*, a cura di M.P. Pagani, Milano 2000, pp. 229-243); E.E. Golubinskij, "Istorija kanonizacii svjatykh v russkoj cerkvi", *Čtenija v Imp. obščestve istorii i drevnostej rossijskich pri Moskovskom Universitete*, 1903, I, pp. 1-600; V.O. Ključevskij, *Drevnerusskie žitija*, op. cit.; I. Kologrivov, *Essai*, op. cit.; A. Piovano, *Santità e monachesimo in Russia*, Milano 1990; G. Podskalsky, *Christijanstvo i bogoslovnaja literatura Kievskoj Rusi*, Moskva 1996.

⁵ "La stessa Evfrosinija approntò un grande ordinamento per entrambi i monasteri, per i fratelli e le sorelle, e ne diede la reggenza a sua sorella", la citazione è tratta da "Povest' o Evfrosinii Polockoj", *Pamjatniki Starinnoj Russkoj Literatury*, Sankt-Peterburg 1862, IV, p. 177.

appena menzionato, che non sia stato mai rinvenuto, né se ne conoscano i contenuti, desta perplessità⁶.

Bisogna poi considerare che al momento la letteratura sull'argomento manca di un approccio organico nell'affrontare la tematica: è difficile stabilire con precisione il numero delle donne russe venerabili (anche per il particolare sviluppo nella Rus' delle procedure di canonizzazione), quali fossero i requisiti necessari alla loro canonizzazione, quale il loro ruolo a livello sia privato che pubblico. Le monografie che si occupano esclusivamente della santità e dell'agiografia femminile, se si eccettuano gli importanti contributi di T. Rudi⁷, rischiano di assumere toni più apologetici che scientifici, almeno nel caso del libro di A. Trofimov *Svjatye ženy Rusi* [Le sante donne della Rus']⁸.

Gli *žitija* dal canto loro dipingono figure di donne intellettualmente vivaci: insegnanti, fondatrici e igumene di monasteri che si preoccupano di dotare di studi e biblioteche, e con un ruolo politico spesso importante come consigliere, anche di principi. Non si deve pensare a un lascito paragonabile a quello delle mistiche europee del medioevo, come santa Chiara o santa Caterina, ma nonostante questo, il fatto che siano state praticamente dimenticate, se non dalla devozione popolare, senz'altro a livello culturale, dà adito a interrogativi.

Non intendiamo in questa sede addentrarci in una esauriente esposizione dell'argomento; proponiamo alcune riflessioni sull'aspetto più specificatamente filologico-letterario dell'agiografia russa femminile. Se è vero infatti che si ravvisa una certa disomogeneità nelle esperienze religiose femminili latina, bizantina e slava,

non si può non riconoscere che i procedimenti utilizzati dagli agiografi per dipingere sante le donne russe, sono esattamente gli stessi che, dalle passioni dei martiri, alle *Vitae* latine e ai *βιοι* greci costituivano l'intelaiatura della vita esemplare cristiana per le donne di ogni epoca e luogo.

Un'attenta lettura dello *žitije* di Ol'ga⁹, prima santa russa (XI secolo), dello *žitije* di Evfrosinija Polockaja¹⁰ (XII secolo), asceta, fondatrice e igumena del monastero doppio Spaso-Preobraženskij a Polock, di quello di Evfrosinija Suzdal'skaja¹¹ (XIII secolo), fondatrice del monastero Rizpoloženskij a Suzdal', e di Julianija Lazarevskaja¹², laica e madre di famiglia del XVII secolo, rivela che sono composti secondo un preciso schema agiografico, codificato già nei primi secoli del cristianesimo, ereditato dalle tradizioni latina e bizantina, e ripreso dalla chiesa russa.

Tale schema si articola in tre parti: introduzione, parte principale e conclusione¹³.

Nella prima vengono riportati il nome della santa, il giorno e mese in cui ricorre la sua memoria, nonché l'epiteto relativo alla categoria di sua appartenenza (santa, giusta, asceta, e così via); non è raro imbattersi in una dichiarazione di inadeguatezza da parte dell'autore nell'accingersi all'impresa. Nella parte principale è ripercorsa la vita della santa dalla nascita fino alla morte, con menzione dei miracoli postumi. Tratti topici evidenziati dalla biografia sono le informazioni relative ai genitori, ritratti come persone rette e fedeli, notizie riguardanti la patria, a volte la dedicazione della santa a Dio fin dalla nascita; seguono poi ragguagli sull'infanzia, vissuta sovente schivando i divertimenti coi coetanei per dimostrare già in tenera età una predilezione per lo studio e per la preghiera; quindi si informa il lettore sull'istruzione e la formazione culturale della santa, che è di norma dipinta come saggia e dotata di sorprendente intelletto, oltre che per qualità personali, anche perché

⁶ Analoghe osservazioni possono farsi per il *poučenie* [insegnamento] che Marija, moglie di Vsevolod Georgevič, avrebbe lasciato ai figli prima di morire nel XIII secolo. Lichačeva osserva che si è indotti a pensare che ella non fosse l'unica donna a ricorrere a questo modo di espressione delle sue ultime volontà, che all'epoca godeva di diffusa popolarità, ma anche in questo caso siamo costretti a fermarci alla formulazione di ipotesi (si veda E. Lichačeva, *Materialy dlja istorii ženskogo obrazovanija v Rossii*, S.-Peterburg 1899). L'Europa e la Grecia cristiane del Due-Trecento, invece, ci offrono svariati esempi di opere di sante: basti pensare a santa Chiara e santa Caterina, contemporanee di Evfrosinija Polockaja, e, per la tradizione bizantina, alle opere di Tomaide, igumena di Costantinopoli nel XIV secolo, e di Teodora Raulena, agiografa del XIII secolo.

⁷ T. Rudi, "La santità femminile nell'antica Rus'", *Forme della santità russa*, Bose 2002; *Žitije Iulianii Lazarevskoj*, a cura di T. Rudi, S.-Peterburg 1996; T. Rudi, "Imitatio Christi", *Die Welt der Slaven*, 2003 (XLVIII), 1, pp. 1–22; T. Rudi, "O kompozicii i topike 'Žitije Iulianii Lazarevskoj'", *Trudy Otdela Drevnerusskoj Literatury*, 1997 (L), pp. 133–143.

⁸ A. Trofimov, *Svjatye ženy Rusi*, Moskva 1994.

⁹ Facciamo qui riferimento alla redazione breve della *Vita di Ol'ga* contenuta in Dmitrij Rostovskij, *Knigi žitij svjatych* [1651], Moskva 1709⁴, al giorno 11 luglio, pp. 85–90^r.

¹⁰ "Povest' o Evfrosinii", op. cit., pp. 172–179.

¹¹ *Žitije i Žizn' Blagovernija Velikija Knjažny Evfrosinii Suzdal'skija, Spisano inokom Grigoriem*, Sankt-Peterburg 1888.

¹² "Povest' o Iulianii Osor'inoj", *Pamjatniki Literatury Drevnej Rusi, XVII vek.*, Moskva 1988, I, pp. 98–104.

¹³ Ch.M. Loparev, *Grečeskie žitija VIII i IX vekov. I: Sovremennye žitija*, Petrograd 1914.

inabitata dallo Spirito Santo. Attenzione particolare è prestata all'atteggiamento della santa nei confronti del matrimonio e del (promesso) sposo. Una volta che la protagonista sceglie la *sequela Christi*, troviamo il racconto del duro cammino ascetico cui la giovane si sottopone, con immagini ricorrenti che vanno dalla lotta coi demoni, alle visioni beatifiche. Lo *žitije* si conclude con la lode della santa e una preghiera di benedizione.

Ecco il canovaccio a disposizione dei monaci che si apprestavano a comporre la vita di un santo, con cui gli agiografi russi si familiarizzano, traducendo o componendo la vita delle sante greche, come ad esempio quella di Tecla o di Parasceve; citazioni bibliche, esempi vetero-testamentari di vita virtuosa, caratteristiche topiche della santità, utili anche per colmare lacune biografiche, vengono così assimilati, *tout court* o con adattamenti, dalla cultura russa.

Analizzando lo *žitije* di santa Parasceve (o Petka, come veniva detta in terra slava) composto da Evtimij Trnovskij, M. Garzaniti evidenzia, sullo sfondo liturgico in cui il testo è incastonato, tutte le citazioni bibliche e i riferimenti patristici che con una fitta trama di metafore e rimandi interni, intessono il significato più profondo dell'opera¹⁴. Fra le immagini determinanti per la raffigurazione di Parasceve e del suo cammino di perfezione ne consideriamo qui in particolare quattro: il *solnce svetlejšego* [sole che illumina], attributo di Dio stesso e di Cristo, ma qui riferito alla santa; la *mati čadoljubivaja* [madre amante dei figli], immagine inaugurata da san Paolo¹⁵ e divenuta ricorrente per definire la maternità spirituale dei consacrati; lo *ženich nebesnij* [sposo celeste], perifrasi cara all'epoca patristica, usata in particolare nei Trattati sulla verginità e nei Commentari al Cantico dei cantici; il *mužskoj razum* [intelletto maschile] della santa, espressione questa da leggere, come suggerisce Garzaniti, alla luce dell'affermazione paolina per cui in Cristo "non c'è più uomo né donna" [Gal. 3, 23–29]: in coloro che raggiungono la santità, si attua il superamento degli aspetti negativi della realtà umana, non nella sua stessa natura, ma come condizione causata

dal peccato originale, per ritrovare la natura del "primo Adamo"¹⁶.

L'agiografo che narra la vita di Evfrosinija Polockaja, pur senza probabilmente proporsi la densità teologica di Evtimij Trnovskij, si serve comunque delle stesse immagini: "Skažem'', kako rodisja i kako vspitasja i kako vozraste, v'' koju li mĕru poteče v'' slĕd'' ženicha svoego Christa"¹⁷. In chiusura ritroviamo "O preblažennaja nevěsta Christa Boga našego [...] molisja k'' Bogu o stadĕ tvoem''"¹⁸. Fra le caratteristiche di Evfrosinija vengono evidenziate fin dall'inizio la sua "fortezza maschile" [*mužskaja krepost'*], quindi il suo "intelletto" [*razum*]. Alle consorelle in monastero la santa si rivolge "jako mati čadoljubivaja k'' dĕtem'' svoim'' ljubov' pokazujuščĭ", e qui il senso è rafforzato da altre immagini: "se sobrach'' vy, jako kokom'' ptenca pod'' krylĕ svoi i v'' nastvinu jako ovca"¹⁹. Per lodare la vita di perfezione di Evfrosinija l'agiografo scrive: "Jako solnce sijaet'' po vsej zemli, toko žitie eja prosijaet'' pred'' angely Boži"; quindi paragona la santa ai "luča solnečnyja prosvĕtivšĭja zemlju Polotskuju"²⁰.

Anche nello *žitije* dedicato a Evfrosinija Suzdal'skaja emergono tratti analoghi. Vi ritroviamo infatti l'immagine del sole che risplende, ribadita da altre equivalenti per valenza simbolica: "Evfrosinija sijaše jako svĕtilo navšĕsnice, ili jako dennica posredi zvěd''", e ancora: "sijaše jako s(o)lnce ang(e)lskim'' žitiem''"²¹. Seguendo lo schema agiografico, l'autore non tralascia di menzionare la bontà e rettitudine dei genitori della santa, la buona istruzione da lei ricevuta, la sua bellezza e preco-

¹⁴ M. Garzaniti, "L'agiografia slavo-ecclesiastica nel contesto della liturgia bizantina. Sacra scrittura e liturgia nella composizione della Vita di Paraskeva", *Contributi italiani al XII congresso internazionale degli slavisti (Cracovia 26 agosto - 3 settembre 1998)*, Napoli 1998, pp. 87–129.

¹⁵ "Invece siamo stati amorevoli in mezzo a voi come una madre nutre e ha cura delle proprie creature" [1 Ts 2,7].

¹⁶ Il fatto che l'elemento femminile identifichi implicitamente il negativo, la condizione di peccato, non deve destare meraviglia se ricordiamo che nell'immaginario antico e medievale la donna era ritenuta la causa stessa del peccato, quasi la personificazione del demonio. Affermare che essa aveva raggiunto qualità maschili significava dunque sancire il suo avvenuto riscatto da quella condizione, senza peraltro suscitare obiezioni oggi adducibili nell'ambito di una critica di genere.

¹⁷ "Raccontiamo come nacque e fu educata e crebbe, in che misura si mise al seguito di Cristo suo sposo", "Povest' o Evfrosinii", op. cit., p. 172.

¹⁸ "O beatissima sposa di Cristo nostro Dio [...] prega Dio per il tuo gregge", Ivi, p. 179.

¹⁹ "Come una madre amorosa che dimostra ai figli il suo amore", "vi ho raccolto, come la chioccia i pulcini sotto le sue ali e come le pecore nel recinto", Ivi, p. 176.

²⁰ "Come il sole splende su tutta la terra, così la sua [di Evfrosinija] vita risplende al cospetto degli angeli di Dio"; "raggi del sole che illuminano la terra di Polock", Ivi, pp. 174, 179.

²¹ "Evfrosinija brilla come il lucignolo sulla lampada, e come la stella del mattino fra gli astri"; "risplende come il sole per la [sua] vita angelica", *Žitije i Žizn'*, op. cit., pp. 66, 70.

ce intelligenza: Evfrosinija non aveva studiato in Grecia “no afinejskija premudrosti izuči filosofiju že i litoriju, i vsju grammatikiju”²²; in monastero l’igumena nota come Evfrosinija parli con umiltà e risponda con saggezza. È grazie alla sapienza che viene da Dio che Evfrosinija può occuparsi dell’istruzione delle altre monache e, anche per il dono della preveggenza, essere consigliera di molti anche al di fuori del monastero.

Lo *Žitije Julianii Lazarevskoj* presenta a prima vista alcuni tratti singolari: innanzitutto l’eroina, Julianija, è una laboriosa madre di famiglia che non prende i voti neanche in punto di morte. Gli episodi biografici di una vita al servizio dei poveri, che vengono narrati con dovizia di particolari, sono in numero molto maggiore rispetto alle consuetudini agiografiche, e ciò riteniamo sia attribuibile anche al fatto che l’autore della biografia non è un monaco, ma il figlio di Julianija, Kallistrat, *starosta* del villaggio di Lazar’evo, in vari casi probabile testimone oculare degli eventi descritti. La letteratura ha registrato ripetuti dibattiti, atti a stabilire il genere in cui classificare questo testo, che si è visto più volte rinominato come *povest’* [racconto], da chi voleva sottolinearne il carattere biografico e gli elementi di costume, come *skazanie* [narrazione], per evidenziarne il carattere di cronaca familiare, infine come *žitije* per gli innegabili tratti agiografici che pure presenta²³. Nel 1997 T. Rudi, nel suo articolo “O kompozicii i topike *Žitije Julianii Lazarevskoj*” [Sulla composizione e la topica dello *Žitije Julianii Lazarevskoj*]²⁴, ha ben evidenziato che il testo rientra indiscutibilmente nel canone agiografico, ed è questa l’opinione oggi più diffusa fra gli studiosi. In effetti vi si possono rintracciare tutte le caratteristiche tipiche di uno *žitije*, sia nell’impianto generale che nella caratterizzazione particolare della santa. Julianija fin da piccola dimostra di tendere alla santità e alla vita virtuosa, fuggendo i giochi infantili anche se derisa dai parenti. Il fatto che rimanga analfabeta, per l’inesistenza di una chiesa nel suo villaggio, viene sublimato con un’operazione già nota all’agiografia: in mancanza

di una buona istruzione è Dio stesso che infonde saggezza alla sua prediletta, proprio come già aveva fatto ad esempio con Maria Egiziaca, tanto che “vsem divitsja razumu eja”²⁵. Per quanto riguarda il matrimonio, la vita ci dice che Julianija ebbe tredici figli. Per l’autore era dunque impossibile utilizzare qui i *topoi* agiografici sulla verginità, ma egli con scaltrezza rimedia anche a questa circostanza: adempiuti i suoi doveri di sposa, Julianija chiede al marito di poter entrare in monastero, ma vistasi negare questa possibilità, decide di astenersi dai rapporti coniugali, pur rimanendo in casa. Inoltre, al momento della morte, pronunciando le sue ultime parole la santa ricorda che fin da giovane aveva desiderato assomigliare agli angeli e condurre vita monastica. T. Rudi, anticipando la risposta all’interrogativo legittimo che sorge nel lettore sull’attendibilità del fatto narrato, commenta che poco importa sapere se la Ul’janija Osor’ina storica abbia davvero pronunciato in punto di morte queste parole, perché secondo il canone agiografico doveva senz’altro pronunciarle la giusta Julianija Lazarevskaja.

La redazione breve della vita di Ol’ga non fa eccezione. Composta sulla base delle *letopisi* [annali] e degli antichi *minei* (come si sottolinea nell’introduzione), conserva parti storiche ampie rispetto a quelle degli altri *žitija*, ma non si discosta da questi ultimi per tutte le altre caratteristiche. Fin dalle prime righe Ol’ga è paragonata alla *dennica* [stella del mattino] per aver allontanato dalla terra russa le tenebre dell’idolatria e avervi portato la luce della vera fede, caratteristica, questa che la avvicina a Elena, madre di Costantino, come più avanti l’autore specifica definendola “novaja Elenaja” [nuova Elena]. Il concetto è ripreso, servendosi dell’immagine del sole: “Ol’ga, nača jako s[o]lncę svętom’ vęry tmu idol’skago nečestija prognati”²⁶. L’agiografo la presenta come una giovane, oltre che bella e saggia, in grado di rispondere alle parole di Igor “ne junošeskim’, no starčeskim’ umom’”²⁷ e con “čelomudrii slovesa” [parole di sapienza] provenienti dal suo “mužeumnago smysla” [pensiero saggio come quello maschile]. Ol’ga regge il governo di tutta la Rus’ “ne jako žena, no jako

²² “Ma aveva appreso la sapienza ateniese e la filosofia e la retorica, e tutta la grammatica”, Ivi, p. 67.

²³ M.O. Skripil’, “Povest’ ob Julijanii Osor’inoj”, *Trudy Otdela Drevnerusskoj Literatury*, 1997 (L), 6, pp. 257–272; A. Giambelluca Kossova, “La vita di Julianija Lazarevskaja”, *Storia della civiltà letteraria russa*, a cura di M. Colucci e R. Picchio, Torino 1997, I, pp. 181–183.

²⁴ T. Rudi, “O kompozicii”, op. cit., pp. 133–143.

²⁵ “Tutti si meravigliavano della sua intelligenza”, “Povest’ o Iulianii”, op. cit., p. 99.

²⁶ “Olga iniziò, come il sole, a cacciare con la luce della fede, le tenebre dell’idolatria”, D. Rostovskij, *Knigi*, op. cit., p. 89^r.

²⁷ “Non come una giovinetta, ma con la saggezza di un adulto”, Ivi, p. 85^r.

muž'' silen'' i razumen''"²⁸. Interessante notare che, mentre l'ottica medievale vede la vita ascetica come uno stato che avvicina le donne agli uomini rendendole forti e sagge come loro, quando l'agiografo si ferma a considerare che, per portare la luce della verità in terra Russa, Dio si serve di un "nemošnym'' sosudom'' ženskin''" [debole vaso femminile], Ol'ga appunto, l'accostamento alle vergini sagge, alla principessa bizantina Elena, e il parallelo che sorge nella mente del lettore con la Vergine, sembrano voler portare l'essere donna a un livello superiore all'essere uomo, in virtù di una predilezione divina.

Dopo la morte del marito, anche Ol'ga va in sposa

al "besmertnomy c[a]rju n[e]b[e]snomu Chr[is]tu B[o]gu"²⁹, rifiutando le proposte del sovrano dei Pečeneghi, prima, e dell'imperatore bizantino, poi, onde conservare il pregio di pura vedovanza [čistoe vdovstvo] e rimanere fedele a Cristo che l'aveva presa in sposa.

E si potrebbero aggiungere altri esempi. In chiusura, non sarà fuori luogo accennare che procedimenti analoghi e forse anche più vistosi, si riscontrano nell'innografia dedicata a queste sante, e ciò conferma ulteriormente la constatazione che l'agiografia cristiana, indipendentemente dalle diverse tradizioni, si avvalga di una rosa di modelli culturali ed espedienti formali comuni.

www.esamizdat.it

²⁸ "Non come una donna, ma come un uomo forte e saggio", Ivi, p. 88.

²⁹ "L'immortale re del cielo Cristo Dio", Ivi, p. 89.

О разговорной речи и письменной традиции в русской литературе XVII-го века

Ксения Хендерсон-Стюарт / Xénia Henderson Stewart

[eSamizdat 2004 (II) 3, pp. 31–36]

ВСТУПЛЕНИЕ

О ПИСАТЬ развитие русской письменности в XVII-ом столетии – вот сложная задача, которой мы посвятили свою исследовательскую работу. В славистике этот период оценивают как эпоху борьбы между двумя языками – церковнославянским и русским¹. Соответствует ли такое представление действительности?

Мы попытаемся доказать, что оно не совсем точно и, что правильнее поставить вопрос о развитии письменного языка того времени следующим образом: о разговорном языке и письменной традиции в русской литературе XVII-го века. Отказавшись от теории о двуязычии, мы постараемся описать, как и почему эти два направления, разговорная речь и древняя традиция, объединяются, сопрягаются, сталкиваются и противопоставляются в художественных произведениях XVII-го века. Наконец мы попытаемся доказать, что сдвиги, которые произошли в литературе, в свою очередь повлияли на общий строй языка конца века и на его дальнейшее развитие.

I. ТЕОРИЯ О ДВУЯЗЫЧИИ И ЕЕ НЕДОСТАТКИ

При чтении литературных текстов написанных в XVII-ом веке житийного жанра, как *Повесть о Юльянии Лазаревской*, исторического, как *Сказание Авраамия Палицына* или *Писание о представлении и погребении князя Скопина-Шуйского*, развлекательного, как *Повести о Савве Грудцыне* и *о Фроле Скобееве*, поэтического, как *Вертоград многоцветный* Симеона Полоцкого, и нако-

нец драматического, как *Комедия на Рождество Христово* Димитрия Ростовского, легко заметить, что языковые средства используемые их авторами неоднородны. В одних произведениях сохраняются формы и обороты, которые давно существовали в письменном языке, однако вышли из употребления в последующем периоде. Приводим лишь несколько примеров.

– Употребление простых прошедших времен, аориста и имперфекта:

в переводе басни Езопа Гозвининского *О муравле и голубице* читаем “Муравль возжада. Сошедъ на источникъ и изъвлечень бысть течениемъ струя, и утопаше”². *Повесть об Ульянии Осорьиной* начинается такими словами:

Во дни благовернаго царя и великого князя Ивана Васильевича всеа Руси от его царскаго двора бе мужъ благоверень и нищелюбивъ, имянемъ Иустинъ, пореклому Недоревъ, саномъ ключникъ, имея жену такую же боголюбиву и нищелюбиву, именемъ Стефаниду, Григорьеву дщерь Лукина, от града Мурома³.

– Употребление двойственного числа:

представив родителей святой, автор жития употребляет глаголы в двойственном числе: “И живяста во всем благоверии и чистоте, имяста сыны и дщери и много богатства, и рабъ множество”⁴.

– Употребление союза *егда*:

в послании Аввакума царю Алексею Михайловичу, написанном в 1664 году: “Егда патриархъ бывшей Никон послал меня в смертоносное

¹ Б.А. Успенский, *История русского литературного языка XI-XVII вв.*, Москва 2002, с. 24.

² “Басни Езопа”, *Памятники Литературы Древней Руси*, XVII век, II, с. 35.

³ “Повесть об Ульянии Осорьиной”, там же, I, с. 98.

⁴ Там же.

место, в Дауры, тогда на пути постигоша мя вся злая”⁵.

В других же текстах или даже в других местах одного и того же произведения, появляются формы и обороты, которые, наоборот, впервые встречаются в письменности:

– Употребление безличных оборотов:

в *Житии Аввакума* читаем: “Бурею дощеникъ мой в воду загрузило”.

– Употребление именных предложений:

в *Житии Аввакума*: “Стало нечева есть; люди учали з голоду мереть и от работныя водяныя бродни. *Река мелзкая, плоты тяжелые, приставы немилостивые, палзки большие, батогы суковатые, кнуты острые, пытки жестокие – огонь да встряска!* - люди голодные⁶: лишю стануть мучить, ано и умереть! Охъ времени тому!”.

– Употребление форм бывшего перфекта для обозначения претерита:

в *Житии Аввакума*: “На весну паки поехали впредь. Запасу небольшое место осталось, а первой разгребленъ весь: и книги и одежда, иная отнята была, а иное и осталось. На Байкалове море паки тонулъ. По Хилке по реке заставилъ меня лямку тянуть: зело нужен ходъ ею былъ, и поестъ было неколи, нежели спать”⁷.

Эти явления обычно объясняют тем, что в России вплоть до XVI-го столетия сосуществовали два языка, церковнославянский и русский, которые применялись в разных сферах – церковнославянский в литературе, а русский в живом общении. Лингвисты при этом опираются на высказывания Людольфа, автора одной из первых грамматик, появившейся в конце XVII-го века и в которой на латинском языке автор пишет следующее высказывание, которое я привожу на современном русском:

Так же как никто из русских не может писать по научным вопросам, не пользуясь славянским языком, так и наоборот – в домашних и интимных беседах нельзя никому обойтись средствами одного славянского языка, потому что названия большинства обычных вещей,

употребляемых в повседневной жизни, не встречаются в тех книгах, по каким научаются славянскому языку. Так и у них говорится, что разговаривать надо по-русски, а писать – по-славянски⁸.

В XVII-ом веке же, согласно этому предположению, этот принцип нарушается, и некоторые люди как будто перестают или отказываются писать на церковнославянском и начинают писать на русском, тогда как другие продолжают применять церковнославянский.

Сам Аввакум пишет в своем *Житии*: “не позазрите просторечию нашему, понеже люблю свой русской природной язык”⁹. Несмотря на все эти показания, представление о русском двуязычии нам не кажется оправданным.

Этимологический и семантический анализ тех языковых средств, которые лингвисты оценивают как признаки церковнославянского, так называемые славянизмы, и русского, так называемые руссизмы, языков не позволяет говорить о двух языках. Во-первых, этимологический анализ показывает, что по-происхождению большинство признаков принадлежат одному языку. Многие дублетные средства выражения соответствуют лишь разным по времени состояниям языка, например относительное местоимение *иже* по отношению к более позднему *который* в этой же функции. То же самое можно сказать о союзе *егда* по отношению к *когда* (последнее образование могло на первом этапе лишь функционировать как вопросительное местоимение). Во-вторых, в том случае, если этимологический анализ доказал разное происхождение собственно русского и собственно древнеболгарское двух средств выражения, то они никогда не совпадают во всех значениях. Это обнаруживается при сравнении лексики с древне-болгарской и собственно русской огласовкой: *глава* в значении “раздел книги”, по отношению к *голова*, которое не может иметь это значение. В области синтаксиса, уступи-

⁵ “Послание царю Алексею Михайловичу, Первая челобитная”, там же, с. 524.

⁶ Аввакум, “Житие”, там же, II, с. 365.

⁷ Там же.

⁸ Г.В. Лудольф, *Русская грамматика*, Ленинград 1937, с. 114.

⁹ “Обращение Аввакума к ‘чтущим’ и ‘слышащим’ его сочинения и его похвала ‘русскому природному языку’”, *Памятники*, цит. соч., II, с. 454.

тельный союз *аще и*, не соотносится полностью с более поздним союзом *хотя*. Иными словами, нельзя во всех случаях заменить более древнее *аще и* одним только *хотя*. В некоторых случаях конструкция с *аще и* соответствует конструкции с *хоть*. А ведь *хоть* до сегодняшнего времени оценивается как просторечное, не литературное образование¹⁰. Это связано с тем, что *хотя* и *хоть* не имеют одинаковое происхождение: *хотя* восходит к форме деепричастия от глагола *хотети*, тогда как *хоть*, так же как и, по всей вероятности, *аще*, восходят к форме повелительного наклонения того же глагола. Итак, если действительно существует два направления в языке, они не образуют две независимые системы. Все эти рассуждения нас и привели к выбору другого подхода для изучения развития русской словесности.

В начале интересующего нас века, есть один письменный язык, в котором проявляются два направления: первое, ориентация на древнюю традицию, и второе, на разговорное оформление. Однако в художественной литературе начала XVII-го века преобладает первое направление. Мы попытались проследить, как на протяжении века противопоставляются или сопрягаются консервативные и новаторские направления и в каких эстетических или идеологических целях.

II. КАК И ПОЧЕМУ СОПРЯГАЮТСЯ, СТАЛКИВАЮТСЯ И ПРОТИВОПОСТАВЛЯЮТСЯ ДВА НАПРАВЛЕНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ?

До интересующего нас периода, художественные произведения достаточно однообразны в плане языковых средств. Это связано с

тем, что литература до XVII-го века главным образом безымянная и поучительная. Автор является только посредником, передающим читателям события прошлого в летописи и жизнеописания выдающихся людей в житиях. А.С. Пушкин очень точно создает образ летописца в речи Пимена в *Борисе Годунове*:

Еще одно, последнее сказанье –
И летопись окончена моя,
Исполнен долг, завещанный от Бога
Мне, грешному. Недаром многих лет
Свидетелем Господь меня поставил
И книжному искусству вразумил;
Когда-нибудь монах трудолюбивый
Найдет мой труд, усердный, безымянный. . .

А. Автор

В этом смысле образ автора XVII-го века сильно меняется. Он перестает быть просто посредником, он защищает свой личный взгляд на излагаемые события, и всячески старается убедить читателя в своей правоте. И это сказывается в лингвистическом плане в том, что он воспроизводит на письме беседу, то есть разговорную речь. Конечно прием обращения к читателю не является сам по себе новшеством. Однако в предыдущий период он характеризовал только жанр проповеди, который существовал с самого начала древнерусской письменности. Новшество в том, что во-первых высказывающийся может быть кем угодно и в том, что этот тип высказывания проникает в другие жанры, в частности в исторические повести. Этот прием уже проявляется в произведениях написанных на тему Смуты, например в *Новой повести о преславном российском царстве*, где автор побуждает читателя к действию. Он непосредственно обращается к нему и использует повелительное наклонение, характерное для разговорной речи. Однако в данном случае этот сдвиг мало ощущается на грамматическом уровне, так как формы второго лица повелительного наклонения не претерпели много изменений¹¹.

¹¹ То же самое можно сказать о настоящем времени, формы которого мало изменились, вследствие чего, когда

¹⁰ Т.М. Николаева в статье “О скрытой памяти языка”, *Вопросы языкознания*, 2002, 4, заметила, что даже в современном русском, эти два близких по значению союза, на самом деле полностью не совпадают: “становится очевидно, что в одном случае, скорее, будет сказано, хоть, в другом, скорее, *хотя*”. Приводим ее же примеры: *Я продолжал бежать, хотя силы уже иссякали.* (скорее *хотя*); *Она какая-то неинтересная, хоть и красавица.* (скорее *хоть*).

Приидите, приидите, православнии! Приидите, приидите, христоролюбивии! Мужайтесь и вооружайтесь, и тщитесь на враги своя, како бы их победити и царство свободити!¹².

В последующий период, этот прием прослеживается в произведениях раскольников, и в частности в *Житии Аввакума*. Из разговорной речи в повествование проникает также другой тип высказывания – описание при помощи именных предложений. В первом разделе мы уже дали примеры, где протопоп Аввакум описывает жестокие условия ссылки, применяя этот оборот. Автору удается этим самым перенести своего читателя от времени чтения ко времени самих событий, превратив его в соучастника действия.

Автор чаще, чем раньше является одновременно свидетелем событий, о которых он пишет. И это проявляется в возможности употреблять в повествовании в прошедшем времени формы претерита, как это происходило в устном повествовании, вместо традиционного аориста. Это явление во многом напоминает то, что происходит сегодня во французском языке. До сегодняшнего времени письменное повествование сохраняет формы простого прошедшего (*passé simple*), тогда как в устной форме, рассказ, причем давно, ведется либо в настоящем времени, либо при помощи сложного прошедшего (*passé composé*)¹³. Однако можно предположить, что в скором времени и в письменном повествовании замена простого прошедшего сложным будет возможна.

Обновлению письменного языка способствовало еще одно явление – рост объема переводческой литературы. Можно действительно предположить, что переводчику было легче, чем кому-либо другому освободиться от навыков традиции.

текст написан при использовании настоящего времени, читатель воспринимает язык памятника, как близкий и достаточно “современный”.

¹² “Новая повесть о преславном российском царстве”, *Памятники*, цит. соч., с. 36.

¹³ Вот почему те, кто держится теории о древнерусском двуязычии должны были бы, на наш взгляд, говорить также о современном французском двуязычии (или диглоссии).

Б. *Речь действующих лиц*

Повествователь XVII -го века чаще, чем раньше предоставляет слово действующим лицам. В конечном счете объем прямой речи в повествовании возрастает.

Притом, по сравнению с предыдущим периодом, эти лица принадлежат к более разнообразным сословиям. И автор всячески пытается, чтобы оживить свой рассказ и поддержать внимание читателя, стилизовать прямую речь изображаемых героев.

Этот прием ярче всего проявляется в жанре драматическом, но он присутствует тоже в повествовании. Сравните к примеру речь Ирода и речь пастыря в *Комедии на Рождество Христово* Димитрия Ростовского.

Иродь

Встань и гряди к господамъ, глаголи же тако,
Яко о ихъ шествии радуются всяко,
Да изволят идуще мене посетити,
Молю; радъ и что от нихъ вопросити¹⁴.

Пастырь

Што же такъ итти худо? Ходемъ, украсемся,
В чулки, лапти новые пойдимъ, приберемся.
Афоня! Позабирай калачи и вино,
Да и ты приберися, пойдимъ все заодно¹⁵.

Интересно заметить, что орфография здесь имеет важную роль. Она указывает на произношение, которое актер должен воспроизводить на сцене. Димитрий Ростовский пишет в реплике пастыря *что* через *ш*, *пойдемъ* через *ш*. В *Повести о Савве Грудцыне*, язык беса нарочно более изыскан, чем у главного героя.

III. ПОЭТИЧЕСКАЯ ФОРМА И РЕЧЬ

Конец XVII -го века характеризуется развитием поэзии, как особенной формы письма, рассчитанной на декламацию, произнесение. И хотя в этом жанре в принципе должна звучать речь автора, здесь наоборот, по сравнению со всеми остальными жанрами, авторы держатся старины. Более того, в стихах мы находим формы, которые давно утратились даже в

¹⁴ Димитрий Ростовский, “Комедия на рождество Христово”, *Памятники*, цит. соч., III, с. 423.

¹⁵ Там же, с. 415.

письменной речи начала века; например, именительный *любы* вместо *любовь* (заметим, что даже в богослужебных текстах эта древняя форма была давно заменена новой). Однако здесь проявляются не столько консервативные тенденции, сколько архаизаторские. А это явление является, как ни парадоксально, новшеством в литературе. В поэтической речи конца XVII-го века, те явления языка, которые в предыдущем периоде были данью старины, поддерживаемой традицией, но которые при этом оставались не маркированными, теперь выполняют новую функцию. Эти обороты, формы и слова предупреждают о том, что читатель находится в другом, поэтическом измерении. Здесь авторы нарочно отталкиваются от повседневной речи и это особенно четко проявляется в жанре панегирика.

Эпитафионъ Сильвестра Медведева:

Зряй, человеце, сей гробъ, сердцемъ умилися,
О смерти учителя славна прослезися.
Учитель бо zde токмо единъ таковъ бывый,
Богословъ правый, церкви догмата хранивый¹⁶.

Обратите внимание на использование старых форм причастий: *зряй*, *бывый*, *хранивый*, которые даже в более ранних произведениях очень редки. При этом следует учесть и тот факт, что использование старых форм часто было связано с метрическими соображениями. Иными словами, выбор между более новыми и более древними формами, например усеченные формы по отношению к неусеченным, отсутствие связи при перфекте по отношению к ее присутствию, было обусловлено количеством слогов в стихе.

IV. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключение можно сказать, что все эти сдвиги в облике автора и новые эстетические установки в русской литературе повлияли в свою очередь на общий строй литературного языка и на язык литературы. Нейтральная литературная письменная речь сблизилась с разговорной речью, обновилась: были утрачены, забыты формы, которые характеризовали

письменную речь еще в начале века. Самым существенным изменением была утрата традиции повествования, при помощи глагольных форм аориста, и новая возможность вести повествование на письме, с помощью форм бывшего перфекта (формы на *-л*) с функцией претерита. Зато художественная речь, то есть речь, которая проявляется в художественной литературе, осложнилась и тем самым обогатилась. В ней развилось разграничение функциональных стилей литературного языка.

Наконец хотелось бы вернуться к важному вопросу: почему же представление о русско-церковнославянском двуязычии так глубоко укоренилось в славистике? Этому, на наш взгляд, способствовала история богослужебных текстов.

Во-первых, так как графическая реформа проведенная Петром Великим в начале XVIII-го века не коснулась богослужебных текстов, она этим самым внешне разделила мирскую и религиозную литературу.

Во-вторых, богослужебные тексты, которыми пользуются по сей день в православном русском богослужении, содержат, в плане лингвистическом, именно те формы и обороты, которые утратились в XVIII-ом веке в письменной речи. Это обусловлено тем, что вековая традиция обновления (модернизации при переписывании) богослужебных текстов путем удаления непонятного, отжившего, была прервана именно в XVII-ом веке. Трудно установить точно почему. Может быть из опасения нового раскола, или же потому, что труднее было обновлять напечатанный текст? Из-за нового, если не сказать более фетишистского, то во всяком случае более консервативного, отношения ко всему "священному"? Во всяком случае к текстам в общем больше не притрагивались. Объединяя эти два факта, легче понять, как в языковом сознании русских сложилось представление о мнимом русско-церковнославянском двуязычии. Упрощенно, можно это передать следующим образом.

Существует два шрифта. Один из них

¹⁶ Сильвестр Медведев, "Эпитафион", там же, III, с. 215.

употребляется только в Церкви. Следовательно, церковный шрифт обслуживает церковный язык¹⁷. В богослужебных текстах есть формы, неизвестные в живом общении. Эти формы тоже присутствуют в древних памятниках литературы. Следовательно, древние памятники написаны на церковнославянском языке.

www.esamizdat.it

¹⁷ Известно, что шрифт в народном сознании часто связывается с языком (ср. например ложное представление о том, что сербский пишется кириллицей, а хорватский латиницей).

La chancellerie secrète comme source d'inspiration d'une nouvelle russe ?

L'affaire Skobeev (mai 1722)

Pierre Gonneau

[eSamizdat 2004 (II) 3, pp. 37–39]

LE texte vieux-russe connu sous le nom d'*Histoire de Frol Skobeev* a pour titre original, dans ce qui semble être sa version la plus ancienne, *Istorija o rossijskom novgorodskom dvorjanine Frole Skobeeve, stolničej dočeri Nardina-Naščokina Annuški* que l'on peut traduire par : *Histoire du gentilhomme de Novgorod Frol Skobeev [et] d'Annuška, fille du panetier Nardin-Naščokin*. Elle est attestée dans neuf manuscrits du XVIIIe siècle, dont sept seulement subsistent dans les bibliothèques russes (deux semblent avoir disparu)¹.

L'anecdote peut être résumée ainsi. Hobereau désargenté du pays de Novgorod, Frol Skobeev décide d'épouser Annuška Nardin-Naščokin, riche héritière de la région dont le père a rang de panetier à la cour du tsar. Frol corrompt la gouvernante d'Annuška et se travestit pour participer à une soirée de filles donnée pendant la période des *svjatki* (entre Noël et l'Épiphanie). Profitant d'un intermède où les demoiselles jouent au marié et à la mariée, il déflore Annuška qui s'éprend de lui. C'est pourquoi, lorsque son père l'appelle à Moscou pour la marier, elle demande à Frol de l'y suivre. Mais Skobeev est déjà tristement célèbre à Moscou, où il tente de gagner sa vie comme intrigant spécialisé dans les chicanes de bureau (*jabednik*). C'est Annuška qui lui souffle comment l'enlever, en prétendant être un cocher venu la chercher pour qu'elle rende visite à sa

tante qui vit retirée au monastère Novodevičij. Lorsque le père Nardin-Naščokin retourne la ville pour retrouver son enfant, Frol fait chanter celui qui lui a prêté l'équipage utilisé lors du rapt, afin qu'il apaise la colère du vieux barbon. Il suffit ensuite qu'Annuška feigne d'être mourante pour que ses parents accordent leur pardon. Frol Skobeev réussit ainsi à entrer dans la famille Nardin-Naščokin et devient l'héritier de ses biens.

La date de composition du récit est controversée. Le titre qu'il porte dans le manuscrit Undol'skij mentionne l'année 1680 comme celle à laquelle l'aventure est censée se dérouler. Une majorité de spécialistes pense donc que l'*Istorija* de Frol Skobeev date de la fin du XVIIe siècle : ils estiment que le monde qui nous y est dépeint est clairement antérieur aux réformes de Pierre le Grand, entamées vers 1700, et que le lexique du texte est assez peu novateur². Une minorité influente tient

¹ Bibliothèque nationale de Russie à Moscou (ex-Lénine) [RGB], Undol'skij 945 (1741–1746) ; RGB Tichomirov 486 (1754–1788) ; RGB fond 218, 1088.1 (1774–1800) ; Musée national historique de Moscou [GIM], Zabelin 536 (1763–1802) ; Bibliothèque de l'Académie des sciences à St-Petersbourg [BAN], 45.8.1 (fin du XVIIIe s.) ; Bibliothèque nationale de Russie à St-Petersbourg (ex-Saltykov-Ščedrin) [RNB], Pogodin 1617 (XVIIIe s.) ; Bibliothèque de l'Université de Tartu (Estonie), Mss. 768 (1775–1800) ; manuscrit Kuprijanovskij (XVIIIe s.), perdu, utilisé pour la première édition du récit, parue dans *Moskvitjanin*, 1853, 1/4, pp. 3–16 ; manuscrit Titov 2461 (XVIIIe s.), perdu, utilisé pour l'édition donnée par V.V. Sipovskij, *Russkie povesti XVII-XVIII vv.*, I, Sankt-Peterburg 1905. Pour une édition récente : *Pamjatniki literatury Drevnej Rusi. X. XVII vek. Kniga pervaja*, Moskva 1988, pp. 55–64.

² A.D. Galachov, *Istorija russkoj slovesnosti drevnej i novoj*, Sankt-Peterburg 1880², I, pp. 514–518 ; V.V. Sipovskij, *Russkie povesti XVII-XVIII vv.*, Sankt-Peterburg 1905, I, p. XXIX ; M.A. Sokolova, "K voprosu o vremeni i meste vzniknovenija Povesti o Frole Skobeeve", *Naučnyj bjulleten' Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta*, 1945, 3, pp. 33–34 ; *Istorija russkoj literatury*, II/2. *Literatura 1590-1690-ch godov*, Moskva-Leningrad 1948, pp. 235, 238 ; M.O. Skripil', *Russkaja povest' XVII veka*, Moskva 1954, p. 467 ; N.K. Gudzij, *Istorija drevnej russkoj literatury*, Moskva 1956⁶, p. 402 ; A.A. Kajev, *Russkaja literatura*, Moskva 1958³, pp. 395–397 ; Ju. Lotman, "Puti razvitija russkoj prosvetitel'noj prozy XVIII veka", *Problemy russkogo Prosvetščenija v literature XVIII veka*, Moskva-Leningrad 1961, pp. 81–84 ; *Istorija russkogo romana v 2 tomach*, Moskva-Leningrad 1962, I, pp. 26–39 ; E. Lo Gatto, *Histoire de la littérature russe : des origines à nos jours*, Paris 1965, pp. 75–78 ; Ja.S. Lur'e, "Sjužet na rannich stadijach povestvovatel'nogo iskusstva : na materiale drevnerusskoj literatury", *Russkaja literatura*, 1969, 1, pp. 55–56 ; *Istoki russkoj belletristiki : vzniknovenie žanrov sjužetnogo povestvovanija v drevnerusskoj literature*, Leningrad 1970, pp. 559–560 ; D.S. Lichačev, *Čelovek v literature Drevnej Rusi*, Moskva 1970, pp. 112–117, 135 ; E. Fojtikova, *Russkaja bytovaja povest' nakanune novogo vremeni*, Praga 1977, p. 69 ; L. Boeva, "Russkie satiričeskie povesti XVII veka", *Godišnik na Sofijskija universitet Kliment Ochridski, fakultet po slavjanski filologii*, Sofia 1982, pp. 167–170 ; V. Masleša, *Nravstvennoe sodržanie bytovych povestej XVII veka (Povest' o Gore-Zločastii, Povest' o*

pourtant pour une datation plus tardive, du début du XVIIIe siècle. Ils relèvent davantage de néologismes que leurs prédécesseurs, ainsi que des anachronismes dans la description des années 1680. De plus, la psychologie de leur héros, qui se fie à ses talents, même douteux, plutôt qu'à sa naissance, et risque tout sans arrière pensée (*libo budu polkovnik, libo pokojnik*), leur paraît représentative de l'époque de Pierre le Grand³. Enfin, quelques spécialistes prudents ont laissé la question ouverte⁴.

N. Baklanova concluait son étude de Frol Skobeev en datant le récit entre 1710, année du premier recensement de la noblesse russe, et 1722, date de la publication de la *Table des rangs* qui sonne définitivement le glas des grades déjà désuets, comme celui de panetier. Mais la clé de la datation de *Istorija* est peut-être ailleurs, dans un des dossiers de la redoutable Chancellerie Secrète [*Tajnaia Kanceljarija*] qui avait pour mission d'examiner toutes les affaires relevant de la sécurité

Savve Grudcyne, Povest' o Frole Skobeeve), *avtoreferat dissertacii kandidata filologičeskich nauk*, Moskva 1986; V.V. Kuskov, *Istorija drevnerusskoj literatury*, Moskva 1989⁵, pp. 241–243; L. Boeva, *Drevnerusskie povesti: žanry XVII veka*, Sofia 1992, pp. 125–128; *Histoire de la littérature russe, 1. Des origines aux Lumières*, Paris 1992, pp. 243–244.

³ I. Zabelin, "Ešče neskol'ko slov o Frole Skobeeve", *Otečestvennye zapiski*, 6/5, 1853, pp. 107–108; Idem, "Zametka o starinnych povestjach", *Opyty izučeniia russkich drevnostej i istorii*, Moskva 1872, I, pp. 191–193; N.N. Kononov, "Povest' o Frole Skobeeve", *Drevnosti: Trudy Slavjanskoi komissii Imperatorskogo Moskovskogo archeologičeskogo občestva. Protokoly*, 1911, 5, pp. 6–7; N.A. Baklanova, "K voprosu o datirovke Povesti o Frole Skobeeve", *Trudy Otdela drevne-russkoj literatury*, 1957, 13, pp. 511–518; Idem, "Evoljucija russkoj original'noj bytovoj povesti na rubeže XVII–XVIII vekov", *Russkaja literatura na rubeže dvuch epoch (XVII-načalo XVIII v.)*, Moskva 1971, pp. 160–170; Ju.K. Begunov, "Povest' o Frole Skobeeve i literaturnoe dviženie pervoj četverti XVIII v.", *Studi slavistici in ricordo di Carlo Verdiani*, Pisa 1979, pp. 11–30; A.M. Pančenko, "Perechod ot drevnej russkoj literatury k novoj", *Čtenija po drevnerusskoj literature*, Erevan 1980, p. 129; R. Picchio, *La letteratura russa antica*, Milano 1993, p. 278.

⁴ V. Kožinov, *Proischoždenie romana; teoretiko-istoričeskij očerk*, Moskva 1963, pp. 212–213; W.E. Brown, *A History of Seventeenth Century Russian Literature*, Ann Arbor 1980, p. 52; O.L. Kalašnikova, "Vyzrevanie romannykh principov v poetike drevnerusskoj povesti: k probleme istokov russkogo romana XVIII veka", *Problemy razvitija žanrov v russkoj literature XVIII–XX vekov*, Dnepropetrovsk 1985, p. 16. E.V. Dušečkina ne prend pas fermement parti quand elle expose les thèses en présence, mais tient dans le courant de son exposé pour une datation de la fin du XVIIe s.; E.V. Dušečkina, *Stilistika russkoj bytovoj povesti XVII veka (Povest' o Frole Skobeeve): učebnyj material po drevnerusskoj literature*, Tallinn 1986, pp. 12–20, 41, 85. A.S. Demin hésite entre une datation large, fin XVIIe-début XVIIIe; A.S. Denin, *O chudožestvennosti drevnerusskoj literatury*, Moskva 1988, p. 262, ou une datation du début du XVIIIe s., *Russkaja literatura vtoroj poloviny XVII-načala XVIII veka: novye chudožestvennye predstavlenija o mire, prirode, čeloveke*, Moskva 1977, pp. 192–193.

et de l'honneur de Pierre Ier. Le dossier avait été examiné à la fin du XIXe siècle par l'historien M.I. Semevskij qui en avait laissé un bref compte-rendu dans une étude consacrée au fonctionnement de cette institution; on y trouve aussi une allusion dans le travail de V.I. Veretennikov, paru en 1910, qui s'intéressait aussi à la *Tajnaia*⁵.

La pièce se trouve encore à Moscou, aux Rossijskij gosudarstvennyj archiv drevnich aktov [*Archives nationales des actes anciens*], sous la cote RGADA fond 7. opis' 1. ed. chr. 144. L'affaire qu'elle relate est fort simple. Une enseigne [*praporščik*] d'un régiment de la milice, nommé Timofej Savel'ev syn Skobeev et domicilié au petit village de Frolovskoe (district de Borovsk), commit l'imprudence, lors d'une querelle domestique, à la Noël 1721, d'affirmer que l'empereur Pierre lui-même était porté sur la bouteille. Dénoncé par un de ses serviteurs, il fut déféré devant la Chancellerie où il confessa son crime. Ses aveux lui valurent d'être condamné à une simple bastonnade, le 1^e mai 1722, tandis que son serviteur était émancipé pour ses services d'informateur. L'affaire en resta là du point de vue administratif, mais il n'est pas impossible qu'elle ait donné à un des clercs de la Chancellerie secrète un nom pour le héros d'une historiette qu'il méditait d'écrire: Frol Skobeev.

Outre l'évidente similitude des noms (Skobeev, pour le héros, Frolovskoe pour le village), et des périodes (la Noël ou les *svjatki*), quelques éléments rapprochent cette affaire de *Istorija o... Frole Skobeeve*. On remarque que celui qui déféra Skobeev devant la Chancellerie secrète n'est autre qu'Aleksej Vasil'evič Makarov, secrétaire du cabinet de Pierre le Grand qui s'était vu confier, précisément en 1721–1722, la préparation de *l'Histoire de la guerre de Suède* [*Gistorija Svejskoj vojny*] que Pierre projetait de publier. Ce projet n'aboutit pas, mais le choix de Makarov montre que le souverain avait confiance en ses talents de plume. En outre, *Istorija* de Frol Skobeev est rédigée dans la même "langue des bureaux" [*prikaznoj jazyk*] que le dossier de la Chancellerie et que d'autres papiers traités par Makarov lui-même. Enfin, les deux Skobeev se ressemblent, comme si le plumitif de chancellerie auteur de la nouvelle avait

⁵ M.I. Semevskij, *Slovo i delo! 1700–1725: Tajnaia kanceljarija pri Petre Velikom*, Sankt-Peterburg 1884², pp. 48–51; V.I. Veretennikov, *Istorija Tajnoj kanceljarii Petrouskogo vremeni*, Char'kov 1910, pp. 173–176.

esquissé son personnage de Frol à partir de l'authentique Timofej, mais l'avait rajeuni en le transformant en célibataire coureur de dot qui exploite l'ivrognerie des autres, au lieu de s'abrutir dans la sienne, et en lui prêtant ses propres talents pour embrouiller ou

débrouiller les dossiers.

La publication commentée du dossier du RGADA et sa traduction française sont prévues dans le dernier fascicule du tome 75 (2004) de la Revue des études slaves.

www.esamizdat.it

Il “Ciclo di Olsuf’ev”:

introduzione ai problemi di catalogazione e lettura dei testi

Bianca Sulpasso

[eSamizdat 2004 (II) 3, pp. 41–46]

I.

Vy ne znaete stichov Barkova i sobiraetes’ vstupit’ v universitet – eto kur’ezno. Barkov – eto odno iz znamenitejšich lic v russkoj literature [...] Dlja menja [...] net somnenija, što pervye knigi, kotorye vyidut bez cenzury, budet polnoe sobranie sočinenij stichotvorenij Barkova¹.

SONO parole di Puškin e sono passati più di 150 anni prima che i suoi pronostici trovassero una parziale realizzazione: il volume *Devič’ja Igruška. Ili sočinenija gospodina Barkova* [Il trastullo delle fanciulle, ovvero opere del Signor Barkov] è stato infatti pubblicato dalla casa editrice Lodomir soltanto nel 1992. Con *Devič’ja Igruška* la Lodomir ha inaugurato la serie Russkaja Potaennaja Literatura², dedicata agli aspetti marginali della letteratura russa. Prima del 1992 le pubblicazioni scientifiche di materiali di tal genere erano rare, tra queste vanno annoverate la “prima mondiale” della *Ten’ Barkova* [L’ombra di Barkov] di Puškin (1990)³ e il numero 11 della rivista *Literaturnoe Obozrenie* del 1991, dedicato alla letteratura oscena. Il muro contro cui ci si scontrava affrontando questo tipo di indagine scientifica era sia “fisico” che “intellettuale”: dalla difficoltà di reperire il materiale, alla censura sovietica, a quella intellettuale di un’accademia che si ostinava a snobbare un certo tipo di produzione letteraria.

Da allora la situazione è certamente migliorata, Puškin si compiacerebbe, forse, di pubblicazioni come il *Polnoe sobranie stichotvorenij* [edizione completa delle

liriche] di Barkov, fresco di stampa⁴ o della riedizione della *Ten’ Barkova*⁵, al punto che oggi si può affermare che esista una sorta di *barkovovedenie* [scienza degli studi su Barkov]. Le questioni irrisolte, tuttavia, sono ancora molte e permangono in parte i tabù intellettuali legati alla letteratura oscena: ancora nel 2003 il redattore capo della casa editrice Lodomir, Jurij Anatol’evič Michajlov, interrogato sui motivi che portarono alla nascita di questa serie, asseriva, in una lettera a me indirizzata, di non riuscire a “trovare uno studioso che curasse l’apparato scientifico di una raccolta di proverbi erotici”.

Lo scenario è complicato poi da problemi metodologici, specifici del materiale in esame, e dalle modalità con cui è affiorato: il crollo dell’Unione Sovietica, l’alleggerimento della morsa della censura, l’apertura di molti archivi hanno originato una sorta di “corsa alla pubblicazione” che, alimentata dalla brama di portare alla luce materiali ricoperti dalla polvere di anni, ha prodotto una pletora di edizioni di letteratura erotica legate al nome di Barkov, non sempre frutto di un lavoro scientifico ed esegetico adeguato⁶. Così, se nel 1991 Zorin affermava che “tutti hanno sentito parlare di Barkov, ma nessuno l’ha mai letto”⁷, ora Barkov e la *Barkoviana*⁸ vengono letti e studiati, e il nocciolo della questione è diventato “cosa” venga studiato e in “quale” edizione.

Protagonista indiscusso di questi dibattiti è la *De-*

¹ “Non conosce Barkov e sta per accedere all’Università? Che strano. Barkov è uno dei personaggi più significativi del panorama letterario russo. Sono sicuro che il primo libro che verrà pubblicato quando non ci sarà più la censura sarà la Raccolta completa dei versi di Barkov”, A.Zorin “Barkov i barkoviana”, *Literaturnoe Obozrenie*, 1991, p. 21. Si veda al riguardo A.S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*, II, Moskva 1949, p. 783.

² L’espressione risale all’antologia del 1861 di N. Ogarev, si veda a questo proposito M. Gasparov, “O serii ‘Russkaja Potaennaja literatura’”, *Antimir russkoj kul’tury: jazyk. Fol’klor*, Moskva 1996, p. 407.

³ A. Puškin, *L’ombra di Barkov. Ballata*, a cura di C.G. De Michelis, Venezia 1990.

⁴ I.S. Barkov, *Polnoe sobranie stichotvorenij*, a cura di V. Sažin, Sankt-Peterburg 2004.

⁵ A.S. Puškin, *Ten’ Barkova: Teksty. Kommentarii. Ekskursy*, a cura di I.A. Pil’ščikov – M.I. Šapir, Moskva 2002.

⁶ Al riguardo si legga A. Plucer-Sarno, “Russkaja pornografičeskaja literatura XVIII–XIX vv.”, *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 2001, 48, pp. 358–386.

⁷ A. Zorin, “Barkov i barkoviana”, *Literaturnoe Obozrenie*, 1991, 11, p. 18.

⁸ Per l’uso dei termini “barkoviana”, “barkovščina” si rimanda a A. Plucer-Sarno, “Russkaja pornografičeskaja literatura”, op. cit., pp. 358–359.

vič'ja Igruška di Ladimir. La pubblicazione, che ha svolto il ruolo di enzima catalizzatore per gli studi successivi, presenta una serie di pecche, evidenziate tra gli altri da M. Gasparov⁹ e da A. Plucer-Sarno¹⁰: le note sono spesso approssimative, l'apparato testologico è lacunoso, i criteri di scelta dei testi non sono scientifici¹¹, non vengono indicate le varianti e i curatori non specificano su quali manoscritti abbiano basato le edizioni proposte al lettore. Questo stato di studi disorganico è complicato poi da fattori esterni, come l'improvvisa accessibilità ad archivi e fondi che rivelano la presenza di "tesori sconosciuti" e modificano sensibilmente il quadro d'insieme.

A distanza di più di dieci anni, pertanto, da quando sono state poste le prime pietre dell'edificio della *barkovovedenie*, si rende necessaria un'indagine scientifica che riparta dallo studio dei manoscritti, dalla loro classificazione, datazione e attribuzione.

Se alcuni passi sono già stati mossi in questa direzione, diverse questioni metodologiche, sollevate a proposito della *Devič'ja Igruška*, permangono anche nelle pubblicazioni più recenti: nella menzionata edizione di Sažin, ad esempio, nonostante l'apparato critico sia più ricco rispetto a quello della edizione della *Devič'ja Igruška*, il curatore non specifica sempre su quale manoscritto si basino le soluzioni proposte, e i criteri di "scelta" generali segnalati non sono del tutto condivisibili (viene preferito di norma, ad esempio, il manoscritto più antico, se "leggibile")¹².

II.

Quanto affermato per il macrocosmo della *barkoviana* si riferisce anche al microcosmo definito "Ciclo di Olsuf'ev": una serie di componimenti legati alla *barkoviana* da un punto di vista filologico (sono un "convoglio" ricorrente nei manoscritti di letteratura erotica). Nel sintagma costituito dai due lemmi "ciclo" e "Olsuf'ev", non vi è in realtà nulla di scontato: le incertezze interessano prima di tutto la paternità dei componimenti; frutto non di una sola penna, a tutt'oggi non sono stati ancora individuati tutti i componenti della

"allegra compagnia" di autori¹³. Il cognome "Olsuf'ev" ricorre in alcuni manoscritti a delimitare un insieme di testi che ruotano tutti attorno al nome di un certo Ivan Danilovič: ad esempio il manoscritto di Titov¹⁴, che ha una sezione intitolata *Raznye satiričeskie sočinenija. Sočinenija dejstvitel'nogo Tajnogo sovetnika Upravljaščego kabinetom Senatora Adama Vasil'eviča Olsuf'eva* [Componimenti satirici di vario tipo. Opere del Consigliere segreto effettivo Adam Vasil'evič Olsuf'ev]).

Figlio di Vasilij Dmitrievič Olsuf'ev e della svedese Eva Golender, al nome "Adam" è legato un aneddoto su Pietro il Grande, registrato dal figlio Dmitrij Adamovič nelle sue *Memorie*:

Ded moj poprasil Imperatora byt' vospriemnikom syna (moego otca). Kogda on priechal, on prežde vsego sprosil, kakoe imja dali rebenku pri molitve [...] emu ovetili, čto nazvali ego Vasilijem. "Net" vozrazil Imperator, "ne choču etogo imeni. Eva proizošla ot Adama: choču čtoby i ot Evy proizošel Adam", i ego nazvali Adamom Vasil'evičem¹⁵.

Personalità brillante e poliedrica, Olsuf'ev è protagonista di una rapidissima carriera: licenziato a 18 anni dal corpo dei cadetti con il grado di tenente, a 21 viene inviato come gentiluomo di ambasciata a Copenhagen e a Stoccolma. Tornato in Russia nel 1746, è nominato consigliere di corte da Elisabetta Petrovna¹⁶ e diventa membro del Collegio per gli affari esteri. Da questo momento in poi, sino alla morte nel 1784, Adam Vasil'evič non discenderà mai la china. Caterina II lo nomina capo di gabinetto, dal 1764 diviene senatore. Gli vengono affidate mansioni eterogenee: dalla direzione della fabbrica di porcellana imperiale alla gestione di delicate questioni religiose (il suo lavoro di mediazione

⁹ M. Gasparov, "O serii", op. cit., p. 407.

¹⁰ A. Plucer-Sarno, "Russkaja pornografičeskaja literatura", op. cit., p. 360.

¹¹ "Gli studiosi hanno selezionato i testi guidati più dall'intuizione che dall'analisi testuale", Ibidem.

¹² I. Barkov, *Polnoe sobranie*, op. cit., p. 551.

¹³ Il punto di partenza per ricostruire la composizione di questa "compagnia" è un elenco di nomi che compare alla fine del componimento numero 7 del manoscritto della collezione di Titov n. 3478 (Rossijskaja Nacional'naja Biblioteka f. 775 [RNB]): alcuni sono storici, altri evidentemente fittizi (ad esempio "Matvej Chujdašev, Il'ja Ebišev"), si veda S. Garzonio, "'Cikl ob Ivane Danilovičev' v issledovanii M.M. Nikitina", *Study Group on Eighteenth Century Russia Newsletter*, 1992, 20, p. 48. Sulla collezione di Titov si veda S. Garzonio, *ivi*, p. 46.

¹⁴ *Ivi*, pp. 45–46.

¹⁵ "Mio nonno chiese all'imperatore di fare da padrino al figlio (mio padre). Non appena arrivato [l'imperatore] chiese subito come volessero chiamare il bambino [...] Alla risposta: "Vasilij", l'imperatore obiettò: "No. Non voglio che venga chiamato così. Eva nacque da Adamo, e io voglio che Adamo nasca da Eva", e lo chiamarono Adam Vasil'evič", D.A. Olsuf'ev, "Kratkaja biografija stats-sekretarja Ekateriny II-j Adama Vasileviča Olsuf'eva", *Russkij Archiv*, 1870, 7, pp. 1342–1343.

¹⁶ Si veda anche *Archiv Knjaza Voroncova*, VII, Moskva 1873, pp. 235, 246–247.

risultò indispensabile quando si inasprirono i rapporti tra Caterina II e Arsenij Macevič¹⁷), dalla direzione del Comitato per lo spettacolo alla nomina a membro della Rossijskaja Akademija¹⁸. Il suo talento insolito nell'apprendimento delle lingue è sovente ricordato dai contemporanei. Il segretario dell'ambasciata francese J. Favier annota:

Olsuf'ev imeet sposobnost' k jazykam. Krome nemeckago i angliškago, on govorit očen' chorošo na vsech jazykach severa, gde on dolgo byl na službe po diplomatičeskoj časti i daže na francuzskom i na ital'janskom jazykach, choťja on nikogda ne byl ni v Italii, ni vo Francii¹⁹.

Conosce francese, tedesco, latino, svedese, danese, comprende l'inglese e si diletta nello studio di dialetti e parlate²⁰.

Alla brillante carriera politica Adam Vasil'evič coniugò la passione per il violino e per le miniature. Traduce i libretti di diverse opere²¹ e la commedia *Tol'ko šest' bljud* [Solo sei portate] di G.F. Grossman. È uno dei più grandi collezionisti di *lubočnye kartinki* [*lubki*, stampe popolari] del tempo: a detta di Rovinskij possedeva più di 80000 esemplari e, ciò che non è irrilevante ai fini della nostra ricerca, un posto privilegiato nell'enorme collezione di Olsuf'ev era riservato ai *lubki* legati alle tematiche dell'ubriachezza e dei "facili costumi" (tra gli

altri: *P'janstvennaja strast'* [Passione ubriaca], *Poučenie "eže neupivatisja"* [Insegnamento "per non sbornarsi del tutto"], *Razgovor Farnosa i Pigas' i s celoval'nikom Ermakom* [Conversazione di Farnos e Pigas'ja con il bettoliere Ermak], *O p'janice, propivsemsja na kružale* [Dell'ubriacone che si bevve tutti i soldi nella bettola], *Otdaj mne vedro* [Ridammi la secchia], *Sčastlivye ljubovniki, starik na kolenach u molodoj* [Gli amanti felici, il vecchio in ginocchio davanti alla giovine], *Pomecha v ljubvi* [Ostacolo in amore], *Razgovor ženicha s svachuju* [Conversazione del promesso sposo con la pronuba], *Nevernaja žena* [La moglie infedele]).

Olsuf'ev, spesso menzionato nelle *Memorie* dei contemporanei, viene ricordato anche da Giacomo Casanova, che conobbe ai tempi del suo viaggio in Russia²²:

Demetrio Papanelopulo²³ me fit connaître le ministre de Cabinet Alsuwiow, gros et gras, plein d'esprit, et le seul lettré que j'ai connu en Russie, car il n'était pas devenu docte en lisant Voltaire, mais étant allé étudier dans sa jeunesse à Upsal. Cet homme rare, qui aimait les femmes, le vin et la chère exquise, m'invita à dîner chez Locatelli à Caterinow, maison impériale que l'impératrice avait donnée pur toute sa vie à ce vieux entrepreneur de théâtres²⁴.

Un uomo colto, raffinato, che sedeva ai tavoli del potere di giorno e poi la sera, svestiti i panni del Consigliere segreto errava per "bettole e lupanari". Là, probabilmente, tra i fumi e i fiumi di vodka reclutava l'allegria e variegata compagnia con cui si diletta a comporre i versi individuati come "ciclo di Olsuf'ev".

III.

Riguardo il secondo lemma del sintagma, il "ciclo", la questione è piuttosto controversa: da chiarire è in che misura queste opere possano ritenersi "parte della *barkoviana*" e in che misura invece un "organismo originale". I componimenti restano nel solco della *barkoviana* nella scelta dei generi. Nel suo piccolo, il ciclo di Olsuf'ev ripropone la suddivisione per rubriche: epigrammi, elegie, poemi, ritratti, lettere, epistole. Alla *barkoviana* è ascrivibile anche il gusto per la parodia del classicismo, attraverso una lira che canta con toni solenni tematiche

²² Casanova ricevette il Certificato doganale il 10 dicembre 1764, a Riga, rilasciato a nome di "Farussi". Arrivò a San Pietroburgo alla fine di dicembre (1764) e a Mosca nel maggio successivo (1765).

²³ Banchiere di San Pietroburgo.

²⁴ Jacques Casanova de Seingalt, *Histoire de ma vie*, V/10, Wiesbaden 1961, p. 109.

¹⁷ Arsenij Macevič (1697–1772), metropolita di Rostov e Jaroslav', membro del Santo sinodo. Si inalberò contro il *Duchovnyj Reglament* del 1721. Il motivo di frizione con Caterina II fu la collocazione del reliquiario di Dmitrij di Rostov nel 1763. Al riguardo si veda anche la lettera di Caterina II ad Adam Vasil'evič: "Adam Vasil'evič [...] vozmite vse ostonožnosti, čtob onaja raka bez menja otnjud' ne postavlena byla", *Pis'ma Ekateriny II k Adamu Vasil'eviču Olsuf'evu 1762–1783*, Moskvā 1863, p. 36.

¹⁸ Si veda M.I. Suchomlinov, *Istorija Rossijskoj Akademii*, VII, Sankt-Peterburg 1885, pp. 99–100.

¹⁹ "Olsuf'ev è portato per le lingue. Oltre a tedesco e inglese, parla con disinvoltura anche tutte le lingue dei Paesi del Nord, dove ha vissuto a lungo in missione diplomatica, nonché francese e italiano, nonostante non sia mai stato né in Italia né in Francia", J. Favier, "Zapiski", *Istoričeskij vestnik*, 1887, p. 396.

²⁰ Si veda D.A. Olsuf'ev, "Kratkaja biografija", op. cit., p. 1347.

²¹ Tradusse il libretto di Metastasio *Aleksandr v Indii* [Alessandro nelle Indie, 1755], e alcune opere di Bonechi. Di solito gli vengono ascritte anche le traduzioni del libretto delle opere: *Selevka* (Seleuco, 1744), *Evdokija Venčannaja, ili Feodosij Vtoroj* (Eudossa incoronata, 1751), *Bellerofont* (Bellerofonte), *Mitridat* (Mitridate). V. Stepanov nutre qualche dubbio in merito: del *Bellerofonte*: Olsuf'ev avrebbe redatto soltanto un riassunto, mentre il testo sarebbe stato tradotto da I.S. Gorlickij; si veda in proposito V.P. Stepanov, *Slovar' russkijch pisatelej XVIII v.*, Sankt-Peterburg 1999, p. 385. Il libretto della *Selevka* venne stampato mentre Olsuf'ev era all'estero, e la traduzione del *Mitridate* sarebbe ascrivibile a V.K. Trediakovskij, cui era stata commissionata nell'aprile del 1747 la traduzione del libretto di "un'opera francese", Ivi, p. 386.

oscene. Ne è un esempio l'attacco del poema *Oskver-nennyj Vanjuška Jabloščnik* [Vanjuška Jabloščnik vilipeso e offeso], in cui la terribile offesa "patita" da Vanjuška è aver ingurgitato in stato di ebbrezza escrementi mescolati a kvas²⁵:

Ne bran' krovavuju trojan' ja vozveščaju
ne dafninu ljubov' s amintom ob"jabljaju
poju nesčastnyj rok pučinu ljutyh bed
vanjuški p'janicy na pamjat' pozdnyh let
naperstnik bachusov v narode ty preslavny
kak byli v žizni sej dela tvoi zabavny
tak s smečhom čtob ja mog tu povest' rasskazat'
ty muza nauči menja stichi pisat'²⁶

Sempre alla *barkoviana* sono legate le tematiche della bettola, del *kabak* [osteria], dei "pugilatori":

O! Vy čto v kabakach sidite den' i noč!
deriotes' besites' kričite vo vsju moč'²⁷,

che rimandano direttamente a testi come l'*Oda kulaščnomu bojcu* [Ode al Pugilatore].

Le specificità del Ciclo di Olsuf'ev, rispetto al macrocosmo della *barkoviana*, sono tematiche, metriche, e stilistiche e tematiche: A. Zorin nel numero già ricordato di *Literaturnoe Obozrenie* ne sottolineava l'arguzia²⁸, S. l'abbondanza di *realia* sociali e di folklore cittadino²⁹.

Rispetto alla *barkoviana*, da un punto di vista tematico, il ciclo si caratterizza per la feroce satira sui vecchio-credenti, da collegarsi, forse, alla politica religiosa di Caterina II³⁰. Il protagonista è Ivan Danilovič, un vecchio-credente ritratto in modo un po' inusitato:

Raskol'nik, pjanica, prokaznik, vral', kupec,
Kartežnik i rifmač', bezgramotnyj chitrec,
sluga tovarišč, drug, vesěl'ij sobesednik,
Krest'janin, kuromša, trus, lžec, bljadun, naezdik,
Čužich detej otec, glubokij bogoslov,

Raskaščik suever, kvasnik i filosof,
prijatnyj Epikur, chorošich et' ljubitel',
ženy svoej durnoj, i vsech staruch gonitel',
Glava, krasa i čest' zabavnych durakov,
vot Van'ka Jabloščnik, Danilyč nas kakov³¹

In questa foggia un po' particolare Ivan Danilovič ipostatizza la guerra tra "vecchio" e "nuovo". Fulcro della serie è il *Simvol Very* [Confessione di Fede], in cui vengono elencati gli assi della sua fede:

V raju kto chočet byt',
i zdes' podole žit',
ko mne tot pribegaj,
poslušaj i vnimaj³².

La lotta del "vecchio" contro il "nuovo" si svolge su molteplici piani: abbigliamento, cibo, fumo, linguaggio³³. Dal *Simvol Very*, che potrebbe esserne considerato il centro, si snodano le "avventure" legate al Vecchio credente ubriacone. È questo il caso dell'ode per celebrare la nascita della figlia di Ivan Danilovič (*Na den' roždenija dočeri Ivana Daniloviča* [Per il compleanno della figlia di Ivan Danilovič]). Il destino della "pargoletta" Tat'jana, negazione di virtù e castità, è "segnato sin dalla nascita"...

Tanjuška rodilas',
umnožilos' čislo bljadej³⁴.

Seguono quindi la parodia della vita pastorale *Elegija na namerenie I. Daniloviča echat' v derevniju* [Elegia per il proposito di Ivan Danilovič di recarsi in campagna], le lettere, i ritratti e così via³⁵.

A questa peculiarità tematica, che identifica il ciclo di Olsuf'ev, corrispondono scelte metriche e stilistiche

²⁵ Rossijskaja Gosudarstvennaja Biblioteka, Otdel Rukopisej [RGB, OR], fondo 218, n. 502, f. 121r. Il manoscritto è datato 1790, l'intestazione del manoscritto è *Sbornik stichotvorenij pornografičeskogo čaraktera*, ff. 72–78 (ff. 121–127, il manoscritto presenta una doppia numerazione).

²⁶ "Non la cruenta guerra dei troiani proclamo / non l'amore di Dafne e Aminta declamo / canto l'infelice sorte, l'abisso di miserie crudeli / di Vanjuška l'ubriacone in ricordo degli anni passati: / seguace di bacco, ormai tu sei leggenda tra il popolo / come le buffe avventure di quando eri vivo, / così, perché io possa in modo divertente questo racconto narrare / tu musa insegnami come verseggiare", Ivi, f. 72.

²⁷ "Oh! Voi che nelle bettole trascorrete giorni e notti! / Vi scalmanate, litigate, gridate a più non posso", Ibidem.

²⁸ A. Zorin, *Barkov*, op. cit. p. 19.

²⁹ S. Garzonio, "Cikl", op. cit., p. 49.

³⁰ Si veda C.G. De Michelis, "La satira sui Vecchio-credenti nel Ciclo di Olsuf'ev", *Le minoranze come oggetto di satira*, Padova 2001, I, pp. 94–105.

³¹ "Si scorge qui un uomo cui nessuno è pari, / l'unico ovunque e subito capace di tutto, / scismatico, ubriacone, birichino, ballista, mercante, / giocatore e poetastro, furbacchione analfabeta / servo, sodale, amico, allegro interlocutore, / contadino, sfaccendato, vigliacco, bugiardo, puttaniere, cavallerizzo, / padre di figli altrui, teologo profondo, / indeciso, superstizioso, venditore di kvas e filosofo, / simpatico Epicuro, scopatore delle belle, / persecutore della sua brutta moglie e di tutte le vecchie, / vanto e onore degli allegri fessi, / ecco chi è Van'ka Jabloščnik, il nostro Danilyč", Ivi, p. 97.

³² "Chi vuol stare in paradiso, / e vivere qui più a lungo, / venga colui da me, / ascolta e fa attenzione", Ivi, p. 99.

³³ "Non spera nella salvezza / chi beve il thè senza la vodka, l'orzata o la limonata, / il vinello e la cioccolata; / e chi beve il caffè / il fulmine lo colpirà a morte", "chi mangia carne in digiuno, mercole e venere", "chi battezza i suoi figli di fronte, non secondo [il corso del] sole, / caga nella padella e sputa nello sciale", Ivi, p. 100.

³⁴ "È nata Tanjuška, è aumentato il numero delle puttane", *Devič'ja Igruška*, op. cit., p. 86.

³⁵ Un indice del corpus di testi si trova nel manoscritto di Titov, si veda S. Garzonio, "Cikl", op. cit. pp. 46–47.

originali: se una delle caratteristiche della *barkoviana* è la rigorosa strutturazione metrica che per un gioco di specchi rimanda alla parodia del classicismo, nel Ciclo di Olsuf'ev questa rigidità strutturale non trova sempre un equivalente. Alla tetrapodia giambica spesso si combina il verso del *raek*³⁶. Questa "ibridazione metrica" si riflette anche sul linguaggio, che rivela mistioni lessicali di diversi registri stilistici e in cui compaiono spesso parole funzionali alla caratterizzazione di alcuni personaggi³⁷.

IV.

Sino ad oggi il Ciclo di Olsuf'ev è stato pubblicato solo in parte. Il più volte citato numero di *Literaturnoe Obozrenie* pubblica l'*Elegia per il proposito di Ivan Danilovič di recarsi in campagna*³⁸. La *Devič'ja Igruška* dedica poco spazio ai versi di Olsuf'ev: solo tre componimenti vengono pubblicati nel corposo volume a cura di A. Zorin e N. Sapov: *Simvol very Vanjuški Danilyča* [La confessione di fede di *Vanjuška Danilyč*]³⁹, *Na den' roždenija Tat'jany Ivanovny* [L'ode per il compleanno di Tat'jana Ivanovna], *Na ot'ezd v derevnju Vanjuški Danilyča* [Elegia per il proposito di Ivan Danilovič di recarsi in campagna]. Garzonio, sulla base del materiale d'archivio di M.M. Nikitin, pubblica un cospicuo numero di componimenti: il *Portret Ivana Danilyča* [Ritratto di Ivan Danilyč]⁴⁰, il *Simvol Very Ivana Danilyča* [Confessione di Fede di Ivan Danilyč]⁴¹, la *Elegija na namerenie Ivana Danilyča echat' v derevnju* [Elegia per il proposito di Ivan Danilyč di andare in campagna]⁴² ed alcune lettere⁴³. Nel recente volume a cura di V. Sažin, oltre ai "classici"⁴⁴ e alla lettera *Ivanu Danilo-*

*viču Osipovu*⁴⁵ appaiono per la prima volta la lettera *Ot Van'ki*⁴⁶ e *A.V.A.*⁴⁷. Da un punto di vista testuale, quindi il quadro della situazione è ancora piuttosto confuso. Riguardo la catalogazione dei manoscritti e dei testi, la "mappatura" del ciclo di Olsuf'ev tratteggiata nella *Devič'ja Igruška* era piuttosto approssimativa e deve essere ridefinita. I primi passi compiuti in questa direzione hanno già dato qualche frutto: il quadro generale è stato arricchito e complicato da "scoperte d'archivio" come quelle dei manoscritti di letteratura erotica contenuti nella collezione Skorodumov⁴⁸. Nel fondo, non ancora catalogato, abbiamo avuto modo di constatare la presenza di quattro nuovi testimoni di *Simvol Very*. Lo studio dei manoscritti è ancora in una fase iniziale e, per tale motivo, ci limitiamo a indicare solo pochi dati essenziali.

Il codice ESR 1 contiene sia il *Simvol very Ivana Danilova Jablošnika* (ff. 620–632) che il *Nadpis' k portretu Ivana Daniloviča* (ff. 632–633).

Il codice ESR 5 contiene il *Simvol Very razskol'nika danilyča vanjuški* (ff. 182–188) nonché alcune lettere del ciclo (ff. 2–12).

I codici ESR 72 e ESR 120 contengono l'*Učenie k spaseniju* [Insegnamento per la salvezza]: un testo in entrambi i casi di dimensioni molto ridotte (ESR–72, ff. 37–39, 53 versi; ESR 120, ff. 220–222, 62 versi). Non è stata ancora effettuata la *collatio* tra quello che presumibilmente possiamo definire "lo stesso testo" (*Simvol very* e *Učenie*).

In totale stiamo parlando di quattro codici manoscritti, nessuno dei quali è eliminabile in quanto *codex descriptus* di un altro.

V.

Come si evince da quanto appena esposto le questioni sollevate da questo materiale, in larga parte ancora inesplorato, sono molteplici. È da chiarire:

il compleanno di Tat'jana], Ivi, pp. 324–326.

⁴⁵ I. Barkov, *Polnoe sobranie*, op. cit. pp. 414–415. Già edita da Garzonio (vedi *supra*), in tal senso sembrerebbe inesatto quanto affermato da Sažin (Ivi, p. 583) laddove si sostiene che la lettera venga pubblicata per la prima volta.

⁴⁶ "Gosudar' moj...", Ivi, pp. 408–413).

⁴⁷ "Milostivij gosudar' moj Ivan Danilovič", Ivi, pp. 415–418.

⁴⁸ Si ringrazia L.V. Bessmertnyh che ci ha indicato il fondo e fornito i suoi appunti relativi al manoscritto ESR 5. La collezione Skorodumov si trova alla Rossijskaja Gosudarstvennaja Biblioteka, Otdel literatury dlja služebnogo pol'zovanija.

³⁶ Il *raek* era la scatola usata dai cantastorie: all'interno vi erano dei quadretti mobili che venivano via via commentati dai *raesniki*. Il cosiddetto "verso da raek" si caratterizza per l'anisossilabismo con clausola rimata.

³⁷ È il caso dell'Amner di "Oskernennyj Vanjuška Jabloščnik", RGB, OR f. 218, n. 502, f. 122r. Caratteri fonetici distintivi: indurimento, akan'e (čto > sto; degot' > diochtem, skaži > skazi; zamoral > zamara).

³⁸ *Literaturnoe Obozrenie*, op. cit., pp. 24–25. A p. 17 veniva anche pubblicato un frammento dall'ode *Na den' roždenija Tat'jany Ivanovny*.

³⁹ *Devič'ja Igruška*, op. cit., pp. 253–259.

⁴⁰ S. Garzonio, "Cikl ob Ivane Daniloviče", op. cit., p. 50.

⁴¹ Ivi, pp. 50–54.

⁴² Ivi, pp. 54–58.

⁴³ *Pis'mo k Danilyč*, Ivi, pp. 58–59), *Pripiska Ivana Danilyča k Anne V... E... iz Moskvj*, Ivi, pp. 59–60.

⁴⁴ *Simvol very*, op. cit. pp. 397–399; *Elegija na namerenie Vanjuška Danilyča* [Elegia per il proposito di Vanjuška Danilyča di recarsi in campagna], Ivi, pp. 425–428; *Na den' roždenija Tat'jany Vasil'evny* [Ode per

1. quale sia il sottotesto di questa satira (se fosse indirizzata ai vecchio-credenti in generale, a qualche setta in particolare o se invece si esaurisca in un gioco endoletterario);
2. se Ivan Danilyč sia una maschera o un personaggio realmente esistito;
3. se le strane parlate prendano di mira un personaggio in carne e ossa, o se invece siano solo frutto dell'invenzione linguistica di Olsuf'ev che, come si è detto, si diletta anche nello studio dei dialetti;
4. in che modo si intreccino simili componimenti alla

tradizione dei *lubki*, di cui Olsuf'ev era un grande collezionista.

Ripartire da uno studio approfondito dei manoscritti è dunque la condizione indispensabile per tentare di definire il sistema all'interno del quale sono stati prodotti⁴⁹, di comprendere il ruolo della parodia e, infine, la funzione che svolge il riso che fu, probabilmente, una delle prime ragioni per cui furono composti:

Mieul est de ris que de larmes escripre
 Pource que rire est le propre de l'homme⁵⁰.

www.esamizdat.it

⁴⁹ Partendo da quanto asserisce J. Lotman, per cui “termini e concetti non ricevono un senso che in rapporto al modello di cui sono parte”, J. Lotman, B. Uspenskij, “L'opposizione 'onore-gloria' nei testi profani del periodo di Kiev”, Idem, *Tipologia della cultura*, Bologna 2001, p. 265.

⁵⁰ F. Rabelais, “La Vie Treshorrificque du Grand Gargantua”, *Ouvres Complètes*, 1994, p. 3.

Gogol' e il Natale di Roma 1837^[*]

Rita Giuliani

[eSamizdat 2004 (II) 3, pp. 47–53]

[*] *Dell'articolo esiste una variante russa: R. Giuliani, "Gogol' i prazdnovanie dnja osnovanija Rima v 1837 g.", XIV, Judaeo-Slavica et Russica. Festschrift Professor Ilya Serman, a cura di W. Moskovich, S. Schwarzband, M. Weiskopf, V. Khazan, Ierusalim-Moskva 2004, pp. 167–174.*

CONOSCENTI e amici di Gogol' nelle loro memorie ci hanno lasciato un'immagine dello scrittore come di un uomo impenetrabile, indecifrabile, accorto a nascondere anche gli intimi sentimenti e vicende della propria vita. Gogol' stesso nel 1844 confessò in una lettera all'amico Stepan Ševyrev: "Io non sono mai riuscito a parlare di me apertamente" (XII, 394)¹. Questo dato caratteriale, unito alla frammentarietà delle informazioni in possesso dei memorialisti e a una certa tendenziosità della critica russa, infastidita dall'amore che Gogol' a parole e a fatti professava per Roma, ha finito per rendere il periodo romano della vita di Gogol', quattro anni e mezzo distribuiti su soggiorni che vanno dal 1837 al 1846, quello meno documentato e meno studiato.

Mentre non è difficile ricostruire la cronologia romana degli incontri con amici e conoscenti russi, si è rivelato arduo stabilire l'ampiezza della cerchia delle conoscenze non russe, le occasioni di incontro e, più in generale, il rapporto che egli intrattenne con l'ambiente artistico romano. Con la parziale eccezione della monografia di Abram Terc-Sinjavskij *V teni Gogolja* [Nell'ombra di Gogol']², negli studi gogoliani russi non è

mai stata nemmeno posta la questione se potesse esistere una qualche connessione tra il mutamento che avvenne nella vita, nel carattere, nella concezione dell'arte e del mondo dello scrittore – mutamento i cui prodromi si manifestarono a Roma tra la fine del 1840 e l'estate 1841 – e l'ambiente culturale circostante. Secondo la maggior parte degli studi gogoliani, Roma non fu altro che uno sfondo pittoresco ed esotico su cui Gogol' recitava la parte di massimo scrittore russo; personalmente ritengo invece che la Città eterna fu per lui non solo un reliquiario del passato, ma una fucina di suggestioni e idee, un luogo privilegiato, per il suo carattere cosmopolita, di contatto e scambio culturale.

Per poter dimostrare questa convinzione, si è cercato di far riemergere alla superficie delle nostre conoscenze frammenti di documenti e testimonianze neglette o sconosciute. Lavorando da anni sul tema, si sono trovate testimonianze interessanti sul grado di inserimento di Gogol' nella vita culturale della città. Sono dati isolati, ma significativi, sufficienti per poter disegnare uno scenario non dettagliato ma coerente e probante. È interessante notare come di questi eventi non vi sia traccia nell'epistolario gogoliano. Lo scrittore coltivava quindi a Roma una vita segreta, che intendeva mantenere tale.

Un episodio emblematico, rimasto sconosciuto fino al 2001³, risale al 21 aprile 1837, giorno in cui Gogol' prese parte con un gruppo di conoscenti all'Adunanza solenne per il Natale di Roma presso l'Istituto di corrispondenza archeologica, sul Campidoglio. Della sua presenza alla cerimonia è rimasta traccia nel registro delle Adunanze dell'Istituto, che si conserva nell'archivio dell'Istituto archeologico germanico di Roma, attuale nome della prestigiosa istituzione italo-tedesca.

¹ Le citazioni da Gogol' sono tratte dall'edizione accademica delle sue opere, N.V. Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij*, I-XIV, Moskva 1937-1952. I numeri romani dati tra parentesi nel testo indicano il volume, i numeri arabi la pagina dell'edizione indicata. L'asterisco indica la grafia esatta del testo originale.

² "L'Italia è importante non solo come ambiente ideale per la manifestazione del suo genio artistico [...] ma anche in quanto strutturale fermento geografico della prosa gogoliana", A. Terc, *V teni Gogolja*, Pariž 1981, p. 391.

³ R. Džuliani, "Novye materialy o N.V. Gogole: galereja russkich chudožnikov, pervykh 'rimskich' znakomykh pisatelja", *Obraz Rima v ruskoj literature*, Rim-Samara 2001, pp. 106–108. L'episodio è riportato, con una maggior completezza di dati e di riferimenti bibliografici, in R. Giuliani, *La "meravigliosa" Roma di Gogol'. La città, gli artisti, la vita culturale nella prima metà dell'Ottocento*, Roma 2002, pp. 15–38.

L'Istituto di corrispondenza archeologica era stato fondato il 21 aprile 1829, in un periodo di straordinario fervore di scavi, scoperte e studi archeologici, e rappresentava il primo tentativo di riunire studiosi d'archeologia italiani e stranieri allo scopo di organizzare e promuovere la ricerca archeologica. Tra i fondatori figuravano Karl Bunsen, ministro plenipotenziario di Prussia presso la Santa sede; August Kestner, collezionista d'opere d'arte, mecenate, consigliere di legazione del regno di Hannover a Roma; il "regio professore di Berlino" Eduard Gerhard; il principe ereditario di Prussia, futuro re Federico Guglielmo IV, e Carlo Fea, direttore del Museo capitolino. Tra i membri onorari figuravano Wilhelm Schlegel, Luigi Canina e, più tardi, Giovanni Battista De Rossi. Segretario dell'Istituto era Emil August Braun⁴, tedesco, nativo di Gotha, conoscente anche del poeta Vasilij Žukovskij, che di Gogol' era grande amico. Braun viene nominato da Gogol' in una nota fatta nel 1839 nell'album dell'amica Elizaveta Čertkova (IX, 25), ma non si era mai stabilito di chi si trattasse. È stato proprio cercando di identificare questo misterioso Braun che mi sono imbattuta nell'Istituto di corrispondenza archeologica.

L'Istituto pubblicava gli Annali, un Bullettino, i Monumenti inediti e teneva adunanze settimanali aperte al pubblico, i cui partecipanti erano soliti firmare il registro delle presenze. L'archivio, le pubblicazioni e la biblioteca dell'Istituto si sono rivelati un'inattesa e preziosa fonte d'informazione sulla colonia russa di Roma e testimoniano l'esistenza sia di contatti sporadici sia di rapporti stabili di collaborazione scientifica con intellettuali e studiosi russi. Questi rapporti, noti agli studiosi di archeologia, non lo sono invece agli specialisti di letteratura russa. Ma ben più che l'identificazione di Braun, la vera sorpresa del lavoro nell'archivio dell'Istituto è stata la scoperta di un autografo gogoliano finora sconosciuto: la firma dello scrittore, apposta sul registro delle Adunanze.

Ogni anno, per il Natale di Roma, il 21 aprile, si teneva presso l'Istituto un'adunanza solenne, in cui veniva tenuto un discorso e data notizia di rilevanti ritrovamenti archeologici. Nel registro delle presenze dell'A-

dunanza del 21 aprile 1837, tra gli autografi delle persone intervenute figura quello di Gogol', che si firma, in caratteri latini, con una grafia sottile, chiara e minuta "N. Gogol"*⁵. Il dato è sorprendente, se si pensa che lo scrittore era a Roma da meno di un mese, essendo giunto in città il 25 marzo. Scorrendo le firme, italianizzate dai russi al limite dell'irriconeoscibilità, è possibile ricostruire in compagnia di chi Gogol' si fosse recato all'adunanza. Le firme sono, nell'ordine: "Mad. Balabin, P. Repnin, N. Gogol"*⁵. Seguono, mescolate ad altre non russe: "Dournoff"*⁵, "P. Krivzow"*⁵, "N. Iefimoff"*⁵, "Haberzette"*⁵, "Gornostaeff"*⁵.

Si tratta della cerchia di vecchi conoscenti di Gogol' – i Repnin-Balabin – e degli artisti russi, che Gogol' frequentò intensamente appena giunto a Roma. Il principe Petr Vjazemskij, letterato e alto funzionario statale, gli aveva dato una lettera di presentazione per la principessa Zinaida Volkonskaja, che si era definitivamente stabilita in città dal 1829. La principessa, che si era convertita al cattolicesimo, era una donna di grande cultura, talento e fascino personale, sollecita protettrice degli artisti russi più indigenti, animatrice di un salotto cosmopolita, aperto ad artisti e intellettuali di varie nazionalità: da Giuseppe Gioachino Belli a Horace Vernet, da Adam Mickiewicz a Bertel Thorvaldsen. La sua casa a palazzo Poli e la sua villa a San Giovanni in Laterano, ora sede dell'ambasciata britannica, erano diventate il punto d'incontro obbligato per tutti i russi di passaggio a Roma. La Volkonskaja era imparentata con i principi Repnin: suo marito era zio di Varvara e Elizaveta Repnin, quest'ultima promessa sposa di Pavel Krivcov. Costui era stato dapprima secondo segretario, poi incaricato d'affari dell'ambasciata russa a Roma. La partecipazione di Krivcov all'adunanza e il legame sentimentale che lo univa a Elizaveta Repnina fanno presumere che la principessa Repnin del registro delle Adunanze fosse proprio quest'ultima. "Mad. Balabin"*⁵ era la diciassettenne Marija Balabina, rampolla di una famiglia dell'alta società Pietroburghese e cara amica di Gogol', che nel 1831 le aveva dato lezioni di lingua e di grammatica.

Identificare gli altri componenti della comitiva russa è stato più difficile. "Dournoff"*⁵, come si è potuto stabilire, era l'architetto Aleksandr Durnov (1807-?), che

⁴ Sulla storia dell'Istituto si vedano *Das Deutsche Archäologische Institut. Geschichte und Dokumente*, I-X, Mainz 1979-1986; *Storia dell'Istituto Archeologico Germanico. 1829-1879*, Roma 1879, pp. 1-168.

⁵ Roma, Archivio dell'Istituto Archeologico Germanico. Adunanze 1833-1843, Assemblea del 21 aprile 1837.

Gogol' frequentò all'inizio del suo soggiorno romano. La firma "N. Iefimoff"* era quella dell'architetto Nikolaj Efimovič Efimov (1799–1851), che si trovava a Roma già dal 1827. Efimov era anche acquerellista, di lui ci restano numerose vedute di Roma. All'epoca Efimov non era più un borsista dell'Accademia di belle arti di Pietroburgo, ma un libero professionista che, come altri conterranei, aveva deciso di rimanere a Roma a proprie spese. Tornato in patria, divenne uno degli architetti più in vista di Pietroburgo, ma finì in disgrazia per aver intascato "imperdonabili bustarelle"⁶. A Roma erano presenti contemporaneamente due Efimov che non erano imparentati tra di loro. Anche il secondo Efimov, Dmitrij Efimovič (1811–1864), più giovane, era frequentatore dell'Istituto e conoscente di Gogol'. Era lui l'Efimov ricordato nelle biografie gogoliane, con cui il grande scrittore litigava perennemente.

Ultimi accompagnatori russi di Gogol' erano l'architetto Aleksej Maksimovič Gornostaev (1804–1862) e il pittore storico Iosif Gabercettel' (1791–1853), a Roma dalla prima metà degli anni Venti, artista affermato, il cui studio venne visitato nel 1838 dallo zarevič Aleksandr e nel '42 da papa Gregorio XVI.

Tra le personalità intervenute all'adunanza figuravano molti artisti tedeschi, tra cui lo scultore Emil Wolff, i paesaggisti Johann Christian Reinhardt e Anton Koch – i maggiori rappresentanti della pittura di paesaggio eroico-ideale dei primi decenni dell'Ottocento – il conte Karl Spaur, ambasciatore del re di Baviera e scultore. Della direzione dell'Istituto erano presenti Bunsen, Kestner, Thorvaldsen, Canina, Lanci e Braun, che quindi Gogol' ebbe modo di conoscere già nell'aprile del 1837, due anni prima di stendere la nota nell'album della Čertkova.

Il registro delle Adunanze autorizza nuove ipotesi di identificazione, diverse da quelle tradizionalmente accettate negli studi gogoliani. La presenza di un tale Karl Meyer pone, e forse al tempo stesso risolve, un altro problema di identificazione, reso complesso dal fatto che all'epoca a Roma operavano molti Meyer. Il Karl Meyer (1809–1884) presente all'adunanza del 21 aprile 1837 era un uomo di lettere, appassionato di archeologia e socio corrispondente dell'Istituto, autore del ro-

manzo *Edward in Rom*, pubblicato a Breslavia nel 1840. Gran donnaiolo, Meyer dedicò il romanzo alla principessa Varvara Repnina, che, sotto un nome di fantasia, era uno dei personaggi dell'opera. In due lettere della primavera 1838 Gogol' ricorda alla Balabina un non meglio precisato "Meier"* comune conoscente, "innamorato come un gatto" (XI, 128, 146). Nell'edizione accademica di Gogol' Meyer viene definito solamente "archeologo" (XI, 396), senza che ne venga specificato il nome. Il Meyer ricordato dallo scrittore era, con tutta evidenza, il Karl Meyer introdotto nella cerchia dei Repnin, il quale, in compagnia di Gogol' e della Balabina, aveva partecipato nel 1837 all'adunanza per il Natale di Roma.

Un altro caso di omonimia è posto dalla presenza, nel consiglio d'amministrazione dell'Istituto, di Fortunato Lanci, omonimo del più celebre orientista Michelangelo Lanci (1779–1867). Personalità eclettica, professore di lingue orientali, autore di opere scientifiche dalle tesi talvolta audaci fino all'eccentricità, Michelangelo Lanci si dilettava anche di poesia: suoi, tra gli altri, il poema *Il trionfo della sacra filologia* e il componimento *La gloria fanestre, poemetto eroicomico in ottava rima di Michelangelo Lanci da Fano*. Negli studi gogoliani non si specifica mai il nome di battesimo dell'"abate Lanci" comune amico dello scrittore e della Balabina, nominato nella corrispondenza gogoliana e nelle memorie della principessa Varvara Repnina. Gogol' aveva fatto la conoscenza di Lanci grazie ai Repnin-Balabin: lo studioso fu più volte ospite dei Repnin durante il loro soggiorno romano, in una di queste occasioni Gogol' provocò la stizza della madre della Balabina, parlando tutto il tempo in russo, lingua che Lanci non conosceva. Anche in questo caso i materiali dell'Istituto hanno consentito di identificare l'"abate Lanci" con Michelangelo Lanci, dal momento che Fortunato Lanci non era un abate. Gogol' e Lanci avevano conoscenti in comune: oltre ai membri della colonia russa appena nominati, anche il Belli, il letterato e storico Aleksandr Turgenev, zio dell'autore di *Padri e figli*, e il pittore Karl Brjullov, che nel 1851 fece a Lanci un bellissimo ritratto⁷.

⁶ "Zapiski rektora i professora Imperatorskoj Akademii Chudožestv Fedora Ivanoviča Iordana", *Russkaja Starina*, 1891 (LXX), p. 575.

⁷ Il ritratto di Lanci è tornato a Roma in occasione della mostra *Maestà di Roma. Universale ed Eterna. Capitale delle Arti*. Roma 7 marzo – 29 giugno 2003, si veda il catalogo *Maestà di Roma. Da Napoleone all'unità d'Italia*, progetto di S. Susinno, Milano 2003, p. 431.

Come ci attestano i materiali dell'archivio, anche altri russi frequentavano l'Istituto: ad esempio, l'architetto Fedor Richter, il già ricordato Aleksandr Turgenev, l'allora ambasciatore russo a Roma, conte N. D. Gur'ev, il poeta Petr Vjazemskij, che nel marzo 1835 aveva sepolto a Roma, al cimitero acattolico di Testaccio, la figlia Polina, morta di tisi. Il 12 aprile 1839 nel registro delle adunanze compare la firma "Alessandro Certkoff"*, ovvero l'archeologo e numismatico, marito della destinataria della nota d'album di Gogol'. Illustre specialista di numismatica antico-russa, Čertkov donò all'Istituto una copia del suo più pregevole lavoro scientifico, che si conserva tuttora nella biblioteca dell'Istituto. Nel catalogo figura con un titolo francese – *Description des anciennes monnaies russes* [Descrizione delle antiche monete russe] – mentre la pubblicazione è in russo e s'intitola *Opisanie drevnich russkich monet* (Moskva 1837). È un volume di più di duecento pagine, corredato di numerose tavole illustrate, in cui lo studioso descrive la propria collezione di monete dei principati russi d'epoca medievale. Nella prefazione al libro, Čertkov si rammarica della dispersione del materiale numismatico russo antico, scrivendo: "Noi non ci curiamo di descrivere i monumenti della nostra Storia Patria e affermiamo categoricamente che essi non sono mai esistiti"⁸.

Grazie al bollettino dell'Istituto si può definire con maggior precisione la cerchia dei russi vicini a questa istituzione. Già nell'anno della fondazione, il 1829, tra i "membri associati" figuravano due russi: la "granduchessa Elena di Russia", nata principessa di Württemberg e moglie del granduca Michail Pavlovič, fratello dello zar, e l'ambasciatore presso la corte di Napoli, il conte G.O. Stackelberg. Tra i membri onorari figurava il principe Grigorij Gagarin, ambasciatore russo presso la Santa sede prima di Gur'ev, letterato e protettore degli artisti russi. Gagarin è nominato ("Cacarini") in due sonetti del Belli del 1832: *L'astrazione farza* e *L'immasciatori de Roma*. Nel 1833 divennero membri associati l'erede al trono – lo zarevič Aleksandr –, il principe Fedor Golicyn, alto funzionario dell'ambasciata russa a Roma, il già ricordato conte Gur'ev e Vasilij Žukovskij che, in compagnia dello zarevič, di cui era istitutore, il 9 gennaio 1839 avrebbe partecipato a un'adunanza

dell'Istituto.

Ai membri associati si aggiunsero, nel 1834, il barone Barclay de Tolly, "consigliere di stato", nel 1835, il già ricordato Krivcov e il giovane conte Vladimir Davydov, socio onorario dell'Accademia di belle arti di Pietroburgo e mecenate. Davydov prestava servizio presso l'ambasciata russa a Roma. Nel 1836 divenne membro associato la principessa Zinaida Volkonskaja, a cui si era rivolto Gogol' appena giunto in città. La Volkonskaja aveva da anni interessi in campo archeologico e in gioventù aveva posseduto una ricca collezione di gemme e gioielli antichi. Nel 1825 era stata la prima donna ad essere nominata membro onorario dello *Obščestvo istorii i drevnostej rossijskich* [Società di storia e antichità russe]. La nobildonna aveva spesso ospite nel suo salotto il Belli, che il 3 gennaio 1835 le dedicò il sonetto *Sor Artezza Zenavida Vorchoschi*.

Infine, nell'elenco dei membri associati, riportato nel bollettino del 1840, figurano il nuovo ambasciatore russo a Roma, il "Cavaliere di Potemkin", e il conte Panin di Pietroburgo, mentre tra i "soci corrispondenti" in Roma, compaiono "gli architetti sigg. Jefimoff, Al. Nichitin e F. Richter"⁹ e, tra i soci corrispondenti in Russia, il colonnello "Al. Tschertkow"*, che partecipò ad alcune adunanze dell'Istituto nell'aprile 1839, promettendo di inviare materiali all'Istituto al suo rientro in Russia. Infatti, di lì a qualche mese nel XII volume (1840) degli Annali egli pubblicò la traduzione in francese di un rapporto del direttore del Museo di Kerč', in Crimea, dove erano stati rinvenuti materiali archeologici di grande interesse. La promessa, fatta dal numismatico, di continuare a mandare materiali scientifici all'Istituto, non ebbe però alcun seguito.

La firma di Gogol' compare una sola volta nel registro delle Adunanze. Il 27 aprile 1838 lo scrittore scrisse a N.Ja. Prokopovič di aver partecipato a una riunione accademica in occasione del Natale di Roma, specificando alla Balabina altri dettagli:

Questa festa, o meglio, questa riunione accademica è stata molto semplice, senza nulla di particolare; ma il suo oggetto era così grande e l'anima così disposta alle grandi sensazioni, che tutto sembrava sacro e i versi che vi vennero letti da un ristretto numero di scrittori romani, per lo più vostri amici abati, sembravano tutti senza eccezione bellissimi e solenni (XI, 143-144).

⁸ A. Čertkov, *Opisanie drevnich russkich monet. Pribavlenie pervoe*, Moskva 1837, p. VIII.

⁹ *Bollettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, Roma 1840, p. 185.

Non si trattava, però, di un'adunanza dell'Istituto di corrispondenza archeologica, che quell'anno si tenne in una data diversa da quella indicata da Gogol', e in cui non venivano letti versi.

Anche se non appose più la firma nel registro delle Adunanze, Gogol' continuò a frequentare per qualche tempo, se non l'Istituto, quanto meno il suo ambiente. Egli infatti nell'epistolario si mostra al corrente delle scoperte archeologiche fatte a Roma e nei dintorni, informandone gli amici. In una lettera del 7 novembre 1838 ragguaglia la Balabina sull'importante ritrovamento di un sepolcro che descrive nei particolari, con competenza e umorismo:

È stata rinvenuta presso Porta* Maggiore* la tomba di un fornaio (come spiega il fornaio in persona nell'iscrizione fatta da lui stesso), tomba che egli eresse per sé e per la moglie. Il monumento è molto grande (il fornaio era molto vanitoso). Ha un bassorilievo: sul bassorilievo è raffigurata la cottura del pane, con la moglie che impasta la pasta (XI, 182).

Si trattava del sepolcro di Marco Virgilio Eurisace e di sua moglie Atistia, che si trova all'esterno di Porta Maggiore, tra i due fornici, su piazzale Labicano. Marco Virgilio Eurisace ("panettiere e fornitore dello Stato", come recita l'iscrizione cui Gogol' accennava) era vissuto alla fine dell'età repubblicana. Nel 1838 gli Annali dell'Istituto avevano dedicato grande spazio a questo ritrovamento. Nel febbraio 1839, Gogol' informava l'amico Žukovskij della scoperta di un antico anfiteatro, delle dimensioni pari quasi a quelle del Teatro Marcello, a una distanza di due giorni di viaggio da Roma. In quegli stessi giorni l'avvenimento trovava grande risonanza nelle pubblicazioni dell'Istituto, grazie alle quali è stato possibile identificare il monumento: il teatro di Falerone, nel Piceno.

Nei materiali d'archivio dell'Istituto trova conferma il dato, già noto, che i primi conoscenti "romani" di Gogol' furono i russi della cerchia dei Repnin, Volkonskij, Balabin e degli artisti dell'Accademia di Pietroburgo. Del tutto ignoto, fino al ritrovamento dell'autografo gogoliano, il fatto che lo scrittore entrò in particolare dimestichezza proprio con i frequentatori e i soci russi dell'Istituto, tra cui uno dei due fratelli Nikitin (probabilmente, l'architetto Aleksandr Nikitič 1810-?), il cui indirizzo Gogol' definiva scherzosamente un "indirizzo

in versi" – "vicolo dei Greci, numero dieci"*¹⁰, il già ricordato architetto Durnov, che i russi prendevano in giro per la smisurata considerazione di sé, i due Efimov e l'architetto Roman Kuz'min (1811–1867). Gogol' non teneva questi giovani artisti in gran considerazione e su di loro si espresse con un certo fastidio in una lettera a A.S. Danilevskij dell'aprile 1839: "Il tuo Durnov, se l'incontro da qualche parte, mi fa venire la nausea. Che razza di gente! I vari Kuz'min, Nikitin, Efimov sono proprio una gran noia e ognuno di loro è convintissimo di avere un gran talento" (XI, 211). Il suo giudizio avrebbe bollato per sempre questi artisti, e negli studi gogoliani si sarebbe meccanicamente perpetuato fino ai nostri giorni. Dal punto di vista professionale, a differenza di altri artisti russi presenti a Roma, questi architetti erano invece laboriosi e apprezzati negli ambienti scientifici capitolini, come mostrano i materiali dell'Istituto, che hanno fornito su di loro elementi di conoscenza finora ignoti agli studiosi non solo di Gogol', ma anche di storia dell'arte russa, e grazie ai quali è stato anche possibile distinguere tra vari omonimi e identificare il referente gogoliano. Nel giudizio insofferente di Gogol' si può forse cogliere un dato caratteriale: l'inclinazione a contraddire a parole i propri comportamenti, a dare di sé un'immagine non rispondente al vero, a disdegnare a parole ciò che gradiva nei fatti. In realtà, Gogol' ricercò sempre la compagnia degli artisti russi, il cui ambiente avrebbe frequentato fino al soggiorno romano del 1845–46.

I materiali raccolti portano elementi di novità anche per quel che riguarda la cronologia del primo soggiorno romano dello scrittore (marzo–giugno 1837). Essi permettono di stabilire una data *ad quem*, che non era stata ancora fissata negli studi gogoliani: quella dell'inizio della frequentazione degli artisti russi, che ora possiamo indicare, su basi documentarie, nel 21 aprile 1837, almeno finché altri documenti non permettano di anticiparla ulteriormente.

Per quel che riguarda, invece, il rapporto tra Gogol' e l'ambiente romano, ora sappiamo che a meno di un mese dal suo arrivo, lo scrittore poté conoscere di persona, nell'ambiente dell'Istituto di corrispondenza

¹⁰ Citato in V.I. Šenrok, *Materialy dlja biografii Gogolja*, Moskva 1895, III, p. 186.

archeologica, il fior fiore dell'*intelligencija* cosmopolita capitolina.

All'adunanza solenne del 21 aprile 1837 parteciparono "copiosi uditori, chiari e distinti letterati e personaggi" come recita il resoconto apparso sul *Bullettino*, eppure non un accenno all'evento e all'Istituto è contenuto né nell'epistolario gogoliano, né nelle memorie dei contemporanei, che pure avevano partecipato con lo scrittore all'adunanza per il Natale di Roma del 1837.

Il registro delle Adunanze è interessante anche per l'assenza di talune firme. Non vi figurano infatti le firme di russi illustri, residenti o di passaggio a Roma: dalla granduchessa Marija Nikolaevna, figlia dello zar, a Stepan Ševyrev, da Fedor Jordan, che sarebbe diventato rettore dell'Accademia di belle arti di Pietroburgo, ai celebri pittori Karl Brjullov, Fedor Bruni, Orest Kiprenskij e Aleksandr Ivanov. Questi assenti eccellenti fanno ancor più risaltare, per contrasto, la particolare curiosità di Gogol', il suo desiderio di un'immersione totale nella vita culturale romana, anche (o forse soprattutto) in ambienti diversi da quelli più strettamente legati alla sua professione. Lo scrittore nutriva una curiosità particolare verso la città dove aveva scelto di vivere, curiosità che altri artisti presenti a Roma non nutrivano mai. Egli fin dall'inizio entrò in un rapporto simpatetico con la città e il suo ambiente. Di lui ha scritto Pacini Savoj:

Nicola Gògol' fu curioso di tutto e di tutti. Conversò con scrittori ed artisti; popolani ed agiati borghesi; colti porporati ed abati ignoranti: mescolandosi alla folla per le vie cittadine o le osterie di campagna, discutendo ai tavoli del Caffè Greco o a quelli, odorosi d'abbacchio e appetitose crostate di ciliegie del Lepre e del Falcone¹¹.

Lo scrittore si era preparato con grande cura alla venuta in Italia, studiandone la lingua e la cultura, rifiutando quindi aprioristicamente l'idea di rimanere, a Roma, rinserrato nell'ambiente ristretto dei russi, nel regime di autarchia culturale in cui solitamente vivevano i suoi compatrioti. Di qui anche il sospetto e il fastidio con cui gli amici russi guardavano alla sua passione per Roma, alla sua smania di tornare appena possibile in Italia: temevano che potesse soffrirne la sua "russicità", che si italianizzasse troppo. Gogol' si italianizzò davvero. Era talmente innamorato della città da considerarla la "patria della sua anima". Come ha notato acutamente Andrej Sinjavskij, per lui "l'Italia era come la sua secon-

da patria, se non l'unica patria"¹². A Roma in particolare Gogol' dedicò nelle lettere numerosi passi, da cui si potrebbe ottenere un bellissimo florilegio.

Non si pensi che a queste conclusioni si sia arrivati sulla base del solitario autografo gogoliano. Per il 1838-39 abbiamo la testimonianza, mai utilizzata negli studi russi, di Vasilij Žukovskij, che teneva un diario accuratissimo delle sue giornate. Žukovskij fu a Roma dal dicembre 1838 al febbraio 1839 e ha lasciato memoria dei luoghi, e degli intellettuali, frequentati in compagnia di Gogol': i già ricordati Spaur e Kestner, il cardinale Giuseppe Mezzofanti, famoso poliglotta, l'archeologo Antonio Nibby, i pittori Tommaso Minardi e Vincenzo Camuccini, che aprì ai due scrittori russi le porte della sua ricchissima pinacoteca. Sappiamo da fonti tedesche che sempre nel 1839, Gogol' prese parte alla festa del primo maggio, detta "il carnevale dei tedeschi", che ogni anno gli artisti tedeschi organizzavano fuori porta, nelle grotte di tufo di Cervara, e a cui Gogol' partecipò come ospite d'onore. Per il 1843 abbiamo un dettagliato elenco di *ateliers* di artisti romani steso da Gogol' per l'amica Aleksandra Smirnova, in visita a Roma. Per il 1845-46 un promemoria nei taccuini gogoliani rivela l'intenzione dello scrittore di voler comprare a Roma schizzi di Raffaello e di Tommaso Minardi, e un libricino di preghiere illustrato da Friedrich Overbeck, fondatore del gruppo dei Nazareni e guida della corrente purista. Questi materiali¹³ rivelano una profonda conoscenza del mondo artistico romano e, in particolare, dell'ambiente purista.

Il pensatore russo Pavel Florovskij ha affermato che il periodo romano fu quello più importante nella formazione spirituale di Gogol'¹⁴. Lo confermano l'amore che egli nutriva per la città, l'ampiezza della cerchia dei conoscenti non russi, la varietà degli interessi che la vita capitolina gli stimolava e, da ultimo, i dati documentari che ora possediamo.

Su base documentaria si può affermare che il periodo romano di Gogol' fu caratterizzato da un fruttuoso rapporto con la vita culturale capitolina. Proprio la qualità della vita romana – non solo quella quotidiana (umana, climatica e persino gastronomica), ma anche quella

¹² A. Terc, *V teni*, op. cit., p. 391.

¹³ R. Giuliani, *La "meravigliosa" Roma*, op. cit., passim.

¹⁴ P. Florovskij, *Puti russkogo bogoslovija*, Parigi 1937, p. 262.

¹¹ L. Pacini Savoj, *Nikolaj Gògol'*, Idem, *Schede russe*, Napoli 1959, p. 58.

spirituale e culturale – fu all'origine dei suoi continui ritorni a Roma, dove egli aveva sperimentato la possibilità di condurre un'esistenza in armonia con sue antiche, radicate convinzioni, serena e lieta, condizione questa per lui indispensabile al lavoro creativo. A Roma egli riuscì a portare a termine la prima parte delle *Anime morte* e scrisse e rielaborò molte altre opere. Negli anni Quaranta a Roma Gogol' contrasse la malaria, malattia che, come un sigillo, faceva anche degli stranieri dei "veri" romani.

Anche se verso la fine del suo periodo "romano" nemmeno Roma riuscì più a placare l'infelicità e il male oscuro dello scrittore, numerose opere rimangono a testimoniare la felicità creativa e la fecondità degli anni che egli trascorse a Roma. Tra di esse il suo capolavoro, *Mertvyje duši* [Le anime morte], e il frammento *Rim* [Roma, 1842], tradizionalmente ignorato e bistrattato dalla critica, in cui Gogol' fornisce invece un'interpretazione estetica originalissima della città che nel 1840 aveva definito "il mio eterno indirizzo" (XI, 300).

Социальная история питейных заведений в России: общественная роль кабака в жизни деревенской общины (конец XIX -начало XX века)

Полина Недялкова-Травер / Paulina Nedjalkova Travert

[eSamizdat 2004 (II) 3, pp. 55–61]

НАШ интерес к истории питейных заведений в России, порожден тем фактом, что эта тема практически не была объектом исследования как русских, так и советских ученых. Единственная работа ей посвященная, датирует второй половиной XIX века. Речь идет о монографии Ивана Прыжова *История кабаков в России в связи с историей русского народа*, вышедшей в Петербурге в 1868 году. В ней автор однозначно представил кабак как государственную институцию, повинную в распространении пьянства среди русского народа.

В принципе, обращаясь к историческому контексту второй половины XIX века, нужно сказать, что алкогольная тематика стала более актуальной после внедрения в обиход шведским врачом Магнусом Гуссом в 1849 г. термина “алкоголизм”. В Европе, алкогольная проблема стала интересовать не только медиков, но и общественных и политических деятелей. Не осталась равнодушной к этой проблематике и Россия. Во второй половине XIX века - начале XX, появляется значительное количество работ, пытавшихся объяснить природу и специфику русского пьянства, рассуждавших о путях и средствах его искоренения. Довольно быстро кабак оказался в центре разгоревшихся дискуссий, превратившись в краеугольный камень русской внутренней политики. Мнение, что именно в кабаке и спивается русский народ стало расхожим в кругах интеллигенции, духовенства и радикально настроенных политических деятелей. Чернышевский писал о кабаке: “Кабак не просто лавка, в которой продается водка, [...] нет, кабак употребляет всю свою

изобретательность соблазна и плутовства, чтобы стать притоном всех возможных пороков”¹. Конечно же, критика этого заведения не была прецедентом в конце XIX века, а скорее старой песней на новый лад.

Тем не менее, мы считаем, что для понимания роли кабака в социальной жизни России, необходимо абстрагироваться от устоявшегося мнения о нем как об источнике пьянства и порока, а при изучении его истории не исходить из презумпции, что кабак был исключительно средством для пополнения государственного бюджета Российской империи.

Основание первого кабака традиция приписывает Ивану Грозному, который, возвратившись после взятия Казани, в 1552 г. запретил продавать в Москве водку, позволив пить ее одним опричникам, и для этого построил на Балчуге особый дом, названный по-татарски *кабак*². В кабаке опричники пили водку бесплатно, а по уничтожении опричнины ее начали продавать уже за деньги. У татар кабаком назывался постоялый двор, где продавались кушанья и напитки. В московском же предлагалось только спиртное: хлебное вино (т.е. водка), пиво, мед, и исключительно для одних крестьян и посадских; люди других сословий пили напитки у себя дома.

Кабаки стали постепенно распространяться по России и, по свидетельству английского ди-

¹ Н.Г. Чернышевский, *Полное собрание сочинений*, Петроград 1918, IV, с. 241–254.

² В.Н. Татищев, “Лексикон российской исторической, географической, политической и гражданской”, тот же, *Избранные произведения*, Ленинград 1979, с. 302; И.Г. Прыжов, *История кабаков в России*, Москва 1992, с. 36.

пломата Джильса Флетчера, к началу 90-х годов XVI века уже в каждом большом городе стоял государев кабак³. Следует отметить, что в Европе, в ту же самую эпоху, питейные заведения были уже широко распространены не только в городах, но и в селах. Например в Англии, по статистическим данным к 1577 году, питейных заведений было одно на 142 человека, а в 1630 одно на 104⁴.

В России большинство кабаков и возникших при них поварен, где готовили хлебное вино, пиво и мед, принадлежало государству, но часть их находилась во владении церковных и светских феодалов, которые получили право держать питейную продажу и присваивать прибыль⁵.

Царевы (государственные) кабаки либо отдавались на откуп, либо содержались “на вере”. При откупе, договором фиксировалась определенная сумма, которую откупщик выплачивал ежегодно государству за право торговли на определенной территории. При системе “на вере”, кабаки управлялись государственными служащими (кабацкими головами и “верными целовальниками”), которые должны были сдавать в казну весь годовой доход питейного заведения; в остальном же полностью были свободны от государственного контроля⁶. И откупщики, и кабацкие головы являлись агентами казны, и только они имели право продавать хмельные напитки на территории своего округа. До основания кабака, у русских равно как и у других славянских народов, существовали вольные (т.е. частные) корчмы. В Московском государстве, появление казенных заведений сопровождалось предписанием частные корчмы ликвидировать.

Однако долгое время в России не было хорошо разработанного законодательства по питейному вопросу. Даже в крупнейшем кодексе русского феодального права, Соборном Уложении 1649 г., многие вопросы кабацкого дела обойдены молчанием. Главное внимание в Уложении было уделено борьбе правительства с производством и продажей спиртных напитков частными лицами, то есть с кормчеством, чему посвящена глава 25: “Указ о корчмах”⁷. Несмотря на постоянно принимаемые меры, правительству никогда не удавалось прекратить незаконное производство и торговлю спиртными напитками.

Недовольство откупной системой, сопряженной с не малыми злоупотреблениями, стало проявляться практически с момента ее введения. В августе 1652 г. в Москве был созван очередной собор, вошедший в историю как “Собор о кабаках”. Решением правительства был установлен новый порядок торговли вином. Кабаки заменили кружечными дворами. Было предписано иметь в городах по одному кружечному двору, где надлежало продавать хлебное вино только на вынос. В малых селах и деревнях кабаки следовало закрыть. Система откупов отменялась: все кружечные дворы должны были быть на вере⁸.

Кабацкая реформа каснулась и вопросов, связанных с потреблением спиртных напитков населением. Большую роль в этом отношении сыграл глава российской церкви, патриарх Никон. Его усилиями значительно активизировалась проповедь церкви против пьянства, а на Соборе о кабаках был принят целый ряд решений об ограничении продажи спиртного и сокращении времени работы кружечных дворов⁹.

³ Дж. Флетчер, *О государстве Русском*, Санкт-Петербург 1905, с. 51–52.

⁴ P. Clark, *The English Alehouse: a Social History 1200–1830*, London 1983, с. 43–44.

⁵ М.Я. Волков, *Очерки истории промыслов в России: вторая половина XVII - первая половина XVIII веков. Винокуренное производство*, Москва 1979, с. 25–26.

⁶ *Сведения о питейных сборах в России*, Санкт-Петербург 1860, I, с. 2–6; 8–9.

⁷ *Соборное Уложение 1649 г.*, Ленинград 1987, с. 133–136.

⁸ *Полное собрание законов Российской империи* [ПСЗРИ], I/1, н.72.

⁹ С.Б. Веселовский, “Кабацкая реформа 1652”, *Ежемесячный журнал*, 1914, 4, с. 59–66; И.И. Дитятин, “Царский кабак Московского государства”, *Русская мысль*, 1883, 9, с. 34–72.

В последствии, к откупу возвращались еще не раз, часто комбинируя его с системой “на вере”. В сущности, при обеих системах хлебное вино, мед и пиво являлись предметом регалии: право производства и торговли ими принадлежало казне, и она могла разрешать или запрещать частным лицам и даже целым сословиям как выкурку, так и оптовую и розничную продажу. Например, при Петре Первом, право на винокурение получили все сословия, а при Екатерине Второй, только дворянство. Что касается системы собирания питейного дохода, то в принципе, откуп казался более простым способом получения денег в казну, и с 1767 г. был введен снова по всему государству. Кабаки же велено было называть “питейными домами”. К концу XVIII столетия единая откупная система окончательно утвердилась, а питейный сбор составил более трети всей доходной части бюджета¹⁰. Отметим, что манипулирование питейными доходами не исконно русская практика в этот исторический период. В Англии на протяжении всего XVIII века, питейный сбор был основным финансовым источником казны¹¹.

Откупная система, хотя и критикуемая либеральными кругами, просуществовала с некоторыми изменениями до 1863 г., когда государственная политика реформ каснулась и питейного законодательства. Надо сказать, что смена системы ведения питейного дела, сопровождалась пылкими дебатами в прессе, не лишеными политического подтекста. Защитники крепостного права стояли на стороне откупа, тогда как либералы отстаивали акцизную систему, по западноевропейскому образцу. Аргументы в пользу крепостной системы основывались и на количественных данных по питейным заведениям. Так, к 1850 г. в казенных селениях по Великокороссийским губерниям один питейный дом приходился на 1204 жителя, а в помещичьих

имениях 1 на 2157¹².

Тем не менее с 1 января 1863 г. акцизная система заменила откуп и ввела принцип свободной торговли, в результате чего количество питейных заведений возросло.

Отметим, что при откупной системе, государство имело контроль над количеством питейных заведений, ограничивая законом его произвольное увеличение¹³. Также, и в период откупа и после, законами определялись их внутреннее устройство, часы работы и местоположение. Например, запрещалось строить кабаки у церквей, кладбищ, школ, казарм и прочие¹⁴.

В России XIX века, питейный дом или кабаки были далеко не единственным типом питейного заведения. Раздробительная продажа крепких напитков производилась таким образом – распивочно и навынос: из питейных домов, портерных и пивных лавок; только навынос: из ренсковых погребов, штофных и ведерных лавок; и только распивочно: в гостиницах, трактирах, ресторанах и постоялых дворах.

Несмотря на разнообразие питейных заведений, кабаки и трактиры были самими распространенными. Первый трактир появился в России по указу Петра I, в 1719 г. в Петербурге¹⁵. Трактиры отличались от кабаков тем, что там продавались не только спиртные напитки, но и кушанья, и поэтому это заведение не было объектом общественной критики. Однако необходимо внести уточнение, сказав, что, судя по описаниям кабака, в нем продавались хлеб и холодная закуска: соленые огурцы, капуста, валеная рыба, а иногда даже и еда. Тем не менее, нападкам стали подвергаться именно кабаки, как места распивочной продажи спиртного

¹² *Сведения о питейных сборах в России*, Санкт-Петербург 1860, I, с. 164.

¹³ ПСЗРИ, I/8, 5352; 18, 12818; 20, 14727; 35, 27367; 36, 27814; 38, 29076, 29887 – II/1, 467; 17, 15760.

¹⁴ Там же I/10, 7763; 11, 8260, 8674; 12, 9365; 38, 29071, 29076, 29161; *Правила о раздробительной продаже напитков, высочайше утвержденные*, 14.05.1884; *Новое полное законоположение о раздробительной продаже крепких напитков*, Москва 1886.

¹⁵ Там же, I, 3299.

¹⁰ В.О. Ключевский, “Курс русской истории”, тот же, *Сочинения в 9-ти томах*, Москва 1989, V, с. 289; D. Christian, *Living Water. Vodka and Russian Society on the Eve of Emancipation*, Oxford 1990, pp. 384–385.

¹¹ P. Clark, *The English Alehouse*, цит. соч., с. 8.

официально без закуски. К тому же, количество этих заведений при акцизной системе возросло, и обвинения государства в спаивании народа стали в этот период принимать отчетливую форму. Строго говоря, питейные заведения с продажей только алкоголя не были русским нововедением, а существовали практически во всех странах Европы.

Растущее потребление алкоголя в России, в следствии увеличения количества питейных заведений при акцизой системе, заставило правительство принять меры, для чего были сформированы комиссии при Министерстве финансов. Заключение, представленные комиссиями, отличались крайним разнообразием предлагаемых мер. Многие комиссии отмечали, что рост пьянства находится в зависимости от целого ряда бытовых условий и от уровня образования. Вместе с тем, по мнению большинства комиссий, проблема заключалась не столько в употреблении алкоголя, которое, по сравнению с другими странами совсем не велико, сколько в неравномерном и неправильном его потреблении. Следовательно, нужно приучить население к домашнему распитию алкоголя, для чего прежде всего следует придать местам продажи питей совершенно иной характер. Мнения комиссий сходились на том, что существование кабаков не может быть оправдано никакими соображениями. “Кабак - главное место, где разлагается и разоряется русский народ. В нем притон пьянства, разврата и мелкого ростовщичества. Следовательно, главную борьбу надо вести не с вином, а с кабаком, стараясь уничтожить его существование”¹⁶.

Таким образом, инициатива уничтожить кабак исходила от правительства, и эта идея вошла в более глобальные экономические планы министра финансов С.Ю. Витте, защитника монопольной системы. Вопрос о введении винной монополии (в форме казенной продажи напитков) начал широко обсуждаться уже в 1880-е

годы, и имел много сторонников. Сам Витте, в своих воспоминаниях, приписывал идею питейной монополии императору Александру III. Государя, по его словам, крайне мучило и смущало то, что “русский народ так пропивается”, и поэтому “необходимо принять какие-нибудь решительные меры против пьянства”¹⁷.

Новое *Положение о казенной продаже питей* было утверждено 6 июня 1894 г.¹⁸. Отныне продажа спирта, водки и водочных изделий состояла исключительное право государства. Реформа не касалась изготовления и продажи пива, портера, браги и виноградного вина; они по-прежнему облагались налогом, и частные лица могли содержать заведения трактирного промысла, пивные лавки, ренсковые погреба и временные выставки. Местами же продажи спирта и водочных изделий стали специальные казенные заведения – склады и винные лавки, которые в народе сразу же окрестили “монопольками” и “казенками”. Склады и лавки торговали спиртным исключительно навывнос, только в запечатанной посуде определенной емкости и по установленным Министерством финансов ценам¹⁹. Для удобства покупателей, в 1890-е годы была введена так называемая “демократическая посуда”: сотки (1/100 ведра, 120 гр) и полусотки (1/200 ведра, 60 гр), называвшиеся в народе соответственно “мерзавчики” и “полумерзавчики”. Таким образом, в результате реформы, кабак официально исчез как тип питейного заведения.

Интересно обратиться к статистике Российской империи за разные годы, и проследить, действительно ли зло, против которого боролось правительство, было столь распространено? Данные, которыми мы располагаем, относятся к XIX веку, и иногда достаточно противоречивы, но даже учитывая этот фактор, можно утверждать, что количество питейных заведений в великороссийских губерниях было со-

¹⁷ С.Ю. Витте, *Избранные воспоминания 1849–1911 гг.*, Москва 1991, с. 255–257.

¹⁸ ПСЗРИ, III/14, 10766.

¹⁹ Там же.

¹⁶ Б.И. Гладков, *Устав о питейном сборе и положение о трактирных промыслах*, Санкт-Петербург 1896, с. 27–28.

всем невелико. Для примера, приведем официальные данные за 1859 г., которые указывают, что в среднем питейных заведений в 30ти великороссийских губерниях было 1 на 1945 жителей²⁰, в первые годы акцизной системы 1 на 260, а в 1888 1 на 740²¹. При монополии же их количество существенно сократилось.

Для сравнения, укажем, что в Европе в конце XIX века по числу питейных заведений лидировала Франция, где в 1886 г. их было 1 на 94 жителя, а в 1913 г. 1 на 80²².

Введение монополии резко изменило форму народного потребления алкоголя, как в городе так и в деревне. В данном исследовании нас интересует, как отразилась новая государственная политика на жизни именно деревни, и чем являлся дореформенный кабак в структуре деревенского пространства.

Когда речь идет о крестьянской жизни, сразу же возникает проблема материала. Авторами текстов о крестьянах в основном представители других сословий: дворянства, мещанства, духовенства. Свидетельств, оставленных самими крестьянами чрезвычайно мало. Благодаря архивам Этнографического бюро князя Тенишева, мы можем обратиться к аутентичным свидетельствам крестьян конца XIX века. В анкете, разосланной по 23 губерниям империи, отдельно фигурировали вопросы касательно трактира, кабака, а также отношения к пьянству в деревне. Основываясь именно на этих свидетельствах, мы можем вывести более полное суждение о роли кабака, столь критикуемого элитой, в общественной жизни русской деревни.

Материалы по разным губерниям однозначно показывают, что в деревнях, где трактиров было мало и основным питейным заведением был кабак (обычно по одному на селение²³), нововведение правительства вызвало резко отрица-

тельную реакцию. Монополия воспринималась как желание государства лишить крестьян отдыха и праздника: “Последнего удовольствия нас хотят лишить! И поспрашивать по настоящему не дадут! Не скоты же мы! Работай, работай, да и не вышей! Не модель это! Беспорядки от этого могут выйти!”²⁴. Женщины тоже разочаровались: “Ничего нужного в этой винополитике. Прежде мужика удержать легче было: знаешь, что он сидит в кабаке, ну придешь туда, уговоришь его. А теперь и не найдешь его скоро, в закаулки заходят, а то и в дом к кому-нибудь, не догадаешься”²⁵.

Даже когда первоначально крестьяне встречали винную монополию с радостью, потому что раньше хорошей водки в кабаках никак нельзя было найти, а государственная водка была высокого качества и не разбавленная, то все равно, вскоре начинали проявлять недовольство. На свадьбах крестьяне жаловались, что теперь расходов больше, так как раньше при плохой водке приглашенные напивались быстрее, а теперь нужно было запастись большим количеством, так как “это не честь хозяину если со свадьбы уйдешь трезвым”²⁶.

Характерно, что для крестьян кабак был местом, где они чувствовали себя свободными в своих действиях: “То ли было: сиди вышивай спокойно, что хошь твори”²⁷. “Кабак наш общественный, мы хозяева над ним, а это говорят *царский*, значит плохого слова не смеешь выпустить, а мужик без этого не может”²⁸.

На практике, кабак был местом куда приглашали родных и общались с односельчанами, а при новом порядке оказалось, что в свободное время некуда пойти. Таким образом, почти все население осталось недовольным, никто не увидел пользы.

В 1899 г. Министерство финансов обратилось к губернской администрации и духо-

²⁰ *Сведения о питейных сборах*, III, Санкт-Петербург 1860.

²¹ М.С. Терский, *Питейные сборы и акцизная система в России*, Санкт-Петербург 1890, с. 129.

²² J. Lalouette, “Les débits de boissons urbains entre 1880–1914”, *Ethnologie française*, 1982 (XII), 2.

²³ Д.Н. Бородин, “Винная монополия”, *Труды комиссии по борьбе с алкоголизмом*, I/1, Санкт-Петербург 1898–1915.

²⁴ *Архив русского этнографического музея* [АРЭМ], фонд 7, дело 1819.

²⁵ АРЭМ, фонд 7, дело 1819.

²⁶ АРЭМ, фонд 7, дело 954.

²⁷ АРЭМ, фонд 7, дело 882.

²⁸ Там же.

венству, с просьбой сообщить результаты почти пятилетнего действия реформы. В официальных отзывах, поступивших в Министерство финансов, отмечалось, что “реформа произвела значительный переворот к лучшему в народной жизни, но повсеместно обращалось внимание на появление уличного пьянства, как главный побочный эффект новой питейной политики”²⁹.

На практике, в деревне пили водку не только на улице: появились дома, где крестьяне стали собираться, а хозяева давать им закусить в обмен на угощение водкой. “Пить одному не сподручно, говорят крестьяне, всякий товарища ищет. В кабаке раньше всегда приятеля найдешь, а теперь ищи их, да беспокой, а как не найти? На все другое, а выпить для компании никто не откажется”³⁰.

Оказалось, что политика, направленная на уничтожение кабака, во благо народа, шла в разрез с потребностями самих крестьян. Их отношение к кабаку можно сформулировать их же словами: “Без церкви и кабака государство стоять не может, опять будут кабаки”³¹.

Основываясь на данных архива князя Тенишева, с уверенностью можно сказать, что деревенский кабак не был местом пьянства и разврата, а местным клубом, “в котором крестьяне собираются для обсуждения своих дел, как личных, так и общественных, а иногда чтобы просто провести время и почитать газеты”³², “в кабаке обсуждаются все дела”, “как перед началом дела, так и после, каждый считает необходимым зайти в кабак и посоветоваться с кабатчиком”, “перед судом каждый ведет своих свидетелей в кабак угощать, а после суда опять идут в кабак благодарить”³³, “в кабаке узнаются все новости, там же устраивается карточная игра, а в длинные осенние вечера, чте-

ние преимущественно сказок”³⁴. Одним словом “кабак для крестьянина самое любимое место пребывания”³⁵.

В деревне отмеченными локусами, то есть основными традиционными “местами встреч” являлись церковь, кабак, колодец, прорубь и изба старосты, причем их распределение отражало половозрастную специфику тяготеющих к ним групп. Церковь и колодец считались скорее женским пространством, а кабак и изба старосты мужским. Строго говоря, кабак был местом мужских общих интересов. Для мужчин посещение кабака являлось неотъемлемой частью их деловых будней и праздничных дней: “кабак место постоянных крестьянских сборищ после церкви, поэтому являются в него как по заведенному порядку”³⁶.

Территория кабака считалась нейтральной и, именно поэтому, подходящей для созыва сельских сходок (собраний для обсуждения насущных проблем общины) и заключения договоров. “Договоры совершаются чаще всего в кабаке или трактире. Заключение сопровождается *литками* или *могарычом*. Когда могарыч выпит – значит договор состоялся”³⁷. Эта традиция распространялась и на договоры о будущем родстве, которые также часто заключались в кабаке³⁸.

В традиционной культуре, любой договор и шире любое событие нужно “сбрызнуть” – то есть зафиксировать, дать ему точку отсчета. С момента совместного распития вина, событие становится действительным, и его вводят в индивидуальную жизнь или в жизнь коллектива.

В этом контексте следует упомянуть о “примирении на вине”. Распитие вина было своеобразным “закреплением” уже достигнутого примирения, и, таким образом являлось завершающим этапом процесса разбора конфликта. Совместная выпивка, как вариант общей трапе-

²⁹ *Отзывы о результатах введения казенной продажи питей*, Санкт-Петербург 1901.

³⁰ АРЭМ, фонд 7, дело 882.

³¹ АРЭМ, фонд 7, дело 954.

³² АРЭМ, фонд 7, дело 1448.

³³ АРЭМ, фонд 7, дело 1148.

³⁴ АРЭМ, фонд 7, дело 1069.

³⁵ Там же.

³⁶ АРЭМ, фонд 7, дело 977.

³⁷ АРЭМ, фонд 7, дело 546.

³⁸ АРЭМ, фонд 7, дело 687.

зы, обладала символической составляющей, и позволяла сформироваться новым отношениям между помирившимися³⁹. Кабак был одним из традиционных локусов примирения, где, в частности, и могло происходить “примирение на вине”; напомним пословицу Даля “Где хотите бранитесь, а на кабаке помиритесь”⁴⁰. С другой стороны, именно там начиналось большое количество ссор. Что касается частых конфликтов в кабаке, то они объясняются, в значительной степени, особым статусом кабака в деревне. Кабак был местом, где снимались многие повседневные конвенции поведения: “в кабаке очень часто происходят драки, потому что там их никто не запрещает”⁴¹.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что потребление алкогольных напитков в кабаке носило скорее ритуальный характер, и находилось в прямой связи со значением алкоголя как регулятора социальных отношений, как знак принадлежности к определенному коллективу. Питье в одиночку неприемливо для традиционной культуры, оно несет характер отчуждения от коллективных ценностей, оно беспричинно, а, значит, аномально. В этом контексте, становится понятным неудовольствие, с которым крестьяне встретили отмену кабака. Пить у “казенки” – это нарушение ритуала общей трапезы.

Государство, борясь с пьянством, уничтожило кабаки, не предложив подходящей альтернативы. Крестьяне вынуждены были собираться на улице или в домах, что явно

доказывает необходимость иметь определенное место встречи.

В связи с проблемой распространения пьянства среди крестьян, любопытно упомянуть мнение на этот счет, полученное в архив Тенишева из Новгородской губернии: “Конечно, нет ничего проще как обозвать крестьянина пьяницей, ведь крестьянин не пойдет жаловаться. Остается в выиграше кабинетный писатель народного пьянства, потому что ему не нужно всестороннее изучение жизни крестьянина. Беспристрастно нужно сказать, что настоящих пьяниц у нас очень и очень мало. Их 10 процентов, а 90 процентов непьяниц”⁴².

Подобный взгляд на действительность “изнутри”, дает основания полагать, что пьянство совсем не связано с кабаком, и пить в кабаке это не самоцель. Скорее напрашивается другой вывод. Кабак в структуре деревенского пространства выполнял определенные функции, соответствующие потребностям коллектива. Он не только создавал и стимулировал общение, но и облегчал условия, как для торгового обмена, так и для быстрого циркулирования информации.

Таким образом, распространенный тезис, что в кабак идут только от безысходности, и плохой жизни, необходимо снюансировать, так как он основывается исключительно на презумции, что человек в принципе предпочитает частное пространство общественному, но не учитывает факта, что переход от общественного к частному – это длительный и сложный процесс.

www.esamizdat.it

³⁹ А. Кушкова, *Ссора в традиционной крестьянской культуре: структурно-типологический анализ (вторая половина XIX – начало XX вв.)* [диссертация], Санкт-Петербург 2003, с. 229–235.

⁴⁰ В. Даль, *Пословицы русского народа*, Москва 1998, II, с. 166.

⁴¹ АРЭМ, фонд 7, дело 1103.

⁴² АРЭМ, фонд 7, дело 687.

Le chemin de l'âme vers l'au delà dans la culture russe traditionnelle

Francis Conte

[eSamizdat 2004 (II) 3, pp. 63–72]

“Vous savez où je vais, et vous en savez le chemin”.
Thomas lui dit : “Seigneur, nous ne savons où tu vas
comment pouvons-nous en savoir le chemin ?”

Evangile selon saint Jean, 14, 2–5

DANS les années 1880, le révolutionnaire L. Tichomirov racontait qu'un cosaque ukrainien avait très sérieusement demandé à l'un de ses amis :

“Ayez la bonté de me dire si vous êtes allé dans l'autre monde?”.
Mon ami se froissa de la question. Il l'a prit pour une moquerie et une allusion au manque de foi de l'auditeur en ses récits. La question du Cosaque était pourtant très sérieuse. Un des habitants de son village, au retour d'un pèlerinage, avait raconté que, chemin faisant, il était passé au ciel où les défunts de son village l'avaient prié de saluer leurs parents en leur nom. Il partit ensuite, et cette fois directement pour le ciel, chargé de cadeaux rustiques et même d'argent que les crédules Cosaques lui donnèrent pour qu'il les transmitt à leurs parents décédés. Il était donc tout naturel que le Cosaque désirât apprendre de mon ami, puisqu'il le jugeait homme expérimenté, à quel point les voies de communication entre la terre et l'autre monde étaient praticables¹.

Quel est donc ce voyage auquel on se prépare à l'avance, car il doit permettre le passage entre le monde alentour et celui de l'au delà² ? Quelles en sont les séquences ?

La première partie du chemin est terrestre : elle mène de la maison à l'église, puis au cimetière et à la tombe ; la seconde permet au défunt d'accéder au monde des aïeux. Un troisième segment s'ouvrira lorsque le défunt aura lui-même accédé au stade d'ancêtre : c'est celui du retour sur terre, lorsque sa famille l'invitera à venir lui rendre visite, un an après son décès, puis régulièrement à certains moments bien précis de l'année.

Parmi les sources qui permettent de reconstituer l'itinéraire du “grand voyage” et les difficultés du parcours, nous trouvons des témoignages, des récits populaires sur le voyage du héros dans le séjour des morts,

et des enquêtes ethnographiques. Nous disposons aussi des lamentations funèbres, en particulier celles du Nord de la Russie qui sont singulièrement révélatrices³. Ces pleurs rituels sont autant d'invocations qui nous dévoilent des images complexes où le christianisme orthodoxe se mêle à des pans dérivés du paganisme ancien, pour former une vision de la mort propre à la civilisation traditionnelle qui est celle du paysan russe.

A travers les siècles, le maintien de ces images a sans doute été favorisé par une étroite correspondance entre les rituels funéraires et les lamentations, qui nous montrent la mort comme un voyage vers l'au delà, comme un déplacement matérialisé vers un espace qualitativement différent, qui oppose le monde d'ici-bas à celui d'outre-tombe, le domaine des vivants au royaume des morts⁴.

I. Le chemin terrestre en direction de la tombe

Deux attitudes, apparemment contradictoires, dictent la conduite des proches qui accompagnent le mort à sa “dernière demeure”. La première consiste à accomplir le parcours sans s'arrêter (“Autrement il y aurait de nouveau un mort dans le village”)⁵, sans même se retourner – deux thèmes qui sont aussi récurrents dans les contes populaires.

La seconde attitude consiste, au contraire, à marquer

¹ L. Tichomirov, *La Russie politique et sociale*, Paris 1886, p. 136.

² Pour une étude de ce thème dans les contes russes, voir V. Propp, “La traversée”, Idem, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris 1983, pp. 263–281 (éd. russe : Leningrad 1946 ; 1986).

³ *Pričitanija Severnogo kraja, sobrannye E.V. Barsovym, 1. Plači pochoronnye, nadgrobnnye i nadmogil'nye*, Moskva 1872 ; A. Got'e, “Vopi Ves'egonskogo u. Tverskoj gub.”, *Etnografičeskoe obozrenie*, 1897, 4, p. 114 ; V. Smirnov, *Narodnye pochorony i pričitanija v Kostromskom krae*, Kostroma 1920 ; M.K. Azadovskij, *Lenskie pričitanija*, Čita 1922 ; M.K. Azadovskij (publié par), *Russkie plači Karelii*, M.M. Michajlov, Petrozavodsk 1940, p. 89 ; *Russkie plači, Bol'saja biblioteka poeta*, Leningrad 1937 ; *Pesni sobrannye P.N. Rybnikovym*, publié par B.N. Putilova, I-III, Petrozavodsk 1991 (en particulier le volume III ; 1ère éd. en 4 vols., 1861–1867).

⁴ V.A. Čistjakov, “Predstavlenie o doroge v zagrobnyj mir v russkich pochoronnyh pričitanijach”, *Obrjady i obrjadovyj fol'klor*, Moskva 1982, p. 114, dont le travail a servi de base à la rédaction de ce paragraphe.

⁵ V. Smirnov, *Narodnye pochorony*, op. cit., p. 22.

des temps d'arrêt qui rythment le passage du mort de l'intérieur vers l'extérieur, de la vie vers la mort, du connu vers l'inconnu. Le premier arrêt a lieu au sortir de la maison, sur le seuil, que l'on frappe de trois coups brefs, censés symboliser l'adieu du défunt à sa demeure. Comme l'explique un paysan de la Russie subcarpathique : "Lorsqu'on emporte le cercueil de la maison, on le fait frapper le seuil. Lorsque je sors de chez moi, je dis au revoir, lorsque je m'en vais loin et pour longtemps, j'embrasse avec force ceux qui restent, mais le défunt, lui, ne peut rien faire ; voilà pourquoi on frappe le seuil"⁶.

En Bukovine, on frappe aussi par trois fois le cercueil contre la porte d'entrée avant d'emporter le défunt, le chiffre impair marquant de façon symbolique le changement de situation (le départ dans le cas présent), par rapport au chiffre pair qui marquerait la stabilité et le fait de rester. Dans d'autres régions, le cercueil est mis en contact avec le seuil de chaque maison devant laquelle passe le convoi funèbre. Là aussi, il s'agit de permettre au mort de faire ses adieux aux siens, ainsi qu'à tous ceux qui participent à ses funérailles⁷.

En Biélorussie, c'est à l'angle de la maison que l'on frappe, avant de secouer le cercueil dans l'entrée, sur le seuil, puis sous le porche – dans le but "d'expulser l'âme" du corps⁸.

Parfois, c'est la crainte du retour impromptu du défunt qui l'emporte, surtout si on le soupçonne de désir de vengeance ou de sorcellerie. Dans ce cas, on s'efforce de brouiller les pistes afin d'embrouiller son souvenir. Au lieu de faire sortir le cercueil par la porte, on le fait passer par la fenêtre, par un trou creusé dans le mur ou même par le plafond. On peut aussi choisir de traverser l'étable, de ne pas passer par le portail mais à travers la palissade ou par une brèche. De même, le trajet qui conduit au cimetière s'effectue très souvent en faisant un détour, alors que l'on en revient toujours directement⁹.

Il existe encore bien d'autres coutumes spécifiques aux Slaves de l'Est lorsqu'ils avaient à transporter un défunt de l'endroit où il avait été veillé jusqu'au cimetière. On en trouve une que l'on peut suivre sur une dizaine de siècles, depuis les origines du premier Etat russe à Kiev, qui s'est maintenue principalement en Ukraine et dans la Russie du Nord (gouvernements de Vologda et d'Olonec). Elle consiste à transporter le défunt sur un traîneau, même en été, et même si le cimetière est très proche¹⁰.

L'ancienneté de cette tradition est attestée par la *Povest' vremennykh let* [Chronique des temps passés], où se trouve décrite la façon dont on fit sortir le corps du prince Vladimir de la maison où il venait de mourir (année 1015) : "Le prince Vladimir mourut à Berestovo [...] La nuit, on fit un trou entre deux chambres au milieu du plancher ; on le descendit à terre avec des cordes".

La précision quasi-ethnographique de la description montre que l'on respecta pour le prince les usages païens – emporter le cadavre en le faisant passer par une ouverture creusée à cet effet, puis rebouchée. Comme ce sera encore le cas au XIXe siècle, il ne fallait pas faire sortir le mort par la porte (celle qu'il avait connue de son vivant et dont il se souvenait), mais tromper sa vigilance, en créant un passage inattendu et qui n'allait servir qu'une fois. Là aussi, l'idée était de l'empêcher de revenir et de tourmenter les vivants. Pour suivre encore la tradition, "On le mit sur un traîneau, puis on alla l'ensevelir dans l'église de la Mère de Dieu qu'il avait bâtie lui-même"¹¹.

C'est aussi dans un traîneau que l'on transporta les corps de Boris et Gleb, assassinés sur ordre de leur frère Sviatopolk, une première fois après leur mort, et une deuxième lors du transfert de leurs reliques à Vychgorod, sous le règne de Vladimir Monomaque (1113–1125). Dans la pratique, tel fut le cas pour la plu-

⁶ P.G. Bogatyrev, *Voprosy teorii narodnogo iskusstva*, Moskva 1971, p. 263, note 1.

⁷ Ibidem.

⁸ E.F. Karskij, *Belorusy. Očerki slovesnosti belorusskogo plemeni*, III, Varšava 1916, p. 304 ; V.N. Dobrovol'skij, *Smolenskij etnografičeskij sbornik*, Sankt-Peterburg–Moskva 1895, p. 307.

⁹ A.K. Bajburin, *Ritual v tradicionnoj kul'ture. Strukturno-semantičeskij analiz vostočnoslavjanskich obrjadov*, Moskva 1993, p. 113, et la littérature ethnographique qu'il cite à ce sujet.

¹⁰ P.V. Šein, *Velikoruss v ego pesnjach, obrjadach, obyčajach, verovanijach, legendach i t.p.*, Sankt-Peterburg 1898, p. 778 ; D.K. Zelenin, *Opisanie rukopisej Učenogo archiva Imperatorskogo Russkogo geografičeskogo obščestva*, Petrograd 1914–1916, p. 910.

¹¹ À l'encontre de ce qu'affirme le chroniqueur, ce n'était pas pour "cacher" le prince défunt que l'on procéda ainsi, mais pour respecter la tradition (*Chronique dite de Nestor*, traduite par L. Leger, Paris 1884, pp. 108–109) ; cette coutume ancestrale est encore mentionnée à l'année 1054, lors de la mort du prince Iaroslav : "Vsevolod prit le corps de son père, le mit sur un traîneau et l'emmena à Kiev", Ivi, p. 137.

part des princes chrétiens de Kiévie¹². Cet usage était éminemment rituel, puisqu'il était employé aussi bien en été qu'en hiver. Il était tellement coutumier que l'expression "être assis dans traîneau"¹³ signifiait alors : se préparer à mourir¹⁴.

C'est ce que l'on peut conclure de le *Poučenie* [Instruction] que Vladimir Monomaque rédigea à l'attention de ses enfants, et où il emploie à dessein cette métaphore. La coutume se maintint bien au delà du XIVe siècle, où elle fut utilisée lors des funérailles du métropolitain Pierre¹⁵. De fait, on continua à fabriquer des traîneaux spéciaux pour les funérailles des tsars jusqu'au règne de Pierre le Grand : ils étaient richement ornés et servaient pour transporter le corps du tsar défunt mais aussi sa famille et le haut clergé¹⁶.

En Ukraine, la coutume s'est maintenue jusqu'au siècle dernier¹⁷ : le défunt était transporté au cimetière sur un charriot ou sur un traîneau (été comme hiver, là aussi, au moins "dans l'ancien temps"), et il était "obligatoirement attelé à des boeufs"¹⁸. Le cheval était en effet considéré comme un animal impur, et n'était donc pas digne de transporter un défunt. Le boeuf, au contraire, était considéré en Ukraine comme l'animal "le plus pur"¹⁹ (peut-être parce qu'il se trouve à côté de Jésus dans la crèche ?).

Dans les villages de la région de Vologda (mais aussi chez tous les peuples du Nord de l'empire), le traîneau qui sert à transporter le corps est finalement retourné sur la tombe et abandonné au moins pour un certain temps, là ou à la limite du village²⁰, ce qui est aussi le cas pour les autres moyens de transports utilisés (par

exemple le chariot).

Comme on le voit, c'est à l'intérieur même du voyage "réel" que commence le voyage mythique, le véritable voyage vers le pays des ancêtres.

II. *Le voyage vers l'au delà*

Le proverbe russe semble clair lorsqu'il dit : "Pour passer dans l'autre monde, où que l'on se trouve, il n'y a qu'un chemin"²¹. Ce chemin est en effet celle de la mort, la seule chose certaine dans la vie. Pourtant aucune mort ne se ressemble, aucun défunt non plus, ce qui explique en partie les voies multiples du passage vers l'au delà. L'imagination populaire envisage en effet différentes manières de faire "le grand saut", qu'il s'agisse d'une pérégrination longue et dangereuse, même si elle ne peut qu'aboutir, ou bien d'une simple ascension le long de l'arc-en-ciel²² ou de la Voie lactée, que l'on appelle en russe "le chemin des morts qui vont vers le repos éternel".

Le schéma se complique quelque peu du fait que l'âme est censée accomplir une série d'aller-retours entre la terre et le ciel, avant d'être dirigée vers l'enfer ou vers le paradis. Les deux premiers voyages se situent immédiatement après la mort, puis au bout de quarante jours. Les autres "transferts" varient en fonction de la qualité du mort. S'il s'agit d'un juste, il reviendra sur terre à intervalles réguliers, en particulier lors des commémorations que préparent sur terre les parents attentifs. S'il s'agit d'un mort "insatisfait", il errera sur terre jusqu'au moment où il aura épuisé la force vitale qui était en lui (nous y reviendrons), avant de "faire le grand saut".

Voyons la première catégorie de défunts, ceux qui ont connu une mort sanctionnée par les rites traditionnels des funérailles et qui ont toute chance de devenir des ancêtres. Avant d'analyser les modalités de leur voyage vers l'au delà – le comment – nous allons rapidement évoquer les raisons de leur transit, c'est-à-dire le pourquoi de l'affaire. Comme le disait une paysanne de la région de Vladimir, en rendant compte de l'ensemble des parcours :

Dès que meurt une personne [...] son âme se présente à Dieu. En-

¹² D.N. Anučin, "Sani, lad'ja i koni kak prinadležnosti pochoronnogo obrjada", *Drevnosti. Trudy imperatorskogo Moskovskogo archeologičeskogo obščestva*, Moskva 1890 (XIV), pp. 81–226.

¹³ Il vaut sans doute mieux traduire par "le" traîneau que par "mon" traîneau, comme le fait L. Leger dans sa traduction annexée à la *Chronique dite de Nestor*, Paris 1884, p. 244.

¹⁴ A ce sujet, comment ne pas penser aux personnes âgées du XIXe siècle russe, qui préparaient leurs vêtements funèbres en temps opportun et qui "essayaient" leur cercueil avant de mourir.

¹⁵ N.M. Nikol'skij, *Istorija russkoj cerkvi*, Moskva 1983³, p. 29.

¹⁶ D.N. Anučin, "Sani", op. cit.

¹⁷ N. Beljaščevskij, "Sani v pochoronnom obrjade", *Kievskaja starina*, 1893, 4, pp. 147–152.

¹⁸ Ch. Jaščuržinskij, "O pogrebal'nych obrjadach", *Etnografičeskoe obozrenie*, 1898, 3, p. 94.

¹⁹ P.G. Bogatyrev, *Voprosy*, op. cit., p. 265–266.

²⁰ *Russkaja starina*, 1887, 12, p. 237 ; D.K. Zelenin, *Vostočnoslavjanskaja etnografija*, op. cit., p. 330.

²¹ V. Dal', *Poslovice russkogo naroda*, I, Moskva 1984, p. 224.

²² Archives Tenišev publiées, *Byt velikorusskich krest'jan-zemlepašcev*, Sankt-Peterburg 1993, p. 146.

suite, les anges la conduisent sur terre et lui montrent pendant six semaines où elle a agi en bien et où elle a fait du mal. Par la suite, on la ramène à Dieu pour qu'elle soit jugée. Lorsque le jugement est terminé et si elle est l'âme d'un juste, on la conduit à un bon endroit et on lui demande d'y rester jusqu'au Jugement dernier, lorsque la fin du monde arrivera. On ne la laisse aller nulle part. Après le Jugement dernier, elle vivra encore mieux. En revanche, si elle a mal vécu sur terre, si elle ne s'est pas repentie et si elle n'a pas été pardonnée, on la met en enfer où les diables vont la torturer, un peu jusqu'au Jugement dernier, et plus encore après²³.

Abordons maintenant la façon dont se passait le voyage. Dans les lamentations, la description du chemin commence par une série de questions qui sont posées à la personne défunte pour savoir où elle se rend et comment :

Ma colombe, ma soeur,
Où vas-tu en cet équipage ?
Où daignes-tu te rendre ?
Par quel chemin et quelle voie,
Vers quels hôtes inconnus,
Inconnus et indésirables ?²⁴

C'est alors que les proches disent tout haut leur intention d'aider le défunt à franchir les obstacles qui l'attendent, pour qu'il puisse à la fois "vivre sa vie" de défunt, "se réaliser" en tant que tel, et devenir en même temps le messager entre les deux mondes. Il apportera aux ancêtres des informations sur la vie d'ici-bas, puis, le temps venu, il ramènera sur terre des nouvelles du royaume des morts. Accompagné sur terre jusqu'à sa dernière demeure, le défunt sera accueilli dans le ciel par ses parents. Ici bas, ses proches s'inquiètent cependant pour lui : ils l'interrogent, tant sur sa destination, que sur les raisons concrètes qui l'on poussé à partir (car l'oeuvre de la Mort est tabou et l'on ne peut l'évoquer directement) :

Où vas-tu ? Pour aller où
T'es-tu préparé ?
Pour le dur travail
Ou bien pour une joyeuse promenade ?²⁵

ou encore :

pour une pieuse messe,
ou pour les matines dominicales ?²⁶

Refusant l'inhabituel et le fantastique qu'apporte la mort, on commence donc par évoquer une destination habituelle aux vivants ; on mentionne les occupations d'ici bas, comme si le défunt faisait encore partie de la famille et du village, avec ses occupations et ses travaux quotidiens. Plus rarement on parle d'une longue absence, que l'on compare à celle du batelier, obligé de partir pour s'employer au loin ("vo žirnuju burlacku vo rabotušku")²⁷.

Plus tard seulement on évoquera le grand départ, celui qui doit emmener le défunt vers l'autre monde, mais dans des conditions qui rappellent encore la vie quotidienne. Si le décès a lieu en hiver, la route sera plus difficile, et le froid d'autant plus à craindre si la personne défunte était frileuse ; si elle est morte à la tombée de la nuit, la pleureuse lui demande de retarder son départ, car voyager de nuit est particulièrement pénible et personne n'osera lui donner l'hospitalité²⁸.

La lumière est un point important, car on imagine le passage vers l'au delà comme un tunnel empli de ténèbres, avant que ne s'illumine le grand soleil de l'au delà. C'est pourquoi, dans l'imagination populaire, les cierges qu'on allume pour veiller le mort ont une utilité très concrète : ils éclairent le chemin de l'au delà, mais ils doivent être éteints immédiatement après la cérémonie. C'est ainsi que, dans un récit populaire du Poles'e, l'âme qui traverse une flaque avant d'arriver au royaume des morts risque de se tromper de chemin, si ses proches allument une lumière dans la maison après les funérailles.

Lorsque le mort est définitivement près à s'éloigner, quarante jours après son décès, une des interrogations rituelles consiste à savoir dans quelles conditions il atteindra l'autre monde, par quel moyen – à pied ou à cheval, en traîneau ou en télégue ; comment il franchira la rivière qui sépare irrémédiablement les deux mondes – à gué, en passant sur un pont ou en utilisant une barque ?

En raison de l'éloignement, le cheval est très souvent évoqué, et la pleureuse décrit alors en détail tout l'équipage, le cheval "au harnais doré et aux fers d'argent", le "traîneau aux patins de chêne" et la "douga

²³ Archives Tenišev non publiées, Sankt-Peterburg, fond 7, opis' 2, delo 2, Vladimirskaia gubernija, Vladimirsij uezd, der. Budyl'ceva, rapport de S. Golochov (1898), point 238.

²⁴ *Pričitanija Severnogo kraja, sobrannye E. V. Barsovym*, p. 162.

²⁵ M.K. Azadovskij, *Lenskie pričitanija*, n. 5.

²⁶ *Pričitanija*, op. cit., p. 45.

²⁷ Ivi, p. 102.

²⁸ V.A. Čistjakov, "Predstavlenie o doroge v zagrobnij mir v russkich pochoronnyh pričitanijach", *Obrjady*, op. cit., p. 118.

bariolée”, qui vont “emporter le cher parent défunt très loin de sa maison natale”²⁹.

Lorsque le défunt part à pied, il devient un élément actif de la scène, comme s’il décidait lui-même d’accomplir ce voyage, et la pleureuse peut souligner l’importance des obstacles à franchir et la longueur du voyage qui l’amènera à retrouver ses ancêtres :

Ainsi tu vas partir, mon enfant chéri,
Tu vas partir sur les routes et sur les chemins,
Par les forêts ténébreuses,
Les marais qui engloutissent,
Et les torrents qui dévalent,
Tu iras par des sentiers étroits [...] Avant, mon enfant chéri,
De retrouver mes propres parents³⁰.

Une caractéristique essentielle du cheminement du défunt est d’être invisible ; on ne sent que la trace de sa disparition et le mouvement qui l’éloigne des vivants,

Comme le soleil qui se perd derrière le nuage,
C’est ainsi, mon enfant, que tu te caches de nous !
Comme la lune blême qui s’éloigne au petit matin,
Comme l’étoile s’efface dans le ciel,
Il s’est envolé mon pauvre petit cygne,
Vers une autre demeure que je ne connais point³¹.

En fait, ses traces même vont disparaître ; elles seront envahies

Par les herbes soyeuses,
Par les fleurs azurées.
Et l’hiver glacé
Sous les neiges poudreuses,
Les recouvrira,
Sous les congères profondes³².

Comme on imagine qu’il n’existe qu’un seul chemin vers l’au-delà, on pense que les ancêtres pourront venir à sa rencontre, écouter les messages transmis par leur parenté terrestre, puis le conduire jusqu’à sa nouvelle demeure.

L’ascension (si ascension il y a) est envisagée de diverses façons, qui dépendent d’abord des métamorphoses de l’âme. Nous savons que celle-ci peut

prendre la forme d’un papillon, d’une buée ou d’un nuage ; s’il s’agit d’un oiseau, il volera jusqu’au ciel sans encombre ; si c’est une ombre qui calque le corps du défunt, elle éprouvera toutes les sensations qui étaient les siennes – la faim et le froid, la crainte, le désir et le doute.

Ainsi, au lieu de se décider à partir vers l’au delà, l’âme hésite parfois à s’éloigner, ce qui explique les troubles des parents, tenaillés entre deux attitudes³³. D’un côté, il leur faut construire une tombe, une “maison” aussi confortable que possible, pour que le défunt ne soit pas trop effrayé, pour qu’il ne soit pas tenté d’en sortir et de tourmenter les vivants :

N’aie pas peur, cygne blanc,
De la petite tombe humide,
De notre mère la terre immense,
Du sable jaune et fin.
Il te faut vivre et t’y habituer
Pour les longs siècles à venir³⁴.

Si le corps reste sur terre, l’âme doit s’éloigner, quelle que soit son apparence. Il faut parfois l’en convaincre et lui dire que le voyage est inéluctable, car il est dicté par la situation nouvelle dans laquelle elle se trouve. La route à parcourir représente en effet un chemin initiatique, comparable à celui qu’accomplit le jeune prince des légendes, qui doit se rendre par delà les sept mers et la forêt sauvage, traverser le monde souterrain, puis en revenir pour devenir adulte. L’âme du défunt doit partir et triompher des obstacles afin de voir ce dernier se transformer en ancêtre.

Dans les lamentations qui évoquent le passage vers l’au-delà figurent toutes les barrières qui vont se dresser sur la route – la forêt aussi impénétrable que dans les contes de fées ; l’eau et ses dérivés – la rivière, le lac ou la mer ; enfin toutes les parois abruptes – les rochers, les ravins et les montagnes. Ce sont tous ces obstacles qui structurent et qui créent l’espace que représente le “chemin” vers l’autre monde ; ce sont eux qui constituent les premières représentations que les vivants ont de l’Autre monde, de son éloignement et des dangers qu’il représente : “Il a disparu notre cher oncle, notre très cher, par delà les sombres forêts, les forêts profondes, derrière les montagnes immenses, par delà

²⁹ O.C. Agreneva-Slavjanskaja, *Opisanie russkoj krest’janskoj svad’by, s tekstom i pesnjami*, III, Tver’ 1889, p. 10.

³⁰ *Vestnik Moskovskogo Gosudarstvennogo Universiteta*, 1976 (XI), 4, p. 2, cité par V.A. Čistjakov, “Predstavlenie o doroge v zagrobnyj mir v russkich pochoronnyh pričitanijach”, *Obrjady*, op. cit., p. 120.

³¹ *Pričitanija*, op. cit., p. 116.

³² *Vestnik Moskovskogo Gosudarstvennogo Universiteta*, 1976 (XI), 4, p. 2, cité par V.A. Čistjakov, “Predstavlenie”, op. cit., p. 119.

³³ *Pričitanija*, op. cit., p. XIV.

³⁴ *Vestnik Moskovskogo Gosudarstvennogo Universiteta*, 1976 (XI), 12, p. 2, cité par V.A. Čistjakov, “Predstavlenie”, op. cit., pp. 115–116.

les mers bleues et profondes”³⁵. De même une jeune paysanne qui vient de perdre son fils s’adresse directement à sa mère qui l’a précédé au ciel, en lui disant d’accueillir celui-ci comme on le fait d’un hôte très cher : “O ma mère chérie, hélas, monte sur la haute montagne, va sur le chemin, hélas, va à la rencontre de mon fils bien aimé qui va arriver”³⁶.

À côté de l’aide directe que pouvaient apporter les parents défunts à ceux qui venaient de mourir, on prévoyait l’aide matérielle que devaient apporter un traîneau, une barque ou un pont, des échelles ou des ongles – autant d’instruments indispensables pour franchir le parcours semé d’embûches qui sépare les deux mondes, et d’abord la rivière d’eau ou de feu, qui représente la barrière la plus fréquente entre les deux mondes.

II.1 *L’eau, la rivière et ses symboles*

À la base de la rivière ou du gué, de la barque ou du pont, se trouve une représentation commune à la plupart des mythologies – celle de la mort comme passage à travers l’élément liquide, qui fixe la barrière entre les deux mondes³⁷. Dans les contes fantastiques, la rivière ou le “lac immense, infranchissable de toutes parts”³⁸ représentent l’ultime obstacle qui permet de passer d’un monde à l’autre³⁹. Cet obstacle est décisif, car il représente une frontière magique – celle qui sépare la vie de la mort⁴⁰, l’existence terrestre de l’existence dans l’au-delà. Caractéristique des mythologies du monde entier, cette frontière se présente chez les Slaves sous la forme d’un lac ou de larmes⁴¹ (deux notions très

proches dans les contes populaires⁴²).

Il peut aussi s’agir de la “rivière de l’oubli” (*Zabyt’-reka, reka Zabvenija*, le Styx des anciens), qui a figuré jusqu’à ces dernières années dans les lamentations du Nord de la Russie (région de Vologda). On y voit par exemple une mère qui “installe” son fils dans la barque fatale, pour lui faire passer la rivière de l’oubli⁴³.

Dans un texte noté au cours des années 1930, une jeune veuve s’adresse à l’âme de son mari, qui va partir pour l’autre monde, au terme des quarante jours où elle a erré sur terre. Pour lui faire ses adieux, la jeune femme sort dans la rue, à minuit, accompagnée des amis du défunt qui portent une icône, de la *kut’ja* et des gâteaux et lui dit ces derniers mots :

Ne vas pas jusqu’à la rivière de l’oubli,
Ne bois pas de l’eau de l’oubli.
Tu oublieras sinon, âme chérie,
Ta contrée natale,
Tu m’oublieras, moi la malheureuse,
Et tu oublieras nos pauvres petits⁴⁴.

Si le mort boit de cette eau, il oubliera effectivement ce monde et poursuivra sa vie nouvelle sans être tenté de revenir sur terre. Seuls les morts peuvent être transportés par la rivière de l’oubli ou y être engloutis. En revanche, celle-ci refusera de se charger du malheur qu’on essaye de lui confier, parce que celui est vivant, parce qu’il fait partie intégrante d’un être vivant⁴⁵.

II.2 *La barque*

Dans les villages russes du siècle dernier, les enfants jouaient “aux ancêtres” à l’époque des grandes crues de printemps : ils posaient sur l’eau rapide des “bateaux-copeaux” qu’ils destinaient au grand père ou à la grand mère qui venaient de disparaître. Ce qui n’est en apparence qu’un jeu revêt en fait une signification profonde, qui est toujours celle de l’eau dangereuse, de

³⁵ Cité par L.G. Nevskaja, “Balto-slavjanskoe pričitanie”, op. cit., p. 137.

³⁶ Cité par L.G. Nevskaja : “Koncept *gost’* v kontekste perechodnyh obrjadov”, *Simvoličeskij jazyk tradicionnoj kultury* [Balkanskije čtenija - II], publié par S.M. Tolstoj, I.A. Sedakovej, Moskva 1993, p. 107.

³⁷ V.K. Sokolova, “Tipy vostočnoslavjanskich toponimičeskich predanij”, *Slavjanskij fol’klor. Sbornik statej pod red. B.N. Putilova, V.K. Sokolovoj*, Moskva 1972, pp. 202–233.

³⁸ A. Afanassiev, *Les contes populaires russes*, traduits par L. Greul-Apert, II, Paris 1990, p. 66.

³⁹ V.J. Propp, *Istoričeskije korni volšebnoj skazki*, Leningrad 1986, p. 350 ; Idem, *Mify narodov mira*, II, Moskva 1988², p. 150.

⁴⁰ On pense aussi à la “mort” de la jeune fille, par rapport à la femme qui va naître lors du mariage, ce qui explique aussi la présence de l’eau et de la barque dans la mythologie du mariage. Voir à ce sujet W.E. Harkins, “The Symbol of the River in the Tale of Gore-Zločastie”, *Studies in Slavic Linguistics and Poetics in Honor of Boris O. Unbegaun*, New York 1968, pp. 55–64.

⁴¹ Voir par exemple *Russkaja narodno-bytovaja lirika*, publié par V.G. Bazanov, A.P. Razumova, Moskva - Leningrad 1962, p. 528.

⁴² Dans le conte *L’eau de vie et l’eau de mort*, la larme de la jeune fille, menacée par le dragon, tombe sur la joue d’Ivan-tsarévitch qui s’éveille en disant : “Oh, comme tu m’as brûlé !”, A. Afanassiev, *Les contes*, op. cit., II, p. 67.

⁴³ Voir à ce sujet les expéditions des ethnographes de Leningrad dans la région de Vologda, au cours des années 1980, V.I. Eremina, *Ritual i fol’klor*, Leningrad 1991, p. 162, note 7.

⁴⁴ A.K. Supinskij, *Perežitki pervobytnykh predstavlenij v verovanijach naselenija Vologodskoj oblasti*, [S.I.] Čerepoveckij kraevedčeskij muzej, manuscrit n. 29, feuillet 29, cité par V.I. Eremina, *Ritual*, op. cit., p. 150.

⁴⁵ Ivi, p. 161.

l'eau qu'il faut franchir pour arriver dans l'au-delà, et des moyens qui permettent de le faire⁴⁶.

Dans de nombreuses civilisations, qui vont de l'Égypte ancienne à la Scandinavie, on prenait soin de donner au cercueil la forme d'un esquif⁴⁷. Cette tradition se retrouve dans la Russie du Nord sous le terme *koloda*. Il s'agit d'une "barque-sépulture" qui était taillée directement dans un arbre, à l'image de la barque monoxyle des slaves barbares ou de la pirogue africaine.

À la fin du XIXe siècle, le terme russe *koloda* (du verbe *kolot'* = fendre)⁴⁸, désigne encore "un cercueil taillé dans un arbre entier", que l'on a préparé pour un jeune enfant qui vient de mourir. Le tronc est "fendu en deux dans le sens de la longueur, une moitié étant creusée pour loger le corps de l'enfant décédé, tandis que l'autre sert de couvercle"⁴⁹.

Au Xe siècle, c'est dans une barque qu'étaient enterrés les chefs "russes", sans aucun doute sous l'influence des mondes nordiques, où la "barque des morts" était autant une coutume aussi importante que dans les civilisations antiques. Comme le notait en l'an 922 le voyageur arabe Ibn Fadlan, qui nous décrit les funérailles d'un chef d'origine probablement slavo-scandinave⁵⁰ :

Quand arriva le jour où l'on devait brûler le chef et la jeune fille [l'esclave qui doit l'accompagner dans la mort], je me rendis au fleuve où se trouvait son bateau : on l'avait déjà tiré sur la rive et on avait mis en place quatre supports de bois, autour desquels on avait construit des espèces de grands échafaudages [...] [Après la cérémonie funèbre] le plus proche parent du défunt prit un bâton et y mit le feu [...] Le feu prit au bois, puis au navire, avec la hutte, l'homme, la jeune fille et tout ce qui s'y trouvait⁵¹.

II.3 Le pont

Le symbole du pont qui permet de passer d'une rive à l'autre, est fondamental dans la plupart des civilisations.

À double titre, le pont est un lieu de médiation : il mène d'une rive à l'autre mais il est aussi suspendu entre le ciel et l'eau. Dans le contexte funèbre, le fait de "passer le pont" représente aussi le trajet parcouru entre la terre et le ciel, entre l'état humain et l'existence supra-humaine, entre le monde sensible et l'univers supra-sensible. À côté de cet élément symbolique se présente un autre aspect : c'est le caractère périlleux de ce passage, qui est celui de tout voyage initiatique marqué par une série d'épreuves. On y trouve un danger à surmonter mais aussi la nécessité d'un pas à franchir⁵².

On le trouve représenté par exemple à Loreto, en Italie (église Santa Maria in Piano), dans une fresque anonyme de la seconde moitié du XIIIe siècle qui représente le "pont étroit", ou l'épreuve de l'ultime passage avant d'atteindre le séjour béatifique⁵³. Dans les contes russes, ce pont est fait de glace ou de cristal, ce qui montre bien qu'il appartient au monde d'outre-tombe⁵⁴. Dans ce bas monde, on trouve des ponts symboliques, qui servent de "gabarit" pour ceux de l'au-delà, comme on le voit dans le sud-est européen et en Russie.

En Roumanie, jusqu'à une époque récente, on se libère de la "dette du pont" pendant les six ou neuf semaines qui suivent l'enterrement, et qui correspondent au moment où ce pont est nécessaire à l'âme pour franchir les obstacles placés sur sa route. En franchissant le pont, on avait coutume de dire : "Que Dieu pardonne" (à tel ou tel défunt). Cette coutume fut même utilisée au XIXe siècle (on pourrait dire détournée...) par un gouverneur russe de la Moldavie – B. Fedorov – afin d'améliorer les voies de communication de cette région⁵⁵. De façon plus large, et jusqu'à une époque très récente, rapportent des ethnographes d'o-

⁴⁶ V.I. Dobvol'skij, *Smolenskij etnografičeskij sbornik*, 2 [Zapiski Russkogo Geografičeskogo Obščestva po otdelenii etnografii, XX, 1894], p. 307 ; O.A. Sedakova, "Polesskoe 'brod', 'agonija' i svjazannye s nim obrjadovye predstavlenija", *Poles'e i etnogenez slavjan. Predvaritel'nye materialy i tezisny konferencii*, Moskva 1983, p. 79.

⁴⁷ Pour une étude d'ensemble, à travers différentes civilisations, voir D.N. Anučin, "Sani, lad'ja i koni kak prinadležnost' pogrebal'nogo obrjada", *Drevnosti*, op. cit., Moskva 1890 (XIV).

⁴⁸ M. Fasmer, *Etimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, Moskva 1967, I, p. 293.

⁴⁹ G. Kulikovskij, *Slovar' oblastnogo oloneckogo neregija v ego bytovom i etnografičeskom primenenii*, Sankt-Peterburg 1898, p. 39.

⁵⁰ Voir à ce sujet F. Conte, *Les Slaves. Aux origines des civilisations d'Europe centrale et orientale*, Paris 1986, pp. 129–131 (traduzione italiana, Idem, *Gli Slavi. Le civiltà dell'Europa centrale e orientale*, Torino 1991).

⁵¹ M. Laran et J. Saussay, *La Russie ancienne*, Paris 1975, pp. 26–27.

⁵² Cet élément est particulièrement clair si l'on considère les ponts des temples shintoïstes, introduisant au monde des dieux, et dont le franchissement s'accompagne de purifications rituelles ; rappelons aussi que, dans l'Occident chrétien, le nom même de "souverain pontife" montre bien que le Pape est le médiateur entre le ciel et la terre, à la fois le constructeur et le pont lui-même, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1982, p. 777.

⁵³ *Le merveilleux. L'imaginaire et les croyances en Occident*, publié par M. Meslin, Paris 1984, p. 208.

⁵⁴ "Hélène la Belle (la princesse qui vient du monde des morts) souffla et un pont de cristal s'éleva, enjambant l'onde jusqu'au palais du tsar...", Afanassiev, *Les contes*, op. cit., II, p. 70.

⁵⁵ Zaščuk, *Bessarabskaja oblast'. Materialy dlja geografii i statistiki*, p. 484, cité tel quel par D.K. Zelenin, "K voprosu o rusalkach", *Živaja starina*, 1911, 3–4, p. 403.

origine roumaine :

Le pont apparaît là où le besoin s'en fait ressentir, lorsque l'âme arrive auprès d'un précipice, d'un ravin, d'un lit de torrent ou de rivière. Mais il est impossible de l'emprunter s'il n'a pas été nommément offert pour cette âme particulière, que le défunt l'ait fait de son vivant ou que ses proches ne l'aient pas oublié après le décès⁵⁶.

La même coutume était fréquente en Biélorussie, mais on y recourait surtout près des tombes, qui n'étaient pas ornées de croix mais de pierres (il s'agissait sans doute de tombes où étaient enterrées des femmes "impures", soit parce qu'elles étaient considérées comme des sorcières, soit parce qu'elles avaient mis fin à leurs jours) :

Les tombes de [ces] femmes sont signalées par de petits tertres [...]; en revanche on y adjoint une construction très spécifique : quelque part près de la route, dans un endroit marécageux ou par dessus un ruisseau [...] on jette une poutre ou une planche sur laquelle on grave une croix, un soulier ou une faucille, et parfois l'année du décès⁵⁷.

Toujours en Biélorussie, on construisait des ponts lors des épidémies qui atteignaient les enfants, et les Tchouvaches qui vivaient dans la région de Nižnij-Novgorod au XIXe siècle accomplissaient le même rite, immédiatement après la mort d'un parent, avant qu'il ne soit enterré. Tous les proches passaient ensuite sur le pont, pour voir s'il était bien solide, puis ils commençaient à boire de la bière, à frapper dans leurs mains, et à jouer de la musique, avant de s'adresser au défunt pour lui dire : "Viens, viens, on t'a fait un pont bien solide". Et c'est seulement après que l'on porte le défunt en terre⁵⁸.

En Russie, ces ponts sont évoqués dans les lamentations funèbres et dans les chants du nouvel an. Passant successivement dans chaque ferme, les chanteurs masqués qui sont censés représenter les ancêtres défunts, invitent les paysans en leur disant : "Viens avec nous dans la nuit noire", "viens pétrir la glaise"⁵⁹, ce qui signifie, en langage codé, qu'on leur propose de venir à la limite de l'au-delà, afin de préparer un pont pour l'âme des morts.

Comme la représentation de ces "ponts funèbres" avaient été strictement interdite par l'Eglise russe, on

n'en trouve plus que des traces infimes à la fin du XIXe siècle. L'une d'elle était directement liée à l'eau et au pont symbolique que nous avons déjà évoqué, en parlant du jeu des enfants. Cette fois, il s'agissait de prendre un copeau avec soi en se rendant au bain, avec la conviction que ce copeau se transformerait en pont après la mort. Parfois, on imaginait franchir la rivière à gué, comme le montrent certains récits du Poles'ie⁶⁰. Le gué est d'ailleurs lié à l'idée de la force impure, comme le montrent bien des dérivés populaire du style *brodnik* [le sorcier] ou *brodnica* [en bulgare], qui désigne une *rusalka* qui erre de tous côtés⁶¹.

Que ce soit d'une façon ou de l'autre, le passage est toujours présenté comme difficile et périlleux à l'image des affres de l'agonie : le pont est étroit et glissant, et l'on doit souvent se battre contre un monstre qui essaye de vous en faire tomber. Pour les vivants, aider les défunts à continuer leurs parcours peut aussi signifier leur fournir un fil pour qu'il puisse se hisser dans son ascension. Dans le nord-ouest de la Russie, on ceint le cadavre d'un fil de laine rouge dont on entoure aussi plusieurs fois le cercueil⁶². Dans le sud, on prépare une échelle, cette fois sous forme de pâte (*lesenki*)⁶³ que l'on fait cuire au four à certains moments de l'année. Il s'agit là d'un rituel bien connu, que l'on trouve dans nombre de civilisations depuis les temps les plus anciens, en particulier dans en Egypte, où il existe plusieurs formes de passage vers l'autre monde. Si les corps des pharaons défunts restent dans les pyramides,

leur âme, qui connaît les voies sacrées menant au paradis, va séjourner près des dieux, tantôt en grim pant à une échelle qui s'appuie sur l'horizon, tantôt en traversant un fleuve sur une barque conduite par le sombre Charon, tantôt en s'évaporant ou en s'élevant dans les airs sur les ailes de Thot, l'Ibis sacré⁶⁴.

Dans la Russie du XIXe siècle, on connaît ce genre d'échelles avec précision : elle comporte trois ou plusieurs barreaux (le maximum étant 24), et elle est d'une longueur d'une archine (0,71 mètre). Le rituel se pratique lors de deux moments privilégiés : pour l'Ascension du Christ, quarante jours après Pâques, et

⁵⁶ I. Andreesco – M. Bacou, *Mourir à l'ombre des Carpathes*, Paris 1986, p. 109.

⁵⁷ *Etnografičeskij sbornik Geografičeskogo obščestva*, 1858, 3, p. 153, cité par D.K. Zelenin, "K voprosu o rusalkach", op. cit., p. 404.

⁵⁸ Cité par Ivi, p. 405.

⁵⁹ L.N. Vinogradova, *Zimnjaja kalendarnaja poezija zapadnyh i vostočnyh slavjan*, Moskva 1982, p. 171.

⁶⁰ O.A. Sedakova, "Polesskoe 'brod'", op. cit., p. 79.

⁶¹ Ivi, p. 80.

⁶² P.V. Šejn, *Materialy dlja izučenija byta i jazyka russkogo naselenija Severo-Zapadnogo kraja*, I/2, Sankt-Peterburg 1890, pp. 539, 551.

⁶³ V. Dal', *Poslovicy*, op. cit., p. 227.

⁶⁴ Moret, *Rois et dieux d'Egypte*, Moscou 1914, p. 134 ; cité par V. Propp, *Les racines*, op. cit., Paris 1983, p. 273.

pour le quarantième jour après le décès d'un défunt, lorsque son âme est censée partir définitivement pour l'au delà⁶⁵. Le parallélisme entre les deux événements est évident, et le but identique.

Pour l'Ascension le rituel se déroule à l'église, dans la forêt ou dans les champs. L'idée est à la fois d'aider le Seigneur, auquel on s'adresse en disant : "Christ, monte au ciel, emprunte mon échelle!", et d'obtenir de bonnes récoltes. En vertu du phénomène de magie sympathique, et comme on est persuadé que les céréales commencent à pousser ce jour là, on lance l'échelle en l'air en disant : "Seigle, petit seigle, pousse aussi haut que celà", ou, si l'on a plus d'audace : "Seigle, petit seigle, attrape les jambes du Christ!". On peut même s'adresser directement au Christ en lui disant : "Seigneur, envole-toi au ciel et tire notre seigle par les épis"⁶⁶. L'importance du rituel agraire, ou plutôt le "détournement" vers le rituel agraire, sont bien soulignés dans un témoignage datant du début du siècle sur la région de Vladimir :

Pour l'Ascension, on fait cuire des échelles. Ce sont des galettes en farine diverse, de forme allongée, de vingt centimètres de long sur six à sept de large, avec des entailles sur le dessus pour figurer l'escalier. Après le repos de l'après-midi, les paysans, hommes, femmes et jeunes filles, les portent dans leurs champs de seigle. Là, chacun gagne son propre lot; après s'être incliné aux quatre coins, il jette l'échelle en l'air en répétant : "Que mon seigle monte aussi haut!" Puis on mange les échelles⁶⁷.

Ce procédé est très répandu chez les peuples slaves, où l'on a coutume de lancer aussi des oeufs en l'air et où l'on saute aussi haut que possible, afin de stimuler la croissance des céréales.

Lorsque le rituel de l'Ascension se déroule à la maison, il rappelle celui que l'on observe après la mort d'un parent : on pose l'échelle cuite sur la table ou dans le coin aux icônes, ou encore on la suspend près des icones (l'endroit où l'on pense que les âmes viennent se reposer avant leur départ).

II.4 L'arbre

Si l'arbre est lié au culte des morts de plusieurs façons, il l'est d'abord marginalement, nous l'avons vu : avant la christianisation de la Russie, le défunt était souvent placé dans une "barque-sépulture", creusée dans un tronc d'arbre. Il l'est aussi, et alors doublement, en tant qu'intermédiaire entre la terre et le ciel : d'une part les âmes des morts (les "âmes-oiseaux") viennent se reposer un instant sur ses branches, avant de faire l'ascension du ciel (où lorsqu'elles en reviennent); d'autre part cet arbre, et en particulier le chêne, pousse tellement loin sa "tête dans les nuages", qu'il incarne matériellement ce lien entre la terre et le ciel. C'est pourquoi le défunt, ou le héros du conte, peuvent monter au ciel en escaladant un arbre : "Il prit un sac et grimpa au chêne. Toujours grim pant, il mit enfin pied en plein ciel"⁶⁸.

Nous retrouvons là la conception, très répandue, de l'arbre de vie reliant les deux mondes, parfois même les trois. L'arbre plonge en effet ses racines dans le royaume souterrain, pousse sur terre, et déploie ses branches jusque dans le ciel. Cette idée est particulièrement importante dans la mythologie des chamanes, ce qui explique le nom par lequel plusieurs peuples sibériens désignent cet arbre, un nom qui signifie justement "le chemin"⁶⁹. On comprend dès lors pourquoi on plante parfois un arbre sur les tombes, en y accrochant des cordes, toujours dans le but d'aider le défunt dans sa difficile ascension⁷⁰.

II.5 Les ongles

Comme on sait que le chemin sera hérissé de rocs, de rochers et de montagnes (parmi lesquelles la montagne de cristal), on a pris soin de déposer dans la tombe des objets crochus, des crocs en fer ou tout simplement des ongles... afin que le défunt puisse s'accrocher aux parois⁷¹. On comprend ainsi pourquoi les vieux paysans

⁶⁵ Dans le premier cas, il s'agit essentiellement des anciens gouvernements de Kaluga, Voronež et Kursk; pour l'Ascension, le territoire était plus large et comprenait la majeure partie de la Russie – les gouvernements de Vologda, Kostroma, Jaroslavl', Moscou, Rjazan', Saratov et Rostov – mais aussi en Ukraine la région de Char'kov; A.B. Strachov, "Iz istorii i geografii russkogo obrjadovogo pečen'ja (pominal'nye i voznesenskie "lestnicy")", *Areal'nye issledovanija v jazykoznanii i etnografii*, publié par N.I. Tolstoj, Leningrad 1983, pp. 203–209.

⁶⁶ Cité par Ivi, pp. 206–207.

⁶⁷ V.V. Selivanov, "God russkogo zemledel'ca", Idem, *Sočinenija*, Vladimir 1902, II, p. 26.

⁶⁸ Afanassiev, Conte 110/188, cité par V. Propp, *Les racines*, op. cit., p. 277.

⁶⁹ Voir à ce sujet l'étude de L. Sternberg, "Le culte de l'aigle chez les peuples sibériens" dans son livre *Pervobytnaja religija v svete etnografii*, Moskva 1936, pp. 112–127 (La religion primitive à la lumière de l'ethnographie), cité par : V. Propp, *Les racines*, op. cit., p. 277

⁷⁰ V. Propp, "K voprosu o proischoždenii volšebnoj skazki (volšebnoe derevo na mogile)", *Sovetskaja etnografija*, 1-2, 1934, p. 133; et O.A. Sedakova, "Pominal'nye dni i stat'ja", D.K. Zelenina, "Drevnerusskij jazyčeskij kul't 'založnyh' pokojnikov", *Problemy sovetskoj etnografii*, Leningrad 1978, p. 129.

⁷¹ D.K. Zelenin, *Vostočnoslavjanskaja etnografija*, op. cit., p. 348.

refusaient de se laisser couper les ongles à la veille de leur mort.

Finalement, c'est le fait de parcourir le long et pénible chemin vers le séjour d'outre tombe qui va faire passer le défunt de la catégorie des "nôtres" (les vivants) à la catégorie des "autres" (les morts et bientôt les ancêtres). En ce sens, le voyage représente bien un chemin initiatique qui consiste à franchir une série d'obstacles, qui représentent autant de frontières bloquant la progression vers le royaume d'outre tombe.

En ce sens, le défunt est comparable au héros du conte de fées, qui doit parcourir un chemin similaire, afin de parvenir au "trois fois dixième royaume", qui est celui de la mort. On peut donc inverser la proposition, et dire que c'est la démarche du héros du conte qui est comparable à celle du défunt. En chemin, on lui vient en aide, par le biais d'animaux (comme le loup gris ou le cheval merveilleux), car sans eux il ne pourrait surmonter des obstacles, précisément parce qu'ils sont par nature insurmontables. Plus exactement, chacune d'elles paraît la plus difficile à franchir, avant qu'elle ne soit dépassée et que se présente la suivante, qui semble alors

impossible à vaincre⁷².

Le défunt lui-même doit donc être aidé, en fonction de la spécificité des obstacles – que se soit par une barque, un pont ou des échelles : les vivants les ont préparés à son intention, car il lui faut absolument aboutir dans l'au delà. C'est seulement à ce prix que les vivants pourront être tranquilles et ne plus le redouter. Si tel n'était pas le cas, le défunt deviendrait un mort insatisfait, un mort errant, un "re-venant" au sens strict du terme : incapable d'aller jusqu'au terme de sa mission, il rebrousse chemin, et reviendrait sur terre tourmenter les vivants.

Le chemin qui mène vers l'autre monde a donc pour caractéristique de partir d'un centre, qui est constitué par l'endroit où l'âme se situe (le cimetière, la tombe, mais plus souvent la maison ou bien l'arbre où elle se repose), d'être semé d'obstacles qui permettent de mettre l'âme à l'épreuve mais aussi de percevoir la distance à travers la variété des difficultés à surmonter (étendue d'eau, montagnes, précipices...); puis le chemin se dissout, en quelque sorte, dans l'Autre monde.

www.esamizdat.it

⁷² A.K. Bajburin, *Ritual v tradicionnoj kul'ture. Strukturno-semantičeskij analiz vostočnoslavjanskich obrjadov*, Sankt-Peterburg 1993, p. 185.

Les éditions de l'histoire et de l'autobiographie de Van'ka Kain

(présentation provisoire)

Ecatherina Rai Gonneau

[eSamizdat 2004 (II) 3, pp. 73–76]

CETTE présentation de la “tradition de Van'ka Kain” porte sur les ouvrages consacrés à ce personnage parus entre 1777 et 1794¹. Il s'agit de deux séries de textes : d'une part, une autobiographie², dont on considère généralement qu'elle a été écrite soit par l'intéressé lui-même, soit sous sa dictée, et d'autre part, d'un “roman”³ dont l'auteur est Matvej Komarov (début des années 1730? – 1812?). Les titres étant longs et prêtant à confusion, on les désignera ici par les termes d'*autobiographie* et d'*histoire*.

L'autobiographie comme l'histoire retracent la vie et la carrière de Ivan Osipov, mieux connu sous le nom de Van'ka Kain, depuis sa naissance jusqu'à sa condamnation aux travaux forcés en 1756. Elles suivent la même chronologie et les nombreuses péripéties y sont racontées d'une manière assez semblable. L'existence de Kain se compose de six périodes : son audacieuse émancipation, ses activités de voleur à Moscou puis de brigand sur la route des villes commerçantes de la Volga, la manière dont il obtient d'être gracié et d'être nommé *syščik* [detective] de la police de Moscou (en livrant aux autorités ses anciens camarades), ses exploits dans sa nouvelle dignité et sa chute, provoquée par le fait qu'il se révèle incapable de renoncer au crime. Le sixième moment est le célèbre épisode du mariage de Kain, qui est placé au milieu de la description de ses aventures en tant que limier de la police de Moscou, mais qui est en fait une sorte de digression. Outre que la langue des deux séries de textes n'est pas la même et que l'autobiographie est, par définition, écrite à la première personne, l'autobiographie et le roman se distinguent surtout par le fait que dans ce dernier, les ex-

ploits de Kain en tant que limier sont regroupés en 35 petits chapitres.

Notre présentation s'appuie principalement sur le *Svodnyj katalog russkoj knigi graždanskoj pečati XVIII veka 1725-1800* (1962–1975). Elle a pour objectif de donner un rapide aperçu de ce qui différencie réellement les versions de l'histoire de Kain puis de réexaminer sous l'angle de la confrontation des textes le classement du *Svodnyj Katalog*. En effet, le classement du *Svodnyj Katalog* se fonde sur deux présupposés fondamentaux. Le premier est que l'histoire de Van'ka Kain est une œuvre originale de M. Komarov, publiée soit seule, soit avec un recueil de chansons et une traduction d'une histoire de Cartouche parue en 1771⁴. Le second est que le rapport entre l'autobiographie et l'histoire est un rapport source – cible.

I. LES VARIANTES DU TEXTE DE L'HISTOIRE DE KAIN.

Si l'on remet les notices du *Svodnyj Katalog*, on voit assez nettement que les textes de l'histoire de Kain sont rigoureusement identiques dans les éditions 3059 et 3060, d'une part, et dans les éditions 3058 et 3062, d'autre part. En revanche, il est peut-être utile de préciser que, contrairement à ce que la formulation du *Svodnyj Katalog* pourrait laisser penser, tel n'est pas le cas pour les éditions 3062 et 3063. Comme nous ne traiterons pas ici l'édition de 1788 (3061), notre présentation des variantes portera donc sur trois versions : celle de 1779 (3059 et 3060), celle de 1793–1794 (3058 et 3062) et celle de 1794 (3063).

¹ Nous excluons d'emblée le texte paru en 1775 sous le titre *O Van'ke Kaine slavnom vore i mošennike kratkaja povest'*.

² Voir la liste à la fin de ce texte.

³ Ibidem.

⁴ Ouvrage répertorié dans le *Svodnyj Katalog* sous le numéro 5437. Il s'agit d'une traduction via l'allemand d'un livret français ayant connu de nombreuses éditions sous divers titres à partir de 1722. Ce livret relate de manière assez libre la vie et la carrière du célèbre bandit français Louis-Dominique Cartouche (1693–1721).

C'est entre les éditions de 1779 et celles de 1793–1794 que l'on observe les variations les plus spectaculaires, et c'est donc sur elles que nous nous arrêterons ici. Pour donner un idée du type de modification que le texte a subi, nous examinerons un passage qui comporte, dans la première édition, une erreur significative. Il est extrait de la préface de Komarov. Exposant les sources dont il dispose, il précise en note les conditions de la détention de Kain, mais promet de révéler l'origine de son régime spécial à la page 209 seulement⁵. Or, dans cette édition, l'histoire de Kain en compte 104. Dans le second groupe d'éditions, cette erreur est corrigée de la façon suivante : "Kain'' po blagodějaniju Sekretarskomu soderžalsija v'' Sysknom'' Prikazě, ne tak kak pročie kolodniki [...] ; a ot'' čego k'' nemu takaja byla Sekretarskaja blagosklonnost', o tom'' možno uvidět'' v'' sej knigě"⁶.

II. L'HISTOIRE DE KAIN : UNE ŒUVRE INDÉPENDANTE ?

Dans la plupart des éditions ; l'histoire de Kain s'accompagne d'un recueil de chansons plus ou moins fourni⁷. A partir des années 1780 ce cahier de chansons tend à être accolé également à l'autobiographie⁸. Ces faits tendent à conforter l'hypothèse que les chansons sont indépendantes du texte de Komarov. Toutefois, il semble bien que celui-ci ait dès le début prévu de publier son récit avec un répertoire de chansons, puisqu'il y fait référence à deux reprises dans la toute première édition, celle qui, précisément ne comporte pas de chansons⁹.

Le présupposé concernant Cartouche se heurte au même type d'obstacle. En effet, Komarov cite deux fois Cartouche dans sa préface pour y comparer son héros¹⁰. Mais – et c'est peut-être plus significatif encore – le texte de l'histoire de Cartouche qui fait suite à l'histoire de Kain est sensiblement différent de celui publié en

1771. Les divergences, assez frappantes, commencent en effet dès le premier paragraphe : Edition 3062¹¹, p. [241] : "Kartuš'' rodilsja tysjača šest' sot'' devjanosto tret'jago goda v'' Parižě, ot'' roditelja svoego masterovago bočara, kotoroj, skol'ko vozmog'' po bėdnosti svoej, staralsja dat'' dobroe vospitanie synu svoemu ; i kak'' kartuš'' pokazyvalsja otcu provornym'' i ponjatnym'', to otdan'' byl'' dlja obučenija v'' Ezuitskiju školu..." Edition 5437, p. [7] :

"Lui Dominik'' Kartuš'' rodilsja v'' Parižě 1693 goda, a imenno v'' časti goroda La-Kurtil'e, bliz'' tak'' nazyvaemych'' Fonten'' O-todec''. Otec'' ego byl'' bėdnoj bočar'' ; odnakož'' ne upuskal'' ničego, daby dat'' dėtjam'' dobroe vospitanie. Molodoj Dominik'' byl'' iz'' vsěch provorněšij čtoby v'' pol'zu onago priobřest''. On'' byl'' ponjaten'', ostroumen'', i chitr''.[...] Sie pobudilo otca bolěe istoščat''sja. Poslal'' ego v'' Esuitskiju kolegiju..."

III. L'AUTOBIOGRAPHIE, SOURCE DE L'HISTOIRE ?

L'idée généralement admise que l'autobiographie est une source de l'histoire s'appuie d'une part sur le fait que Komarov s'en est assez peu écarté en écrivant son récit, et d'autre par sur le fait qu'il ponctue celui-ci de note polémiques sur le contenu d'un *spisok* de l'autobiographie qu'il a lu¹².

Toutefois, au fil des rééditions successives, l'histoire est devenue à son tour une source de l'autobiographie. On a vu qu'à partir des années 1780 des chansons apparaissent en appendice aux éditions de l'autobiographie. Mais le texte de l'autobiographie lui-même se modifie également sous l'influence de l'histoire. C'est ainsi qu'à partir de l'édition 2728, il se présente de la façon suivante. La première phrase est à un terme près celle de Komarov remise à la première personne. Ensuite on revient au texte de l'autobiographie jusqu'au moment où Kain entre au service de la police de Moscou. A partir de là, le texte est découpé en petits chapitres numérotés sans

⁵ Editions 3059-3060, préface, p. [-4], note de l'auteur.

⁶ Editions 3058-3062, préface, p. 6-7, note de l'auteur.

⁷ 47 pour l'édition 3060, 54 pour l'édition 3062 et 64 pour l'édition 3063. La plupart de ces chansons proviennent de l'ouvrage de M.D. Čulkov, *Sobranie raznych pesen*, IV, Sankt-Peterburg 1770–1774. Voir les commentaires de V.D. Rak, dans l'édition M. Komarov, *Istorija mošennika Van'ki Kaina. Milord Georg*, Sankt-Peterburg 2000, pp. 92-128, 338, 346, 366-369.

⁸ 20 dans l'édition de 1782, 24 en 1785, 52 en 1789 et 49 en 1792.

⁹ Voir p. 4 (note de l'auteur) et p. 102 de l'édition 3059.

¹⁰ Voir p. [-6] et [-4]-[-3] de l'édition 3059.

¹¹ Le texte de *L'Histoire de Cartouche* de l'édition 3062 ne se distingue de celui de l'édition 3060 que par des corrections d'orthographe et de ponctuation. C'est celui de l'édition 3062 qui est utilisé ici, car son orthographe et sa ponctuation sont plus conformes à la norme et plus stables.

¹² Ce *spisok* est mentionné pour la première fois dans la préface p. [-4] de l'édition 3059. Les autres mentions en note se trouvent aux pages 14, 15, 16-17, 67, 80 et 92, toujours dans cette édition.

titre, comme chez Komarov, même s'il n'est pas modifié sur le plan de son contenu. Puis la numérotation cesse après l'épisode du mariage. Toutefois, lorsque se termine l'avant-dernier épisode de l'autobiographie, on revient au texte de Komarov, mais on ne reprend plus la numérotation et l'on ne remet plus le texte à la première personne¹³. En somme, ce rapide tour d'horizon débouche sur deux questions. La première, très concrète, porte sur la forme définitive de l'ouvrage de Matvej Komarov : ne serait-ce pas plutôt un recueil composé de trois parties, un roman, une compilation de chansons et une traduction remaniée de l'histoire de Cartouche ? La seconde, plus vaste, concerne le statut de l'œuvre littéraire au XVIIIe siècle, et est d'autant plus intéressante dans ce cas précis, que l'on n'est pas certain que l'auteur était encore en vie au moment où certaines des modifications ont été effectuées¹⁴.

Liste des ouvrages consacrés à Van'ka Kain parus entre 1777 et 1794, par genre et année d'édition

1. Autobiographie.

(a) 1777.A *Žizn' i pochoždenija rossijskago Kartuša, imenuemago Kaina, izvestnago mošennika i togo remesla ljudej syščika. Za raskajanie v zlodejstve polučivšago ot kazni svobodu ; no za obraščenie v prežnij promysl, soslan-nago večno na katoržnuju rabotu, prežde v Rogervik, a potom v Sibir' . Pisannaja im samim pri Baltijskom porte, v 1764 godu.* Sankt-Peterburg 1777, 56 pp. [Svodnyj Katalog 2246]

(b) 1777.B *Žizn' i pochoždenija rossijskago Kartuša, imenuemago Kaina, izvestnago mošennika i togo remesla ljudej syščika. Za raskajanie v zlodejstve polučivšago ot kazni svobodu ; no za obraščenie v prežnij promysl, soslan-nago večno na katoržnuju rabotu, prežde v Rogervik, a potom v Sibir' . Pisannaja im samim pri Baltijskom porte, v 1764 godu.* Sankt-Peterburg 1777, 82 pp. [Svodnyj Katalog 2247]

(c) 1782. *Istorija slavnago vora, razbojnika i byvšago*

moskovskago syščika Van'ki Kaina, so vsemi ego obstojatel'stvami, raznymi ljubimymi pesnjami i portretom, pisannaja im samim pri Baltijskom porte v 1764 godu. Moskva 1782, 107 pp. [Svodnyj Katalog 2727]

(d) 1785. *Istorija slavnago vora, razbojnika i byvšago moskovskago syščika Van'ki Kaina, so vsemi ego obstojatel'stvami, raznymi ljubimymi pesnjami i portretom.* [Sankt-Peterburg] 1785, 129 pp. [Svodnyj Katalog 2728]

(e) 1786. *Žizn' i pochoždenija rossijskago Kartuša, imenuemago Kaina, izvestnago mošennika i togo remesla ljudej syščika. Za raskajanie v zlodejstve polučivšago ot kazni svobodu ; no za obraščenie v prežnij promysl, soslan-nago večno na katoržnuju rabotu, prežde v Rogervik, a potom v Sibir' . Pisannaja im samim pri Baltijskom porte, v 1764 godu.* Sankt-Peterburg 1786, 77 pp. [Svodnyj Katalog 2248]

(f) 1788. *Istorija slavnago vora, razbojnika i byvšago moskovskago syščika Van'ki Kaina, so vsemi ego obstojatel'stvami, raznymi ljubimymi pesnjami i portretom.* Moskva 1788, pp162 [Svodnyj Katalog 2729]

(g) [1789. *Istorija slavnago vora, razbojnika i byvšago moskovskago syščika Van'ki Kaina, so vsemi ego obstojatel'stvami, raznymi ljubimymi pesnjami i portretom.* [Moskva] 1789, p. 162]¹⁵ [Svodnyj Katalog 2729]

(h) 1792. *Istorija slavnago vora, razbojnika i byvšago moskovskago syščika Van'ki Kaina, so vsemi ego obstojatel'stvami, raznymi ljubimymi pesnjami i portretom.* Moskva 1792, p. 161 [Svodnyj Katalog 2730]

2. Histoire de Van'ka Kain :

Komarov, M.

(a) 1779.A *Obstojatel'noe i vernoe opisanie dobrych i zlych del rossijskago mošennika, vora, razbojnika i byvšago moskovskago syščika Van'ki Kaina, usej ego žizni i stran-nych poxoždenij.* Sankt-Peterburg 1779, p. 113 [Svodnyj Katalog 3059]

(b) 1779.B *Obstojatel'nyja i vernyja istorii dvuch mošennikov : pervago rossijskago slavnago vora, razbojnika i byvšago moskovskago syščika Van'ki Kaina sousemi ego syskami, rozyskami, sumozbrodnoju svad'boju, zabavnymi*

¹³ Les modifications se trouvent aux pages : [1], 57 (dernier numéro) et 88 (retour au texte de Komarov).

¹⁴ Le dernier document relatif à Komarov dont on dispose date de 1791. Voir V.B. Šklovskij, *Matvej Komarov, žitel' goroda Moskvy*, Leningrad 1929.

¹⁵ La notice du *Svodnyj Katalog* (2729, I, p. 415) indique qu'il s'agit apparemment d'une réimpression de l'édition précédente.

raznymi ego pesnjami, i portretom ego. Vtorago francuzskago mošennika Kartuša i ego sotovariščeĭ. Sankt-Peterburg 1779, p. 337 [Svodnyj Katalog 3060]

(c) 1788.A *Obstoĭatel'nyja i vernyja istorii dvuch mošennikov : pervago rossijskago slavnago vora, razbojnika i byvsago moskovskago syščika Van'ki Kaina sousemi ego syskami, rozyskami, sumozbrodnoju svad'boju, i raznymi zabavnymi ego pesnjami, i portretom ego ; vtorago francuzskago mošennika Kartuša i ego sotovariščeĭ.* Moskva 1788, p. 214 [Svodnyj Katalog 3061]

(d) [1788.B *Obstoĭatel'nyja i vernyja istorii dvuch mošennikov : pervago rossijskago slavnago vora, razbojnika i byvsago moskovskago syščika Van'ki Kaina sousemi ego syskami, rozyskami, sumozbrodnoju svad'boju, i raznymi zabavnymi ego pesnjami, i portretom ego ; vtorago francuzskago mošennika Kartuša i ego sotovariščeĭ.* Izdanie vtoroe. Moskva 1788, p. 214]¹⁶ [Svodnyj Katalog 3061]

(e) 1793.A *Obstoĭatel'naja i vernaja istorija rossijskago mošennika slavnago vora, razbojnika i byvsago moskovskago syščika Van'ki Kaina so vsemi ego syskami, rozyskami, sumozbrodnoju svad'boju i raznymi zabavnymi ego pesnjami ; i sotovariščeĭ ego.* 4-m tisneniem, Sankt-Peterburg 1793, p. 240 [Svodnyj Katalog 3058]

(f) [1793.B *Obstoĭatel'nyja i vernyja istorii dvuch mošennikov : pervago rossijskago slavnago vora, razbojnika i byvsago moskovskago syščika Van'ki Kaina sousemi ego syskami, rozyskami, sumozbrodnoju svad'boju, i raznymi zabavnymi ego pesnjami, i portretom ego ; vtorago francuzskago mošennika Kartuša i ego sotovariščeĭ.* 3-m tisneniem, Sankt-Peterburg 1793, p. 382]¹⁷ [Svodnyj Katalog 3062]

(g) 1794.A *Obstoĭatel'nyja i vernyja istorii dvuch mošennikov : pervago rossijskago slavnago vora, razbojnika i byvsago moskovskago syščika Van'ki Kaina sousemi ego syskami, rozyskami, sumozbrodnoju svad'boju, i raznymi zabavnymi ego pesnjami, i portretom ego ; vtorago francuzskago mošennika Kartuša i ego sotovariščeĭ.* 3-m tisneniem, Sankt-Peterburg 1794, p. 382 [Svodnyj Katalog 3062]

(h) 1794.B *Obstoĭatel'nyja i vernyja istorii dvuch mošennikov : pervago rossijskago slavnago vora, razbojnika i byvsago moskovskago syščika Van'ki Kaina sousemi ego syskami, rozyskami, sumozbrodnoju svad'boju, i raznymi zabavnymi ego pesnjami, i portretom ego ; vtorago francuzskago mošennika Kartuša i ego sotovariščeĭ.* Moskva 1794, p. 408 [Svodnyj Katalog 3063]

www.esamizdat.it

¹⁶ La notice du *Svodnyj Katalog* (3061, II, p. 57) donne tout lieu de considérer qu'il s'agit simplement d'une réimpression de l'édition précédente.

¹⁷ Cette entrée et la suivante constituent, selon les données du *Svodnyj Katalog* (notice 3062, II, p. 57), une seule et même édition. Toutefois, le statut de ce tirage de 1793 est assez peu clair. En effet, le *Svodnyj Katalog* recense deux ouvrages (tous deux conservés à la Bibliothèque Akadémii Nauk) datés de 1793, dont l'un porte la mention "3-m tisneniem" et l'autre la mention "4-m tisneniem" et indique en même temps que l'autre édition de 1793 (qui compte 240 pages puisqu'elle ne comporte pas Cartouche. Elle est recensée dans le *Svodnyj Katalog* 3058, id., p. 56) a été utilisée pour fabriquer des exemplaires de ce second tirage. Cependant, il ne fait explicitement état d'aucun exemplaire de l'édition complète datée de 1793 et portant la mention "4-m tisneniem". Tout cela demeurant assez confus, on ne peut affirmer avec certitude que deux points : ont paru en 1793 une édition portant la mention "4-m tisneniem" qui ne comporte pas Cartouche et en 1793-1794 une édition complète portant la mention "3-m tisneniem", dont il subsiste aujourd'hui surtout des exemplaires datés de 1794. D'où les crochets.

Johann Weichard Valvasor:

polimata, nonché avvincente narratore nella Carniola del Seicento

Maria Bidovec

[eSamizdat 2004 (II) 3, pp. 77–83]

Le seguenti pagine sono dedicate all'analisi di un aspetto finora quasi per nulla studiato, quello della narratività in *Die Ehre dess Hertzogthums Crain*, opera di un personaggio peraltro notissimo alla cultura slovena: si tratta infatti del polimata Johann Weichard Valvasor (1641–1693)¹, vissuto nella seconda metà del XVII secolo in Carniola, regione che corrisponde alla parte centro-occidentale dell'odierna Slovenia². Già allora la capitale era Lubiana, e molto probabilmente è proprio lì che nacque Valvasor, figlio cadetto di un ricco rappresentante della piccola nobiltà della zona³. Sia qui ricor-

dato brevemente che la popolazione della Carniola, insieme a quella di Stiria, Carinzia e altre regioni minori⁴, era allora costituita prevalentemente da una forte maggioranza di contadini, parlanti diversi dialetti sloveni⁵, e da una piccola minoranza di rappresentanti di classi sociali più elevate che erano spesso di origine straniera e per la quasi totalità di lingua tedesca, ma talora anche mista sloveno/tedesca. Forse non è superfluo rammentare che queste regioni erano inserite già da molti secoli nella compagine del grande impero tedesco, *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation* [Sacro romano impero della nazione germanica], che abbracciava allora gran parte dell'Europa centro-orientale. Siamo infatti ancora in una fase precedente a quello che si chiamerà in seguito Impero austro-ungarico. In quest'epoca esistono fondamentalmente due livelli di patriottismo: da una parte l'identificazione con l'impero, coincidente con la fedeltà alla figura del Kaiser, dell'imperatore, e dall'altra l'attaccamento alla "piccola patria", cioè alla regione di appartenenza, in questo caso il Ducato di Carniola che viene descritto appunto da Valvasor nella sua opera.

Valvasor non ebbe come vocazione primaria gli studi letterari, e in realtà più che un erudito fu uomo di azione: aveva inoltre una spiccata predilezione per gli studi tecnico-scientifici, come ebbe a dimostrare in diverse occasioni⁶. Dopo aver completato gli studi presso

¹ La forma onomastica slovena corrente è Janez Vajkard. Per uno studio completo e approfondito di vita e opere di Valvasor si rimanda soprattutto all'ottima monografia dello storico Branko Reisp, *Kranjski polihistor Janez Vajkard Valvasor*, Ljubljana 1983, che con le sue 432 pagine rimane tra l'altro la più completa ed esauriente sulla figura del polimata carniolano; interessante e ricco di informazioni su questo personaggio, anche se non privo di carenze scientifiche e oggi piuttosto datato, è tuttavia anche il lavoro di Peter von Radics, *Johann Weikhard Freiherr von Valvasor*, Laibach 1910. Si tratta delle uniche due monografie di vasto respiro dedicate alla figura del barone carniolano nella sua interezza, e non a un qualche aspetto specifico della sua vasta e multiforme produzione.

² Per un'analisi più esaustiva del tema si veda M. Bidovec, *Die Ehre dess Hertzogthums Crain di Johann Weichard Valvasor, un capolavoro della cultura barocca in Carniola a confronto con la tradizione popolare slovena* [tesi di dottorato], Roma 2004.

³ La nobiltà della famiglia Valvasor era di origine molto recente, oltre che di provenienza straniera. Ancora il nonno del nostro autore, Girolamo (Jeronim, Hieronymus) Vavassori (poi Vavisor, Valvasor) era stato un semplice commerciante all'ingrosso proveniente da Telgate, nel bergamasco, e faceva parte di quella schiera di persone – generalmente commercianti, ma anche ingegneri, tecnici e in parte scienziati – che arrivavano in Carniola dall'ovest, (soprattutto dal Veneto e dalla Lombardia) e dal nord (per la stragrande maggioranza dalla Baviera), attratti dalle molteplici possibilità che lì si offrivano a gente dotata di buone competenze in vari campi, nonché di quello spirito imprenditoriale necessario per sfruttare al meglio le ricchezze minerarie e di altre materie prime presenti nella regione. Molto più antica e profondamente radicata in Carniola era invece la famiglia della madre di Valvasor, quei Rauber che avevano dato alla regione, oltre che uno dei primi vescovi di Lubiana, diversi altri personaggi di rilievo, uno dei quali, Adam Rauber, svolse un ruolo significativo nei combattimenti del giugno 1593, il cui più famoso episodio fu la liberazione della città di Sisak dall'assedio turco. Quest'ultimo Rauber occupa tra l'altro un posto particolare nel folclore letterario sloveno, essendo uno dei rari personaggi storici che sono entrati a farne

parte.

⁴ Queste regioni erano chiamate *Erbländer* [terre ereditarie] poiché costituivano un'unica formazione dinastica.

⁵ Il termine "sloveno" all'epoca non era ancora in uso. Lo stesso Valvasor chiama la lingua slava locale alternativamente *Crainerische Sprache* [lingua carniolana] e *Windische Sprache* [lingua slava], molto più raramente anche *Sclavonische Sprache*.

⁶ Per dare un'idea sommaria di questa sua attitudine, nonché della poliedricità dei suoi interessi vorrei qui ricordare almeno le seguenti imprese: progettò un tunnel sotto le Karavanke al passo di Loibl/Ljubelj; fece fondere una statua della Madonna usando un procedimento tecnico particolare che aveva in parte inventato egli stesso; misurò con strumenti adeguati l'altezza di diverse montagne e la profondità di varie grotte;

il ginnasio dei Gesuiti di Lubiana, venne avviato alla professione militare⁷. Nella sua giovinezza viaggiò molto, soprattutto in Baviera e Austria, ma visitò anche mete più insolite: fu infatti anche in Africa settentrionale, cosa abbastanza inconsueta per un mitteleuropeo dell'epoca. La sua formazione professionale vera e propria avvenne tuttavia in Francia, e in particolare a Lione⁸.

Come già accennato, Valvasor divenne letterato quasi per caso: avendo viaggiato molto per l'Europa, si era infatti reso conto che la sua terra, la Carniola, era pochissimo conosciuta all'estero⁹. Decise così di dedicarsi a una descrizione esauriente che tenesse conto di tutti gli aspetti di questa terra: da quello strettamente geografico a quello naturalistico, storico, etnologico, religioso e così via. Insomma una specie di enciclopedia *ante litteram*, fornita anche di illustrazioni secondo lo stile dell'epoca, cioè di incisioni, per le quali egli non esitò a creare appositamente presso il proprio castello un laboratorio, il primo esistente in Carniola¹⁰. Per quest'opera egli, spirito scientifico e uomo di grande curiosità intellettuale, si preparò con entusiasmo e allo stesso tempo in modo estremamente sistematico, girando ogni angolo della sua terra "armato" di strumenti astronomici, ma anche di un taccuino su cui prendere

appunti di ogni genere, non senza lunghe sedute negli archivi cittadini di Lubiana, dove attinse a fonti di prima mano per la compilazione delle parti storiche. La preparazione alla stesura di questo lavoro monumentale durò sette-otto anni: *Die Ehre dess Hertzogthums Crain* venne pubblicata nel 1689 a Norimberga, in Baviera. Si tratta di un'opera monumentale, 3532 pagine in folio, in quattro volumi, con oltre 500 illustrazioni. Il titolo, *La gloria del Ducato di Carniola*, già contiene una chiara allusione allo spirito con cui andava letta l'opera, nata per magnificare questo bel lembo di terra così poco noto agli altri europei.

Pur avendo scritto in tedesco, cosa peraltro assolutamente normale nella Carniola di quell'epoca¹¹, il nome di Valvasor in Slovenia è in realtà notissimo, trattandosi di un autore di cui periodicamente, anche di recente, vengono ristampati in traduzione slovena alcuni dei brani più noti e considerati interessanti anche per la gente comune¹². Nonostante il suo spirito innegabilmente scientifico, il suo approccio alla materia risente inevitabilmente dei limiti della sua epoca, che per molti aspetti stentava a operare una netta distinzione tra naturale e soprannaturale. Fu per questo motivo un po' snobbato dalla cultura settecentesca. In sua difesa bisogna tuttavia sottolineare che molte delle digressioni misticheggianti e superstiziose che troviamo nell'opera non sono di sua mano, bensì sono dovute ai pesanti interventi del suo redattore Erasmus Francisci, un erudito tedesco che si era assunto l'incarico di limare la lingua

sulla base di ingegnosi e laboriosi esperimenti eseguiti di persona, elaborò uno schema per spiegare il curioso fenomeno carsico del lago di Cerknica, la cui acqua appare e sparisce completamente nel corso dell'anno. Quest'ultimo studio gli valse tra l'altro la nomina a *fellow* della prestigiosa Royal Society di Londra.

⁷ Partecipò a diverse campagne militari, tra cui spiccò quella del 1663-1664 sotto il comando del famoso Miklos Zrinyi (Zrinjski nella tradizione croata) e quella del 1683, il fatidico anno dell'assedio di Vienna.

⁸ Fu proprio la Francia il paese straniero che egli conobbe meglio, e nella sua opera principale non sono rari i riferimenti a luoghi e persone francesi. Famosa è per esempio la sua relazione sulla grotta de la Sainte Baume, contenuta nel suo capolavoro, *l'Ehre dess Hertzogthums Crain*.

⁹ Questo concetto è da lui stesso più volte ribadito in diversi passi della sua opera principale. Nella dedica alle autorità della Carniola, che fa parte della sezione introduttiva al testo vero e proprio, egli scrive per esempio: "Angemerckt / ich / mit höchster Befremdung / auf meinen Reisen / spühren müssen / dass / in der Ferne / die Wenigsten / von Crain / was Gründliches wüssten" [Poiché durante i miei viaggi con gran meraviglia ho dovuto constatare che all'estero erano in pochissimi a sapere qualcosa di approfondito della Carniola], J.W. Valvasor, *Ehre*, op. cit., p. 2 [non numerata].

¹⁰ In realtà ancora prima di avviare il poderoso progetto dell'*Ehre*, Valvasor aveva già curato l'edizione di diverse opere grafiche e topografiche, in parte stampate proprio nella tipografia del suo castello, in parte a Lubiana. Tra i suoi innumerevoli interessi e talenti c'era infatti anche la grafica, ed egli eseguì personalmente moltissimi dei disegni preparatori per le stampe poi eseguite dagli incisori.

¹¹ In Carniola la lingua slovena, o se si vuole "carniolana" per usare la terminologia di Valvasor, aveva in realtà conosciuto una grande fioritura e un riconoscimento della propria dignità già a metà del secolo precedente, quando il fervore dei circoli protestanti lubianesi aveva dato un impulso fortissimo alla lingua slava locale, producendo tra l'altro nel 1584 la traduzione integrale della Bibbia. In seguito però la controriforma aveva vanificato gran parte di questi sforzi: la chiusura della tipografia lubianese e delle scuole protestanti (le uniche ad avere anche lo sloveno come lingua d'insegnamento); il rogo delle numerose pubblicazioni di ispirazione luterana; la cacciata dei predicatori e di vasti strati dell'*intelligencija* locale, ai quali, se non volevano abiurare, rimaneva solo l'alternativa dell'esilio. Tutto questo significò un grande passo indietro dal punto di vista culturale, e soprattutto contribuì in modo notevole a ricacciare la lingua slovena nei ranghi di dialetto, di linguaggio degli strati bassi della popolazione, mentre come lingua di cultura si affermava sempre di più il solo tedesco. Quest'ultimo fenomeno fu sicuramente accentuato anche dall'incremento dell'elemento demografico germanico, dovuto alla forte immigrazione dalla Baviera e da altre regioni tedesche.

¹² Ad esempio J.V. Valvasor, *Slava Vojvodine Kranjske*, a cura di B. Reisp, traduzione di M. Rupel, Ljubljana 1968; Idem, *Slava Vojvodine Kranjske*, a cura di J. Menart, scelta dei testi e traduzione di M. Rupel, Ljubljana 1984.

un po' rozza del carniolano Valvasor, e che si prese però la libertà di inserire lunghe digressioni in bilico tra teologia e superstizione, specialmente per quanto riguarda argomenti che nel Seicento erano particolarmente in voga, come la stregoneria e in generale tutto ciò che sembrava avere un rapporto più o meno diretto con il demonio¹³.

L'Ehre dess Hertzogthums Crain fu opera invece per così dire riscoperta ed enormemente rivalutata, insieme al suo autore, nella cultura del XIX secolo, che in particolare trovò in essa una miniera ricchissima e preziosa di informazioni che oggi chiameremmo etnologiche, argomento – come è noto – che era al centro degli interessi di molte correnti romantiche del secolo, soprattutto nel mondo tedesco, sulla scia di Herder¹⁴ e dei fratelli Grimm¹⁵. A partire dalla fine del Settecento e per tutto il secolo successivo, queste correnti diedero impulso anche in Slovenia al sorgere di un gran numero di raccolte di canti e di racconti popolari, nonché a una notevole fioritura di studi in questo campo¹⁶. In tale ambito si colloca anche, comprensibilmente, un rinnovato interesse per *La gloria del Ducato di Carniola*, e in particolare per molti di quei passi in cui l'autore riportava credenze, leggende e storie curiose, che i romantici

sloveni utilizzarono come spunto per le proprie composizioni poetiche, in particolare per ballate e romanze, similmente a quanto accadeva in altri paesi europei¹⁷. Alcune delle storie narrate da Valvasor divennero in tal modo famose; diverse tra queste vennero anche inserite nelle raccolte di racconti popolari, con o senza riferimenti diretti alla fonte da cui erano tratte. Conformemente allo spirito romantico, tuttavia, vennero conosciuti e divulgati soltanto quei racconti che ne rispettavano il gusto, e Valvasor stesso – vuoi per la sua origine nobile, che lo metteva su un piano diverso rispetto al contadino che era considerato tradizionalmente l'unico vero depositario della cultura cosiddetta popolare, vuoi per il fatto che aveva scritto in tedesco, lingua nei riguardi della quale il nascente nazionalismo sloveno tendeva comprensibilmente a prendere le distanze – non venne quasi per nulla considerato come autore, ma solo come fonte di materiale per altri, e in particolare per i letterati dell'Ottocento.

L'ipotesi di lavoro della presente ricerca, e allo stesso tempo la sfida con cui confrontarsi, è proprio questa: dimostrare l'autorialità, l'originalità di Valvasor come narratore vero e proprio, autore che in molti passi della sua opera principale non riporta quindi in modo neutrale e cronachistico materiale etnografico, ma racconta in modo avvincente, con un suo stile peculiare, quegli aneddoti, leggende e storie, più o meno veritiere e più o meno fantasiose, che ai suoi tempi circolavano in Carniola.

La ricerca prende infatti avvio dalla constatazione che Valvasor, protagonista già riconosciuto della cultura carniolana della seconda metà del Seicento, è stato invece fortemente sottovalutato per quanto riguarda il suo contributo diretto alla nascente coscienza estetico-letteraria di queste terre, non essendo stata colta la sua importanza come autore originale, e non solo come fonte di materiale per opere altrui, fossero esse "popolari" (canti, poesie e racconti) o autoriali. A prescindere dagli studiosi che hanno analizzato la sua opera da punti di

¹³ Erasmus Francisci è lo pseudonimo di Erasmus von Finx (1627–1694), nobile decaduto originario di Lubeca che si guadagnava da vivere come redattore, lettore e compilatore di testi. Uomo di grande erudizione, ma di cultura libresca, non illuminata da uno spirito critico né ravvivata da idee originali, Francisci recò più danno che vantaggio all'opera di Valvasor. Ne aumentò le dimensioni a dismisura, rendendo prolisso ciò che l'autore aveva concepito in modo molto più sintetico. Francisci infarcì il testo di citazioni dotte spesso fuori luogo, nonché di numerose osservazioni personali che conferirono a molti passi dell'opera un taglio decisamente più bigotto e meno scientifico di quanto non fosse nelle intenzioni di Valvasor. Il prolisso redattore tedesco fu tra l'altro autore, ovviamente con l'autorizzazione di Valvasor stesso, di due interi libri dell'*Ehre*, il I e il V, e probabilmente anche del XIII e di parte del XIV. Per un approfondimento della figura di Francisci, si veda F. Baraga, "Erasmus Francisci redaktor Valvasorjeve Slave", *Valvasorjev zbornik ob 300 letnici izida Slave vojvodine Kranjske*, Ljubljana 1990, pp. 112–142.

¹⁴ La sua raccolta più nota è quella uscita postuma nel 1807, *Stimmen der Völker in Liedern*.

¹⁵ Le *Deutsche Sagen* dei due famosi filologi e favolisti uscirono negli anni 1816–1818, le notissime *Kinder- und Hausmärchen* tra il 1812 e il 1822.

¹⁶ Dopo i timidi e un po' maldestri tentativi di fine Settecento, i primi veri raccoglitori di canti popolari furono in Slovenia lo scrittore Stanko Vraz (1810–1851) e l'esule polacco Emil Korytko (1813–1839), autori rispettivamente delle *Narodne pèsni ilirske* (1839) e delle *Slovenske pesni krajnskega naroda*, I–V, (1839–1844). Per una concisa ma esauriente presentazione di teoria e storia del folclore letterario sloveno, inquadrato nel contesto europeo, si veda M. Terseglav, *Ljudsko pesništvo* (Literarni leksikon, n. 32), Ljubljana 1987.

¹⁷ Tra le più famose contaminazioni tra tradizione popolare e opere letterarie dell'Ottocento sloveno ci sono le due ballate *Povodni mož* (1830) e *Lepa Vida* (1832), entrambe opera del più grande poeta romantico sloveno France Prešeren (1800–1849). La prima delle due, la tenebrosa e quasi agghiacciante storia del *Genio dell'acqua*, è ripresa proprio dall'*Ehre* di Valvasor.

vista diversi – soprattutto storico¹⁸ ed etnografico¹⁹ – i non numerosi ricercatori che si sono accostati a lui con un approccio filologico hanno finora quasi sempre identificato nella *Gloria del Ducato di Carniola* non molto più che una semplice miniera di motivi poi ripresi e rielaborati sia dalla prosa popolare che dalla produzione propriamente letteraria²⁰. Mentre la tradizione narrativa folclorica è stata oggetto di più di uno studio sistematico, anche in relazione all'opera di Valvasor, mancano ancora invece studi che partano dall'*Ehre* stessa, mettendola al centro dell'attenzione e sottolineandone l'apporto originale nel campo della narrativa carniolana, sia pure in lingua tedesca²¹.

A tutt'oggi non esiste inoltre né una traduzione completa del capolavoro di Valvasor in sloveno, e nemmeno una trascrizione della *Gloria*, opera oggi accessibile

soprattutto grazie alla copia anastatica del 1970–1974, pubblicazione tuttavia di tiratura limitata e ormai piuttosto rara anch'essa²². Ciò forse spiega almeno in parte le grandi lacune nello studio sistematico di quest'opera, fondamentale per la conoscenza della cultura barocca in Slovenia.

Partendo dalle considerazioni sopra esposte si è proceduto, dopo un'attenta lettura dei quattro volumi che costituiscono l'opera, a un'annotazione e poi trascrizione di tutti quei passi che secondo determinati criteri²³ stilistici e metodologici sono stati considerati unità narrative e che si è voluto denominare “raccontini”, facendo proprio un *terminus technicus*, ovvero *povedke*, già introdotto da alcuni folcloristi sloveni²⁴.

Al lavoro di trascrizione è seguito quello di catalogazione dei singoli racconti: le unità narrative isolate dal testo della *Gloria* sono state dotate di una numerazione progressiva all'interno di ciascuno dei quattro volumi dell'opera; le *povedke* sono state quindi catalogate a seconda del tipo di racconto individuato; ciascuna è stata anche corredata di un breve titolo/sommario. Il corpus di unità narrative così ottenuto è stato infine descritto per sommi capi e valutato in sé; singole unità narrative sono state poi poste a confronto con racconti o canti popolari di analogo contenuto.

Il discorso critico sviluppato nella tesi è stato articolato come segue: anzitutto si è cercato di dare un sintetico quadro culturale della Carniola secentesca e della biografia di Valvasor con particolare riguardo alla sua formazione e alla sua interessantissima biblioteca, tuttora conservata quasi intatta alla Metropolitanska knjižnica di Zagabria²⁵; segue una presentazione generale dell'o-

¹⁸ Lo stesso Reisp, autore della più valida e ampia monografia su Valvasor (si veda la nota 1) è per formazione uno storico.

¹⁹ Troppo numerosi sono gli studi etnografici relativi a tradizioni slovene (e, limitatamente a determinate aree, anche croate e austriache) che attingono all'*Ehre dess Hertzogthums Crain* per poterne dare anche solo una selezione. Ci limitiamo qui a citarne uno dei più vasti e sistematici, il lavoro in due volumi dell'etnologo N. Kuret, *Praznično leto Slovencev*, Ljubljana 1989. I riferimenti espliciti alla *Gloria* di Valvasor, verificabili direttamente a partire dall'indice degli autori citati, sono oltre cinquanta.

²⁰ Tale è in generale l'atteggiamento degli autori di storie letterarie. Si veda per esempio A. Slodnjak, *Slovensko slovstvo*, Ljubljana 1968, pp. 51–52; J. Kos, *Pregled slovenskega slovstva*, Ljubljana 1989, p. 44. In questo secondo profilo della letteratura slovena (neanche particolarmente breve, con le sue 484 pagine), il nome di Valvasor non viene nemmeno riportato nell'elenco alfabetico degli autori alla fine del libro. Più approfondito appare il discorso sviluppato da J. Pogačnik, autore del primo dei tre volumi che costituiscono la vasta ed esauriente, oltre che molto recente, *Slovenska književnost*, I-III, Ljubljana 1998–2001. Quest'ultimo studioso a dire il vero non disconosce a Valvasor una certa, sia pure limitata, autorialità: Ivi, I, pp. 141–143. L'*Ehre dess Hertzogthums Crain* è comprensibilmente vista soprattutto come fonte di materiali anche dalla stragrande maggioranza dei raccoglitori di canti e racconti popolari, come già sottolineato. Si vedano le *Slovenske narodne pesmi*, a cura di K. Štrekelj e J. Glonar, I-IV, Ljubljana 1895–1923; o anche le *Slovenske ljudske pesmi*, grande progetto di raccolta di canti popolari su base scientifica, affidato a un'équipe di filologi e musicologi ed edito dalla Slovenska matica. Dell'opera, concepita per comprendere una quindicina di volumi, sono usciti finora i primi quattro, dedicati ai canti narrativi (*Pripovedne pesmi*, I-IV, a cura di I. Cvetko, M. Golež, Z. Kumer, M. Matičetov, B. Merhar, J. Strajnar, M. Terseglav, V. Vodušek, R. Vrčon, Ljubljana 1970–1998. Per quanto riguarda la prosa popolare, uno degli esempi probabilmente più rappresentativi di questo attingere alla *Gloria* di Valvasor come puro materiale da elaborare è quello della raccolta di J. Kelemina, *Bajke in pripovedke slovenskega ljudstva*, Celje 1930.

²¹ Uno dei rarissimi tentativi in questo senso è il breve ma interessante saggio della slavista e folclorista M. Stanonik, “Janez Vajkard Valvasor in slovstvena folklor v njegovem duhovnem obzorju”, *Valvasorjev zbornik ob 300 letnici izida Slave vojvodine Kranjske*, Ljubljana 1990, pp. 287–310.

²² J.W. Valvasor, *Die Ehre dess Hertzogthums Crain*, a cura di B. Reisp, München/Ljubljana 1970–1974 [ristampa anastatica della prima edizione del 1689].

²³ In breve, i criteri adottati sono i seguenti: 1. Presenza di riferimenti diretti alla Carniola; 2. partecipazione “emotiva” dello scrivente; 3. presenza di elementi soprannaturali o presunti tali; 4. presenza di elementi strani, curiosi o spaventosi. Ogni singolo racconto, per essere inserito nella mia classificazione, ha dovuto osservare il primo dei criteri esposti e almeno uno degli altri tre.

²⁴ Si veda in proposito M. Stanonik, *Slovenska slovstvena folklor*, Ljubljana 1999, pp. 215–216; 261–263; Idem, *Teoretični oris slovstvene folklore*, Ljubljana 2001, pp. 264–268. Si accenna qui solo brevemente ai diversi “tipi” in cui sono state suddivise le *povedke* individuate nell'*Ehre*, a seconda della prevalenza dell'uno o dell'altro elemento narrativo: racconto storico, racconto naturalistico (e naturalistico-fantastico), racconto magico, racconto aneddotico, racconto miracoloso.

²⁵ Una descrizione anche soltanto sommaria del fondo valvasoriano nella

pera in esame con la problematizzazione del rapporto con il redattore Francisci (capitolo 4); viene poi fornito un panorama del folclore letterario sloveno, utile per inquadrare storicamente le raccolte, di prosa e di canti, che vengono poi confrontate con il testo dell'opera di Valvasor.

Il nucleo vero e proprio del lavoro (capitolo 6) si apre con l'esposizione dei criteri usati per la classificazione dei racconti e con le osservazioni sull'interazione tra Valvasor e i compilatori di opere folcloriche. Negli ultimi quattro capitoli (capitoli 7–10), ognuno dei quali è dedicato a uno dei quattro volumi della *Gloria*, si dà una breve descrizione generale delle *povedke* del volume, per poi analizzare più da vicino quelle di particolare interesse, e soprattutto quelle che presentano forti analogie con racconti o canti contenuti in raccolte popolari.

Con le osservazioni conclusive si è voluto dare una valutazione della narratività dell'opera di Valvasor, conferendo così a questo autore una collocazione nuova nella storia della cultura e della letteratura della Slovenia.

In appendice sono riportati infine tutti i raccontini, ordinati seguendo la loro posizione nei quattro volumi dell'opera, numerati e catalogati secondo i criteri già esposti.

Nelle conclusioni si è dunque riconsiderata l'ipotesi di lavoro iniziale, cioè la sottovalutazione della *Gloria del Ducato di Carniola* per quanto riguarda il suo contributo propriamente estetico-letterario alla cultura slovena, ed è parso a chi scrive di aver trovato sufficienti riscontri per confermare la necessità di una sua rivalutazione, cui ci si augura che il nostro lavoro abbia dato un contributo.

Le storie o *povedke* raccolte nei quattro volumi dell'*Ehre* e catalogate in questa ricerca risultano in tutto 314, numero che appare decisamente ragguardevole

in senso assoluto, e non trascurabile neanche relativamente alla mole d'insieme²⁶. Isolati dall'enorme contesto di quest'opera monumentale e messi insieme uno accanto all'altro, questi racconti o aneddoti costituirebbero in effetti circa 150 pagine di quello stesso formato, cioè una percentuale apparentemente piuttosto esigua rispetto alle oltre 3.500 facciate che costituiscono l'opera completa. Tuttavia ciò è vero solo in parte, poiché sfrondando il testo della *Gloria* di tutti i commenti, le note, i riassunti, le citazioni, e così via, e limitandosi a ciò che è stato effettivamente scritto da Valvasor per i suoi lettori, e non aggiunto dal suo dotto e prolisso collaboratore Francisci, esso si riduce in maniera notevolissima.

Osservati nel loro insieme, questi raccontini parrebbero quindi rappresentare un *corpus* narrativo di tutto rispetto, collocato in un momento storico, la fine del Seicento, in cui la narratività orale doveva ancora rivestire un ruolo di primo piano, ruolo che essa avrebbe perso progressivamente nel corso del secolo successivo. Se è vero che le prime testimonianze scritte di produzione popolare slovena di cui oggi disponiamo risalgono alla fine del Settecento²⁷, ma che la grande maggio-

²⁶ Queste unità narrative non sono distribuite in maniera uniforme nel testo dell'*Ehre*, come si può facilmente intuire. La loro più o meno forte presenza è in parte condizionata già dalle dimensioni stesse dei singoli quindici libri, che sono di ampiezza molto diversa tra loro: escludendo i due libri redatti interamente da Francisci (il I e il V, come già ricordato alla nota 13) che non sono stati presi in considerazione ai fini di questo lavoro, le dimensioni variano dalle 102 pagine del VI libro alle ben 730 dell'XI. La distribuzione dei raccontini dipende tuttavia ancor più dall'argomento trattato nei singoli libri: è evidente per esempio che il IX e il X libro, di argomento storico-politico, e il XIII, che tratta la storia antica della Carniola, ben poco si prestano all'inserimento di aneddoti o storie curiose, mentre l'XI, che descrive a uno a uno tutti i castelli della regione, è una grande fonte di *povedke* non solo per l'ampiezza stessa del libro (che è di gran lunga il più esteso, come detto più sopra), ma anche per l'argomento trattato: per rendere più interessante la descrizione di un castello o di un borgo, l'autore è certamente invogliato a riferire qualche storia interessante o curiosa in relazione ad esso. Per avere una idea sia pure sommaria della distribuzione delle unità narrative nell'*Ehre* può forse essere utile dare uno sguardo allo schema riportato qui di seguito: II libro – 28 unità; III libro – 14 unità; IV libro – 30 unità; VI libro: – 11 unità; VII libro – 5 unità; VIII libro – 56 unità; IX libro – 2 unità; X libro – 1 unità; XI libro – 124 unità; XII libro – 16 unità; XIII libro – 0 unità; XIV libro – 8 unità; XV libro – 19 unità.

²⁷ La prima raccolta in assoluto di cui si abbia conoscenza – si tratta in realtà di appena cinque canti popolari trascritti intorno al 1776 e rimasti manoscritti – è quella del monaco Jože Zakotnik, oggi perduta. Questo primo tentativo non è tanto importante in sé quanto come sintomo di quel nascente interesse di cui si è già detto. Zakotnik ricevette infatti l'impulso a questo lavoro dal confratello Marko Pohlin (1735–1801), attivissimo *preroditelj* che, un secolo dopo Valvasor, cercò con

Biblioteca nazionale della capitale croata ci porterebbe troppo lontano. Qui si ricordi almeno che la biblioteca del barone carniolano, comprendente 1530 volumi per 2630 titoli, era all'epoca tra le più fornite e le più interessanti dell'Europa centrale, e meriterebbe una trattazione a sé. Per un approfondimento si veda l'ottimo catalogo *Bibliotheca Valvasoriana – Katalog knjižnice Janeza Vajkarda Valvasorja*, a cura di B. Kukolja e V. Magić, introduzione di V. Magić, Ljubljana/Zagreb 1995; e anche A. Dular, "Valvasorjeva knjižnica", *Theatrum vitae et mortis humanae – Prizorišče človeškega življenja in smrti – Podobe iz 17. stoletja na Slovenskem*, a cura di M. Lozar Stamcar e M. Žvanut, Ljubljana 2002, pp. 259–276.

ranza tuttavia va datata anche a diversi decenni dopo, quest'imponente mole di trascrizioni in un'opera che è più antica di un intero secolo non avrebbe dovuto essere ignorata, anche a prescindere dalla valutazione estetica delle *povedke*, prese singolarmente o nel loro complesso.

Oltre ai già menzionati ostacoli di ordine pratico che hanno limitato la conoscenza dell'*Ehre dess Hertzogthums Crain* a un repertorio più o meno fisso di brani, lasciando cadere nell'oblio quasi tutti gli altri, i motivi che hanno portato a questa parziale incomprendimento dell'opera del barone vanno piuttosto individuati prevalentemente in due ordini di fattori. Uno è la già menzionata questione della lingua: non essendo questa la sede per approfondire il tema, ci si limita a ricordare che la duplicità della cultura linguistica del tempo in Carniola è spontaneamente sottolineata più volte proprio da Valvasor stesso in numerosi passi. Egli chiama infatti più volte il tedesco *unsere Teutsche Sprache* [la nostra lingua tedesca] e lo sloveno del tutto analogamente *unsere Crainerische* (o *Windische*) *Sprache* [la nostra lingua carniolana]. Le due lingue sono quindi per l'autore dell'*Ehre* entrambe "nostre", cioè entrambe sono idiomi della Carniola²⁸.

Una seconda causa andrebbe ricercata in un fenomeno peraltro ben noto agli studiosi sloveni di folcloristica e slovenistica: si tratta della notevolissima prevalenza – nel folclore letterario sloveno – della poesia sulla prosa. La poesia, privilegiata dalla sua stessa struttura (che evidentemente aiuta lo sforzo mnemonico dei suoi autori/esecutori) nonché dalla sua ben maggiore adattabilità a una base musicale e quindi al canto, è assurta in Slovenia quasi a sinonimo di produzione popolare *tout court*. Il racconto, la novella, necessitano naturalmente di una ben maggiore dimestichezza nell'uso della lingua scritta, e in Slovenia il popolo semplice, principale destinatario e protagonista di questo tipo di letteratura, nel Seicento non scriveva, o scriveva ben poco. In compenso raccon-

tava storie (che però probabilmente nessuno annotava), e, soprattutto, cantava. Appare evidente come proprio l'ausilio della musica abbia dato una fortissima spinta all'affermazione della poesia sulla prosa popolare.

In quest'ottica, Valvasor verrebbe così a configurarsi come un autentico pioniere della prosa in terra carniolana, e, com'è destino di molti pionieri, è chiaro che la sua ricezione non poteva che essere problematica. In un'epoca in cui l'Europa si entusiasmava per i romanzi picareschi spagnoli²⁹ e per il *Simplicissimus*³⁰ di Grimmelshausen (ben rappresentati del resto anche nella biblioteca del barone) e mentre in Francia pochi anni dopo Charles Perrault scriveva le sue famosissime favole³¹, quella terra che in seguito si sarebbe chiamata Slovenia si dibatteva ancora tra edizioni e ristampe di vecchi evangelari, catechismi e raccolte di canti a contenuto religioso, e la principale ambizione di coloro che scrivevano non sembrava andare oltre la semplice lotta per la sopravvivenza culturale del proprio paese³². Per diversi motivi storico-culturali la Carniola non aveva ancora avuto modo di scoprire il gusto del racconto in quanto tale, della facezia per puro diletto: per creare qualcosa di simile le mancava forse il substrato, il supporto di una società più smalzata, meno rustica – e rustici da quelle parti non erano soltanto i contadini, ma anche i nobili di più o meno antica famiglia, soprattutto i *parvenus* sul tipo dei Valvasor, che appena un paio di generazioni prima erano stati imprenditori o commercianti.

Ma Valvasor, se non era inserito in un ambiente raffinato, dove i cavalieri si esprimevano in facezie e le dame rispondevano con motti di spirito, pure nel suo tempo

²⁹ I primi romanzi di questo genere erano usciti in realtà già alla fine del secolo precedente, come il noto *De la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* dello spagnolo Mateo Alemán (1599), ma il loro successo continuò per diversi decenni.

³⁰ La prima edizione di questo vero e proprio *best-seller* del Seicento è del 1669: esso uscì quindi esattamente vent'anni prima dell'*Ehre* di Valvasor.

³¹ La raccolta più nota, *Les Contes de ma mère l'Oie*, uscì nel 1697.

³² Per meglio rendersi conto della situazione, riporto qui un dato che viene spesso indicato perché particolarmente significativo: per quasi mezzo secolo, dal 1628 al 1672, in Slovenia non venne stampato alcun libro. È chiaro che in una situazione del genere anche le ristampe di evangelari o di opere puramente devozionali negli anni Settanta del Seicento acquistano un valore maggiore di quello che oggettivamente posseggono, poiché testimoniano se non altro il desiderio di non interrompere una continuità culturale che evidentemente, nonostante tutto, veniva ancora sentita. Si veda in proposito S. Bonazza, "Echi del Barocco nella cultura letteraria slovena", *Il Barocco letterario nei paesi slavi*, a cura di G. Brogi Bercoff, Roma 1996, pp. 82–83.

varie iniziative di rialzare il livello in cui nel corso del Settecento era caduta la cultura slovena. Significativo mi pare il fatto che Pohlín, come anche i romantici dopo di lui, si occupò parallelamente di canti popolari e di codificazione della lingua. Nella storia culturale slovena egli è infatti ricordato soprattutto per la sua *Krainska grammatika* (1768) in tedesco che, pur con i suoi molti limiti, costituisce indubbiamente un notevole passo avanti rispetto ai tentativi precedenti in questo senso.

²⁸ Uno dei passi più indicativi della posizione di Valvasor sulla questione della lingua in Carniola lo troviamo in J.W. Valvasor, *Ehre*, op. cit., VI, p. 271.

libero aveva la possibilità di entrare in contatto anche con un mondo di questo tipo, attraverso la carta stampata. Non è forse infatti da sottovalutare la circostanza che nella biblioteca dell'autore della *Gloria*, che non era profondo conoscitore della lingua e della cultura italiana, e neanche grandissimo estimatore della civiltà francese, che gli appariva un po' troppo sofisticata rispetto ai "sani principi" della più arretrata società carniolana, non manchino opere che riproducono un'atmosfera decisamente "cavalleresca".

Valvasor era dunque un rustico, un militare, un piccolo nobile campagnolo; ma il suo senso dell'umorismo e l'ironia bonaria, insieme all'acutezza dell'osservazione e all'intelligenza arguta, lo rendevano certamente predisposto e forse predestinato a diventare non solo naturalista ed etnologo, ma anche, quasi suo malgrado, gradevole prosatore.

La catalogazione dei racconti che è stata proposta nell'ambito di questa ricerca non ha ovviamente la pretesa di una validità assoluta, ma è sembrata utile per dare un colpo d'occhio immediato sia alle tematiche toccate nei singoli racconti, sia allo spirito in cui essi si muovono, al tono in essi usato. Passandoli in rassegna, da quelli oggettivi e scarni di tipo naturalistico agli aneddotici più o meno piccanti e spiritosi, dalle storie di draghi che si rivelano innocue lucertoline, fino agli inquietanti spettri veri e propri o ai vampiri, nei diversi tipi catalogati ci si dispiegano davanti agli occhi i multiformi registri dell'autore.

In conclusione, chi scrive ritiene di poter affermare

che *La gloria del Ducato di Carniola* è un'opera estremamente interessante non soltanto, come già ben noto da tempo agli studiosi, dal punto di vista storico-etnografico, ma anche sotto l'aspetto narrativo. I racconti o *povedke*, anche isolati dal contesto, costituiscono delle unità narrative assolutamente autonome e di piacevole lettura. L'originale commistione, operata solo da Valvasor, di racconti di origine popolare, aneddoti e osservazioni frutto di esperienza personale nonché di storie tratte da letture e studi di archivio non poté venir apprezzata da quello stesso popolo semplice che ne era il protagonista, poiché esso non era in grado di leggerla; né poté essere sufficientemente conosciuta e ammirata dal potenziale enorme pubblico dei lettori europei di lingua tedesca, confinata come rimase all'interno delle frontiere di quella periferica provincia dell'Impero, ancora troppo chiusa in sé e culturalmente immatura. Il vero e proprio "fenomeno" che la *Gloria* rappresentò nella Carniola del suo tempo rimase quindi piuttosto isolato, e nel suo genere, in quel luogo e in quell'epoca, assolutamente unico: se l'eredità dell'opera del barone, dal punto di vista scientifico, venne raccolta in Slovenia dalle accademie settecentesche, ciò che egli era stato capace di costruire nel campo della narrazione di storie curiose e fantastiche rimase apparentemente senza eco, ma in realtà costituì una pietra miliare, un prezioso riferimento culturale, che ebbe probabilmente un influsso non irrilevante, anche se per certi versi indiretto, sullo sviluppo della narrativa slovena nel XIX secolo.

I processi di Mosca e la campagna stalinista contro il formalismo visti da Praga

Massimo Tria

[eSamizdat 2004 (II) 3, pp. 85–96]

CON questo nostro contributo intendiamo proporre, con attenzione particolare al lettore non-boemista, un quadro orientativo (non integrale, ma condotto solo per significativi accenni) della situazione culturale e politica della sinistra intellettuale ceca negli anni che vanno dal 1936 fino allo scoppio della seconda guerra mondiale, vale a dire nel triennio di profonda crisi in cui avvenne il distacco definitivo degli intellettuali più anticonformisti dalla declinazione ceca dello stalinismo¹.

Sono questi anni in cui, nella cornice statale della repubblica parlamentare cecoslovacca retta dal presidente Edvard Beneš e minacciata da Hitler, sta ormai prendendo piede anche nel Partito comunista cecoslovacco [Pcc] la versione locale della politica culturale censoria e reazionaria di ispirazione staliniana: fin dal febbraio del 1929, anno in cui il Pcc, in occasione del suo quinto congresso, aveva vissuto la sua svolta bolscevica, con la sostituzione delle cariche principali e la presa di potere del pupillo di Stalin, Klement Gottwald, si erano registrati alcuni preoccupanti scossoni nella già poco sicura alleanza dell'avanguardia artistica ceca con gli organi e i rappresentanti della politica culturale comunista². Bisogna ricordare che dall'anno della sua fondazione, il 1921, il Pcc sarà uno dei pochi partiti comunisti europei (a differenza per esempio di quelli di Polonia, Ungheria, Romania) a poter agire quasi sempre nella le-

galità, ad avere un certo sostegno popolare anche alle elezioni (attorno al 10%), e a essere sostenuto da una sinistra intellettuale sostanzialmente filo-sovietica. Sarà molto istruttivo dunque seguire, seppur solo nelle loro linee capitali, l'evoluzione, la crisi e i destini di alcuni degli intellettuali più originali appartenenti al campo culturale progressista (*in primis* i pensatori comunisti Karel Teige e Závěš Kalandra, i poeti Vítězslav Nezval e Jaroslav Seifert), prendendo come punto di riferimento i processi moscoviti contro i cosiddetti trockisti, la campagna sovietica contro l'arte d'avanguardia e la loro eco sulle rive della Moldava.

I. UN BREVE RIASSUNTO

Per comprendere cosa successe nel drastico triennio '36-'38 è indispensabile ripassare velocemente la storia delle avanguardie ceche a partire dalla fine della Grande Guerra.

Nella neonata Prima repubblica cecoslovacca, sorta dalle ceneri dell'Impero austro-ungarico sotto il patrocinio del primo presidente Tomáš Garrigue Masaryk, il centro operativo sempre più stabile dei giovani artisti orientati a sinistra e ispirati dallo slancio rivoluzionario dell'Ottobre diventa il Devětsil³, "associazione di cultura moderna" fondata già nel 1920 che all'inizio era molto vicina all'arte proletaria, ma che, sotto la spinta di personalità come Karel Teige, il teorico più importante dell'avanguardia praghese, si distaccò dalla concezione di un'arte di tendenza, imbevuta di slogan politici o di sentimentalismo operaio, e divenne la piattaforma

¹ In ceco esiste un libro specificamente dedicato alla questione, I. Pfaff, *Česká levice proti Moskvě 1936–1938*, Praha 1993, che abbiamo usato come utile e documentato testo di riferimento, sebbene non si possano non rilevare delle generalizzazioni e dei giudizi parziali su alcuni eventi e personalità, i quali spingono lo studioso a una lettura ponderata.

² Sette intellettuali di sinistra, fra i quali i poeti S.K. Neumann e Jaroslav Seifert, avevano condannato la svolta bolscevica del partito e furono duramente criticati ed espulsi. Altri intellettuali di sinistra, fra i quali Karel Teige e Julius Fučík rimproverarono a loro volta un passo azzardato come quello dei sette scrittori, che si erano rivolti contro il "partito, che per noi significa la vita". Si vedano i vari interventi nella raccolta *Avangarda známá a neznámá*, 3. *Generační diskuse*, Praha 1970, pp. 47–55.

³ Il nome, felicemente scelto da Karel Čapek, grande prosatore e drammaturgo vicino agli esordi degli artisti del gruppo, indica un fiore (farfaraccio in italiano, *tussilage* in francese, mentre il nome scientifico è *Petasites Officinalis*) che sboccia fra i primi dopo il freddo dell'inverno, a simboleggiare il risveglio delle forze creative dopo la guerra. Va ricordato che "devět-sil" in ceco si può tradurre anche come "nove-forze", per cui il riferimento alle nove muse era forse più che casuale.

dell'espressione creativa ceca più originale nel periodo fra le due guerre, il poetismo⁴.

La visione ideologizzata della letteratura, sostenuta dal Proletkult⁵ e dai fautori di un'arte proletaria legata all'agitazione delle masse e alla propaganda politica, si rivelò ben presto inconciliabile con il pensiero devěsiliano, che (pur facendo conto dei diversi punti di vista al suo interno e delle sue ineguali fasi di sviluppo) si allontanava gradualmente sempre più da tale visione della letteratura come strumento di battaglia sociale o specchio della triste vita delle periferie operaie. Tale divergenza fu causa di tutta una serie di piccoli smottamenti all'interno del mondo artistico degli anni Venti legato al pensiero comunista, che, anticipando *in nuce* le lotte ben più aspre dei decenni successivi, vedeva sempre più allontanarsi i sostenitori delle funzioni etiche, poveramente sociologiche e politiche dell'espressione artistica, dai propugnatori di un'arte multiforme e libera da legacci tematici o ideologici. Attraverso il passaggio alla poesia giocosa, immaginifica e brillante del primo poetismo⁶, e la proposta di una "Poesia per i cinque sensi"⁷ che vedeva una

potenzialità lirica in ogni manifestazione umana, questi "marxisti-epicurei"⁸ avevano come sogno quello di recuperare nella sua interezza la personalità umana.

Nel luglio del '24 esce, sulla rivista Host⁹, lo studio *Poetismus*, che sarà poi considerato il primo manifesto del movimento omonimo, cui seguirà una versione approfondita nel '28 (*Manifest poetismu*)¹⁰, che ricopre già il ruolo di primo sunto e quasi compendio conclusivo di un movimento che si incamminava verso la fine. Come molti movimenti modernisti dei primi tre decenni del Ventesimo secolo, al rifiuto della visione borghese dell'arte, delle concezioni elitarie e specialistiche da accademia, delle forme considerate ormai superate di pittura, scultura e letteratura, esso coniugava le utopie per un mondo nuovo e un nuovo ordine sociale, fondate sull'accettazione del marxismo come base filosofica (all'inizio almeno, in maniera prevalentemente dichiarativa e non molto approfondita) e sulle teorie marxiane di un regno della Libertà in cui, abolite le classi e la divisione del lavoro, tutti avrebbero avuto tempo per dedicarsi all'arte e tutti, secondo la profezia lauréatmontiana, sarebbero stati poeti. Per poesia qui non si intende più solo una delle branche della creazione artistica specialistica, bensì, ricuperando l'etimologia e l'uso del termine nell'antichità greca, *poiesis*, si indica piuttosto la creazione libera umana, l'estrinsecazione dello spirito in tutte le direzioni, dalla lirica comunemente intesa, a forme d'arte non classiche, quali il cinema, il circo, la fotocomposizione o le forme di creazione considerate minori e popolari. La creazione libera e sovrana dello spirito umano deve far tesoro dello slancio vitale comune a tutti i membri dell'umanità, di una postulata "pulsio-

⁴ A questa fondamentale compagine di scrittori, architetti, pittori appartennero, oltre al teorico Teige che ne divenne il portavoce più rappresentativo, personalità fra le più importanti della Cecoslovacchia post-bellica, quali il futuro premio Nobel Jaroslav Seifert, Vítězslav Nezval, il poeta più in vista fra le due guerre, il poderoso narratore Vladislav Vančura, il cantore delle distanze esotiche Kostantin Biebl, per un certo periodo Jiří Wolker, morto giovane e autore di poesia proletaria non scontata, la coppia comica per antonomasia della commedia teatrale cecoslovacca impegnata, costituita da Jiří Voskovec e Jan Werich, il disegnatore Adolf Hoffmeister, i pittori Marie Čermínová (divenuta famosa come Toyen) e Jindřich Štyrský.

⁵ Ricordiamo la fondazione, nell'agosto del '21, di ben altra organizzazione culturale, il Proletkult, che ebbe come promotore il poeta Stanislav Kostka Neumann, e per cui Teige fu collaboratore per un breve periodo, salvo poi esserne espulso insieme al poeta Jaroslav Seifert. Fu questa solo la prima e meno profonda traccia dell'inconciliabilità del pensiero poetista con le concezioni più strettamente proletarie (potremmo dire volgarizzatrici) di Neumann, sulla cui personalità e sulla questione della inconciliabilità bisognerà tornare più avanti.

⁶ Fra i frutti più importanti di questa prima fase, più spensierata e variopinta, vanno ricordati in letteratura almeno la raccolta di Nezval *Pantomima* (1924) o il Seifert di *Na vlnách TSF* [Sulle onde della telegrafia senza fili, 1925], ma già in successive opere dello stesso Nezval (*Akrobat* del '27) o di Vilém Závada (*Panychida*, dello stesso anno) emergono motivi che mettono in dubbio la giocosità e "il carnevale della vita" del primo poetismo, facendo ripiegare i suoi appartenenti su spunti più profondi di autoriflessione e messa in dubbio dell'entusiasmo rivoluzionario.

⁷ Contro la divisione accademica delle discipline artistiche, ma anche contro le concezioni meccanicistiche del "Gesamtkunstwerk", il poetismo professava la ricerca di una nuova sintesi artistica che coinvolgesse olfat-

to, tatto e tutti i possibili mezzi di godimento estetico della realtà, al fine di produrre la "massima emotività" ed "efficacia fisiologica". Si veda K. Teige, "Manifesto del poetismo", Idem, *Arte e ideologia, 1922-1933*, a cura di S. Corduas, Torino 1982, pp. 286-319.

⁸ Per un'analisi ispirata dal lato edonistico, "felicitologico" del movimento si legga O. Sus, "První manifest poetismu Karla Teiga", *Slovenská literatura*, 1964, 4, pp. 367-382.

⁹ Edita a Brno dalla Literární Skupina, un gruppo di intellettuali che, nonostante fosse di ispirazione molto più conservativa, collaborò per alcuni anni col Devěsil.

¹⁰ Entrambi firmati da Teige. Non possiamo qui soffermarci sulle differenze fra i due testi, che registravano comunque, già nel '28, alcuni segnali di crisi in un movimento che di lì a poco si spegnerà e anche a Praga sarà sostituito dal surrealismo. Per il primo testo si veda K. Teige, *Svět stavby a básně, Studie z dvacátých let*, a cura di J. Brabec, V. Effenberger, R. Kalivoda, K. Chvatik, Praha 1966, pp. 121-128, per la versione italiana del secondo K. Teige, *Arte*, op. cit., pp. 286-319.

ne produttiva unitaria” di cui Teige troverà poi le radici nell’istinto vitale e creativo *par excellence*, quello sessuale, in un panorama antropologico che cessa di osannare l’arte fino allora intesa quale produzione esclusiva di poeti e letterati di professione, ma spinge alla riscoperta dell’*ars una*, occultata e sparpagliata dalla divisione del lavoro della società capitalistica e dalle derive del pensiero umano oppresso nel regno della Necessità. La poesia è qui considerata come pervasivo “epifenomeno dell’armonia”, che brilla (o meglio, brillerà nella società futura liberata) anche dove non c’è traccia di manifestazioni artistiche comunemente intese.

Soprattutto nelle aspettative più estreme e utopiche di una società comunista senza classi, l’edificazione di un nuovo mondo si poneva, per Karel Teige, come obiettivo primario di un programma binario di “stavba a báseň” (poesia e costruzione, appunto): questa sorta di antropologia edonistica alla base del poetismo, considerato da Teige un vero e proprio *modus vivendi*, un’arte del vivere e non una scuola artistica, aveva dunque il suo *pendant* nel costruttivismo di matrice sovietica, quale metodo scientifico e razionale di organizzazione del mondo, dando così vita a un interessante e non sempre risolto dualismo fra autonoma “poesia pura”, valori lirici e immaginativi del poetismo, da un lato, e creazione utilitaria e funzionale del costruttivismo, dall’altro: una sorta di divisione fra la fatica finalizzata dei giorni lavorativi e una “domenica dello spirito”.

Rimase, questo, tuttavia uno dei punti dolenti di tutta la storia dell’avanguardia ceca; il filo rosso da seguire per capire le crisi degli intellettuali di sinistra, con diversi gradi di esacerbazione, di fronte alle richieste pratiche del partito o alle esigenze quotidiane della lotta per il proletariato mondiale. In breve: il lato lirico, giocoso, liberatorio e anticonformista di tale movimento non sarà mai accettato senza riserve dall’ufficialità partitica, che si poneva compiti e obiettivi molto più feriali e concreti.

II. L’EVOLUZIONE DELL’AVANGUARDIA CECA E I PRODROMI DELLO SCONTRO CON IL PARTITO

Questa suggestiva visione del mondo, la cui base doveva essere il marxismo e il cui orizzonte era la creazione di un Regno della Libertà in cui tutti sarebbero stati liberi di creare e di realizzare la propria persona integral-

mente, sfocerà attorno al 1934 nell’accettazione del surrealismo da parte degli artisti cechi, con la fondazione del Gruppo Surrealista Ceco a opera del poeta Vítězslav Nezval¹¹. Per mezzo dell’accentuazione delle componenti associative, inconscie e oniriche della poesia poetista e dei meccanismi di creazione fantastica che già erano suoi elementi più o meno latenti, il teorico Teige, artisti della parola come Nezval e Kostantin Biebl, pittori come la Toyen e Jindřich Štyrský si avvicineranno alle idee di Breton (soprattutto dopo il suo secondo manifesto del ’30, che inseriva il movimento francese nel campo marxista), senza però accettare pedissequamente metodi creativi quali la scrittura automatica o l’integralità del sottotesto freudiano. In un momento di maggiore “acuirsi della lotta di classe” e di nascita dello slogan del realismo socialista, gli ex-poetisti cechi, ora surrealisti, sebbene molto più legati al marxismo e alla retorica comunista di analoghi movimenti europei, si troveranno comunque a dover giustificare la propria attività all’interno del campo culturale orientato a sinistra.

Uno degli inevitabili scontri sul campo della programmazione artistica, che però sottendevano in senso lato la *Weltanschauung* tutta delle controparti, era dunque quello che doveva contrapporre i teorici di partito, sostenitori del realismo socialista di importazione sovietica, e dall’altra parte gli artisti che, rifiutando tali limitanti direttive ideologiche, si riunivano, con vari gradi di coinvolgimento e convinzione poetica, attorno al Gruppo Surrealista Ceco. Conseguente alla impostazione severa e strettamente legata alla disciplina della nuova direzione comunista era la difficoltà di schieramento di quegli artisti che, pur richiamandosi rispettivamente a una visione marxista, a una concezione più genericamente progressista, o semplicemente antifascista dell’azione culturale, consideravano castrante e male imposta la precedenza accordata ai metodi di descrizione del “nuovo” realismo, sostenuto da Ždanov e avallato dal primo Congresso degli scrittori sovietici del ’34.

Teige si opporrà fin dall’inizio a una interpretazione stretta e meccanica di tali istanze falsamente realistiche, che la politica culturale comunista cecoslovacca cercò

¹¹ In italiano si veda V. Nezval, “Manifesti del surrealismo in Cecoslovacchia”, a cura di D.A. Burato, *Tèchne*, 1989 (III), 3, pp. 9-22.

di radicare sul terreno della Repubblica con goffi tentativi di trapianto diretto di metodi e teorie dal suolo dell'Unione Sovietica. La delicatezza della situazione e la chiarezza del punto di vista teighiano, che esclude gli approcci meccanicistici all'arte e ai suoi compiti sociali e vuole evitare che il surrealismo si ritrovi fuori dalle grazie della cultura comunista, si leggono in due dei suoi scritti storico-polemici meglio strutturati, *Deset let surrealismu* [Dieci anni di surrealismo] e *Socialistický realismus a surrealismus* [Realismo socialista e surrealismo]¹², letti in occasione di due dibattiti promossi nel maggio e poi nel novembre del 1934 da Levá Fronta¹³, piattaforma culturale che aveva sostituito il Devětsil. Mentre ancora a maggio, a pochi mesi dall'ufficializzazione dell'esistenza di artisti cechi che si richiamavano al surrealismo internazionale, bastava a Karel Teige spiegare la loro posizione nello sviluppo del pensiero artistico in patria e ricucire la loro attività con quella del precedente, superato poetismo, a novembre, dopo che a Mosca era stata decretata l'importanza e la legalità del realismo socialista (anche se con prospettive ancora concilianti e non dogmatiche), collocare e giustificare il surrealismo iniziava a diventare già questione di sopravvivenza contro le tendenze limitanti che gli ideologi di partito, quali Kurt Konrad o Ladislav Štoll, tentavano di imporre.

In *Dieci anni di surrealismo* Teige dava la sua interpretazione del primo decennio di attività del movimento inaugurato dal Primo Manifesto bretoniano del '24, sottolineando la sua evoluzione positiva dal freudismo verso la dialettica materialista e il suo progressivo allontanarsi dai modi individualisti e idealistici degli inizi. In tempi di ancora sufficiente libertà di espressione (maggio '34) e nello sforzo ammirevole di conciliare l'attività surrealista con la politica culturale comunista, egli si appoggia alle dichiarazioni di estetica dei classici del marxismo (perfino il Lenin che si interroga sul rapporto fra sogno visionario dell'artista e realtà socialista) per

rendere accettabile, a tutti gli effetti, l'attività del neoformato gruppo artistico nella realtà politico-culturale cecoslovacca e internazionale minacciata dalla reazione. Facendo appunto leva sulla necessità, da lui sempre ribadita, di un comune fronte antifascista nell'arte, riconosceva ai surrealisti pieno diritto di cittadinanza nel campo degli artisti progressisti che, pur nella varietà delle forme concrete sostenuta anche da Lunačarskij, erano liberi di esprimere la propria rivoluzionarietà nella vita, con le proprie scelte di campo, e non rispondendo a regole che limitassero la loro attività in senso strettamente realistico. Tutto questo era riassunto nella coraggiosa affermazione che il "surrealismo è realismo in senso dialettico".

L'intervento successivo, *Realismo socialista e surrealismo*, fu inserito nell'almanacco *Realismo socialista*, significativamente accompagnato anche dalla famosa relazione al Congresso degli Scrittori di Mosca pronunciata da Bucharin, negli ultimi anni in cui questo nome non era ancora diventato tabù. La contrapposizione fra le tendenze semplificanti e strumentali degli ideologi di partito, che avrebbero voluto trapiantare in forma solo leggermente adattata il "nuovo" realismo sovietico su territorio ceco, e le opinioni teighiane oculate e ben motivate, basate sulla reale conoscenza dell'arte contemporanea, del suo sviluppo e della sua dialettica con la società degli uomini, trova in questa raccolta una delle ultime realizzazioni urbane, mentre ben presto, sull'esempio dei fratelli maggiori grandi-russi, anche a Praga si inizierà a far ricorso a campagne denigratorie e attacchi frontali. Teige qui può ancora lavorare di fioretto, imbastendo, come era solito fare, un ricco apparato storico-critico che includeva giudizi letterari, critiche alle concezioni di altri teorici o ideologi, quasi una storia dell'evoluzione del pensiero artistico sovietico (Plechanov, Lunačarskij, Bucharin) che gli fornisse lo sfondo per la sua interpretazione evolutiva e nient'affatto statica di realismo, surrealismo e della loro reciproca posizione. Riassumendo, possiamo ricordare come egli, insieme a Nezval, distinguesse saggiamente la situazione storica e sociale di due realtà così diverse come l'Urss e la Prima repubblica cecoslovacca (uno dei temi di discussione era proprio la eventuale "esportabilità" del realismo socialista in realtà diverse da quella sovietica), dove a fasi più o meno avanzate della lotta per il comunismo

¹² Gli articoli sono ora contenuti in K. Teige, *Zápasy o smysl moderní tvorby, Studie z třicátých let*, a cura di J. Brabec, V. Effenberger, R. Kalivoda, K. Chvatík, Praha 1969, pp. 139–189 e 190–252. Per la traduzione italiana del secondo si veda K. Teige, *Surrealismo Realismo socialista Irrealismo, 1934–1951*, a cura di S. Corduas, Torino 1982, pp. 3–51.

¹³ Il "Fronte della cultura di sinistra", organizzazione piuttosto ampia e ufficialmente non partitica, che accoglieva molti intellettuali di sinistra, creato nel '29, si era ormai definitivamente sostituito al Devětsil come piattaforma per le discussioni teoriche nella sinistra intellettuale (che ora però assumevano carattere politico sempre più schietto).

dovevano corrispondere inevitabilmente fasi diverse nel comune sforzo artistico progressista; per cui giunse a difendere il surrealismo come la versione del realismo che si atteggiava meglio a condizioni economiche capitalistiche, la “forma distruttiva” del realismo socialista, forma che nega e mina dal suo interno la realtà e l’ideologia borghese. Rifiutava insomma per gli artisti europei la validità di un programma coniato per le condizioni sociali e letterarie dell’unico paese dove la rivoluzione aveva davvero vinto. Dal punto di vista teorico, asseriva inoltre Teige, il surrealismo non è in contrasto con il realismo socialista (entrambi si basano sul materialismo dialettico), ma è ben diverso dalle forme piattamente descrittive e dall’accademico verismo della prassi soc-realista che sfocia a volte nel “kitsch rosso”. Interessante è anche uno dei suoi primi accostamenti (qui ancora timoroso e parziale) fra atteggiamento artistico nazista e sovietico, quando nota che se al realismo socialista fosse tolta la sua base teorica marxista-leninista esso si avvicinerebbe pericolosamente al realismo nazional-socialista propugnato da Goebbels. In definitiva, pur criticando il ritorno alle forme accademiche e la piattezza descrittiva di buona parte della cattiva arte sovietica contemporanea, egli si illudeva ancora che si trattasse solo di una fase passeggera storicamente necessaria, e che la sana dinamica del pensiero creativo sovietico avrebbe dato ormai spazio ai vari Pasternak, Chlebnikov, Ejzenštejn piuttosto che a Šolochov o all’osannato film *Čapaev* dei “fratelli” Vasil’ev. Non si sarebbe potuta immaginare, per lui, una delusione più cocente dal reale successivo sviluppo delle cose sovietiche.

III. LA SINISTRA DI FRONTE A UN BIVIO

Lo scontro diretto con gli stalinisti cechi si faceva però sempre più inevitabile, e sempre più chiara diventava l’inconciliabilità fra gli spiriti liberi, i veri promotori della ricerca formale e originale nel teatro, in letteratura e nel pensiero estetico, e le direttive sovietiche. Il bubbone scoppiò anche in Cecoslovacchia come riflesso degli eventi che segnavano in Unione Sovietica la fine delle illusioni e chiudevano tutti gli spazi all’avanguardia storica che aveva le sue radici negli anni ’20: le accuse di comporre musica caotica, di scimmiettare soltanto la vera arte di sinistra, rivolte a Šostakovič (riguardo la sua *Lady Macbeth del distretto di Mcensk*), le campagne

contro l’arte teatrale di Tairov e Mejerchol’d, l’allontanamento dei quadri modernisti dalle sale della Galleria Tret’jakovskij, gli interventi censori nell’opera del defunto Majakovskij, il blocco imposto a Ejzenštejn che girava *Il prato di Bežin* e altri provvedimenti del genere liquidarono tutti gli spunti avanguardistici dell’arte sovietica. Questi avvenimenti tagliavano le ali al potente movimento anti-classicista degli artisti sovietici e suscitavano una nuova “divisione degli animi”, questa volta insanabile: da un lato (fra i molti altri) Teige, il grande regista teatrale Emil František Burian, il linguista Roman Jakobson, il divulgatore della letteratura russa Bohumil Mathesius criticavano aspramente i provvedimenti sovietici, dall’altro gli stalinisti di partito davano il loro avallo a qualsiasi nefandezza compiuta nella terra dei soviet, basandosi sulla totale inammissibilità di critiche all’unico baluardo mondiale della lotta al fascismo e all’oscurantismo democratico.

La seconda metà degli anni Trenta fu un momento decisamente fosco, che vedeva l’acuirsi sempre più pressante del pericolo nazi-fascista, e anche nella Repubblica cecoslovacca gli organi culturali ufficiali del partito comunista (che fra l’altro usciva da un periodo in cui alcune sue riviste erano state bloccate e alcuni intellettuali erano stati costretti a vivere nell’illegalità) iniziarono a sostenere la svolta burocratizzante e poliziesca del paese guida del comunismo mondiale, e sulla stampa di partito si fecero presto molto violenti gli attacchi contro i rappresentanti dell’arte “formalista” ceca e slovacca (si può proprio considerare il 1936 come l’anno della svolta nella politica culturale del Pcc). Il quotidiano del partito, *Rudé právo*, il settimanale di politica culturale, *Tvorba*, diretto da Julius Fučík¹⁴, il quindicinale di Stanislav Kostka Neumann, *Lidová kultura*, o la rivista sostenitrice del realismo socialista, *U-Blok* (con redazione a Brno e ispirata da Bedřich Václavěk) ospitarono diversi attacchi diretti contro “gli spasimi formalisti” e “il naturalismo nella sua peggiore forma” rappresentato dall’avanguardia ceca. Con la differenza sostanziale che lo stalinismo non era al potere in Cecoslovacchia e non poteva intervenire anche sulla esistenza fisica degli artisti attaccati, la stampa di partito si uniformò completamente alle strategie e al lessico dei corrispondenti gior-

¹⁴ Fino all’aprile ’36 l’aveva diretta proprio Kalandra, caduto però in disgrazia del partito dopo il suo VII congresso.

nali sovietici. Possiamo solo accennare ad alcuni dei casi più scottanti di questa campagna contro gli artisti d'avanguardia sostenuta dalla stampa di partito: esemplare è l'attacco portato da Václavek nel suo U-Blok¹⁵ al libro di Karel Teige su Majakovskij¹⁶, che segnava un importante evento editoriale nel mondo ceco e che invece fu criticato perché avrebbe, secondo Václavek, deformato la reale prospettiva della letteratura sovietica, sottovalutato i reali motivi degli scontri fra futuristi e bolscevichi russi e avrebbe bollato ingiustamente la nuova arte sovietica come passatista e accademica. Ancora più duro e gratuito fu l'attacco a un altro degli esponenti dell'avanguardia, il narratore Vladislav Vančura (anch'egli cacciato dal partito durante la crisi del '29) accusato di essere passato dalla parte della borghesia con il suo romanzo *Tři řeky* [I tre fiumi, 1936]¹⁷, e simbolica fu la scelta dell'artista di teatro d'avanguardia E.F. Burian, che nel suo *Hamlet III* (première il 31 marzo 1937) tratteggiò nella figura del principe danese quella dell'intellettuale contemporaneo d'avanguardia in crisi di fronte alla caduta degli ideali sovietici, e di conseguenza fu ben accolto dalla sinistra non dogmatica e ridimensionato drasticamente dalla stampa di partito¹⁸.

Parallelamente all'inizio di questa campagna era scoppiato il caso dei processi.

Non è nostro compito, né è di nostra competenza, presentare nei particolari o valutare la complicata vicenda dei tre processi tenuti a Mosca nell'arco di tempo che va dall'agosto del 1936 al marzo del 1938. Basterà qui ricordare che con essi Stalin eliminò fisicamente o tolse dalla scena politica alcuni dei rappresentanti più prestigiosi del partito, vecchi collaboratori di Lenin e sostenitori di idee politiche e culturali divergenti da quella staliniana che proclamava possibile la "costruzione del socialismo in un solo paese" e liquidava come formalista tutta l'arte moderna. Dopo la morte di Lenin, Stalin si era assicurato il potere attorno agli anni '27-'29, e cardini di questo periodo sono eventi quali il XV

Congresso del Pcus (dicembre '27), l'inaugurazione del primo piano quinquennale (ottobre '28), l'autocritica o l'esilio dei suoi oppositori, soprattutto di Lev Trockij, che fu espulso dall'Urss nel gennaio del '29. Sulla scia di questo processo di assunzione di poteri dittatoriali da parte del georgiano si arrivò al sanguinoso periodo noto come della "grande purga", che culminò appunto negli anni '36-'38 con la liquidazione di vecchi collaboratori di Lenin come Zinov'ev e Kamenev, o di un acuto intellettuale quale Bucharin nei processi *monstre* messi in piedi per liberare definitivamente il campo (e in modo quanto più possibile teatrale e deterrente) dai rivali effettivi o potenziali. L'assurdità delle accuse e delle confessioni, estorte o dovute a una estrema lealtà al comunismo, è stata sufficientemente studiata, e simili penosi teatrini giustizialisti verranno montati, proprio con l'aiuto di consiglieri sovietici, anche in Cecoslovacchia dopo la guerra mondiale e la presa di potere dei comunisti a Praga (febbraio del '48), quando il canovaccio ormai testato delle deformazioni giudiziarie condurrà all'esecuzione di "trockisti" quali Závěš Kalandra e rappresentanti del partito socialista nazionale quali Milada Horáková (il 27 giugno 1950).

Gli enti ufficiali del Partito comunista cecoslovacco, i suoi organi di stampa, i suoi ideologi e funzionari più elevati non solo lodarono senza alcuna obiezione e su tutta la linea i processi in sé, ma avvalorarono anche le accuse e le montature propinate dall'*establishment* sovietico sulla congiura trockista di spie in combutta con il nemico fascista. Nel contempo i tamburini della giustizia giacobina moscovita inasprirono il proprio vocabolario e, per la prima volta in forma così massiccia, nella pubblicistica ceca fecero la propria comparsa in modo sistematico e invelenito le etichette e le offese della propaganda stalinista, che dovevano marciare a fuoco tutti i possibili disobbedienti, dai "formalisti" ai "trockisti", agli "intellettuali da caffè" ai "decadenti piccolo-borghesi". Oltre a intellettuali quali Julius Fučík o il futuro ministro Václav Kopecký, fu soprattutto Stanislav Kostka Neumann, un tempo poeta anarchico, poi proletario, ora proclamatosi difensore intransigente dell'onore sovietico, a coprire di insulti tutti i dubbiosi e a forzare e giustificare in modo dogmatico qualunque crimine in campo politico o culturale. A lui dobbiamo neologismi calunniatori che poi fecero scuola, e uscite

¹⁵ B. Václavek, "K. Teige: Vlad. Majakovskij. K historii ruského futurismu. Knihovna levé fronty 1936 (recenze)", *U-Blok*, 1936 (I), 2, pp. 187-188.

¹⁶ K. Teige, *Vladimír Majakovskij. K historii ruského futurismu. Knihovna levé fronty*, Praha 1936.

¹⁷ Si vedano gli attacchi in O. Krígl, "Vladislav Vančura na druhé straně?", *U-Blok*, 1936 (I), 3, pp. 271-276.

¹⁸ Si vedano L. Štoll, "Dítě a Hamlet", *Tvorba*, 1937 (XII), 20, p. 319, e J. Fučík, "Burianův Hamlet III", *Rudé Právo*, 2 aprile 1937.

che nello spirito non sono troppo dissimili da famose affermazioni di Goebbels: “La vita di dieci simili intellettualotti non vale la vita di un solo onesto operaio”, ebbe a dire dei condannati moscoviti, dopo aver sottolineato che la natura di tali processi era criminale, per niente politica. Questa e altre posizioni volgari e volgarizzatrici indussero in una profonda crisi una parte degli intellettuali del partito, che di conseguenza lo abbandonarono o ne furono cacciati. Oltre a quello di Kalandra, di cui si parlerà più avanti, è emblematico il caso di Milena Jesenská, la famosa Milena di Franz Kafka, giornalista comunista che fu cacciata dal partito e in seguito diede interessanti testimonianze sulla confusione mentale causata da tali avvenimenti in molti comunisti colti e convinti.

IV. LE REAZIONI DEGLI ARTISTI D'AVANGUARDIA

Come si posero di fronte ai processi gli esponenti dell'avanguardia ceca, un tempo raccolti nel Devětsil, ora più o meno ruotanti attorno alle piattaforme di Levá Fronta e del Gruppo Surrealista Ceco?

Nel 1936 Karel Teige è direttore responsabile della rivista per la cooperazione culturale ed economica fra Cecoslovacchia e Urss, Praha-Moskva, e per essa scrive un sofferto commento al primo processo, *Moskevský proces* [Il processo di Mosca], poi non pubblicato¹⁹, in cui, ancora in modo molto poco chiaro, cerca di “spiegare” gli ultimi avvenimenti con un'analisi dei precedenti errori tattici commessi da Zinov'ev e Kamenev. Egli è ancora confuso dalla tragicità degli avvenimenti e cerca di barcamenarsi fra disciplina di partito (alla quale non è comunque strettamente tenuto in quanto non iscritto) e il proprio umanesimo che rifiuta di lasciare ai plotoni di esecuzione l'ultima parola. Solo qualche anno più tardi, nel suo esemplare e sferzante pamphlet antistalinista *Surrealismus proti proudu* [Surrealismo controcorrente, 1938], potrà scrivere dicendo pane al pane e condannerà il cammino all'indietro intrapreso a Mosca. In questo articolo del '36 egli è invece ancora troppo succube della sua fede nella rivoluzione e nel ruolo positivo

che può giocare l'Unione sovietica: tutto il suo cammino artistico era legato a doppio filo con la prospettiva della realizzazione del comunismo e con la quasi contemporanea realizzazione di una nuova arte libera e integrale, per cui in questo primo commento non può avere la chiarezza mentale e la durezza necessaria per mettere su carta almeno parte della triste verità. Leggiamo perciò: una sua giustificazione del terrore rosso, la dichiarazione per cui “in tempi di lotta rivoluzionaria la pena di morte è l'unica pena possibile”²⁰, alcuni paragoni con simili intense lotte anti-reazionarie durante la rivoluzione francese e l'affermazione che “il terrore rosso, impietosa spada della rivoluzione [...] fu strumento di giustizia storica, difesa della vittoria che apre le prospettive di un nuovo umanesimo”²¹. Nonostante queste frasi segnate da un'epoca che portò grande confusione in molti onesti intellettuali di sinistra, Teige non si dimostra comunque mai entusiasta né dell'esito dei processi, né dell'avvenimento in se stesso, che definisce una tragedia enorme:

Faccia a faccia con questa tragedia, che ha avuto il suo culmine nel processo di Mosca, cerchiamo analogie storiche, confusi dall'incredibilità del fatale cammino che ha portato all'esecuzione il primo presidente del Komintern, del cammino per il quale i collaboratori di Lenin di un tempo e gli oppositori di Trockij sono diventati organizzatori di una cospirazione trockista²².

Teige sospende comunque il giudizio, lascia ai futuri studiosi la valutazione di tale tragedia, che va inserita in un più ampio discorso storico e nel contesto di un'epoca che non può essere priva di conflitti drammatici, lo ripete, “difficilmente comprensibili e quasi incredibili”. In conclusione lamenta che la stampa fascista abbia danzato allegramente su questa che è una catastrofe per il movimento rivoluzionario e che non si può permettere che si scateni impunemente una campagna diffamatoria contro il baluardo della lotta al fascismo. I processi sono un dolorosissimo avvenimento interno all'Urss, ma che ha una ricaduta anche sul destino del socialismo internazionale e che solo in futuro sarà possibile giudicare con maggiore equilibrio, ma “non si può ammettere che [...] col pretesto della critica al processo moscovita, col pretesto di un umanisticamente motivato disaccordo con la durezza del verdetto siano condotti

¹⁹ L'articolo sarebbe dovuto uscire sul numero 6 di settembre, ma fu poi tagliato e sostituito con un intervento meno problematico. Ora lo si può leggere in K. Teige, *Zápasy*, op. cit., pp. 335–349. Fu questo uno dei diversi interventi limitativi ai suoi articoli per la rivista. Questa politica censoria lo spinse appunto a interrompere la collaborazione con Praha-Moskva.

²⁰ Ivi, p. 345.

²¹ Ivi, p. 346.

²² Ivi, p. 343.

degli attacchi contro l'Unione Sovietica [...] lo ripetiamo, ne va della pace mondiale e del progresso culturale, ne va della difesa dell'umanità contro il fascismo"²³. È questa una voce sofferta e incerta, che cerca di trovare ancora un ruolo positivo dell'Urss, non però per comodità strategica od opportunismo politico, tanto meno per adesione settaria alle direttive moscovite, bensì in nome della scottante necessità di trovare ancora uno straccio di baluardo alla minaccia fascista.

Se Teige mostra ancora segni di sbigottimento, una certa confusione sulla realtà dei processi in atto, e non riesce a rigettare di botto l'Unione Sovietica e le idee in cui aveva sempre creduto, dall'altra parte un secondo intellettuale lucido e indipendente, Závěš Kalandra²⁴, condannerà subito i processi con una presa di posizione così netta che gli confermerà la bollatura a "trockista". Kalandra ricostruì con brillante acutezza in alcuni articoli²⁵ il più ampio retroscena dei processi, e attaccò duramente sia la politica sovietica che i comunisti ufficiali cecoslovacchi (la stampa di partito, il segretario Gottwald), accusandoli di aver tradito lo spirito leniniano e sostenendo la creazione di una Quarta Internazionale. Definito comunemente dai suoi avversari "trockista" (anche se egli tale non si considerava, e questo termine sarebbe per lui riduttivo) egli in effetti difende il ruolo positivo di Trockij, accusa la direzione sovietica di essere venuta a patti col nemico e di aver tradito la causa, in quanto sostenere l'edificazione del socialismo in una sola nazione è un errore fondamentale e un rinnegamento delle direttive originarie.

Kalandra paragona in modo vivace e puntuale i procedimenti pubblici contro Zinov'ev e Kamenev a una penosa scena teatrale, in cui gli attori devono ripetere frasi imparare a memoria (le confessioni esagerate degli imputati), per dar vita a un'opera di cattivo gusto, la cui *ouverture* era rappresentata dal caso Kirov e dalle accuse al fratello di Kamenev di aver organizzato un attentato a Stalin. Il tutto è motivato dagli intenti liquidatori di Stalin che ormai ha intrapreso decisamente una linea

antileniniana, con la quale vuole annientare il comunismo rivoluzionario, e ha inscenato questo attentato al buon senso umano e operaio utilizzando sistemi tragicomici già adottati proprio da Hitler nel maggio '34, quando fece liquidare la sua vecchia guardia per paura dell'opposizione interna. Tutto ciò mentre proprio Trockij si trovava ancora saldamente nel campo della rivoluzione mondiale e la stampa di partito invece si era totalmente venduta alle deformazioni anticomuniste di Mosca. Quest'atto di accusa non poteva che terminare con il grido: "VIVA LA NUOVA INTERNAZIONALE LENINIANA"²⁶. La convinzione intima della propria linea di condotta portò Kalandra a fondare un foglio di "opposizione comunista", il *Proletár*²⁷, e non sorprende affatto che tale sua schiettezza polemica e tale conseguente condotta antistalinista gli guadagnassero un odio del tutto particolare e duraturo, che diede i suoi tragici frutti dopo la guerra, quando nel giugno del '50 egli fu giustiziato dal nuovo governo di Gottwald, che non aveva certo dimenticato gli sgarbi risalenti a questi anni.

Abbiamo già menzionato il regista teatrale E.F. Burian, che nel suo *Hamlet III* aveva dato una rappresentazione nascosta (ma abbastanza evidente) dei "teatri" giudiziari moscoviti, con il principe danese vittima di un processo, e con Lenin e Stalin celati dietro le fattezze del padre Amleto e del re Claudio, mentre con il suo *Moskva – hranice* [Mosca frontiera, 1937] lo scrittore Jiří Weil aveva dato una testimonianza toccante di come un convinto comunista potesse essere scosso dalle ingiustizie commesse nei tribunali della Russia. La vicenda di un intellettuale accusato di macchinazioni trockiste rispecchiava la disillusione dell'autore, che visse in Urss durante il '36 e che fu considerato una specie di versione ceca del caso-Gide, scatenando una campagna denigratoria nella critica di partito. Come reagirono i poeti? Prendiamo solo due esempi opposti: Vítězslav Nezval, che di lì a poco si sarebbe compromesso totalmente passando dalla parte dei dogmatici con il suo unilaterale scioglimento del Gruppo Surrealista, già nel 1937 si macchia di un crimine letterario che ne appesantisce il ruolo, per altri versi positivo, nelle lotte per la libertà artistica, e compone una poesia in cui loda Sta-

²³ Ivi, p. 349.

²⁴ Gli articoli più interessanti di questo importante intellettuale sono stati raccolti e commentati da Jiří Brabec in Z. Kalandra, *Intelektuál a revoluce*, Praha 1994.

²⁵ Si tratta di "Stalin se vypořádal se starými bolševiky", "Odhalené tajemství moskevského procesu", "Druhý moskevský proces", "K druhému moskevskému procesu", tutti raccolti in Idem, pp. 216–251.

²⁶ Z. Kalandra, *Intelektuál*, op. cit., p. 237.

²⁷ Ne uscirono nove numeri, dal febbraio all'ottobre del '37.

lin quale “grande accordatore di pianoforti”, ai quali ha strappato, appunto con i processi, “le corde marce”²⁸. Tutt’altra la reazione di Jaroslav Seifert, che aveva scritto le sue prime raccolte nel segno di una non scontata arte proletaria per poi comporre alcune fra le più significative raccolte poetiste e diventare col tempo un lirico sempre più indipendente da stili definiti. Egli espresse il suo sdegno di intellettuale di sinistra (era però stato cacciato dal Partito già nel ’29) con i mezzi che meglio gli si confacevano, con alcune poesie in cui, sostenuti da uno sbigottito umanesimo e dalla delusione per il naufragio degli ideali di giovinezza (fra l’altro era stato convinto giornalista comunista), i versi in rima esprimono la liquidazione totale dello spirito rivoluzionario. Ci sembra adeguato a questo punto proporre almeno una traduzione in prosa di due dei componimenti:

NEL MAUSOLEO DI LENIN²⁹

Sotto il muro rosso e l’oro delle miniere
che splende in lontananza
come se avesse il sonno leggero
sul catafalco

in una bara di vetro sonnacchia Lenin
ed è come dormiente.
Con gli occhi ben serrati
guarda all’elmo

del soldato che con la baionetta
sta lì di guardia;
c’è solo odore di fiori appassiti
e intanto sull’orologio
il tempo scorre lento, il tempo vola via,
la bandiera rossa tremola.
Quella sta ancora lì, ma la rivoluzione
– dov’è?

Il muro rosso come succo di lampone
digrigna i denti
là è in servizio il compagno Stalin
– La rivoluzione più non c’è

E nel silenzio uno sparo alla Lubjanka:
Proprio in quel momento
“traditori e cani, mascalzoni e fuorilegge”
han fucilato.

S’incurva Lenin, si stiracchia
rabbrivisce il volto suo:
“Ma che succede, mio buon ragazzo,
sto in questa bara

e lì si spara, ci son le barricate
ciò non mi fa dormire,
non lasciarmi qui, caro,
povero me, aiutami!”

Ma il soldatino tien giù il coperchio
nel profluvio di fiori:
“Stai buono lì e non parlare
nella tua bara di velluto.

Compagno dormi, e piuttosto ringrazia
per la gloria a te concessa;
meglio di tutti sta quello che in silenzio
ci lascia in pace.”

Lenin di nuovo si assopisce, in silenzio
la tomba si avvolge di ombre,
ha il volto calmo, ben impregnato
di cera e paraffina.

IL PROCESSO DI MOSCA³⁰

Quel che puoi leggere sui giornali,
è solo un gioco, non ci si crede
e le scene che esalano orrore,
la paura è il loro suggeritore

Quel che puoi leggere sui giornali,
è solo un gioco, per divertire il mondo.
Sol che la fine – la puzza del sangue umano
purtroppo è proprio vera.

V. IL MOMENTO DELLA ROTTURA

Questa pesante atmosfera di lotta interna allo schiarimento che si definiva comunista, di rottura sempre più evidente in quello che un tempo fu un unitario campo artistico rivoluzionario, di disillusione cocente e di dolorose defezioni bollate quali tradimenti, si aggraverà definitivamente attorno a due ulteriori casi letterario-politici che ci sembra opportuno ricordare: quello riguardante André Gide e il suo *Retour de l’Urss*, e lo scioglimento del Gruppo Surrealista Ceco. Queste due vicende furono due colpi mortali per la comunità intellettuale della repubblica, e le loro conseguenze, pesantissime non solo sul piano estetico, si fecero sentire in tutta la propria portata solo dopo la guerra mondiale.

L’intellettuale francese si era prodigato fino ad allora per il fronte della cultura antifascista, ma la sua simpatia per il comunismo fu messa a dura prova quando nel ’36 andò a sincerarsi di quale fossero le reali condizioni di vita nella “sesta parte del mondo”. Risultato della sua disillusione fu appunto il pamphlet *Ritorno dall’Urss*

²⁸ Si tratta della poesia *Pohled na Leningrad z mostu u Zimního paláce* [Uno sguardo su Leningrado dal ponte del Palazzo d’inverno], uscita sul quotidiano comunista *Haló noviny* il 7 novembre 1937.

²⁹ Uscita su *Ranní noviny* il 7 settembre del ’36.

³⁰ Uscita su *Právo lidu* il 26 gennaio ’37. Abbiamo tradotto entrambi i componimenti dalla versione stampata in I. Pfaff, *Česká levice*, op. cit., pp. 75–77.

che venne tradotto già nel '36 in Cecoslovacchia³¹ e scatenò le ire di tutti gli stalinisti che proclamavano essere esso un inammissibile attacco diretto alla fermezza del ruolo progressista dell'Urss nella lotta al fascismo. Nella serata di discussione organizzata sulla posizione da assumere circa lo scomodo libro (nel gennaio del '37 al Klub Přítomnost) Teige invitò a far tesoro delle giuste critiche che il francese esprimeva nei confronti degli aspetti più preoccupanti della vita sovietica (il ritorno dell'accademismo artistico, il burocratismo, l'allontanamento dallo spirito delle "direttive originarie") e con notevole equilibrio e sangue freddo (erano gli ultimissimi momenti in cui tali virtù trovavano diritto di cittadinanza a Praga) ribadì l'importanza dello spirito critico e della libera discussione nel pensiero socialista più vero, essendo questi i soli atteggiamenti che permettevano di salvare il ruolo indispensabile dell'Unione Sovietica alla guida del mondo rivoluzionario, nonostante i preoccupanti segnali che in quella terra si rilevavano. Neumann, invece di accettare tali proposte di discussione aperta e fruttuosa, si incaricò di redigere un contro-pamphlet, quell'*Anti-Gide, aneb optimismus bez pověr a iluz* [Anti-Gide, ovvero ottimismo senza superstizioni e illusioni, maggio 1937] in cui ribadiva la giustizia e la legalità dei processi moscoviti e rivolgeva offese a chiunque, pur nel fronte degli artisti di sinistra, non si uniformasse alle linee di partito. Con acrimonia e volgarità queste sue pagine bollavano come inutile per la rivoluzione socialista tutto il movimento dell'avanguardia, che rappresentava tutt'al più una rivoluzione da osteria in un bicchier d'acqua. Non sorprende che la stampa di partito sostenesse tale violento libello e lo lodasse quale coraggiosa voce in difesa dell'Unione sovietica, mentre poche furono le personalità di sinistra che ebbero il coraggio di condannarlo subito e con l'adeguata convinzione, probabilmente anche perché in un momento così delicato ogni voce critica sarebbe stata strumentalizzata e facilmente spacciata come antisovietica³².

Poco prima della guerra mondiale e dell'occupazione

nazista, l'unità degli artisti di sinistra cechi e slovacchi fece ancora in tempo a subire il colpo di grazia, lo scioglimento unilaterale da parte di Nezval del Gruppo Surrealista³³, avvenuto nel marzo del '38, avvenimento accolto con estrema gioia dai già ripetutamente citati dogmatici di partito, ma la cui validità fu rifiutata da tutti gli altri appartenenti al gruppo. Fra questi naturalmente anche Teige, che all'atto disgregante del poeta comunista e alle compiaciute accuse dei vari Neumann, Fučík, Štoll, che bollavano i surrealisti come compagnia da taverna e ciarlatani trockisti, rispose con il suo più importante scritto di quegli anni, gravido di conseguenze e d'importanza davvero centrale per comprendere in modo integrale il pensatore Karel Teige: *Surrealismo contro corrente*.

Per una serie di motivazioni artistiche (pretendeva da alcuni compagni un maggiore impegno teorico), politiche (soprattutto il sempre più intransigente punto di vista sui processi, che finì col dichiarare criminali e non politici, secondo la *vulgata* neumanniana) e, non ultime, per ripicche personali, Nezval fu spinto a fare al Pcc l'enorme favore di distruggere "ufficialmente" una delle ultime piattaforme di collaborazione di una parte degli artisti più validi e innovativi, che era come fumo negli occhi per coloro che con moltissima difficoltà potevano vedere nel surrealismo una forma di "realismo dialettico". Le molte pagine di *Surrealismo contro corrente*³⁴ reagiscono a questo atto nefasto interpretando il comportamento 'capriccioso' di Nezval dal punto di vista dei suoi ex-compagni, e rifiutando qualsiasi validità alla sua unilaterale iniziativa distruttrice. Chiariscono una volta per tutte la posizione di molti degli artisti dell'avanguardia degli anni Venti, ribattono con fermezza le imputazioni che venivano dal campo politico, e diventano a loro volta un pressante atto d'accusa contro coloro che stavano portando il meglio della creazione cecoslovacca verso la distruzione o l'uniformazione passatista. Come già in altre occasioni³⁵, il critico e l'ani-

³³ Il poeta comunicò questa sua decisione con una breve nota mandata ai giornali l'11 di marzo.

³⁴ Editto da tutto il Gruppo Surrealista Praghese (motivo per cui il nome di Teige è espresso in terza persona, sebbene egli fosse l'ispiratore principale del pamphlet), si può leggere in K. Teige, *Zápasy*, op. cit., pp. 469-543. Per la traduzione italiana si veda K. Teige, *Surrealismo*, op. cit., pp. 107-155.

³⁵ Nel discorso d'apertura della mostra dei pittori surrealisti Štyrský e Toyen, nel gennaio del '38, aveva ormai accostato il comunismo

³¹ La traduzione è di un notevole divulgatore della letteratura russa nella Repubblica cecoslovacca, Bohumil Mathesius (tradusse fra l'altro Pasternak, Majakovskij, Blok, Šolochov), e iniziò a uscire a puntate nell'autunno sul settimanale Literární noviny, poi ebbe numerose ristampe in forma di libro.

³² Per seguire in dettaglio l'evoluzione di tale polemica causata dalle offese di Neumann all'arte moderna *in toto*, si legga, col necessario distacco, I. Pfaff, *Česká levice*, op. cit., p. 94.

ma di una intera generazione di intellettuali di sinistra non poté che notare dolorosamente e sottolineare la fatale somiglianza di alcuni procedimenti e atteggiamenti sovietici, in materia di politica culturale, con le pratiche dei regimi nazi-fascisti. Nell'Urss e nel Terzo Reich, osserva Teige, si mette al bando lo stesso tipo di arte; l'odio per l'avanguardia e il cosiddetto "formalismo" motivano crimini culturali simili, sia nella Germania di Goebbels che nelle istituzioni tenute dai vari Keržencev o Šumjackij. Lo stesso dicasi per la succube dirigenza comunista o per la stampa ceca, di cui ormai non si può che constatare la funesta svolta verso il dogmatismo più aggressivo e intransigente. Più volte ora vengono condannati i processi moscoviti come episodio della deriva stalinista, non compresa da Nezval, e in una parte, poi non pubblicata, del *pamphlet* si legge che i membri del Gruppo Surrealista "partendo dai loro dubbi originari sono giunti, sulla base dello studio dei protocolli processuali, alla decisa opinione [...] e convinzione che tali processi siano un enorme inganno"³⁶. Pur bollati comodamente con l'etichetta "elastica" e "universale" di trockismo, i surrealisti invece secondo Teige si tenevano saldi ai veri principi del marxismo e, confermando la validità di valori democratici come libertà di creazione, discussione e critica, rilanciavano con urgenza la necessità di una comune piattaforma degli artisti liberi e non conformisti non più contro la sola "classica" reazione di destra, ma addirittura contro un secondo nemico: la reazione nelle file della sinistra. Teige cercava inoltre faticosamente di non confondere la netta condanna ai provvedimenti e alle direttive, che stigmatizzava, con un rifiuto *in toto* delle idee che avevano animato lui e la sua generazione: perciò ribadiva, in chiusura delle sue animatissime pagine, la sua fede nei valori della rivoluzione, l'importanza di rimanere saldamente alla luce del marxismo e, sotto la visuale del socialismo, stigmatizzare gli errori e i crimini nella prassi del comunismo internazionale.

Veniva così formulato apertamente, senza più mezzi toni conciliatori e con conseguenze durissime per l'esistenza di Teige dopo la guerra, l'atto d'accusa di un'intera generazione di artisti, poeti e teorici contro lo stalinismo sovietico e ceco. Questa lotta ormai aperta fu inter-

rotta da avvenimenti ancor più gravi, quali i fatti di Monaco e il conflitto mondiale, che vide la Cecoslovacchia smembrata e occupata dai nazisti.

VI. QUALCHE ANNO DOPO, L'EPILOGO

Alla fine della guerra, nonostante una sua parziale ritrattazione delle durissime accuse espresse in quel *pamphlet* del '38³⁷, la posizione non conformista di Teige e di altri rappresentanti del pensiero critico di diversa estrazione costarono a essi la vita o un'aspra persecuzione politica da parte del regime salito al potere nel '48, il quale dimostrò di avere una memoria forte e feroce contro coloro che, ancora in situazioni sociali diversissime da quelle post-belliche, avevano osato lottare contro l'appiattimento delle coscienze. Kalandra fu giustiziato il 27 giugno 1950, all'interno del primo super processo su modello sovietico, quello contro la cosiddetta "congiura sabotatrice", che si svolse nella Praga in mano agli stalinisti sotto la supervisione di alcuni consiglieri che vennero appositamente dall'Urss; Teige, a cui già da un paio d'anni era stato ormai reso impossibile pubblicare alcunché, visse gli ultimi mesi della sua vita sotto la continua minaccia di provvedimenti simili a quello che aveva colpito il suo sodale Kalandra e, annichilito da una furibonda campagna di calunnie intrapresa da Tvorba, morì di infarto nell'ottobre del '51, prima di poter essere oggetto di misure giudiziarie; Burian, che così brillantemente aveva risposto dal palco ai volgari attacchi alla propria generazione, rinnegherà la propria origine avanguardistica e si asservirà paradossalmente proprio alla "messinscena" artistica parallela a un altro processo, quello a Kalandra e alla Horáková, nel suo *Pařeniště* [La serra, 1950] che attacca volgarmente l'intellettuale leninista; Seifert ebbe il suo bel da fare per conservare la propria libertà fisica e intellettuale e, coinvolto in una quasi incredibile vicenda privata e in diversi attacchi pubblici, poté recuperare, dopo una ritrattazione scritta e danni maggiori scampati per un soffio, un limitato permesso di pubblicazione³⁸. Il destino di Nezval fu del tutto eccezionale: sebbene fosse stato il caso più

³⁷ Per la vicenda della lettera, poi andata persa, che Teige spedì subito dopo la liberazione del '45 all'Agitprop del Pcc, si legga la sua missiva a Ladislav Štoll del 26.5.1950, pubblicata in K. Teige, *Osvobodování života a poezie, Studie ze čtyřicátých let*, a cura di J. Brabec, V. Effenberger, R. Kalivoda, K. Chvatík, Praha 1994, pp. 589-591.

³⁸ Per un sunto in italiano dei primi difficili anni di Seifert dopo il "putsch" stalinista e la rocambolesca vicenda della sua lite con alcuni comunisti

sovietico al nazismo.

³⁶ Si veda K. Teige, *Zápasy*, op. cit., p. 659.

eclatante di abbandono del campo modernista prima della guerra, egli si ritagliò poi una posizione di rispetto come primo poeta vivente della Repubblica Popolare, ma dovette rispondere a diverse critiche che gli giungevano dalle parti più disparate, e gli va riconosciuto di aver parzialmente recuperato nella sua attività post-bellica alcuni stimoli della sua migliore poesia della prima repubblica, e soprattutto il merito di aver poi difeso sempre il diritto alla creazione libera, intervenendo più volte a favore di suoi colleghi o compagni della stagione poetista e surrealista messi sotto pressione dai dogmatici di partito che sopravvissero alla guerra mondiale (morti Fučík, Václavěk e Konrad, rimasero i vari Kopecký, Štoll, Taufer a imporre una visione ristretta e di corto respiro di arte social-realistica e “classica”). Dunque proprio Nezval, che era stato il primo a tradire la causa dell'avanguardia, svolgerà un ruolo decisamente positivo nei pesanti anni '50, in attesa di momenti migliori e della liberalizzazione degli anni '60, che videro il recupero quasi completo della migliore tradizione artistica del periodo fra le due guerre, la riabilitazione editoriale e spirituale di Teige, il rigetto di grandissima parte dei precedenti giudizi espressi dalla critica stalinista.

In conclusione siamo tentati di rilevare un fondamentale scarto cronologico fra Urss e Cecoslovacchia nell'evoluzione dei rapporti avanguardia-partito, almeno per quel che riguarda le conseguenze ultime: vale a dire che alla condanna della stessa arte “formalista”, a campagne denigratorie molto simili, portate avanti con gli stessi approcci polizieschi e dogmatici, attingendo persino allo stesso vocabolario (lì espresso in russo, qui in ceco), a eventi simili, quali dirompenti crisi individuali e messa alla berlina di categorie intere di intellettuali, avutesi come a Mosca così a Praga, corrisponde poi la differenza sostanziale che, non essendo ancora al potere e non potendo imporre il proprio monopolio e il pugno di ferro con provvedimenti giudiziari se non dopo il '48, il Pcc fece i conti con i disobbedienti del '36-'38 “a scoppio ritardato”, una dozzina di anni dopo. I divieti totali di pubblicazione, i sistematici interventi censori nelle opere, le persecuzioni fisiche e la morte degli oppositori si ebbero solo dopo la guerra mondiale

e la presa di potere del febbraio '48³⁹: Kalandra messo a morte, Teige portato all'infarto da una insostenibile campagna infamante, il poeta Kostantin Biebl condotto al suicidio dalla delusione per la scomparsa degli ideali originari⁴⁰, Seifert e altri messi a tacere per periodi di diversa durata, altri intellettuali imprigionati o costretti all'esilio, e ancora una buona parte degli appartenenti alla migliore arte fra le due guerre costretti dalle direttive stringenti a rinnegare il loro passato nell'avanguardia (Burian, il grande estetico Jan Mukařovský). Un altro elemento che conferma questo “parallelismo in ritardo” è quello dei processi, che furono puntualmente preparati a Praga, proprio secondo metodi e logiche sovietiche, già a partire dal '48: oltre a quello di Kalandra, esemplare è il caso Slánský, in cui il segretario generale del partito, privato delle sue funzioni nel settembre del '51, fu messo a morte insieme ad altri rappresentanti del “centro cospiratore antistatale” con un processo poi rivelatosi irregolare, che rispecchia per molti aspetti quelli moscoviti del '36. Anche qui si metteva da parte un vecchio compagno di lotta, anche qui un'altissima carica di partito era fatta oggetto di una montatura colossale e di irregolarità processuali, anche qui sul defunto ex-segretario fu scaricata la responsabilità della deriva ultradogmatica di certe frange della *nomenklatura* e dei servizi di polizia⁴¹.

Ma quella degli anni '50 è tutta un'altra vicenda, che merita un trattamento a parte⁴².

in una birreria, si veda A. Catalano, *Sole rosso su Praga. La letteratura socialista fra socialismo e underground (1945-1959). Un'interpretazione*, Roma 2004, pp. 144-147.

³⁹ Esula dal nostro orizzonte un qualsivoglia confronto fra le dimensioni e la natura che simili interventi nell'opera e nella vita fisica degli avanguardisti raggiunsero nei due paesi.

⁴⁰ Dopo la presa di potere dei comunisti, Biebl aveva cercato di barcamenarsi fra le direttive del nuovo corso dogmatico e la sua ispirazione originaria avanguardista, ma senza molto successo. Per un seppur veloce accenno alla dolorosa vicenda del poeta morto suicida il 12 novembre del 1951, la cui parabola è una delle più istruttive e incresciose per capire la lotta di coscienza degli intellettuali nella nuova situazione politica, si veda A. Kusák, *Kultura a politika v Československu 1945-56*, Praha 1998, pp. 325-328.

⁴¹ Per i particolari sul caso di Rudolf Slánský e le ripercussioni in campo politico e culturale (quali il significativo indebolimento dei suoi collaboratori, la campagna contro la “slánština”, il nuovo shock causato dalle rivelazioni tardive su tale montatura) si vedano a esempio Ivi, p. 381; K. Kaplan – P. Paleček, *Komunistický režim a politické procesy v Československu*, Brno 2001 e J. Knapík, “K počátkům “tání” v české kultuře”, *Zlatá šedesátá. Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a... zklamání*, Praha 2000, pp. 42-55.

⁴² Per un'analisi aggiornata e ricca di informazioni sulle vicende culturali ceche sullo sfondo politico degli anni '50 si veda in italiano il recente A. Catalano, *Sole*, op. cit.

Boris Jakovenko e la cultura filosofica europea: una ricostruzione biografica

Catia Renna

[eSamizdat 2004 (II) 3, pp. 97–105]

LA storia delle relazioni tra intellettuali russi ed europei nella prima metà del XX secolo è stata solo di recente oggetto di studi analitici; ciò anche in ragione di pratiche d'indagine critica che ne hanno spesso condizionato l'approccio, prima tra tutte la divaricazione, a volte netta, tra i più tradizionali studi sulla nascente cultura sovietica e quelli sulle correnti di pensiero della diaspora russa. L'analisi sistematica delle fonti bibliografiche e archivistiche relative alla figura di Boris Jakovenko deve partire da questo presupposto, cosa che d'altra parte sembra, nella specificità del caso, utile anche a ridefinire i termini del discorso storiografico generale. Il caso Jakovenko sembra infatti, nella sua atipicità, prestarsi bene ad assumere strumentalmente il ruolo di rivelatore di una nascente integrazione intellettuale russo-europea nel primo trentennio del Novecento (che la guerra del 1940–1945 interruppe) e mette in luce un circuito culturale finora poco indagato, attivo tra paesi quali Russia, Italia e Cecoslovacchia, investiti da epocali mutamenti storici e di identità nazionale.

La vita di Boris Valentinovič Jakovenko (1884–1949), filosofo neo-occidentalista, storico del pensiero russo, traduttore e divulgatore in Russia della filosofia europea, pare dunque prestarsi bene come riferimento esemplare, utile a focalizzare i fatti concreti attraverso cui si intrecciarono i rapporti politici, culturali e filosofici tra la vecchia Europa e la nuova sorta dal primo conflitto bellico. Un circuito di idee alimentato dal diffondersi della pratica di collaborazione internazionale che si concretizzava in iniziative scientifiche e culturali di cui Jakovenko fu sempre uno dei protagonisti più assidui e convinti.

Coinvolto direttamente nelle vicende politiche del suo paese, dopo la fallita rivoluzione del 1905, come molti altri studenti delle università russe, soggette alle restrizioni poliziesche del governo Stolypin, per via della

sua attività clandestina tra le fila dei socialisti rivoluzionari Jakovenko fu costretto a lasciare la Russia per proseguire i suoi studi all'estero¹. In Europa rimase per il resto della sua vita, facendo ritorno in patria solo nel 1911 (fino al 1913) e anche in questo periodo non perdendo tuttavia di vista il contesto sopranazionale del suo lavoro intellettuale. Collaborò infatti a uno dei primi progetti editoriali internazionali, la rivista neokantiana *Logos*, della cui edizione russa fu tra i più assidui e impegnati redattori. Approdato alla filosofia da un primo interesse per gli studi di scienze naturali, la sua formazione intellettuale maturò definitivamente in Francia e in Germania, seguendo i corsi della Sorbona e delle università di Heidelberg e Friburgo. Visse poi più di dieci anni in Italia (1910–1911; 1913–1924) e quasi venticinque in Cecoslovacchia (1925–1949). Redattore, ma anche fondatore di numerose riviste e pubblicazioni italiane (*La Russia*, *La Russia Nuova*, *La Russia Democratica*), cecoslovacche (*Ruch filosofický*, *Internationale Bibliothek für Philosophie*) e tedesche (*Der russische Gedanke*), dal 1930 Jakovenko fu anche membro permanente del comitato organizzatore dei Congressi internazionali di filosofia, ai quali partecipò assiduamente a partire dal 1908 e a cui non mancò di intervenire fino alla vigilia della sua morte, quando nel 1948 le autorità comuniste cecoslovacche gli negarono il visto per Amsterdam, sede della prima edizione postbellica del Congresso.

A volere introdurre un criterio di periodizzazione, nel ricostruire la vicenda biografica di Jakovenko è dunque agevole individuare per sommi tratti un primo periodo francese, un periodo tedesco di formazione, un lungo periodo italiano e un conclusivo soggiorno cecoslovacco. Questi distinti cicli della vita del filosofo russo

¹ Sulla formazione e sull'impegno politico di Jakovenko, si veda A. Venturi, "L'emigrazione socialista russa in Italia, 1917–1921", *Movimento operaio e socialista*, 1987 (X), 3, pp. 269–297.

sembrano coincidere in larga misura con le tappe di sviluppo della sua personale riflessione teoretica, della sua ricerca storiografica e di quella che già si è accennato essere una decennale attività pubblicistica.

Il primo contatto con il mondo europeo, per il giovane studente arrivato dalla Russia, fu segnato dal vivace ambiente della cultura francese dei primi anni del secolo. Jakovenko arrivò a Parigi nel 1906. Vi restò per non più di un paio d'anni: un periodo breve, ma intenso e decisivo, nel corso del quale maturò il suo interesse per la filosofia della scienza e per il dibattito in corso sulle recenti teorie gnoseologiche; un interesse testimoniato dalle sue prime pubblicazioni e sviluppato nel tempo². Il dialogo diretto di Jakovenko con la filosofia francese contemporanea resterà vivo nel corso della sua vita, se si considera che ancora nel 1937, già stabilmente a Praga, pubblicò in francese nella collezione Biblioteca internazionale di filosofia la raccolta di scritti *La connaissance philosophique et autres essais* [La conoscenza filosofica e altri saggi]³. In Francia, ancora nel 1937, in occasione del IX Congresso internazionale di filosofia di Parigi, espose in formula definitiva la sua personale concezione gnoseologica, presentando un intervento che proponeva una originale sintesi tra criticismo e intuitivismo, secondo una peculiare forma di trascendentalismo⁴.

Particolare interesse Jakovenko dimostrò per i filosofi francesi contemporanei e per il successo della loro ricezione. Il suo giudizio sulle teorie di J.-H. Poincaré testimonia una notevole dimestichezza con le nuove ricerche in campo fisico-matematico e una profonda perpicacia quanto alle loro implicazioni in campo epistemologico⁵. Ma il suo interesse si concentrò soprattutto sulle teorie di Henri Bergson, di cui seguì il pensiero con grande lucidità critica, e della cui opera maggiore curò la traduzione in lingua ceca negli ultimi anni della sua vita⁶. Non meraviglia, dunque, che già nel 1917 Nikolaj Berdjaev, esprimendo una valutazione assai ne-

gativa e malgrado ciò in prospettiva critico-storiografica davvero acuta, definiva Jakovenko un "filosofo cubista", volendo così rimarcare la sintonia del processo di analisi critica, di stampo kantiano, del suo pluralismo trascendentale con le sperimentazioni degli artisti parigini, di Picasso in particolare, su percezione multipla e rappresentazione sintetica dell'oggetto. Scriveva Berdjaev nel saggio *La crisi dell'arte*:

Il cubismo è possibile anche in filosofia. In tal modo, nei suoi esiti estremi la gnoseologia critica giunge a un appiattimento e a una polverizzazione dell'essere. Nella filosofia russa di questi ultimi tempi un autentico cubista è B.V. Jakovenko. La sua filosofia è uno sfaldamento pluralistico dell'essere. [...] È caratteristico che in Germania sia già apparso un lavoro che istituisce un parallelo tra Picasso e Kant⁷.

Proprio alla ricerca di un tirocinio filosofico che lo guidasse a un'analisi più rigorosa del pensiero kantiano, intorno al 1907 Boris Jakovenko arriva in Germania, e per due anni segue i corsi dei filosofi W. Windelband e H. Rickert, approfondendo alla scuola di Marburgo di Hermann Cohen gli studi di teoria della conoscenza. Al contempo, frequenta la colonia di studenti russi di Heidelberg, stringendo particolare amicizia con Fedor Stepun e Sergej Hessen, che di lì a poco fonderanno a Mosca la redazione russa della rivista filosofica *Logos*, concepita come uno dei primi esperimenti di un unico periodico internazionale articolato secondo distinte edizioni nazionali, nello spirito di un confronto tra varie tradizioni di pensiero e per la promozione di una *Kulturmenscheit* universale⁸. Jakovenko aderì con entusiasmo al progetto sin dal primo anno, entrando nella

1994]. Quest'ultimo lavoro si ricollega idealmente al primo scritto di Jakovenko su Bergson, B. Jakovenko, "Anri Bergson – Vremja i svoboda (Essai sur les données immédiates de la conscience)", *Logos* [edizione russa], 1911/1912 (II), 2/3, pp. 292–293.

⁷ N. Berdjaev, "Krizis iskusstva", [lettura pubblica tenuta a Mosca il primo novembre 1917]. Testo pubblicato in Idem, *Krizis iskusstva*, Moskva 1918 [Moskva-Sankt Peterburg 1990, p. 32].

⁸ "Der Logos soll von einer internationalen Kommission geleitet werden, die sich in nationale Redaktionen gliedert" annunciava la nota redazionale al primo numero della versione tedesca *Logos*: *Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur*, che uscì nel 1910 (redazione R. Kroner, G. Melis, A. Ruge) a Tubinga presso l'editore P. Zibek (Verlag von I.C.B. Mohr). Attiva fino al 1933 per un totale di 22 numeri, nel 1953 riapparve nella nuova versione di *Zeitschrift für Deutsche Kulturphilosophie*: N.F. des *Logos*. Fin dal primo numero venne presentata la versione russa (redazione S. Hessen, E. Metner, F. Stepun) e furono annunciate altre redazioni nazionali secondo contatti intercorsi con vari filosofi: una versione francese (H. Bergson, E. Boutroux), una italiana (B. Croce) e una statunitense (H. Münsterberg). Si convenne che gli articoli di fondo dovessero essere pubblicati parallelamente nelle varie versioni nazionali, mentre per argomenti più specifici il vincolo non sussisteva.

² La sua prima recensione, dedicata alla rassegna *L'année psychologique*, apparve nel 1905, B. Jakovenko, "Razbor sbornika – L'année psychologique – za 1903 god", *Vestnik psichologii*, 1905 (II), 1, p. 32.

³ B. Jakovenko, *La connaissance philosophique et autres essais*, Prague 1937.

⁴ B. Jakovenko, "La raison et l'intuition dans la connaissance philosophique", *L'unité de la science: la méthode et les méthodes* [IX Congrès International de Philosophie, IV], Paris 1937, pp. 15–22.

⁵ Su Poincaré si veda in particolare l'articolo B. Jakovenko, "Anri Puankare kak filosof", *Russkie vedomosti*, 1912 (XLIX), 158, p. 4.

⁶ H. Bergson, *Čas a svoboda: o bezprostředních datech vědomí*, traduzione di B. Jakovenko, Praha 1947 [esiste anche una seconda edizione del

redazione russa nel 1911 e restando sempre il più tenace sostenitore di questa iniziativa⁹. All'ultima parte del periodo tedesco può datarsi il suo esordio professionale, quando, in occasione del III Congresso internazionale di filosofia tenutosi ad Heidelberg nel 1909, il giovane filosofo presentò un intervento sulla sua teoria del pluralismo che suscitò molto interesse; fattosi inoltre portavoce dei giovani studiosi russi presenti ai lavori, partecipò attivamente al dibattito critico sul tema del momento, ovvero lo scontro tra neokantiani tedeschi e pragmatisti americani¹⁰. Il suo interesse per gli sviluppi della filosofia tedesca coeva portò Jakovenko a occuparsi, tra i primi in Russia, del metodo fenomenologico di E. Husserl, di cui è riconosciuto ancora oggi attento esegeta e di cui intuì presto la potenziale accentuazione idealistico-trascendentale degli ultimi anni¹¹. Quanto ai suoi basilari studi sull'idealismo, va ricordato che, già noto specialista del pensiero di J.G. Fichte, di cui nel 1916 curò gran parte della prima redazione russa¹², a partire dagli anni Trenta Jakovenko intraprese uno studio sistematico della ricezione del pensiero hegeliano in Russia, che confluì in una poderosa opera storiografica, *Geschichte des Hegelianismus in Russland* [Storia dell'hegelismo in Russia, 1937], e nella monografia critica *Über die Hegelische Philosophie* [Sulla filosofia hegeliana, 1941–1943]¹³. La sua riflessione sistematica sull'argomento aveva preso avvio ancora una volta su probabile

sollecitazione di un confronto internazionale, il II congresso su Hegel tenutosi a Berlino nel 1931, e il fatto che la questione dell'influenza dell'hegelismo fosse capitale nella definizione dell'identità slava in rapporto a quella europea trova riscontro nel coevo identico studio di Dmytro Čiževskij¹⁴. Questi due lavori paralleli, alla fine degli anni Trenta e nelle condizioni di un comune esilio che con la svolta staliniana si prefigurava ormai definitivo, assumono anche un notevole interesse storiografico perché permettono di precisare il meccanismo di progressiva definizione concettuale di una radice europea del pensiero russo moderno, fattore che nell'ambito della società intellettuale russa all'estero si fa nucleo di definizione d'identità e insieme di integrazione culturale. Si tratta di un momento importante, di cui qualcuno tra i più sensibili storiografi coevi presto si rese conto, e dei cui risultati resta saldo nel tempo tutto il valore scientifico:

Il faut ajouter l'excellente bibliographie du hégélianisme russe de B. Jakovenko [...] les publications de M. Tchijevski et de B. Jakovenko sont les travaux de tout premier ordre, qui forment, se complétant très heureusement, une contribution des plus érudites, des plus précises et, de ce fait, des plus précieuses, à notre connaissance de l'histoire intellectuelle de la Russie. Ce sont des mines de renseignements positivement inépuisable [...] et des instruments de travail absolument indispensables pour quiconque voudrait étudier l'histoire intellectuelle de la Russie¹⁵.

Persuasivo dell'importanza capitale del criticismo tedesco nello sviluppo complessivo della filosofia moderna, Jakovenko fu in generale un esperto conoscitore di tutta la tradizione filosofica germanica, come si desume già solo dal numero delle sue recensioni e dal lungo saggio critico-storiografico del 1910¹⁶. Cospicui e rigorosi furono anche i suoi lavori teorici in lingua tedesca, a partire dalla monografia *Vom Wesen des Pluralismus* [Sull'essenza del pluralismo] del 1928¹⁷, fino a giunge-

⁹ Fu infatti l'unico a partecipare a tutte le edizioni di Logos realizzate (tedesca, russa e italiana). Nel 1920 entrò a far parte del comitato internazionale di redazione dell'edizione italiana, e nel 1924 a Praga si prodigò per rifondare, con gli stessi redattori del 1910, una nuova edizione russa di cui però, per motivi finanziari, uscì un unico numero annuale nel 1925.

¹⁰ Di questo episodio resta memoria in F. Stepun, *Byvsšee i nesbyvsšeesja*, Sankt-Peterburg 1995, p. 116.

¹¹ Il primo, ampio studio critico di Jakovenko su Husserl risale al 1913, B. Jakovenko, "Filosofija Ed. Gussel'ja", *Novye idei v filosofii*, Sankt-Peterburg 1913, pp. 74–146.

¹² Si tratta della prima antologia in russo (I.G. Fichte, *Izbrannye sočinenija*, a cura di E. Trubeckoj, Moskva 1916, I), in cui Jakovenko traduce i testi "Osnova obščego naukoučeniija" (pp. 59–309) e "Očerok osobenno-nej naukoučeniija" (pp. 311–397) che costituiscono il corpus maggiore del volume, di cui Jakovenko firma anche l'ampio saggio introduttivo "Žizn' I.G. Fichte" (pp. IX–CVI). Sulla sua interpretazione del pensiero fichtiano, si veda il recente volume *Filosofija Fichte v Rossii*, a cura di V.F. Pustarnakov, Sankt-Peterburg 2000, in particolare pp. 225–227 (V.A. Žučkov) e pp. 266–268 (A.I. Abramov).

¹³ B. Jakovenko, *Geschichte des Hegelianismus in Russland. 1820–1850*, I, Prag 1937 [seconda edizione Idem, *Geschichte des Hegelianismus in Russland*, I, Prag 1940]. Idem, *Über die Hegelische Philosophie*, I–III, Prag 1941–1943.

¹⁴ D. Čiževskij, *Gegel' v Rossii*, Pariz' 1939.

¹⁵ Il brano è tratto dal capitolo "Hegel en Russie" di A. Koyré, *Études sur l'histoire de la pensée philosophique en Russie*, Paris 1950, p. 103. La bibliografia cui si fa riferimento è contenuta in B. Jakovenko, "Hegel in Russland. Nebst einer kurzen Hegel-Bibliographie", *Der russische Gedanke*, 1931 (II), 3, pp. 117–123.

¹⁶ B. Jakovenko, "O sovremennom sostojanii nemeckoj filosofii. Obzor", *Logos*, 1910 (I), 1, pp. 250–267. Tra gli autori tedeschi recensiti si ricordano: Cohen, Rickert, Windelband, Maimon, Husserl, Schuppe, Müller, Mayer, Schelling, Arnheim, Messer, Pichler, Baumann, Avenarius, Lipps, Lotze, Meiner, Gross, Wundt, Körner.

¹⁷ B. Jakovenko, *Vom Wesen des Pluralismus. Ein Beitrag zur Klärung und Lösung der philosophischen Fundamentalproblemes*, Bonn-Prag 1928 [edizione inglese, Idem, *The Essence of Pluralism*, Melbourne 1990].

re al progetto di una nuova rivista internazionale, *Der russische Gedanke* [Il pensiero russo], che pubblicò a partire dal 1929 presso un famoso editore di Bonn¹⁸. Assai duro fu invece il suo atteggiamento riguardo alla progressiva radicalizzazione del nazionalismo tedesco, in campo culturale e politico. Così ad esempio denunciava senza mezzi termini la smaccata partigianeria della sintesi storiografica attuata nel 1915, in piena guerra europea, da Wilhelm Wundt¹⁹. Jakovenko ne rilevava con circostanziati argomenti la faziosità teoretica e l'ascientificità dei dati, selezionati su base preconcepita a mostrare il primato europeo della filosofia tedesca²⁰. Era lo stesso vigore con cui, accusando di diffusa mentalità imperialista e militarista gran parte della più recente cultura tedesca, un paio di anni più tardi si sarebbe scagliato contro la tradizione teorica pangermanista (Tannenbergh, Lange, Reimer, Rohrbach, von Bernhardi) e contro il suo corrispettivo di sinistra (Naumann, von Litst, Balin, Lentch, Südekum). Scriveva, a quel tempo, dalle pagine del suo primo giornale politico italiano, *La Russia*²¹.

Sul lungo soggiorno di Jakovenko in Italia va detto che, malgrado la più che decennale presenza del filosofo russo nel nostro paese e le notizie di suoi numerosi contatti con l'ambiente culturale italiano, resta ancora molto da indagare: dal punto di vista meramente biografico rimangono numerose zone d'ombra, mentre di tutta l'attività intellettuale è attualmente bene indagata soltanto la questione del suo impegno giornalistico legato alle vicende della prima guerra mondiale, della rivoluzione russa e della guerra civile²². Tuttavia, nuove ricerche bibliografiche e soprattutto recenti indagini di

archivio vanno dimostrando numerosi contatti e collaborazioni con varie personalità di primo piano dell'epoca: filosofi (Croce, Gentile, Varisco, Aliotta), politici (Bissolati, Salvemini e i socialisti), intellettuali (Papini, Prezzolini, Codignola), slavisti (Campa, Lo Gatto).

È accertato che Jakovenko arrivò in Italia nel 1909. Vi si trattenne per circa un anno, per tornarvi definitivamente nel 1913 e trattenersi fino alla fine del 1924. Visse in un primo tempo in Liguria, nella colonia dei russi di orientamento socialista-rivoluzionario di Cavi di Lavagna, scriveva per varie riviste (*Logos*, *Trudy i dni*, *Russkie vedomosti*) e, pratica comune agli esuli russi dell'epoca, inviava i suoi articoli in patria per corrispondenza. Il suo immediato interesse per la filosofia italiana contemporanea è testimoniato dalla precoce opera di divulgazione che ne fece in Russia: il saggio critico-storiografico "Ital'janskaja filosofija poslednogo vremeni" [La filosofia italiana degli ultimi tempi] apparve infatti su *Logos* già nel 1910²³. Studiò a fondo l'opera di Benedetto Croce e la sua traduzione dell'*Estetica* è a tutt'oggi considerata un lavoro di notevole sensibilità interpretativa²⁴. Alla filosofia di Croce Jakovenko dedicò, nel corso di tutta la sua vita, numerosi articoli e recensioni, considerando il filosofo italiano uno dei punti di riferimento essenziali del panorama filosofico europeo contemporaneo²⁵. Negli anni praghensi si prodigherà per la divulgazione del pensiero crociano nel nuovo contesto culturale mitteleuropeo, e oltre ad alcuni articoli riassuntivi della evoluzione teoretica del filosofo italiano, Jakovenko dedicherà a Croce anche un'ampia monografia critico-antologica in lingua ceca, che tuttavia resterà inedita²⁶. In generale, nell'ambien-

¹⁸ *Der russische Gedanke*. Internationale Zeitschrift für Philosophie, Literaturwissenschaft und Kultur. Herausgegeben von Boris Jakowenko. Verlag von F. Cohen, Bonn 1929–1931, quadrimestrale. Si veda in proposito S. Plotnikov, "Evropejskaja tribuna russkoj filosofii: Der russische Gedanke (1929–1938)", *Issledovanija po istorii russkoj mysli*, I, Moskva 1999, pp. 331–358. L'articolo ha in appendice l'indice completo della rivista e delle altre edizioni a essa legate (pp. 341–358).

¹⁹ W. Wundt, *Die Nationen und ihre Philosophie. Ein Kapitel zum Weltkrieg*, Leipzig 1915, parte integrante della sua opera maggiore, *Idem, Völkerpsychologie*, I–X, Leipzig 1900–1920.

²⁰ B. Jakovenko, "Novaja istorija evropejskoj filosofii", *Voprosy filosofii i psichologii*, 1916 (XXVII), 134, pp. 271–301.

²¹ B. Jakovenko, "Il pangermanesimo, gli alleati e la Russia", *La Russia*, 1918 (II) 9, p. 1; ora in *Idem, Articoli su avvenimenti politici in Russia: 1917–1921*, a cura di D. Jakovenko, Melbourne 1984, pp. 60–61.

²² Si vedano A. Tamborra, *Esuli russi in Italia dal 1905 al 1917*, Bari 1977, pp. 33–35; A. Venturi, *Rivoluzionari russi in Italia 1917–1921*, Milano 1979, pp. 165–167; *Idem*, "L'emigrazione socialista", op. cit.; *Idem*,

"L'emigrazione russa in Italia (1906–1921)", *I russi e l'Italia*, a cura di V. Strada, Milano 1995, pp. 85–89.

²³ B. Jakovenko, "Ital'janskaja filosofija poslednogo vremeni. Obzor", *Logos*, 1910 (I), 2, pp. 259–285. In effetti, il saggio viene citato quale unica fonte russa nel *Novyj enciklopedičeskij slovar'*, a cura di Brokgauz-Efron, XIX, Moskva 1910–1911, alla voce "Ital'janskaja filosofija" firmata da V. Ern, p. 949.

²⁴ B. Kroče, *Estetika kak nauka o vyražennii i kak obščaja lingvistika*, I. Teorija, traduzione di V.[sic] Jakovenko, Moskva 1920. La traduzione di Jakovenko è tuttora in commercio.

²⁵ Già la sua prima recensione russa dell'opera maggiore di Croce fu apprezzata al punto da essere pubblicata anche nel primo numero della versione tedesca di *Logos*, B. Jakovenko, "Benedetto Croce – Filosofia dello spirito", *Logos* [edizione russa], 1910 (I), 1, pp. 270–271 [edizione tedesca, *Logos*, 1910 (I), 1, pp. 161–162].

²⁶ Il manoscritto, già in fase avanzata di redazione, porta il titolo di "Benedetto Croce: Filosofie absolutnogo historismu. Antologije".

te neoidealista italiano Jakovenko trovò gli stessi spunti di riflessione intorno a cui andava maturando il suo pensiero: la sua interpretazione del neohegelmismo, vicina alla concezione crociana, non era per alcuni tratti lontana neanche da quella del primo G. Gentile, con cui ebbe in comune un interesse per il risvolto politico della riflessione filosofica (per quanto ideologicamente distante negli esiti). Se una certa sensibilità per una visione storiografica della filosofia lo accostava alla lezione di Croce, la ricorrente necessità di provarsi, sul piano concreto, nella elaborazione e nella sistematizzazione di nuovi canoni storiografici lo avvicinava al Gentile degli studi sulla storia del pensiero italiano. Di qui il primato europeo che Jakovenko attribuì ai filosofi italiani del rinascimento (*in primis* G. Bruno, ma anche N. Cusano, G. Galilei, fino a G.B. Vico) e il profondo interesse per la filosofia italiana del XIX secolo, a proposito della quale egli individuò alcune importanti analogie con la ricezione dell'hegelmismo in Russia. Studiò con straordinaria attenzione G. Rosmini e V. Gioberti, cui conferì un valore storico pari soltanto a quello che fu loro attribuito da Vladimir Ern. Va poi sottolineato che, oltre a esserne divulgatore all'estero, alla vita culturale italiana Jakovenko partecipò e contribuì in modo diretto: prese parte ai congressi di filosofia di Bologna (1912), di Roma (1920) e di Napoli (1924); scrisse sulle prime riviste di slavistica (La Russia, L'Europa orientale). Collaborò anche all'edizione italiana di Logos diretta da Antonio Aliotta²⁷, e infine nel 1925 pubblicò la prima monografia italiana dedicata alla storia della filosofia russa, *Filosofi russi*, per la casa editrice La Voce di Firenze²⁸. Delle relazioni di Jakovenko con il mondo letterario e culturale fiorentino restano tracce sostanziali ma frammentarie. Fu probabilmente per tramite di Jurgis Baltrušajtis,

o più in generale della colonia di russi residente a Firenze, che Jakovenko entrò in contatto con l'ambiente dei giovani intellettuali del Leonardo e della Voce, con i quali condivise l'interesse per una rilettura dell'hegelmismo e per alcuni aspetti del nuovo pragmatismo americano. Di Giovanni Papini ebbe stima particolare, della sua brillante personalità intellettuale scrisse in più occasioni, oltre a tradurre e pubblicare in prima edizione russa le sue opere letterarie: *Racconti metafisici* (1916), *Un uomo finito* (1922), *Tragico quotidiano* (1923)²⁹. A Giuseppe Prezzolini fu legato da una lunga amicizia e da numerosi progetti editoriali, tra i quali una *Storia della rivoluzione russa* in più volumi illustrati, dalla travagliatissima vicenda editoriale³⁰. Del rapporto con i circoli fiorentini resta testimonianza nella nutrita corrispondenza con Odoardo Campa, uno tra gli intellettuali più attivi nel promuovere una rete di contatti culturali italo-russi nel periodo tra le due guerre³¹. Di grande rilievo fu anche l'attività di traduttore letterario in cui Jakovenko s'impegnò per varie case editrici italiane dell'epoca (Vallecchi, Carabba, Slavia) e a cui presentò numerosi testi di autori classici, spesso accompagnati da prefazioni critiche³². In sua traduzione italiana furono pubblicate, spesso in varie edizioni, opere di L.N. Tolstoj, A.K. Tolstoj, Čechov, Dostoevskij, Ostrovskij, Korolenko, Gogol'³³. Nel 1917, allo scoppio della rivo-

²⁹ Dž. Papini, "Filosofskie skazki: Kto ty – Dva otrazhenija v bassejne", *Severnye zapiski*, 1916, 12, pp. 46–59; Dž. Papini, *Končennyy čelovek*, Berlin 1922; Dž. Papini, *Tragičeskaja ežednevnost'*, Berlin 1923.

³⁰ B. Jakovenko, *Storia della Grande Rivoluzione Russa*. Versione illustrata in 4 parti. L'opera, commissionata già nel 1921, doveva uscire per le edizioni della Voce, poi passò ad altri editori fino a G. Morreale di Milano nel primo dopoguerra (1946–47). Nonostante la fase già avanzata di redazione, restò inedita.

³¹ Il carteggio, introdotto da un ampio e circostanziato saggio critico, è stato pubblicato da D. Rizzi, "Lettere di Boris Jakovenko a Odoardo Campa (1921–1941)", *Russko-ital'janskij archiv (Archivio italo-russo)*, I, Trento 1997, pp. 385–482.

³² Di tutti i numerosi progetti di traduzione proposti da Jakovenko, alcuni portati anche in fase di completa realizzazione, molti restarono inediti per le alterne vicende finanziarie che coinvolsero il mondo dell'editoria italiana degli anni Venti o per altre contingenti vicissitudini. Di alcune opere resta ancora il manoscritto originario, come nel caso dei tre testi di Turgenev (*Il parassita*, *L'imprudenza*, *La provinciale*) che chi scrive ha avuto modo di visionare presso il fondo Vallecchi dell'archivio E. Codignola di Firenze.

³³ Tra tutte le traduzioni di testi narrativi e teatrali che coprono un intero decennio, dal 1924 al 1935, vanno almeno ricordate F.M. Dostoevskij, *Memorie dal sottosuolo*, Lanciano 1924; A.N. Ostrovskij, *La tempesta*, Firenze 1925; L.N. Tolstoj, *Il cadavere vivente. Dramma in sei atti*, Firenze 1926; A.P. Čehov, *La steppa: Romanzo*, Lanciano 1929; N.V. Gogol', *Taras Buliba*, Milano 1929.

²⁷ L'edizione italiana di Logos - Rivista internazionale di filosofia fu fondata il 15 febbraio 1914 per gli editori Bartelli-Verando di Perugia sotto la direzione di B. Varisco e A. Bonucci e su diretta sollecitazione dei redattori della edizione russa, in particolare di F. Stepun. Dal numero di gennaio-marzo 1920 divenne segretario di redazione A. Aliotta, affiancato da un Comitato internazionale di cui fece parte Jakovenko. Nel 1922 comparve l'articolo B. Jakovenko, "Il cammino della conoscenza filosofica", *Logos*, 1922 (V), 3-4, pp. 213–232. Nel 1924 Aliotta divenne direttore, scomparve il Comitato internazionale di redazione, ma i contatti con Jakovenko continuarono almeno fino al 1928, quando apparvero alcune sue recensioni su Benrubi, H. Maier, A.N. Whitehead, D.H. Kerler, H. Rickert (si veda *Logos*, 1928 (XI), 4, pp. 273–282).

²⁸ B. Jakovenko, *Filosofi russi: saggio di storia della filosofia russa*, Roma-Firenze, 1925–1927 (la doppia data di pubblicazione è frutto delle molte difficoltose vicende che accompagnarono l'edizione del libro).

luzione russa, Jakovenko viveva ormai stabilmente a Roma. Il suo impegno politico degli anni giovanili trovò nuovo stimolo nei fatti esaltanti della rivoluzione democratica di febbraio, che la presa del potere bolscevico dell'autunno sembrò mettere in pericolo³⁴. Il sostegno alla rivoluzione e al contempo la condanna della svolta bolscevica e della sua repentina politica di disimpegno dalla guerra e dalla "causa della coalizione mondiale democratica" contro l'autocratismo costituivano una posizione precisa e al contempo complessa, che i russi all'estero di ala kerenskiana (e Jakovenko tra questi) si impegnarono a sostenere, tentando di coinvolgere l'opinione pubblica internazionale. Fu allora che, insieme ad altri esuli socialisti rivoluzionari, Jakovenko fondò a Roma il giornale *La Russia* (poi *La Russia Nuova*, insieme al periodico di approfondimento *La Russia Democratica*), e attraverso le sue pagine prese parte attiva al dibattito politico italiano sui destini della guerra e della Russia³⁵. Il fine era, ancora una volta, quello di lanciare un saldo ponte di comunicazione tra le vicende storiche russe ed europee, di favorire quindi una lettura illuministica e socialista, piuttosto che barbara o antioccidentale, delle ultime vicende rivoluzionarie russe. Scriveva così Jakovenko nell'articolo di apertura del nuovo giornale:

sentendo profondamente la parentela spirituale e la fraternità di tutte le democrazie in questa lotta gigantesca e comune per un ideale umano universale. [...] la via verso l'unione completa delle democrazie è una sola: la loro conoscenza reciproca [...] lo sviluppo delle relazioni tra popoli e della reciproca conoscenza fra di loro... L'ignoranza reciproca non fu mai così nociva all'unione come nei rapporti fra la Russia e gli altri alleati [...] la Russia, straordinariamente vasta, lontana, dotata di un carattere tutto proprio, pochissimo conosciuta, ispira il senso involontario e confuso di una forza enorme, che pende come un enigma minaccioso, non solo pei nemici, ma anche per

gli amici; come una nube nella quale, in una caliginosa lontananza, si agitano dei mostri paurosi. [...] Assolvere il compito di aprire la più vasta breccia possibile nella muraglia della scarsa conoscenza e della lontananza morale che separa le democrazie sorelle della Russia – questo è lo scopo della nostra pubblicazione³⁶.

La "Grande rivoluzione russa" era dunque interpretata come lotta per la difesa di quei diritti di libertà e uguaglianza che furono patrimonio comune di tutti i risorgimenti nazionali europei, e a cui l'Italia in particolare non poteva restare insensibile. Fu dunque naturale che la posizione di Jakovenko si ritrovasse vicina a quella di figure politiche italiane che alla tradizione risorgimentale e socialista si ispiravano, personaggi di rilievo dell'interventismo democratico quali L. Bissolati, G. Salvemini, U. Zanotti Bianco, che infatti si dimostrarono particolarmente attenti alle questioni che riguardavano le nuove realtà nazionali slave appena sorte e le potenzialità di ampliamento dei contatti politici e culturali italo-slavi favoriti dal nuovo scenario post-bellico³⁷. La pace di Versailles ridisegnò lo scenario geopolitico europeo, con al centro del suo già precario equilibrio i giovani stati slavi sorti dalla dissoluzione dell'impero austro-ungarico, nazioni in cui la lotta partigiana per l'indipendenza da un potere autocratico si tradusse nell'esperimento di un nuovo modello democratico di socialismo liberale, di cui la giovane repubblica cecoslovacca del presidente-filosofo Tomáš G. Masaryk si propose come modello.

Jakovenko conobbe Masaryk in Italia nel 1922. Due anni più tardi, il definitivo riconoscimento diplomatico italiano della Russia sovietica e soprattutto la nascita del regime fascista spinsero il filosofo russo a stabilirsi definitivamente a Praga, su espresso invito del presidente, che gli assicurò un sussidio nel quadro del programma cecoslovacco di sostegno finanziario agli intellettuali emigrati, denominato *Ruská Akce* [Azione russa]³⁸. Al pensiero di Masaryk, alla sua concezione di una ne-

³⁴ La posizione di Jakovenko nei confronti del bolscevismo richiederebbe una trattazione più ampia e articolata, che esula in parte dal tema trattato. Basti solo in questa sede accennare che la violenza politica dei leniniani e il terrore rosso furono da Jakovenko dapprima condannati come una deviazione autoritaria dal corso democratico avviato con la Costituente; in seguito, con l'appoggio sempre più esplicito dell'Intesa all'esercito filozarista di Kolčak, il bolscevismo fu interpretato come elemento, per quanto negativo, dialetticamente necessario al consolidarsi di una rivoluzione che andava difesa dal pericolo reazionario. Tale teoria fu da lui esposta nella comunicazione al IV Congresso nazionale di filosofia di Roma (seduta del 29 settembre 1920), e poi sistematizzata nel saggio "La filosofia del bolscevismo", apparso in *Rivista di filosofia*, 1921 (XIII), 2 [ora in copia anastatica in B. Jakovenko, *Articoli*, op. cit., pp. 345–358].

³⁵ Si veda in proposito S. Garzonio, "K izučeniju ruskogo Zarubež'ja v Italii: Materialy k istorii *La Russia* i *La Russia Nuova*", *Studies in Modern Russian and Polish Culture and Bibliography. Essays in Honor of W. Zaleski*, Stanford 1999, pp. 77–101.

³⁶ *La Russia*, 1917 (I), 1, p. 1; ora in B. Jakovenko, *Articoli*, op. cit., pp. 2–3.

³⁷ Più tormentati furono i rapporti con i socialisti italiani, a eccezione di alcuni socialisti moderati con cui si stabilì un periodo di tiepida collaborazione, almeno fino alla definitiva svolta filo-sovietica del Psi. Ma su questo argomento si veda l'intero accurato lavoro di ricostruzione storica di Antonello Venturi, nei suoi scritti innanzi citati.

³⁸ Per maggiori dettagli su *Ruská Akce* e in generale sulla colonia russa di Praga si veda la recente monografia C. Andreyev – I. Savický, *Russia Abroad: Prague and the Russian Diaspora, 1918–1938*, New Haven-London 2004.

cessaria, progressiva integrazione della cultura russa nel contesto europeo, Jakovenko dedicò numerosi articoli, vari saggi monografici, un compendio bibliografico (in tedesco e francese)³⁹, e inoltre un omaggio scientifico che resta testimonianza della sua stima profonda, anche personale, per il filosofo ceco: in occasione dell'ottantesimo compleanno di Masaryk, nel 1930, Jakovenko organizzò una pubblicazione celebrativa internazionale e collettiva in due volumi, dedicata alla figura del filosofo e dello statista (vi parteciparono, tra gli altri, H. Fischer, S.E. Hooper, W.M. Kozłowski, D. Michalčev, E. Rádl, A. Aliotta, B. Croce, P. Martinetti, S. Bulgakov, N. Losskij, I. Lapšin, D. Číževskij, P. Miljukov, A. Ferrière, R.N. Coudenhove-Kalergi)⁴⁰. A Praga Jakovenko resterà fino alla fine dei suoi giorni, partecipando alla vita culturale della colonia russa, e soprattutto, in un primo tempo, all'attività di Evgenij Ljackij e della sua casa editrice Plamja. Ma ancora una volta, la sua costante propensione all'integrazione internazionale del lavoro intellettuale lo porterà a stringere maggiori legami con l'ambiente culturale locale: fu membro e attivo collaboratore dello *Slovanský Ustav* [Dipartimento di slavistica] dell'Accademia delle scienze di Praga, e si legò soprattutto ai giovani filosofi cechi di formazione neokantiana: a partire dal 1927 divenne infatti stabile redattore della rivista *Ruch filosofický*, per cui curò una rubrica di recensioni internazionali⁴¹. Favorì inoltre numerose iniziative di collaborazione russo-ceca, partecipando, nel 1929, all'edizione della rassegna storiografica del filosofo ceco, suo grande amico, Ferdinand Pelikán, *Soudobá filosofie ruská* [Coeva filosofia russa]⁴². Frutto della pluriennale collaborazione tra Pelikán e Jakovenko, e con il concorso di molti esponenti della colonia russa di Praga, fu anche l'antologia di scritti di filosofi

dell'emigrazione, *Současná ruská filosofie* [Filosofia russa contemporanea]⁴³. In questo clima di intenso scambio intellettuale, Jakovenko pubblicò in ceco anche alcuni articoli di critica letteraria e di analisi politica⁴⁴, in cui parve riprendere il suo impegno di riflessione sull'attualità storica, in un clima che alla fine degli anni Trenta anche in Cecoslovacchia si andava politicamente esasperando. Ancora una volta, com'era stato per il periodo italiano, la sua inclinazione al dialogo interculturale e il suo ideale di collaborazione internazionale lo indussero a proporsi come mediatore e divulgatore della propria tradizione di pensiero nel contesto culturale in cui viveva, e fu così che, sempre in stretta collaborazione con Pelikán e nelle prestigiose edizioni dello *Slovanský Ustav*, nel 1938 vide la luce una nuova, accurata sintesi storiografica del pensiero russo, *Dějiny ruské filosofie* [Storia della filosofia russa]⁴⁵. Per contribuire infine alla divulgazione internazionale delle idee sviluppate nel cuore di quella nascente cultura mitteleuropea, già nel 1934 Jakovenko intraprese un'interessante operazione inversa: pubblicò in francese la monografia *La philosophie tchécoslovaque contemporaine* [La filosofia cecoslovacca contemporanea]⁴⁶, opera per la quale egli viene ancora oggi considerato parte integrante della tradizione filosofica nazionale ceca⁴⁷. Nel 1940 seguì anche una versione tedesca⁴⁸, in un periodo storico assai significativo per la difesa dell'identità di quel piccolo stato ormai vittima sacrificata all'altare dei nuovi eventi bellici. Jakovenko morì a Praga nel gennaio 1949, a pochi mesi

³⁹ *La Pensée de T.G. Masaryk. Recueil*, a cura di B. Jakovenko, Prague 1937; *Die Bibliographie über Th.G. Masaryk*, a cura di B. Jakovenko, Bonn 1930 [traduzione francese, *La Bibliographie de T.G. Masaryk*, a cura di B. Jakovenko, Prague 1935].

⁴⁰ *Festschrift Th.G. Masaryk zum 80. Geburtstag*, a cura di B. Jakovenko, I-II, Bonn 1930.

⁴¹ Alla rivista *Ruch filosofický* Jakovenko collaborò a partire dal settimo numero (ottobre 1927–1928) e fino alla sua definitiva chiusura nella primavera 1942. Le sue recensioni riguardavano riviste, raccolte, pubblicazioni collettive e monografie di filosofia americana, di vari paesi europei e slavi, comprese quelle sovietiche.

⁴² F. Pelikán, *Soudobá filosofie ruská*, Praha 1932. Jakovenko collaborò alla redazione della monografia e in varie occasioni ne difese dagli attacchi dei positivisti la qualità scientifica e il canone storiografico.

⁴³ *Současná ruská filosofie*, a cura di F. Pelikán, Praha 1929. Di Jakovenko la raccolta antologica contiene due saggi, B. Jakovenko, "Nabožensko-filosofický světový názor Mikulaše Berďajeva", Ivi, pp. 95–125, e Idem, "Podstata pluralismu", Ivi, pp. 153–168.

⁴⁴ B. Jakovenko, "Negativní světový názor Dostojevského", *Ruch filosofický*, 1933–1934 (X), 77–80, pp. 38–39; Idem, "Ideové kacířství v ruském marxismu a Lenin", *Ruch filosofický*, 1935–1937 (XI), 81–86, pp. 115–119.

⁴⁵ B. Jakovenko, *Dějiny ruské filosofie*, traduzione di F. Pelikán, Praha 1938. Si tratta di un'opera di ampio respiro e grande cura nel trattamento delle fonti originali, con un approccio che salva la peculiarità delle singole voci non rinunciando a una personale visione critica e facendo tesoro delle altre sintesi storiografiche precedenti, prima tra tutte la monografia italiana del 1925.

⁴⁶ B. Jakovenko, *La philosophie tchécoslovaque contemporaine*, Prague 1934 [seconda edizione 1935].

⁴⁷ A "Boris Jakovenko, filosofo russo-ceco" è dedicata un'ampia voce critico-bibliografica nel recente *Slovník českých filosofů*, a cura di V. Gonč, Brno 1998, pp. 226–228.

⁴⁸ B. Jakovenko, *Beiträge zur Geschichte der tschechischen Philosophie*, I, Prag 1940.

dalla definitiva instaurazione del regime comunista cecoslovacco, e alle soglie di un lungo periodo in cui l'idea di interazione culturale internazionale resterà incagliata nella rigida cortina di ferro di una Europa divisa in due blocchi, e di cui certamente Jakovenko non si sarebbe riconosciuto cittadino⁴⁹.

Malgrado difese sempre i tratti peculiari e nazionali della sua visione storiografica e filosofica, Jakovenko è uno dei rari esempi in cui un esule russo si integrò a fondo nel contesto nazionale in cui visse. L'interpretazione, ancora largamente diffusa, che vuole la comunità intellettuale russa in esilio refrattaria, del tutto o quasi, al dialogo con il mondo intellettuale europeo, nel caso di Jakovenko non vale. Egli apprese, infatti, con notevole successo e grande ricettività stilistica, le lingue di tutti i paesi in cui ebbe in sorte di vivere più o meno a lungo (francese, tedesco, italiano, ceco e anche inglese). Lasciò il russo per pubblicare nella lingua che meglio si prestava al suo fine comunicativo: a seconda che intendesse rivolgersi a una comunità nazionale o internazionale, usando "tutte le lingue accreditate nei congressi internazionali", come egli stesso invitava i colleghi a fare, e in questo senso prediligendo il tedesco e il francese, all'epoca le lingue veicolari più diffuse in campo scientifico. Di molti suoi scritti, a cui attribuiva particolare importanza, Jakovenko usava volentieri pubblicare una nuova versione in altre lingue, pratica per lui piuttosto consueta, e che si spiega con quella cura per la circolazione internazionale delle idee che sarà il segno costante di tutta la sua vita intellettuale. Nasce su queste basi anche il suo ultimo grande progetto editoriale, la *Biblioteca internazionale di filosofia*, una collana di monografie a cadenza periodica, i cui volumi, editi in varie lingue, si proponevano come piattaforma per una comunicazione culturale europea unificata.

Va detto che per lungo tempo nei manuali di storia del pensiero russo Jakovenko fu considerato figura minore⁵⁰, senza dubbio a causa della problematicità del-

la sua riduzione a categorie di giudizio tradizionali: fu infatti occidentalista, ma anche attivo indagatore della specificità della riflessione teoretica russa; storiografo, ma con una netta propensione alla lettura critica delle fonti; oggettivo e apprezzato recensore, ma pronto alla polemica aperta nel difendere le proprie idee; antileninista, ma rivoluzionario e socialista convinto; emigrato, ma del tutto estraneo all'attitudine isolazionista di molti esuli russi e ben integrato nel contesto intellettuale dei paesi in cui visse. Fu uno dei primi promotori di una filosofia che oggi si definirebbe della *collective mind*, che supera la tradizione romantica nazionale senza disconoscerla, e rispecchia un modello di pensiero condiviso, critico, laico e umanista, prodotto di una integrazione progressiva che valorizza ciascuna tradizione di pensiero e molte peculiarità delle culture nazionali: per Jakovenko, questo era un ideale culturale e politico insieme.

Probabilmente proprio questo aspetto del suo pensiero permette di comprendere meglio il crescente interesse che la sua personalità filosofica va suscitando in questi ultimi anni in una Russia alla faticosa ricerca di una nuova identità democratica: la sua prima raccolta antologica di scritti, in progetto dal 1997, è stata pubblicata solo nel 2000⁵¹; nell'aprile 2003 è comparsa per la prima volta in patria la traduzione della sua *Storia della filosofia russa*⁵². Anche l'interesse della storiografia contemporanea è recentissimo, se si considera che i primi articoli critici compaiono solo a partire dagli anni Novanta⁵³. Si è arrivati addirittura a dare al neokanti-

⁴⁹ B.V. Jakovenko, *Mošč' filosofii*, a cura di A.A. Ermičev, Sankt-Peterburg 2000. Il corposo volume, oltre a un ampio saggio introduttivo del curatore (pp. 5–42), è diviso in tre sezioni: scritti teorici (pp. 43–292), scritti di filosofia tedesca (pp. 293–650), scritti di filosofia russa (pp. 651–924). Seguono in appendice il testo del necrologio composto da N.O. Loskij (pp. 927–929) e un articolo di T. Dell'era sugli scritti politici italiani (pp. 930–939). Si veda anche l'interessante recensione di N. Plotnikov, "V ožidanii ruskoj filosofii. Zametki po povodu knigi B.V. Jakovenko 'Mošč' filosofii'", *Issledovanija po istorii ruskoj mysli*, Moskva 2002, pp. 785–793.

⁵⁰ B.V. Jakovenko, *Istorija ruskoj filosofii*, Moskva 2003.

⁵¹ A.A. Ermičev, "Boris Valentinovič Jakovenko", *Stupeni. Filosofskij žurnal*, 1991, 3, p. 112; A.G. Vlaskin – A.A. Ermičev, "Neskol'ko slov o B.V. Jakovenko kak istorike filosofii", *Filosofskie nauki*, 1991, 10, pp. 57–61; V.V. Sapov, "Rycar' filosofii. Štrichi k portretu B.V. Jakovenko", *Vestnik Rossijskoj Akademii Nauk*, 1994 (XLIV), 8, pp. 753–760; S.A. Nenaševa, "Evoljucii ruskogo neokantianstva v načale XX-go veka. Na primere tvorčestva B.V. Jakovenko", *Filosofija i civilizacija. Materialy vserossijskoj konferencii*, Sankt-Peterburg 1997, pp. 182–185; S. Magid, "Filosof Jakovenko (Podgotovitel'nye materialy)", *Duchovni proudy ru-*

⁴⁹ La sua ultima, ampia monografia critica sulla figura e sul pensiero di G.V. Belinskij, già pronta per le stampe, fu bloccata dalla censura di stato. Fu pubblicata soltanto nel 1987, per iniziativa del figlio Dmitrij. Si veda B. Jakovenko, *Vissarion Grigorievich Belinski: A Monograph*, a cura di D. Jakovenko, Melbourne 1987 [originale ceco, Idem, "Vissarion Grigorievich Belinskij. Monografie", Praha 1948].

⁵⁰ V.V. Zen'kovskij, *Istorija ruskoj filosofii*, II/1, Leningrad 1991 [prima edizione Paris 1948], pp. 23–24, 252–253; N.O. Loskij, *History of Russian Philosophy*, New York 1951, pp. 412–413.

simo russo (citando anche Jakovenko) una lettura politica in senso neoliberista, mentre più ponderato è certo il crescente e diffuso riconoscimento di un fondamentale contributo di Jakovenko alla definizione storiografica di un canone filosofico neo-occidentalista, alternativo a quello definito neo-neoslavofilo che tanto successo ha riscosso in questi ultimi anni in Russia. In virtù della

sua particolare vicenda, in conclusione ci sembra di poter aggiungere che Jakovenko potrebbe entrare a buon titolo anche nella definizione storiografica di un nuovo canone filosofico europeo, considerando che il suo nome compare già nelle rassegne enciclopediche russe, ceche, tedesche, e che è anche tra i pochi filosofi russi citati in quelle italiane⁵⁴.

www.esamizdat.it

ské a ukrajinské emigrace v Československé republice 1919–1939. (Méně známé aspekty), a cura di L. Běloševská, Praha 1999, pp. 259–311.

⁵⁴ Per le fonti italiane, si veda la voce “B.V. Jakovenko” a firma di L. Gančikov in *Enciclopedia filosofica*, Firenze 1960–1968 [rist. 1982], IV, p. 823; nonché la voce anonima “B.V. Jakovenko” nel più recente *Dizionario Bompiani dei filosofi contemporanei*, a cura di P.A. Rovatti, Milano 1990, p. 193.

Ristampe

Архитектура в контексте культуры
[*L'architettura nel contesto della cultura*]

109–119
(Originale con traduzione
a fronte di Silvia Burini)

Jurij Lotman

La funzione artistica dei nomi propri

121–128

Nina Kauchtschischwili

Quo vadis? *Traducibilità e tradimento*

129–139

Luigi Marinelli

eSamizdat 2004 (II) 3

Архитектура в контексте культуры

L'architettura nel contesto della cultura

Jurij Lotman

[eSamizdat 2004 (II), 3 pp. 109–119]

Il saggio di Jurij Lotman, L'architettura nel contesto della cultura, fa parte di una serie di scritti sulla semiotica delle arti figurative tradotti in italiano nel volume Ju. Lotman, Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione, a cura di Silvia Burini, Moretti e Vitali, Bergamo 1998, pp. 38-50. Il testo russo dell'articolo non compare però in nessuna delle raccolte lotmaniane e non è mai stato pubblicato su riviste russe, è rintracciabile solamente su una rivista bulgara di architettura edita a Sofia, Architecture and Society/Architektura i obščestvo, 1987, 6, pp. 8-15, con parziale versione in inglese. Non essendo stato inserito per dimenticanza dei curatori nemmeno nel volume russo degli scritti di Ju. Lotman sulle arti figurative Ob iskusstve, Iskusstvo-Spb, Sankt-Peterburg 1998, si è pensato che l'originale con annessa traduzione italiana possa rivelarsi utile.

Silvia Burini

Архитектурное пространство живет двойной семиотической жизнью. С одной стороны, оно моделирует универсум: структура мира построенного и обжитого переносится на весь мир в целом. С другой, оно моделируется универсумом: мир, создаваемый человеком, воспроизводит его представление о глобальной структуре мира. С этим связан высокий символизм всего, что так или иначе относится к создаваемому человеком пространству его жилища.

Текст, изъятый из контекста, представляет собой музейный экспонат – хранилище константной информации. Он всегда равен самому себе и не способен генерировать новые информационные потоки. Текст в контексте – работающий механизм, постоянно воссоздающий себя в меняющемся облике и генерирующий новую информацию. Однако отделение текста от контекста возможно лишь умозрительно, во-первых, поскольку всякий сколь-либо сложный текст (текст культуры) имеет способность воссоздавать вокруг себя контекстную ауру и, одновременно, вступать в отношения с культурным контекстом аудитории. Во-вторых, любой сложный

Lo spazio architettonico vive una vita semiotica doppia. Da un lato modella l'universo (universum): la struttura del mondo costruito e abitato viene proiettata su tutto il mondo nel suo complesso; dall'altro viene modellizzato dall'universo: il mondo creato dall'uomo riproduce la sua idea della struttura globale del mondo. A ciò è collegata l'elevata simbolicità di ciò che, in un modo o nell'altro, è relativo allo spazio abitativo creato dall'uomo.

Un testo estrapolato dal contesto si presenta come un oggetto esposto in un museo: è depositario di informazioni costanti. È sempre uguale a se stesso, e non è in grado di generare nuovi flussi d'informazione. Il testo nel contesto è un meccanismo in funzione, che ricrea continuamente se stesso cambiando fisionomia e genera nuove informazioni. Tuttavia, la separazione del testo dal contesto è possibile a livello speculativo, in primo luogo perché qualsiasi testo (testo della cultura) più o meno complesso è capace di creare intorno a sé un'aura di contesto e, contemporaneamente, entrare in rapporto con il contesto culturale del ricevente; in secondo luogo, qualsiasi testo complesso può essere considerato come un sistema di sottotesti, per i quali esso

текст может быть рассмотрен как система субтекстов, для которых он выступает в качестве контекста, некоторое пространство, внутри которого совершается процесс семиотического смыслообразования

В этом отношении система: текст – контекст может рассматриваться как частный случай смыслогенерирующих семиотических систем. Всякий сложный текст, входящий в культуру, может быть представлен как конфликт двух тенденций. С одной стороны, по мере повышения степени упорядоченности повышается и мера предсказуемости, происходит структурное выравнивание, т.е. рост энтропии. С другой, дает себя чувствовать противоположная тенденция: повышается внутренняя неравномерность семиотической организации текста, его структурный полиглотизм, диалогические отношения входящих в него субструктур, напряженная конфликтность в звене “текст-контекст”. Эти механизмы работают в сторону повышения информационной емкости и имеют антиэнтропийный характер.

Сказанное особенно важно для архитектурных текстов, которые по самой своей природе имеют тенденцию к гиперструктурности. Необходимо отметить еще одну особенность. Важный аспект внутреннего диалога культуры складывается исторически: предшествующая традиция задает норму, имеющую уже автоматизированный характер, на этом фоне развивается семиотическая активность новых структурных форм. Таким образом, продуктивность конфликта поддерживается тем, что в сознании воспринимающего прошлое и настоящее состояние системы присутствуют одновременно. В литературе, музыке, живописи это обеспечивается тем, что прошедшие культурные эпохи не исчезают без следа, а остаются в памяти культуры как вневременные: появление Моцарта не приводил к физическому уничтожению произведений Баха, футуристы “сбрасывают Пушкина с корабля современности”, но не уничтожают его книг. В архитектуре старые здания сплошь и рядом сносятся или полностью пристраиваются. Исторический ансамбль – диалог между структурами различных эпох – сменяется вырванной из контекста “экспо-

representa il contesto, uno spazio entro cui si compie un processo di formazione semiotica di significato.

In quest’ottica il sistema testo-contesto può essere visto come un caso particolare di sistema semiotico generatore di significato. Qualsiasi testo complesso, facente parte della cultura, può essere rappresentato come un conflitto tra due tendenze. Da un lato, con l’aumentare della regolarità, aumenta anche il grado di prevedibilità, si verifica un appiattamento strutturale, una crescita dell’entropia. Dall’altro, si fa sentire la tendenza opposta, aumentano le disuniformità interne dell’organizzazione semiotica del testo, il suo poliglottismo strutturale, i rapporti dialogici delle sottostrutture che nel testo rientrano, l’intensa conflittualità interna al nesso testo-contesto. Questi meccanismi funzionano a favore di un’aumento della capacità informativa e hanno carattere antientropico.

Quanto detto è particolarmente importante per i testi architettonici, che per loro stessa natura tendono a essere iperstrutturati. Bisogna sottolineare ancora una particolarità. Un aspetto importante del dialogo interno della cultura viene a formarsi storicamente: la tradizione precedente fornisce una norma, avente già un carattere automatico; su questo sfondo si svolge l’attività semiotica delle nuove forme strutturali. In questo modo, la produttività del conflitto si conserva, poiché nella coscienza del ricevente le condizioni, passate e presenti, del sistema sussistono contemporaneamente. In letteratura, musica e pittura questo viene garantito dal fatto che le epoche culturali precedenti non scompaiono senza lasciare traccia, ma restano nella memoria della cultura come extratemporali: la comparsa di Mozart non porta alla distruzione fisica delle opere di Bach, i futuristi “gettano Puškin dal vapore della modernità”, ma non distruggono i suoi libri. In architettura i vecchi edifici sono continuamente soggetti a radicali distruzioni, o a totali ricostruzioni. Al posto dell’insieme storico – dialogo tra strutture di epoche diverse – abbiamo una condizione da oggetto museale estrapolato dal contesto. Già nel 1831 il giovane romantico Gogol’ sottolineava quanto fosse fruttuosa l’eterogeneità stilistica in un insieme architettonico, ossia il poliglottismo del contesto architettonico: “[...]accanto una costruzione gotica innalzata senza timore una greca. La vera efficacia nasce da un contrasto netto: la bellezza

натностью”. Еще в 1831 г. молодой романтик Гоголь указывал на плодотворность разностильности в архитектурном ансамбле, т.е. на полиглотизм архитектурного контекста: “смело возле готического строения ставьте греческое [...] Истинный эффект заключен в резкой противоположности; красота никогда не бывает так ярка и видна, как в контрасте”. И дальше: “Город должен состоять из разнообразных масс, если хотим, чтобы он доставлял удовольствие взорам”. Конечно, совет Гоголя возводить здания, воспроизводя стили различных эпох, звучит наивно, однако, мысль о диалоге исторического контекста и современного текста звучит вполне актуально.

Однако еще более существен внутрененный диалог, осуществляемый в границах одного текста столкновением, конфликтом, пересечением и информационным обменом между различными традициями, разными субтекстами и “голосами” архитектуры. Мощные вторжения иностилистических традиций, например, вторжение арабо-мавританской архитектурной культуры в романский контекст и роль его генезисе Ренессанса или же диалого- и полилогическая природа барокко. Вопрос усложняется (и обогащается) тем, что архитектура состоит не только из архитектуры: узко архитектурные конструкции находятся в соотношении с семиотикой внеархитектурного ряда – ритуальной, бытовой, религиозной, мифологической, – всей суммой культурного символизма. Здесь возможны самые разнообразные сдвиги и сложные диалоги.

Между геометрическим моделированием и реальным архитектурным созданием существует посредующее звено – отложившееся в памяти культуры, в ее кодирующих системах.

Есть еще один путь смыслообразования в тексте. Текст редко является (художественные структуры этим отличаются от лингвистических) простой реализацией кода. Это случается лишь в эпигонских произведениях, оставляющих у зрителя тяжелое впечатление мертвенности. Реальный текст по отношению к коду, норме, традиции и даже к авторскому замыслу всегда выступает как нечто более случайное, подчиненное непредсказуемым отклонениям. В связи с этим уместно остановиться

non è mai così vivida e visibile come in un contrasto”. E oltre: “La città deve essere composta da masse eterogenee, se vogliamo che l’occhio ne provi piacere”¹. Naturalmente il consiglio di Gogol’ di costruire edifici riproducendo stili di epoche diverse appare come ingenuo, ma l’idea di un dialogo tra il contesto storico e il testo moderno è cosa di assoluta attualità.

Di ancor maggiore importanza è il dialogo interno, che si realizza nell’ambito di uno stesso testo attraverso lo scontro, il conflitto, l’intersezione e lo scambio di informazioni tra tradizioni differenti, tra sottotesti diversi e tra le “voci” dell’architettura. Ne sono esempio i massicci inserimenti di tradizioni stilisticamente diverse: l’inserimento della cultura architettonica arabo-mauritana nel contesto romanico e il suo ruolo nella genesi del Rinascimento, oppure la natura dialogica e polilogica del Barocco. La questione si complica (e si arricchisce) ulteriormente per il fatto che l’architettura non è fatta solo di architettura: le costruzioni architettoniche in senso stretto si trovano in relazione con la semiotica della serie non-architettonica – rituale, quotidiana, religiosa, mitologica – con l’intero totale della simbolicità culturale. Qui sono possibili i più svariati “scarti” e i più complessi dialoghi.

Tra la modellizzazione geometrica e la creazione architettonica vera e propria esiste un legame connettivo: la fruizione simbolica di queste forme, depositatesi nella memoria culturale, nei loro sistemi di codificazione.

C’è ancora un’altra via di formazione di significato nel testo. Il testo molto raramente è la semplice realizzazione di un codice (il che distingue le strutture artistiche da quelle linguistiche). Ciò avviene solamente nelle opere degli epigoni, le quali lasciano nello spettatore un pesante senso di sterilità. In relazione al codice, alla norma, e anche all’invenzione stessa dell’autore, il testo reale appare sempre come qualcosa di più casuale, qualcosa di sottoposto a imprevedibili deviazioni. In relazione a ciò è opportuno soffermarsi sul ruolo dei processi casuali nell’incremento antientropico dell’informazione.

L’ultima frase potrebbe sembrare un paradosso, se non un vero e proprio errore, poiché è ritenuta verità elementare il fatto che i processi casuali portino a un appiannamento delle opposizioni strutturali e a un au-

на роли случайных процессов в антиэнтропийном приращении информации.

Последнее выражение может показаться парадоксом, если не прямой ошибкой, поскольку элементарной истиной считается, что случайные процессы ведут к выравниванию структурных противоположностей и росту энтропии. Однако сами творцы художественных текстов знают о смыслообразующей роли случайных событий. Не даром Пушкин поставил случай в ряду и других путей гения, назвав его “богом-изобретателем”:

О сколько нам открытий чудных
Готовит просвещения дух
И Опыт, сын ошибок трудных,
И гений, парадоксов друг,
И случай, бог изобретатель...

Еще более интересен эпизод из “Анны Карениной” Л.Н. Толстого. Художник Михайлов не может найти позу для фигуры на картине, ему кажется, что прежде было лучше, и он ищет уже брошенный эскиз. “Бумага с брошенным рисунком нашлась, но была испачкана и закапана стеарином. Он все-таки взял рисунок, положил к себе на стол, и отдалившись и прищурившись, стал смотреть на него. Вдруг он улыбнулся и радостно взмахнул руками. “Так, так!”, проговорил он и тотчас же, взяв карандаш, стал быстро рисовать. Пятно стеарина давало человеку новую позу”. Особенно важно, что случайное изменение структуры образует новую структуру, бесспорную в своей *новой* закономерности: в фигуре, возникшей “от произведенного стеарином пятна”, ничего “нельзя уже было изменить”.

Интуиция художника сближается в этом случае с наиболее современными научными идеями. Я имею в виду концепцию лауреата Нобелевской премии за работы в области термодинамики бельгийского ученого И. Пригожина. Согласно разработанной им системе, в структурах, не находящихся в условиях устойчивого равновесия, случайное изменение может сделаться началом нового структурообразования. При этом незначительные и случайные изменения могут породить огромные и уже вполне закономерные последствия.

Следует отличать, однако, диалогические отно-

mento dell'entropia. Tuttavia gli stessi creatori di testi artistici sono al corrente della potenzialità semantica degli eventi casuali. Non a caso Puškin pose il caso nella serie dei percorsi del genio, chiamandolo “il dio-inventore”:

Oh, quante meravigliose scoperte
Ci prepara lo spirito della ragione
E l'Esperienza, figlia di gravi errori,
E il Genio, amico dei paradossi,
E il Caso, il dio-inventore²

Ancora più interessante è un episodio tratto da *Anna Karenina* di L.N. Tolstoj. L'artista Michajlov³ non riesce a trovare la posa per una figura nel quadro, gli sembra che la precedente fosse migliore, e cerca lo schizzo già scartato: “La carta con il disegno abbandonato si trovò ma era insudiciata e macchiata di stearina. Prese comunque il disegno, se lo mise sul tavolo, e, allontanandosi e socchiusi gli occhi, cominciò a guardarlo. A un tratto sorrise e agitò le mani con gioia. ‘Così, così!’, pronunciò e subito, presa una matita, cominciò a disegnare rapidamente. La macchia di stearina aveva dato un nuovo atteggiamento alla figura⁴. Di particolare importanza è il fatto che un cambiamento casuale della struttura crea una nuova struttura, indiscutibile nel suo *nuovo* ordine: nella figura nata dalla macchia prodotta dalla stearina, niente “si poteva ormai cambiare”⁵.

L'intuizione dell'artista si avvicina in questo caso alle più moderne idee scientifiche. Mi riferisco alla teoria dello scienziato belga I. Prigogine, premio Nobel per le sue opere nel campo della termodinamica. Secondo il sistema da lui elaborato, nelle strutture che non si trovano in costante equilibrio un cambiamento casuale può diventare l'inizio di una nuova formazione strutturale. In questo senso cambiamenti insignificanti e casuali possono provocare conseguenze enormi e perfettamente naturali⁶.

Bisogna comunque distinguere i rapporti dialogici da quelli eclettici. Ci fu per esempio un periodo in cui, nel tentativo di conferire all'architettura moderna una “forma nazionale”, venivano introdotti motivi “orientali” nelle costruzioni delle repubbliche asiatiche dell'Urss, oppure agli edifici alti di Mosca venivano aggiunte torrette che dovevano venir associate a quelle del Cremlino. Tali esperimenti non furono sempre felici, perché gli elementi inseriti non si integravano in

шения от эклектических. Так, например, был период, когда в поисках придания современной архитектуре “национальной формы” в строительство в азиатских республиках СССР вводились “ориентальные” мотивы или же московским высотным зданиям добавлялись башенки, долженствующие ассоциироваться с кремлевскими. Опыты эти не всегда были удачными, поскольку вносимые элементы не складывались в единый язык, органически входящий в диалогическое формообразование, а представляли лишь разрозненные внешние украшения и, одновременно, не имели характера той непреднамеренности, которая позволяет случайному элементу вызвать лавинообразное образование новых структур. Диалогические отношения никогда не являются пассивным соположением, а всегда представляют собой конкуренцию языков, игру и конфликт с не до конца предсказуемым результатом.

Идея структурного разнообразия, семиотического полиглотизма заселенного человеком пространства от макро- до микроструктурных его единиц тесно связана с общим научным и культурным движением второй половины XX века. Она сталкивается с противоположной тенденцией единой и всеобъемлющей планировки, идеей, которая в вековой культурной традиции воспринимается как “рациональная” и “эффективная”. Если оставить в стороне более ранних предшественников, то идея “регулярного” урбанизма восходит к Ренессансу и порожденным им утопическим концепциям. В XV в. Альберти требовал, чтобы улицы города были прямыми, дома – одинаковой вышины, выравненные “по линейке и шнуру”. Проекты Франческо Ди Джоржио Мартини, Дюрера, фантастическая Сфорцинда Филарета, замыслы Леонардо да Винчи возводили геометрическую правильность в идеал синтеза красоты и рациональности. И если абсолютное воплощение этих принципов могло реализовываться лишь в утопиях, то тем не менее они оказали практическое воздействие на планировку Ла-Валлетты (на Мальте), Нанси, Петербурга, Лимы и ряда других городов. Такой “монологический” город отличался высокой семиотичностью. С одной стороны, он копировал представление об

un'unica lingua che rientrasse in modo organico in una dialogica creazione di forma, ma rappresentavano soltanto decorazioni esteriori non integrate e, allo stesso tempo, non erano abbastanza spontanee da permettere a un elemento casuale di provocare la formazione “a valanga” di nuove strutture. I rapporti dialogici non sono mai degli accostamenti passivi, ma rappresentano sempre una concorrenza tra lingue, un gioco e un conflitto i cui risultati non sono mai prevedibili fino in fondo.

L'idea dell' eterogeneità strutturale, del poliglottismo semiotico dello spazio abitato dall'uomo dalle macro alle micro unità strutturali è strettamente legata al generale movimento scientifico e culturale della seconda metà del XX secolo. Essa si scontra con la tendenza opposta, quella di una pianificazione unica e globale, idea che per secoli nella tradizione culturale è stata percepita come “razionale” ed “efficiente”. Lasciando da parte i precursori più antichi, l'idea di un urbanismo “regolare” risale al Rinascimento e alle concezioni utopiche da esso generate. Nel XV secolo Leon Battista Alberti esigeva che le vie della città fossero diritte, le case della stessa altezza, allineate “da corda e riga”. I progetti di Francesco di Giorgio Martini e di Dührer, la fantastica Sforzinda del Filarete, le invenzioni di Leonardo da Vinci, elevarono l'ordine geometrico a ideale di sintesi di bellezza e razionalità. E se l'incarnazione assoluta di questi principi poteva realizzarsi solamente nelle utopie, ciò nonostante essi influirono concretamente sulla planimetria de La Valletta, Nancy, Pietroburgo, Lima e di tutta una serie di altre città. Tale città “monologica” si distingueva per un alto grado di semioticità. Da un lato riproduceva la rappresentazione di un'ideale simmetria del cosmo, dall'altro incarnava la vittoria del pensiero razionale dell'uomo sulla forza irrazionale della Natura. “Essi [i progetti utopici per la costruzione di città]”, nota Jean Delumeau, “confermavano che sarebbe giunto un giorno in cui la natura sarebbe stata completamente riorganizzata e rimodellizzata dall'uomo”⁷. La città diventava l'immagine di un mondo creato totalmente dall'uomo, di un mondo più razionale che naturale. Non è un caso che di *New Atlantis* di Bacon il saggio dica: “La meta della nostra società è la conoscenza delle cause e delle forze segrete delle cose, e l'ampliamento del potere dell'uomo sulla

идеальной симметрии космоса, а, с другой, воплощал победу рациональной мысли человека над неразмножностью стихийной Природы. “Они [утопические проекты градостроительства]”, замечает Жан Делюмо, “утверждали что наступит день, когда природа будет полностью реорганизована и пере-моделирована человеком”. Город становился образом такого мира, полностью созданного человеком, мира более рационального, чем природный. Не случайно мудрец из утопической Новой Атлантиды Фрэнсиса Бэкона говорил: “Целью нашего общества является познание причин и скрытых сил вещей; и расширение власти человека над природой, покуда все станет для него возможным”. Рациональное мыслится как “антиприродное”. Так, плоды “с помощью науки” становятся “крупнее и слаще, иного вкуса, аромата, цвета и формы животных, делаются опыты, “дабы знать, что можно проделать над телом человека”. “И все это получается у нас не случайно”. Монологический город – текст вне контекста.

Идея диалогичности в структуре городского пространства (конечно, диалог берется лишь как минимальная и простейшая форма, фактически имеется в виду полилог – многоканальная система информационных токов), подразумевающая, в частности, сохранение как природного рельефа, как и предшествующей застройки, находится в соответствии с широким кругом современных идей – от экологии до семиотики. Ренессансные (и последующие) архитектурные утопии были направлены не только против Природы, но и против Истории. Подобно тому как культура Просвещения в целом противопоставляла Истории Теорию, они стремились заменить реальный город идеальной рациональной конструкцией. Поэтому разрушение старого контекста было столь же обязательным элементом архитектурной утопии, как и создание нового текста. Вырванность из контекста (минус-контекст) входила в расчет: архитектурный текст должен был мыслиться как фрагмент несуществующего еще “марсианского” контекста. Полный разрыв с прошлым демонстрировал ориентацию на будущее. Отсюда постоянная ориентация на замыслы, превышающие технические возможности эпо-

natura finché per l'uomo tutto non diverrà possibile”. Ciò che è razionale è concepito come “antinaturale”. Così i frutti “con l'aiuto della scienza” diventano più grossi e più dolci, di un altro gusto, aroma, colore e forma rispetto a quelli naturali, gli animali mutano di dimensioni e forme, si fanno esperimenti “per sapere cosa si può fare sul corpo umano”. E tutto ciò “non accade per caso”⁸. La città monologica è un testo fuori del contesto.

L'idea della dialogicità nella struttura dello spazio cittadino (naturalmente il dialogo è preso come forma minimale ed elementare, di fatto si intende un polilogo: un sistema a più canali di flussi informativi), che sottointende nella fattispecie il rispetto sia del rilievo naturale sia delle costruzioni precedenti, trova corrispondenze in un'ampia gamma di idee contemporanee, dall'ecologia alla semiotica. Le architetture utopiche del Rinascimento (e le successive) erano dirette non solo contro la Natura, ma anche contro la storia. Nello stesso modo in cui la cultura dell'Illuminismo nel suo complesso contrapponeva la Teoria alla Storia, esse cercavano di sostituire la città reale con una costruzione razionale ideale. Per questo la distruzione del vecchio contesto era un elemento tanto necessario all'utopia architettonica quanto la creazione di un nuovo testo. L'estrapolazione dal contesto (*minus*-contesto) era calcolata: il testo architettonico doveva essere concepito come un frammento di un contesto inesistente, ancora “alieno”. La rottura totale con il passato era segnale di orientamento verso il futuro. Da qui il costante orientamento verso progetti che erano al di là delle possibilità tecnologiche dell'epoca (per esempio le vie a due piani di Leonardo da Vinci).

L'architettura per sua natura è legata sia all'utopia sia alla storia. Queste due componenti della cultura umana ne costituiscono il contesto, inteso in senso lato.

In un certo senso l'elemento utopico è sempre caratteristico dell'architettura, in quanto il mondo creato dalle mani dell'uomo modella sempre la sua concezione di un universo ideale. E la sostituzione dell'utopia del futuro con l'utopia del passato in sostanza cambia poco. I restauri affrettati, aventi come obiettivo la nostalgia dei turisti per il passato, a loro noto attraverso le scenografie teatrali, non possono sostitu-

хи (мапример, двухэтажные улицы у Леонардо да Винчи).

Архитектура по своей природе связана и с утопией, и с историей. Эти две образующие человеческой культуры и составляют ее контекст, взятый в наиболее общем плане.

В определенном смысле элемент утопии всегда присущ архитектуре, поскольку созданный руками человека мир всегда моделирует его представление об идеальном универсуме. И замена утопии будущего утопией прошлого мало что меняет по существу. Торопливые реставрации, ориентированные на ностальгию туристов по прошлому, известному им из театральных декораций, не могут заменить органического контекста. У русских старообрядцев есть поговорка: “Церковь не в бревнах, а в ребрах”. традиция не в стилизованных орнаментальных деталях, а в непрерывности культуры. Город, как целостный культурный организм, имеет свое лицо. На протяжении веков здания неизбежно сменяют друг друга. Сохраняется выраженный в архитектуре “дух”, т.е. система архитектурного символизма. Определить природу этой исторической семиотики труднее, чем стилизовать архаические детали. Если взять старый Петербург, то культурный облик города – военной столицы, города-утопии, долженствующего демонстрировать мощь государственного разума и его победу над стихийными силами природы, будет выражен в мифе борьбы камня и воды, тверди и хляби (вода, болото), воли и сопротивления.

Миф этот получил четкую архитектурную реализацию в пространственной семиотике “северной Пальмиры”. Пространственная семиотика всегда имеет векторный характер. Она направлена. В частности, типологическим ее признаком будет направление взгляда, точка зрения некоторого идеального наблюдателя, отождествляемого как бы с самим городом. Показательно, что большинство идеальных планов городов-утопий эпохи Ренессанса и последующих создают город, *на который смотрят извне* и сверху, как на модель. Средневековые города-крепости с циркульным построением создавались с учетом взгляда из центральной крепости (позже это начало ассоциироваться с

ре un contesto organico. I vecchi credenti russi⁹ hanno un proverbio: “la chiesa non è nelle travi ma nelle nervature”, la tradizione non è nei dettagli ornamentali stilizzati, ma nella continuità della cultura. La città come organismo culturale, integrale e unitario ha un suo volto. Con il passare dei secoli gli edifici inevitabilmente vengono sostituiti gli uni dagli altri. Ciò che si conserva è lo spirito espresso nell'architettura, cioè il sistema della simbolicità architettonica. Definire la natura di questa semiotica storica è più difficile che stilizzare dei dettagli arcaici. Se prendiamo la vecchia Pietroburgo, il volto culturale della città-capitale militare, città-utopia che doveva dimostrare la potenza della ragion di stato e la sua vittoria sulle forze elementali della natura, verrà espresso dal mito della lotta tra pietra e terra – solidità e cedevolezza (acqua, palude) – volontà e resistenza.

Questo mito ha ricevuto la sua precisa realizzazione architettonica nello spazio semiotico della “Palmira del nord”. La semiotica spaziale ha sempre un carattere vettoriale. È orientata. Nella fattispecie, il suo segnale tipologico sarà l'orientamento dello sguardo, il punto di vista di un ideale spettatore che è come se si identificasse con la città stessa. È sintomatico che la maggior parte di progetti ideali di città-utopie dell'epoca rinascimentale e delle successive creino una città *che si osserva dall'esterno* e dall'alto come un modello. Le città-fortezze medievali a costruzione circolare venivano create calcolando il punto di vista dalla fortezza centrale (più tardi questo principio cominciò a essere associato alla facilità con cui poteva essere condotto il fuoco d'artiglieria sulle strade). Il punto di vista su Parigi di Luigi XIV era il letto del re nella sala di Versailles da cui egli, con la luce del suo sguardo, illuminava la capitale.

Il punto di vista (il vettore di orientamento spaziale) di Pietroburgo è lo sguardo di un pedone che cammina in mezzo alla strada (il soldato in marcia). È prima di tutto la prospettiva aperta, diritta (nel XVIII sec. i via-li [*prospekty*] si chiamavano proprio così, “prospettive” [*perspektivy*], “la prospettiva Nevskij” era stata imposta sulla Neva). Lo spazio era orientato. Era delimitato ai lati dalle masse nere delle case e illuminato da entrambi i lati dalla luce delle notti bianche. Tipico, da questo punto di vista, è l'odierno Kirovskij Prospekt¹⁰

удобством артиллерийского прострела улиц). Точкой зрения на Париж Людовика XIV была постель короля в зале Версаля, с которой он лучом своего взгляда озарял столицу.

Точка зрения (вектор пространственной ориентации) Петербурга – взгляд идущего по середине улицы пешехода (марширующего солдата). Прежде всего это открытая прямая перспектива (в XVII в. проспекты так и назывались “перспективами”, “Невская перспектива” упиралась в Неву). Пространство направлено. Оно ограничено с боков черными массами домов и высветлено с двух сторон светом белой ночи. Характерен в этом отношении нынешний Кировский проспект на Петроградской стороне. Он застроен особняками и доходными домами в стиле “модерн” и, казалось бы, должен быть совершенно чужд классическому духу Петербурга. Однако проспект протянулся точно с востока на запад, и во время белых ночей на одном из концов его всегда горит заря, придавая улице космическую распаханность (прежнее название проспекта “Улица красных зорь”). Проспект вписывается в контекст города. Той же точкой зрения определяется то, что здания смотрятся в профиль. Это – опять-таки в соединении с специфическим “петербургским” освещением – делает силуэт господствующим символическим элементом петербургского дома. Одновременно возрастает символизм решеток, балконов, портиков в профильном ракурсе (профильный ракурс сказывается и в том, что дорическая колонна выглядит гораздо более “петербургской”, чем ионическая). Не случайно символами Петербурга были каменная река Невского проспекта и влажная улица Невы. Если Москва вся стремится к общему центру – Кремлю – центру центров над частными центрами приходских церквей, то Петербург весь устремлен *из себя*, он *дорога*, “окно в Европу”.

Введение вертикалей, требующих взгляда снизу вверх, противоречит петербургскому контексту. Это подтверждается тем, что редкие исключения: соборная башня на Инженерном замке – не рассчитаны на взгляд, направленный от подножия здания вертикально вверх: ни к одному из них нельзя было подойти вплотную, т.к. охрана останавливала

sulla Petrogradskaja storona¹¹. È costituito da villette e edifici con case d'affitto in stile liberty, e sembrerebbe dover essere completamente estraneo allo spirito classico di Pietroburgo. Ma la prospettiva si estendeva proprio da Oriente a Occidente, e nel periodo delle notti bianche a una delle estremità splendeva sempre l'alba, conferendo alla strada una apertura cosmica (prima la via si chiamava “delle albe rosse”). La prospettiva si iscrive nel contesto della città. Lo stesso punto di vista determina la visione di profilo degli edifici. Ciò sempre in combinazione con la particolare illuminazione piomburghese fa della silhouette l'elemento simbolico dominante dell'edificio piomburghese. Allo stesso tempo aumenta la simbolicità di cancelli, balconi e portici colti di scorcio (il significato dello scorcio di profilo si riflette anche sul fatto che la colonna dorica ha un aspetto più “piomburghese” di quella ionica). Non è un caso che i simboli di Pietroburgo fossero il “fiume di pietra” del Nevskij Prospekt e l’“umida via” della Neva. Se Mosca tende tutta a un centro comune, il Cremlino (centro dei centri che sovrasta i centri locali delle chiese), Pietroburgo invece è tutta proiettata *fuori di sé*, è una strada, “una finestra sull'Europa”.

L'introduzione di linee verticali, che richiedono uno sguardo dal basso verso l'alto, si contrappone al contesto piomburghese. Questo è confermato dal fatto che le rare eccezioni (la torre del Castello degli ingegneri – la fortezza di S. Pietro e Paolo – L'Ammiragliato) non sono fatti per essere guardati dalla base verso l'alto verticalmente: non si poteva arrivare a ridosso di nessuno di essi perché le guardie fermavano il pedone a una notevole distanza. La fortezza di Pietro e Paolo e l'Ammiragliato potevano essere osservati dalla riva opposta della Neva o dal Nevskij Prospekt. Per vedere entrambe le colonne rostrate contemporaneamente e apprezzarne la simmetria, bisogna trovarsi sull'acqua, ossia sul ponte di una nave. L'orientamento spaziale della vecchia Mosca coincideva con lo sguardo di un pedone che percorresse le curve dei vicoli. Chiese e villette ruotavano davanti ai suoi occhi come su una piattaforma teatrale. Non una precisa silhouette, ma un gioco di superfici. Lo spazio di Pietroburgo, come una scenografia teatrale, non ha il fondale, quello moscovita non ha la facciata principale. L'ampliamento e il raddrizzamento delle vie moscovite ha eliminato

пешехода на почтительном расстоянии. На Петропавловскую крепость и Адмиралтейство надо было смотреть из-за Невы или с Невской перспективы. Для того, чтобы увидеть обе роstralные башни одновременно и оценить их симметрию, надо находиться на воде, т.е. на палубе корабля. Пространственная ориентация старой Москвы совпадала со взглядом пешехода, идущего по изгибам переулков. Церкви и особняки поворачивались перед его взором, как на театральном круге. Не очерченный силуэт, а игра плоскостей. Петербургское пространство, как театральная декорация, не имеет оборотной стороны, московское не имеет главного фасада. Расширение и выпрямление московских улиц уничтожило эту пространственную игру. Контекст (“дух”) города, это, прежде всего, его общая структура.

Конечно пространство задает наиболее глубокий, но не единственный параметр городского контекста. Реальные здания, если они приобретают характер символов, также становятся его элементами. Следует однако иметь в виду, что здесь важна именно символическая функция. Это позволяет постройкам различных веков и эпох входить в единый контекст на равных правах. Контекст не монолитен – внутри себя он также пронизан диалогами. Разновременные и порой создающиеся в весьма отдаленные эпохи здания образуют в культурном функционировании единства. Разновременность создает разнообразие, а устойчивость семиотических архетипов и набора культурных функций обеспечивает единство. В таком случае ансамбль складывается органически, не в результате замысла какого-либо строителя, а как реализация спонтанных тенденций культуры. Подобно тому, как очертания тела организма, контуры, до которых ему предстоит развиваться, заложены в генетической программе, в структурообразующих элементах культуры заключены границы ее “полноты”. Любое архитектурное сооружение имеет тенденцию “дорости” до ансамбля. В результате, здание как историко-культурная реальность никогда не было точным повторением здания-замысла и здания-чертежа. Большинство исторических храмов Западной Европы представляют собой историю в камне: сквозь

questo gioco spaziale. Il contesto (lo spirito della città) è prima di tutto la sua struttura generale.

Sicuramente lo spazio rappresenta il più profondo, ma non l'unico, parametro del contesto cittadino. Anche gli edifici reali, se acquistano un carattere simbolico, diventano suoi elementi. Bisogna comunque sottolineare che qui è importante proprio la funzione simbolica. Ciò permette a edifici di secoli e epoche diversi di fare parte di un unico contesto in modo paritetico. Il contesto non è monolitico, anch'esso nel suo interno è attraversato da dialoghi. Gli edifici costruiti in epoche differenti, spesso molto remote, formano nel loro funzionamento culturale formano un'unità. La diversità di epoca crea la varietà, mentre la stabilità degli archetipi semiotici e della serie delle funzioni culturali garantiscono l'unità. In questo caso l'*insieme* si forma in modo organico, non come esito del progetto di un qualche costruttore, ma come realizzazione di spontanee tendenze della cultura. Come i contorni del corpo di un organismo, i limiti entro cui è previsto si contenga il suo sviluppo, sono inclusi nel suo patrimonio genetico, così negli elementi formanti la struttura della cultura sono inclusi i limiti della sua “pienezza”. Qualsiasi struttura architettonica ha la tendenza a “crescere” fino a diventare insieme. Ne deriva che l'edificio come realtà storico-culturale non è mai stato l'esatta ripetizione di un edificio-progetto o di un edificio-disegno. La maggior parte delle chiese storiche dell'Europa occidentale rappresenta la storia calata nella pietra: attraverso il gotico fa capolino la base romanica, e al di sopra di tutto è steso lo strato del barocco. A maggior ragione emerge la tendenza alla eterogeneità nelle costruzioni circostanti. E, naturalmente, la diversità d'epoca è solamente un aspetto del problema.

L'altro è l'eterogeneità funzionale: gli edifici monumentali, di culto, sacri, statali venivano eretti in modo sostanzialmente diverso da quelli di servizio, abitativi, non sacri, da cui erano circondati. E ciò è la diretta conseguenza della distribuzione sulla scala assiologica della cultura. Inoltre, gli elementi funzionalmente eterogenei dell'*insieme* possono dal canto loro essere visti come costruzioni “d'insieme” e, in questo senso, risultano isomorfi all'intero.

Lo spazio architettonico è semiotico. Ma lo spazio semiotico non può essere omogeneo: l'eterogeneità

готику проглядывает романская основа, а не все это наложен пласт барокко. Тем более проявляется тенденция к разнообразию в окружающей застройке. И, конечно, одновременность – это лишь одна сторона дела.

Другая – функциональная неоднородность: монументальные, культовые, сакральные, государственные здания воздвигались принципиально иначе, чем служебные, жилые, несакрализованные здания, окружающие их. И это прямое следствие распределения на аксиологической шкале культуры. Вместе с тем, функционально неоднородные элементы ансамбля со своей стороны могут также рассматриваться как “ансамблевые” построения и в этом отношении оказываются изоморфными целому.

Архитектурное пространство семиотично. Но семиотическое пространство не может быть однородным: структурнофункциональная неоднородность составляет сущность его природы. Из этого вытекает, что архитектурное пространство – всегда ансамбль. Ансамбль – это органическое целое, в котором разнообразные и самодостаточные единицы выступают в качестве элементов некоего единства более высокого порядка; оставаясь целым; делаются частями; оставаясь разными, делаются сходными.

Дом (жилой) и храм в определенном отношении противостоят друг другу как профаническое сакральному. Противопоставление их с точки зрения культурной функции очевидно и не требует дальнейших рассуждений. Существеннее отметить общность: семиотическая функция каждого из них ступенчата и нарастает по мере приближения к месту высшего ее проявления (семиотическому центру). Так, святость возрастает по мере движения от входа к алтарю. Соответственно градуально располагаются лица, допущенные в то или иное пространство, и действия, в нем совершаемые. Такая же градуальность свойственна и жилому помещению. Такие названия, как “красный” и “черный угол” в крестьянской избе или “черная лестница” в жилом доме XVIII–XIX вв., наглядно об этом свидетельствуют. Функция жилого помещения – не святость, а безопасность, хотя эти две функции могут взаимно перекрещиваться: храм стано-

структурал-функционале è l'essenza della sua natura. Da ciò deriva che lo spazio architettonico è sempre un insieme. Un insieme è un intero organico nel quale unità varie e autosufficienti intervengono come elementi di un'unità di ordine più elevato; restando intere diventano parti, restando diverse, diventano simili.

Una casa (abitativa) e un tempio sono in un certo senso opposti tra loro: come il profano al sacro. La loro contrapposizione dal punto di vista della funzione culturale è evidente e non richiede ulteriori riflessioni. È più importante sottolineare ciò che hanno in comune: la funzione semiotica di ognuno di essi ha vari gradi e aumenta quanto più si avvicina al luogo della sua più alta manifestazione (centro semiotico). Allo stesso modo la santità aumenta man mano che dall'entrata ci si avvicina all'altare. Altrettanto gradualmente sono disposti gli individui ammessi nell'uno o nell'altro spazio e le azioni che in esso vengono compiute. La stessa gradualità è caratteristica anche dell'edificio abitativo. Denominazioni quali “angolo bello” o “angolo nero” nella izba contadina o la “scala nera” nelle case del XVIII-XIX secolo ne sono la prova manifesta. La funzione dell'alloggio abitativo non è la santità ma la sicurezza, sebbene queste due funzioni possano reciprocamente intersecarsi: il tempio diventa un rifugio, un luogo in cui si cerca riparo, mentre nella casa viene evidenziato lo “spazio sacro” (il focolare, l’“angolo bello”, il ruolo della soglia, dei muri e così via che proteggono dalle forze impure). L'ultima circostanza non è così importante a meno che non ci si addentri nel mondo delle culture arcaiche. Per noi adesso è importante che anche nel significato nostro, moderno, nell'ambito della cultura moderna lo spazio abitativo sia graduato: esso deve contenere il suo *sancta sanctorum*, mondo interiore del mondo interiore (cuore del cuore secondo Shakespeare).

Lo spazio assimilato culturalmente, e quindi anche architettonicamente, dall'uomo è un elemento attivo della coscienza umana. La coscienza, sia individuale sia collettiva (cultura) è spaziale. Si sviluppa nello spazio e ragiona con le sue categorie. Il pensiero estrapolato dalla semiosfera creata dall'uomo (nella quale rientra anche il paesaggio creato dalla cultura) semplicemente non esiste. Anche l'architettura deve essere valutata nell'ambito della attività culturale complessiva dell'uo-

вится убежищем, местом, где ищут защиты, а в доме выделяется “святое пространство” (очаг, красный угол, защитная от нечистой силы роль порога, стен и пр.). Последнее обстоятельство не так важно, если не углубиться в мир архаических культур. Для нас сейчас существенно, что и в нашем, современном смысле, в пределах современной культуры жилое пространство градуировано: оно должно включать свое “святая святых”, внутренний мир внутреннего мира (“сердце сердца”, по Шекспиру).

Культурно, и в том числе архитектурно, осваиваемое человеком пространство – активный элемент человеческого сознания. Сознание, и индивидуальное, и коллективное (культура), – пространственно. Оно развивается в пространстве и мыслит его категориями. Оторванное от создаваемой человеческой семиосферы (в которую входит и созданный культурой пейзаж) мышление просто не существует. И архитектура должна оцениваться в рамках общей культурной деятельности человека. А культура как механизм выработки информации, информационный генератор, существует в непереносимом условии столкновения и взаимного напряжения различных семиотических полей.

mo. E la cultura come meccanismo di elaborazione dell'informazione, come generatore di informazioni si trova necessariamente in una condizione di collisione e di reciproca tensione tra i diversi campi semiotici.

1 N. Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij*, VIII, Moskva 1952, pp. 64, 71.

2 A. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*, III, Moskva 1948, p. 464.

3 Il pittore I. Kramskoj (1837–1887), celebre ritrattista, fece un ritratto di Tolstoj nella sua tenuta di Jasnaja Poljana mentre quest'ultimo stava lavorando ad *Anna Karenina*. Le conversazioni con Kramskoj gli furono di spunto per la figura del pittore Michajlov, che nel romanzo è appunto portavoce delle idee di Kramskoj sull'arte.

4 L. Tolstoj, *Anna Karenina*, traduzione di P. Zvetemerich, Milano 1965, II, p. 477.

5 L. Tolstoj, *Sobranie sočinenij v XX tt.*, IX, Moskva 1982, p. 42.

6 I. Prigogine, I. Stengers, *Porjadok iz chiosa. Novyj dialog čeloveka s prirodj*, Moskva 1986, cap. 67.

7 J. Delumeau, *La civilisation de la Renaissance*, Paris 1984, p. 331.

8 F. Bacon *Novaja Atlantida. Opyty i nastavlenija, nnavstvennye i političeskie*, Moskva 1954, pp. 33, 36.

9 “Vecchi credenti” è una denominazione che riunisce un insieme di sette originate nel XVII secolo dallo scisma provocato da patriarca Nikon. I vecchi credenti si ribellarono alla correzione dei testi sacri e liturgici ordinata da Nikon, poiché credevano che cambiando i testi venisse alterata la parola stessa di Dio. A partire dal 1666 quando il Patriarcato di Mosca decretò la loro scomunica, si ritirarono al nord della Russia, nelle regioni lungo il fiume Volga e in Siberia. La scomunica è stata tolta dal Patriarcato solo nel 1971.

10 Oggi Kamennoostrovskij prospekt.

11 Quartiere pietroburchse che in origine si chiamava *Peterburgskaja*.

La funzione artistica dei nomi propri

Nina Kauchtschischwili

[eSamizdat 2004 (II) 3, pp. 121–128]

INTRODUZIONE

GLI studi sull'antroponimia letteraria sono abbastanza numerosi, ma si tratta per lo più di lavori che esaminano la funzione dei nomi propri singolarmente, avulsa dalla complessità compositiva di un'opera artistica. Mancano, infatti, attualmente "studi d'impostazione generale per la ricerca dell'onomastica letteraria", come scrive A.F. Beringause nel 1968, presentando il fascicolo di *Names* interamente dedicato a questo problema¹. Sulla stessa questione era intervenuto dieci anni prima J.B. Rudnickyi, lamentando come tra gli studiosi di letteratura russa destassero poca attenzione gli studi di onomastica letteraria, assai diffusi in Occidente, e ciò nonostante l'importanza che il problema rivestiva nell'ambito della letteratura russa². Per colmare questa lacuna Rudnickyi aveva presentato uno schema che avrebbe potuto, nel suo intento, incoraggiare uno studio sistematico dell'argomento.

Distinguendo due momenti essenziali nella problematica dell'onomastica letteraria, egli proponeva di studiare il nome proprio

1. in relazione con il contenuto dell'opera (*relevance to content*):

- (a) rispetto al carattere dei personaggi (*meaningful names*)
- (b) rispetto al luogo d'azione (*couleur locale*)
- (c) rispetto al tempo d'azione (*couleur historique*)

2. in relazione alla forma (*relevance to form*)³.

Questo è lo schema di Rudnickyi.

I. Gerus Tarnawecky interviene sull'argomento nel citato fascicolo di *Names* per sottolineare che la proposta di Rudnickyi è ancora pienamente valida. La studiosa accetta quindi lo schema, ma ne allarga notevolmente

la seconda parte, suggerendo di esaminare il nome proprio soprattutto in relazione alla forma, intravedendovi due momenti distinti:

1. *relevance to rhyme*:

- (a) alliteration, consonance and assonance;
- (b) rhyme patterns;
- (c) anaphora and refrain;
- (d) alliterative names and their combinations;
- (e) onomatopoeia and sound symbolism (auditory-verbal associations and sound intensives);
- (f) paronomasia (a pun).

2. *relevance to rhythm*:

- (a) shift of accent;
- (b) modification of name-forms (contraction, extension, e così via);
- (c) onomastics ellipzation⁴.

Nella sua breve, ma essenziale discussione dell'argomento, accenna poi alle ulteriori possibilità di sviluppo in questo tipo di studi, affermando che i due momenti individuati da Rudnickyi non possono essere nettamente separati l'uno dall'altro, poiché lo stesso nome può essere rilevante sia al livello del contenuto, sia a quello della forma:

The fact, that names tend to appear on two levels, suggests that some names might be poly functional. In the content of a literary work they may have two or more semantic functions and, at the same time, play a role in its form⁵.

¹ A.F. Beringause, "Introduction", *Names*, 1968 (XVI), 4, p. 311.

² J.B. Rudnickyi, "Function of Proper Names in literary works", *Stil und Formprobleme in der Literatur*, Heidelberg 1959, p. 383.

³ Ibidem.

⁴ I. Gerus-Tarnawecky, "Literary Onomastics", *Names*, 1968 (XVI), 4, p. 323, dove tratta in sostanza la funzione del nome proprio nella poesia lirica. È di recente pubblicazione la relazione di N.G. Michajlovskaja, "Simvolika sobstvennykh imen v sovremennoj russkoj poezii", *Stranovedenie i prepodavanie russkogo jazyka inostrancam*, Moskva 1972, pp. 121–133, ma la *simvolika* vi è intesa in modo del tutto restrittivo: nomi propri di personaggi storici, eroi popolari, letterati, protagonisti, figure folkloristiche che rivestono una forte carica comunicativa nelle poesie liriche contemporanee

⁵ I. Gerus Tarnawecky, "Literary Onomastics", op. cit., per convalidare la sua tesi cita un epigramma di Puškin, dove i nomi "Šichmatov, Šiškov, Šachovskoj are used with the intention of ridicule, but at the same time they greatly contribute to the form of the epigram used in alliteration and end rhyme".

Nel 1966 appare intanto anche a Mosca un prezioso strumento di lavoro: *Slovar' russkich ličnyh imen* di N.A. Petrovskij⁶ che non cita solo i nomi propri codificati nell'onomasticon ufficiale russo, ma indica un grandissimo numero di diminutivi.

GLI STUDI DI ONOMASTICA IN URSS

Lo studio dell'antroponimia era stato lasciato a lungo al caso anche in URSS, finché nel 1967 si costituì un gruppo di specialisti presso l'Istituto di linguistica dell'Accademia delle Scienze di Mosca, gruppo che si fece promotore di numerose iniziative scientifiche in questo campo, tra le quali spicca una prima raccolta di studi pubblicata nel 1968 a cura di V.A. Nikonov e A.V. Superanskaja⁷.

Nel presentare il volume i due curatori constatavano che la loro disciplina era stata considerata generalmente un ramo ausiliario della geografia, della storia e di diverse altre discipline, mentre il problema linguistico, così strettamente connesso con gli aspetti fondamentali dell'onomastica, era stato quasi completamente trascurato. La disciplina stessa non disponeva, infatti, di una propria metodologia ed era nell'intento degli studiosi di questo gruppo di tentare di colmare tale lacuna⁸. I contributi pubblicati nel citato volume sono raggruppati in tre settori distinti⁹, per avviare un discorso organico, e permettere un primo accostamento globale all'argomento.

Interessante appare, per l'antroponimia letteraria, uno studio di G.Ja. Simina, *Familija i prozvišč'e*¹⁰. In esso la studiosa ha esaminato un fenomeno anche oggi diffuso nella zona di Pinež'e (provincia di Archanġel'sk) dove, accanto all'abituale formula nome + patronimico + cognome, s'incontra ancora il cosiddetto *uličnoe prozvanie*: nome + soprannome (*prozvišč'e*). I re-

gistri anagrafici del XVII e XVIII secolo confermano infatti che le persone venivano designate con nome di battesimo (*kalendarsnoe imja*), cristiano e solitamente etimologicamente d'origine non slava; si attribuiva inoltre un nome profano, russo nella sua struttura linguistica. Questi *prozvišč'e* venivano attribuiti "in diverse epoche della vita da parte dei genitori o della comunità"¹¹: traevano spunto dal tratto saliente di "una persona, ne mettevano in rilievo un connotato particolare"¹². Possono, di conseguenza, essere formati da termini appartenenti a diverse categorie grammaticali.

Attirano la nostra attenzione alcuni esempi citati dall'autrice in una nota: *Prelestna* [incantevole], *Nel'epa* [bruttina], *Bezrassud* [insensato], nomi "che sono ampiamente rappresentati nella letteratura satirica del XVIII secolo". Dalle ricerche compiute dalla Samina risulta quindi che tali nomi propri non sono stati "inventati arbitrariamente, non sono artificiali, composti da un autore, ma strutturati secondo principi storici e profondamente radicati nel popolo"¹³. Proseguendo la studiosa analizza diversi tipi di attribuzione di soprannomi (secondo il giorno o l'ora della nascita, la professione, l'origine etnica, la provenienza geografica)¹⁴ e conclude che i tipi di soprannomi da lei analizzati valgono a confermare un principio fondamentale della linguistica generale: l'uomo sente il bisogno di determinare ogni oggetto secondo un segno (*priznak*) esterno che rispecchia un tratto fortemente caratterizzante.

Anche lo slavista M. Moroškin aveva già nel 1867 insistito su tale principio ed aveva cercato di dare una definizione linguistica del nome proprio:

il nome dell'uomo non è un suono vuoto, privo di ogni significato, ma in esso c'è un contenuto (*smysl*), vi si esprime un pensiero determinato: esso indica una determinata proprietà e qualità ... In senso stretto non esistono per il filologo nomi propri, ma esistono solo nomi comuni¹⁵.

⁶ Il dizionario contiene circa 2600 nomi propri ed è preceduto da una breve, ma essenziale introduzione sull'argomento.

⁷ *Onomastika*, Moskva 1969, p. 261. Seguiranno poi *Ličnye imena v prošlom, nastojaščem, buduščem*, a cura di V.A. Nikonov, Moskva 1970 e *Antroponimika*, a cura di Idem, Moskva 1970. Nikonov è uno dei più noti specialisti sovietici di antroponimia, autore di numerosi studi specifici; A.V. Superanskaja si è sempre dedicata allo studio dell'antroponimia dal punto di vista linguistico, Idem, *Struktura imeni sobstvennogo – fonologija i morfologija*, Moskva 1969, p. 203.

⁸ Si veda l'introduzione di *Onomastika*, op. cit.

⁹ *Antroponimija*, con diciotto articoli, *Toponimija* con dodici articoli, *Obščie voprosy onomastiki* con tre articoli.

¹⁰ Ivi, pp. 27–34.

¹¹ Ivi, p. 27.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem; si veda anche W.R. Maurer, *Names*, 1963 (XI), 2, pp. 106–114, che discute il rapporto tra nome proprio e lingua parlata, cercando di trovare una metodologia che possa essere applicata a qualsiasi autore, partendo dai nomi propri in un'opera di Th. Mann.

¹⁴ *Onomastika*, op.cit., p. 28: Subotka, Pozdejko [tardivo], Skomaroch [attore ambulante], Ponomar' [sagrestano], Korela [dalla Carelia], Sinolenskoj [nativo di Smolensk].

¹⁵ *Slavjanskij imenoslov ili sobranie slavjanskich ličnyh imen v alfavitnom porjadke*, a cura di M. Moroškin, S. Peterburg 1867, p. 1, cita a sostegno delle proprie convinzioni A.F. Pott, *Die Personennamen insbesondere die Familiennamen und ihre Entstehungsarten*, Berlin 1853; ella aveva affer-

Questa asserzione di Moroškin convalida inoltre la convinzione della Samina, secondo la quale il nome proprio cristiano non era in grado di soddisfare l'esigenza determinativa del nome proprio, giacché il valore etimologico di tali nomi era diventato opaco per il comune parlante¹⁶. Il bisogno di sostituire tali *kalendarnye imena* con soprannomi russi, intelligibili nelle loro sfumature, era dettato da una tendenza generale delle esigenze linguistiche del popolo¹⁷.

Per completare la nostra analisi vorremmo aggiungere che l'autrice termina la sua discussione, osservando che l'ottanta per cento dei cognomi della zona di Pinež'e si formerà nel XVIII secolo datati soprannomi e sono del tipo: *Beloglazov* [occhiochiaro], *Tomilov* [indaffarato], *Šumilov* [chiassoso]¹⁸.

Vorremmo convalidare l'attualità delle pagine della Simina citando alcuni esempi tratti dai *Zapiski ochotnika* di Turgenev. In *Malinovaja voda* [Acqua di lampone, 1848] colpisce la figura dell'"uomo del conte Petr Il'ič***, Michajlo Savel'ev, *po prozvišču Tuman*" [col soprannome di Nebbia]¹⁹. In *L'gov* [1847] compare un povero uomo "tuttofare" di nome *Sučok* [rametto secco]:

U *Sučka* est' doščanik... nadobno sbeġat' k nemu. – K komu?...
A zdes' čelovek živet, *prozvišče emu Sučok*... Prichodit... čelovek s strannym *prozviščem* Sučok... Bosonogij oborbannij *Sučok*.

Nel corso della conversazione con questo strano individuo si apprende che aveva un nome proprio (*kalen-*

mato che: "für den Ethymologen Prinzipiell eigentlich gar keine Nomina propria giebt, nur appellativa".

¹⁶ Si veda a questo proposito anche M. Moroškin, op. cit., p. 2: "dlja nas osobenno ličnye imena predstavljajutsja zvykami počti pustyimi i čuždymi daže našemu sluchu, potomu čto bol'šaja čast' našich ličnych imen proischoždenij čuždogo naši vzjaty iz jazykov evrejskogo, grečeskogo, rimskogo, persidskogo... i tol'ko samaja malaja čast' iz nich rodney nam, no i te počti neponjatny dlja bol'šoj časti iz nas". Anche I.I. Tarnaweckij si era dedicata allo studio dell'antroponomia slava in generale, Idem, "Anthroponymy the Pomiany of Horodyšče of 1484", *Names*, 1965 (XIII), 11, pp. 73–102, 3, pp. 142–214. Nella prima parte discute la complessa formazione dei nomi propri slavo cristiani; nella seconda parte offre un lessico di tutti i nomi propri del manoscritto da lei studiato, che risultano così suddivisi: 46 d'origine ebraica, 120 d'origine greca, 58 d'origine latina, 4 d'origine germanica, 6 slavi, 9 d'origine incerta.

¹⁷ G.Ja. Simina, "Familija i prozvišče", *Onomastika*, p. 30. L'autrice approfondisce l'argomento in Idem, "Bytovyje varianty ličnych imen (po materialam drevnich pis'mennych pamjatnikov i sovremennoj antroponomii Pinež'ja)", *Antroponomija*, op. cit., pp. 189–194, con interessanti esempi di *prozvišče* e di cosiddetti "mezzi nomi" d'origine popolare e dialettale.

¹⁸ Idem, "Familija", op. cit., pp. 30–31.

¹⁹ I.S. Turgenev, *Sobranie sočinenij*, Moskva 1953, I, p. 104.

darnoe imja), però nessuno sapeva con esattezza quale fosse: "pri bufete sostojal i *Antonom* nazyvalsja, a ne *Kuz'moj*... Tvoe nastojaščee imja *Kuz'ma?* – *Kuz'ma*"²⁰.

PROBLEMI PARTICOLARI DELL'ANTROPONIMIA LETTERARIA

Alle forme diminutive e vezzeggiative dei nomi e dei nomi propri in particolare spetta nella lingua russa una determinante funzione espressivo emotiva. A tale problema si è dedicata E.F. Danilina che studia questo aspetto dei nomi propri sia in riferimento alla lingua parlata, sia in riferimento alla lingua letteraria²¹.

Dopo aver evidenziato una netta distinzione tra forme "abbreviate" (Lena, Vanja, Kolja) e forme "vezzeggiative" vere e proprie (Katjuša, Katenuška), conclude che si debba parlare di una graduazione della funzione stilistica dei diminutivi. Le forme "abbreviate" costituiscono un "primo gradino" della scala dei valori stilistici, emotivi, espressivi; esse formano, inoltre, la base linguistica dalla quale deriva la "massa" di vezzeggiativi russi, con tante sottili sfumature (Katja, Katen'ka, Katenuška, Katjuša, Katjun'ka, Katjunečka)²². Queste derivazioni, che possono essere quasi infinite (per certi nomi propri russi si conoscono più di cento forme diminutive), hanno lasciato la loro traccia, come dimostra la Danilina, nelle opere di E. Anan'ev, M.Ju. Lermontov, A. Gajdar, V.G. Belinskij²³. Oltre a questi vorremmo ricordare N.S. Leskov i cui racconti traggono a volte spunto dalle forme diminutive dei nomi propri.

Kapitolina Nikitišna (*Malen'kaja ošibka*, 1883), sposata da tre anni, ma ancora senza figli, è causa di gravi preoccupazioni per la madre che vede fuggire tutti i pretendenti alla mano delle figlie minori Katerina e Ol'ga. Disperata, decide di scrivere un biglietto "promemoria" per il taumaturgo Ivan Jakovlevič che, avendo sotto gli occhi il nome della figlia, otterrà certo dal cielo la grazia. Poco dopo si getta ai suoi piedi la seconda delle sue

²⁰ Ivi, pp. 140–153.

²¹ E.F. Danilina, "Kategorija laskatel'nosti v ličnych imenach i vopros o tak nazyvaemych 'sokraščennyh' formach imen v russkom jazyke", *Onomastika*, op. cit., pp. 149–161.

²² Ivi, pp. 158–161.

²³ Ivi, p. 151. Importante per il nostro problema è ancora l'articolo di E.B. Magazanik, "Rol' antropomima v postroenii chudožestvennogo obraza", *Onomastika*, op. cit., pp. 162–163, che però ripete in parte quanto già precedentemente esposto.

figlie, Katečka che, sebbene non sposata, è in attesa di un bimbo. La madre, atterrita che Katečka e non Kapečka sia stata miracolata, corre dal taumaturgo, si fa rendere il biglietto: risulta che “i nomi sono molto simili. . . , ma ciononostante *si potrà correggere l'errore*”²⁴. Tutta l'esistenza del piccolo Konstantin (*Kotin doilec i Platonida*, 1867) viene “compromessa” perché è incerto del proprio nome: la sua sconfinata timidezza diventa palese quando, pieno di titubanza, scrive il suo nome, ripetendone quasi all'infinito la desinenza: *Konstantin-tintintin. . .* Rimproverato per l'errore, lo abbrevia decisamente: risulta *Kotin*, nome che s'identifica con una derivazione dal nome felino *kot* [gatto]²⁵. Artisticamente viene confermato, per mezzo di queste variazioni del nome proprio, che non è né un vero uomo, né una donna (era cresciuto sotto nome femminile in un convento), che agisce sotto l'impulso dell'istinto, che determinerà in lui un senso di devozione con qualche cosa di animalesco.

Lo studio della Danilina ferma la nostra attenzione sulla funzione stilistica del nome proprio²⁶, elemento emotivo che dà al discorso artistico una particolare impronta; i due esempi di Leskov indicano inoltre che il nome proprio coinvolge talvolta tutto il tessuto compositivo di un'opera e può diventare uno dei momenti essenziali della costruzione dell'intreccio. Ma prima di addentrarci in questa complessa problematica bisogna chiarire alcuni principi fondamentali.

IL PROBLEMA LINGUISTICO DEL NOME PROPRIO

Fondamentale appare ancora oggi il discorso condotto nel 1923 da A.L. Bem. Lo studioso praghese, nel domandarsi quale aspetto avesse la struttura linguistica del nome proprio, nota anzitutto il verificarsi di “una rottura dal lato semasiologico” all'interno del nome proprio. Infatti all'interno del nome proprio nasce una relazione tra un particolare tipo di segno linguistico e la parola concetto (nome comune), poiché uno copre l'al-

tro e i due aspetti del medesimo segno apparentemente si neutralizzano al punto che il nome proprio diventa segno puramente convenzionale (o puro suono, come aveva detto Moroškin). Tale convenzionalità, avvertita nella lingua di tutti i giorni, viene invece superata nel discorso artistico, dove intercorre una nuova relazione sincronica tra le comuni parole segno e il nome proprio; vi si scontrano i due livelli del discorso artistico: quello esteriore e quello interiore (superficiale e profondo).

Benché il nome proprio sia apparentemente “un'etichetta” cioè un elemento che appartiene al livello superficiale del linguaggio, A.L. Bem sottolinea che “il filo che lega il nome proprio alla parola concetto non è tagliato”, ma viene caricato di “un valore determinato”, valore che risulterà dal procedimento di “spostamento” sincronico del nome proprio dallo strato superficiale a quello profondo²⁷, processo che si verifica appunto nell'opera letteraria.

Anche secondo S. Ullmann il nome proprio è un segno d'identificazione, privo di significato se non viene inserito in un contesto particolare, ma è nel contempo soggetto a una più o meno marcata intensità sonora, e la sequenza fonica più o meno pittoresca influisce fortemente sul tipo d'identificazione che si ottiene con il nome proprio²⁸. L'ultima parte di questa definizione richiama le teorie di Ju. Tynjanov, che considera il nome proprio una maschera vocale (*slovesnaja*) che, con la sua colorazione fonica, può attribuire un determinato *tono* artistico ad un'intera opera²⁹.

A queste teorie si accosta pure O.S. Achmanova, convinta anch'essa che nel nome proprio manchi “la corrispondenza tra la qualità dell'oggetto da designare e quel significato che è proprio di una determinata parola o combinazione di parole”³⁰. La studiosa si limita ad una pura definizione linguistica, che qui c'interessa perché conferma che la sequenza fonica (significante) non corrisponde nel nome proprio ad un concetto (significato), col quale s'identificherà una volta per sempre, al di là delle oscillazioni dovute all'ambiguità imposta dalla po-

²⁴ N.S. Leskov, *Sobranie sočinenij*, Moskva 1958, VII, pp. 252–259.

²⁵ Ivi, I, pp. 225–226, 245–246.

²⁶ Si veda anche lo studio di V.D. Bondaleto – E.F. Danilina, “Sredstvo vyraženiija emocional'no ekspressivnyh ottenkov v russkich ličnyh imenach”, *Antroponimika*, op. cit., pp. 194–200 con un esame delle sfumature stilistico espressive dei nomi propri dal punto di vista morfologico (derivazioni e composizioni), fonetico (intonazione e accentuazione), sintattico (contesto), lessico sintattico (determinazioni pre- o pospositive).

²⁷ A.L. Bem, “Ličnye imena u Dostoevskogo”, *Sbornik v čest' na Prof. L. Miletič za sedemdesetgodišninata ot roždenieto mu (1863–1933)*, Sofija 1933, pp. 409–410.

²⁸ S. Ullmann, *La semantica*, Bologna 1967, pp. 117–124.

²⁹ Ju. Tynjanov, “Dostoevskij i Gogol': K teorij parodij”, *O Dostoevskom – stat'i*, Providence 1966, pp. 158–166.

³⁰ O.S. Achmanova, *Slovar' lingvističeskich termiinov*, Moskva 1969, p. 175.

lisemia. Nel nome proprio si stabilisce invece di volta in volta una relazione nuova, poiché il significante cerca, nel campo semantico che si stende intorno al termine nucleare, l'accostamento ad un significato non convenzionale, processo che genera la vasta gamma di sfumature delle quali un nome proprio può essere caricato nell'opera artistica. Queste relazioni interne formano l'oggetto dello studio dell'antroponimia letteraria.

È noto che l'autore sceglie un nome proprio per l'effetto o la colorazione fonica, perché vi associa l'immagine di un certo personaggio, oppure perché un nome proprio trasparente gli permette di sottolineare semanticamente l'originalità di un personaggio: Chlestakov, Devuškin, Oblomov. Il problema non si presenta sempre con tale evidenza: pur chiamando una delle sue eroine Korobočka, Gogol' non ha posto l'accento sul valore semantico di questo termine: la sequenza fonica *korobočka* entra in relazione con un complesso di concetti (vagamente associabili a una "scatoletta"): tutto è preciso, ordinato, piuttosto piccolo in casa di Korobočka, ma lei è anche attentissima, perspicace, nulla le sfugge; sarà la prima che farà crollare il mito di Čičikov.

Più complessa ancora si presenta la sequenza Rudin. L'eroe di Turgenev non è rossiccio (*rudofj*): i capelli sono *kurčavye* [ricciuti], *il viso smugloe* [scuro], non è nemmeno duro come la *ruda* [minerale metallifero]; di fronte a Natal'ja si rivela tuttavia insensibile quanto il minerale e fa sanguinare il suo cuore al punto che fa venire in niente il detto: *Rubi do rudy, čtoby krov' tekla!*³¹. Nella sequenza fonica *rudin* sopravvive sia il termine protoslavo *ruda* [sangue], sia la derivazione *mednaja ruda* [minerale di bronzo]; nel nome proprio nasce quindi una contraddizione che avviene nel passaggio dallo strato superficiale a quello profondo, contraddizione sulla quale si regge la figura di quest'uomo "superfluo" turgeneviano.

Gli esempi citati dimostrano che la sequenza fonica può suscitare un'immagine trasparente a livello superficiale, che risulterà poi opaca al livello profondo, perché il nome proprio si forma con una motivazione di "secondo grado", si sovrappone su un elemento linguistico codificato, dotato di un senso determinato nel discorso comune, apparentemente facile da decodificare. Invece nel passaggio dal livello superficiale a quello profondo avviene la trasformazione artistica, nasce una nuova,

complessa relazione tra significante e significato che può essere messa a fuoco solo per mezzo di un attento esame del contesto.

IL PROBLEMA ARTISTICO DEL NOME PROPRIO

Uno strumento prezioso per gli studi d'onomastica letteraria russa ci viene offerto da una bibliografia redatta da S.P. Zinin e A.G. Stepanova³², che contempla, oltre a lavori specifici, singole pagine dedicate ai nomi propri nelle opere di critica letteraria. V.V. Vinogradov afferma nel 1959 che la scelta del nome proprio è parte della composizione dell'opera letteraria; come A.L. Bem, Vinogradov è convinto che l'autore carichi i nomi propri di un particolare significato e li consideri "importanti, espressivi e socialmente caratterizzanti"³³. Nel 1963 dà per acquisita l'importanza della funzione linguistica del nome proprio, insistendo sulla vastità e complessità dell'aspetto stilistico del problema ed evidenzia la funzione strutturale del nome proprio nei vari generi letterari, quando afferma che può diventare il *leitmotiv* che "accompagna lo svolgersi di un racconto e ne determina la conclusione"³⁴. Tra gli esempi citati da Vinogradov ci soffermiamo su *Serž Ptičkin* [Sergio Uccello] di K.M. Stanjukovič:

Una sola cosa lo turbava, appariva fonte dei suoi segreti tormenti... il suo cognome... che fin dall'infanzia aveva avvelenato la tranquillità di un giovane, il quale era per il resto di sangue freddo e ragionevole.

Tutta la vita di Ptičkin era stata dominata da questo cognome che aveva influenzato il suo carattere, forgiato la sua coscienza sociale: "come ha potuto mia madre, ragazza di nobile famiglia, decidersi a sposare un uomo che portava il cognome di Ptičkin?"³⁵.

Anche V.B. Šklovskij è convinto che il nome proprio può condizionare "l'evolversi della situazione in una novella" e cita a sostegno di tale affermazione un episodio tratto dalle *Narodnye russkie skazki* di A. Afanas'ev.

³² "Imena personažej v chudožestvennoj literature i fol'kore (Bibliografija)", *Antroponimika*, op. cit., pp. 330-355, con 260 titoli. Per la bibliografia occidentale si veda E.C. Smith, *Personal Names. A Bibliography*, New York 1952, e gli aggiornamenti nella rivista *Names* a partire dal 1956.

³³ V.V. Vinogradov, *O jazyke chudožestvennoj literatury*, Moskva 1959, p. 245.

³⁴ Idem, *Stilistika – Teorija poetičeskoj reči – Poetika*, Moskva 1963, p. 37. Un cenno al medesimo problema si trovava già in Idem, *Evoljucija russkogo naturalizma. Gogol' i Dostojevskij*, Moskva 1929, pp. 339-340.

³⁵ *Stilistika*, op. cit., p. 37.

³¹ V.I. Dal', *Tolkovij slovar'*, S. Peterburg 1882, IV, alla voce *rudofj*.

Un contadino doveva andare da un signore di cui aveva dimenticato il cognome, però ricordava che era un cognome uccellino (*ptič'ja familija*). I compagni l'aiutano a ricordare il cognome elencando vari nomi di uccelli, ma il cognome era *Verbickij* [salcio]: gli viene obiettato: "ma tu avevi detto che era un cognome uccellino" e il *mužik* risponde: "si sa che gli uccelli si posano sui salci"³⁶. Tale risposta induce Šklovskij a vedere la soluzione della funzione artistica del cognome in questo aneddoto in un tipo di accostamento metonimico, che si ritrova pure nella novella di Čechov *Lošadinaja familija* [Un cognome cavallino]³⁷.

I racconti citati da questi due autori dimostrano che la funzione artistica del nome proprio può assolvere compiti diversi: in *Serž Ptričkin* crea psicologicamente la situazione di un individuo che si sente socialmente inferiore a causa del cognome³⁸. L'intreccio della novella di Čechov è determinato dal nome proprio, ma si risolve in una sincope: il cognome viene ritrovato quando il dente era già stato strappato al generale e il nome dell'impiegato del dazio (*Ovsov*, perché i cavalli si nutrono di avena [*oves*]), che sa curare i denti con gli scongiuri, non serve più a nessuno.

Le osservazioni di Vinogradov e l'analisi di Šklovskij oltrepassano i limiti entro i quali si muoveva l'antroponimia letteraria e superano i lavori che avevano per oggetto quei nomi propri che colpivano per una certa "simbologia". Altri lavori tendono a particolareggiati esami lessicologici oppure mirano, come precisa anche S.I. Zinin, a ritrovare il prototipo di questo o quel personaggio di un'opera³⁹.

Le teorie di Vinogradov e di Šklovskij confermano inoltre che la funzione del nome proprio non può essere localizzata nell'ambito del contenuto o in quello della forma, come aveva proposto Rudnickij, ma la si deve cercare nella trasformazione che subisce la sua struttura linguistica nel passaggio dal livello superficiale a quello profondo. Lo studio di tale trasformazione permette di stabilirne l'intensità denotativa e compositiva; la trasformazione stessa non è, ad eccezione di racconti molto brevi, una e irripetibile; anzi nelle opere di complessa struttura compositiva un nome proprio può subire ulteriori trasformazioni, che talvolta impoveriscono l'intensità denotativa, altre volte invece lo caricano di più intense sfumature ancora. In questo senso il nome proprio può essere l'indice del crescendo o del decrescendo che accompagna l'evolversi di una vicenda lungo l'arco compositivo di un'opera.

Analizzando i *Besy* [I demoni, 1871] di Dostoevskij notiamo che Petr Stepanovič è durante tutta la parte centrale del romanzo Verchovenskij, perché proteso a dimostrare che è il dominatore assoluto di quella città di provincia; il cognome scompare quando è trionfatore; il nome proprio e il patronimico assumono a questo punto un ruolo fortemente ironico. Petr Stepanovič è infatti umanamente svuotato, interiormente abbandonato da tutti; appagata la sua violenta passione dominatrice, Verchovenskij è in alto, ma ridotto ad un misero automa. Il cognome ricompare poco prima della fine, quando Verchovenskij, modestamente disposto a viaggiare in seconda classe, si dichiara con "magnanima prontezza" lieto di passare in prima a spese di un giovane conosciuto per caso alla stazione.

IL PROBLEMA DEGLI EQUIVALENTI DEL NOME PROPRIO

Bisogna infine osservare che gli studi di antroponimia letteraria non vertono intorno ai rapporti esistenti all'interno di un'opera tra i singoli nomi propri, rapporto che ci sembra fondamentale se lo studio del nome proprio non vuole essere fine a se stesso. Noi siamo convinti che deve offrire la possibilità di rivelare nuovi

citato in *Onomastika*, anche lo studio di D. Mgeladze - N. Kolesnikov, "Sobstvennye imena v rasskazach A. P. Čechova", *Trudy Tbilisskogo Gos. Univ.*, 1956 (LXI), pp. 289-300, benché più ampio, si sofferma solo su alcuni nomi che colpiscono in modo particolare.

³⁶ V.B. Šklovskij, *Povesti v proze*, Moskva 1966, II, p. 349.

³⁷ Ivi, pp. 351-352. L'artificio del "ricordare un cognome dimenticato" si incontra anche in N.S. Leskov, *Voitel'nica*, op. cit., I, p. 163: Donina Platonovna cerca di farsi venire in mente il cognome di un colonnello: Lastočkin [rondine], mi sembra, debba essere il cognome, o forse non Lastočkin? Deve essere un cognome uccellino che comincia per l o per k ... - Ma lasciate stare il cognome. - Io così, ecco, molto spesso: mi ricordo subito del luogo di provenienza, ma il cognome non mi viene mai in mente".

³⁸ Quest'esempio ricorda F.M. Dostoevskij, *Selo Stepančikovo...*: *Vidopljasov* [vid (vista), *pljasal'* (ballare)] si rivolge al padrone per poter cambiare cognome, perché è lo zimbello dei ragazzi. Inizia la ricerca: Olandrov, Tjul'panov, Tancev, Ulanov, Vernij, ma tutti si prestavano ad una rima e Vidopljasov deve continuare a sopportare gli scherzi ingiuriosi.

³⁹ S.I. Zinin, "Russkaja antroponimija v 'Zapiskach ochotnika' I. S. Turgeneva", *Russkij jazyk v škole*, 1968 (V), pp. 21-25. Singoli studi: E.B. Magazanik, "Kto vy, doktor Rutenšpic" ed altri due articoletti in *Russkaja reč'*, 1968 (III), pp. 23-24, che contiene già gli elementi dell'articolo

aspetti della concatenazione interiore tra discorso artistico e mondo ideologico dei personaggi⁴⁰, concatenazione che dev'essere affrontata globalmente e studiata, in tutte le implicazioni sincroniche.

Nei *Zapiski ochotnika* si rimane subito colpiti dalla plurifunzionalità del nome proprio quale segno di provenienza sociale, di qualità morale e di legarne compositivo tra i singoli personaggi. Ermolaj, rude uomo del popolo, (*Ermolaj i mel'ničicha*, 1847) è designato col solo nome proprio, però si precisa che viene affettuosamente chiamato Ermolka, perché nonostante la sua rozzezza si fa voler bene da tutti⁴¹. Per Ermolaj Petrovič nutre un profondo senso di rispetto la *mel'ničicha*, che entra in scena come “moglie di un mugnaio”. Il nome comune *mel'ničicha* indica qui anche un atipico sociale: ella, infatti, non è né una donna del popolo (*babba*), né una piccola borghese (*meščanka*), però Ermolaj è pieno di rispetto per lei e la chiama Arina Timofeevna. Arina infatti è una ragazza che fu serva del “signor Zverkov” [bestia], subito presentato con nome e patronimico: Aleksandr Silyč⁴², che guardava tutti con furbi *myšenyje glazki* [occhietti da topo]. Solo l'adorata moglie (“donna più buona è difficile trovare”) lo chiamava piena di tenerezza Kokò. Arina era stata cameriera di “questo angelo in veste umana”; ma all'ingrata venne in niente di volersi sposare, “disordine” che il signor Zverkov non ammetteva, e la ragazza fu cacciata di casa quando rimase incinta. Petruška (per Ermolaj Petr Vasilevič) il suo cameriere non era colpevole (sebbene convenisse “punirlo”), poiché Zverkov aveva al suo servizio camerieri sposati, mentre la moglie si era posta come principio di non tenere ragazze sposate.

Il guardaboschi (*lesnik*) del racconto *Birjuk* (1848) viene designato con nome comune finché non è chiaramente delineato; appena lo si intravede all'interno della sua squallida *izba*, si apprende che si chiama “Foma... e porta il soprannome di Birjuk” [lupo]; prozvišče che designa nel “governatorato di Orel un uomo solitario e

cupo” e questo Birjuk è cupo al punto da essere “temuto come il fuoco” in tutto il circondario. Anche la bambina di Birjuk è una cupa creatura, chiusa in se stessa: si chiama Ulita (forse da *ulitka* [lumaca]), perché non esce mai dalla misera *izba* nella quale deve vegliare il fratellino nato da poco. Gli altri personaggi del racconto vengono designati con nome comune: accanto al *barin* [signore], compare il *mužik* ruba legna, che teme *Birjuk*, ma lo chiama rispettosamente *Foma Kuz'mič*, prima d'insultarlo e di minacciarlo. Nome e patronimico sono tinti in bocca del *mužik* di una forte ironia, potrebbe essere tradotto con: “lasciami andare, fratello gemello [Foma] (tanto sei un mio pari) anche se t'illudi di dominarmi [Kuz'ma]”.

Accanto ai nomi propri codificati (nomi, patronimici, cognomi, soprannomi) si nota, come abbiamo già detto, che alcuni personaggi sono designati con nomi comuni. Il termine *mel'ničicha* è il vero nome proprio della moglie del mugnaio: era stata Arina quando era “cameriera”, può essere Arina Timofeevna solo per Ermolaj; non essendo una “piccola borghese”, la denominazione con nome e patronimico non le si addice.

Il narratore protagonista è in *Birjuk* solo *barin* (il suo nome proprio viene pronunciato ma non comunicato al lettore), forse per sottolineare che è relegato al ruolo di semplice spettatore; il ladro, sebbene antagonista di Birjuk, è solo *mužik*, per rendere il suo indomabile odio per il guardaboschi più stridente.

Dall'esame di questi racconti risulta che un nome comune può assolvere la funzione di un nome proprio; di conseguenza lo studio dell'antroponomia letteraria deve occuparsi anche di questo tipo di denominazione. Il problema, per quanto abbiamo potuto constatare, non è stato quasi mai affrontato dagli studiosi. L'unico che si è alquanto avvicinato a questa tematica è W. Kasack⁴³.

Dopo aver compiuto un accurato ed intelligente lavoro di classificazione dei nomi propri nell'opera gogoliana, Kasack rileva che Gogol' ha saputo creare un numero eccezionale di nomi propri, perchè attribuiva ad essi una notevole importanza artistica; egli si sente quindi “autorizzato a domandarsi quali personaggi non vengono designati con un nome proprio. Gli sembra di

⁴⁰ L'unico lavoro più ampio potrebbe essere quello di T.P. Krestinskaja, *Ispol'zovanie ličnyh sobstvennyh imen v tvorčestve F. M. Dostoevskogo*, Leningrad 1966, di cui purtroppo conosciamo solo il riassunto.

⁴¹ Lo stesso tipo di contrasto si nota nel suo misero cane, per lui però un fedele Valetka [valet].

⁴² Silyč, patronimico di Sila, dal latino “Sila” (rilievo della Calabria), suggerisce tuttavia all'orecchio russo un accostamento a *sila* [forza]. Si potrebbe allora tradurre “forte difensore” (dell'onore di sua moglie) ma “bestiale” verso gli inferiori.

⁴³ W. Kasack, *Die Technik der Personendarstellung bei Nikolaj Vasilevič Gogol*, Wiesbaden 1957, pp. 11–27.

poter individuare sostanzialmente due gruppi: un certo numero di funzionari che viene designato con un connotato esterno, la professione, l'età, come pure alcune figure femminili dei racconti di Pietroburgo⁴⁴. Nel seguito precisa che a questa assenza del nome proprio corrisponde l'assenza di tratti individuali: l'aspetto esteriore di questi personaggi è idealizzato, la loro natura interiore è stereotipata⁴⁵. In *Portret* incontriamo due signore, madre e figlia: la prima è *svetskaja dama* [dama di mondo], *aristokratičeskaia dama*; la seconda *blednen'kaja doč* [figlia pallidina], *moloden'kaja, svet-skaja devica* [giovane signorina di mondo], che risponde occasionalmente all'appellativo Lize, rivoltole dalla *svetskaja* madre.

L'assenza del nome proprio corrisponde quindi secondo Kasack ad una precisa intenzione artistica: è infatti un artificio che s'incontra in Gogol' anche nella forma *Gospodin A, Odin* [Un tale], *Pervyj* [il primo], *Literator*⁴⁶, forma alla quale l'autore ricorre quando una figura funge da rappresentante di una categoria sociale o intellettuale. Forgiando il concetto di "assenza del nome proprio", egli introduce un principio nuovo nello studio dell'antroponimia letteraria.

L'unico che ha superato la posizione di Kasack è lo studioso sovietico R.U. Taič. Riprendendo un discorso di A.L. Bem⁴⁷, incoraggia la redazione di dizionari dei nomi propri di singoli autori o opere, per determinare la funzione stilistica degli antroponimi sia nel discorso dell'autore, sia in quello dei personaggi⁴⁸. Esposti i criteri da seguire per tale redazione, si sofferma sulle "parole che si possono chiamare equivalenti dei no-

mi propri, parole sostitutive dei nomi propri", *balbes* [babbeo], *ved'ma* [strega], *krovopivec* [persona spietata perché succhia il sangue] incontrati nella *Famiglia Golevlev* di Saltykov Ščedrin, cioè costanti che si riferiscono sempre a un solo personaggio; benché non strutturati come abituali nomi propri vengono percepiti come autentici equivalenti⁴⁹. Tale principio viene esteso ai nomi di parentela (*brat*) quando fungono da costanti sostituti dei nomi propri e, in alcuni casi, perfino ai pronomi (*ta* [quella]) in determinate situazioni emotive, particolarmente cariche⁵⁰.

Questo discorso di Taič ci sembra estremamente importante e dà, secondo noi, una nuova dimensione allo studio dell'antroponimia letteraria. Dimostrando che non si tratta di un'analisi circoscritta, minuziosa, ma di un problema che coinvolge tutta la scrittura artistica, offre la prospettiva di avvicinarsi ulteriormente all'autentico messaggio poetico di un'opera.

Tenendo conto di quanto analizzato sopra, senza aver la pretesa di proporre uno schema tipologico, pensiamo di poter abbozzare una proposta di lavoro per un esame testologico sotto questa angolatura:

a) *analisi linguistica*: stabilire la relazione tra la sequenza fonica e il valore semantico del termine diacronicamente (etimologia) e sincronicamente (in relazione al personaggio e agli equivalenti dei nomi propri);

b) *analisi stilistica*: stabilire la carica emotivo stilistica di ciascun nome proprio in relazione ai singoli episodi della vicenda (contesto minimale) e ai suoi equivalenti; determinare se e fino a che punto la carica stilistico emotiva modifica il valore semantico del nome proprio (relazione tra livello superficiale e profondo) .

c) *analisi compositiva*: stabilire la relazione dei nomi propri, dei loro equivalenti (singoli episodi) con la struttura compositiva di tutta la vicenda, esaminando la concatenazione tra i nomi propri da una parte e tra nome proprio e loro equivalente dall'altra; determinare se e fino a che punto le esigenze compositive modificano il valore semantico del nome proprio al livello profondo del discorso artistico.

[N.M. Kauchtschischwili, "La funzione artistica dei nomi propri", *Ricerche slavistiche*, 1970–1972 (XVII–XIX), pp. 273–289]

⁴⁴ Ivi, p. 25.

⁴⁵ Ivi, p. 26.

⁴⁶ Ivi, pp. 26–27; gli esempi sono tratti da *teatral'nyj raz'ezd*, commento sceneggiato a una rappresentazione teatrale.

⁴⁷ *O Dostoevskom. Sbornik statej*, a cura di A.L. Bem, II, Praga 1933; contiene uno "Slovar' ličnych imen u Dostojevskogo", di 89 pagine, presentato come prima parte, che comprende solo i nomi propri delle opere artistiche. Era stato progettato di far seguire una seconda parte, con i nomi propri di tutti gli altri scritti di Dostoevskij. Anche così si tratta del testo senz'altro più rilevante che ci è stato possibile consultare.

⁴⁸ R.U. Taič, "Opyt antroponimičeskogo slovarja pisatelja", *Antroponimika*, op. cit., pp. 314–318. Taič propone sette punti: 1) relazione tra nome proprio e personaggio; 2) struttura del nome proprio; 3) forma grammaticale e fonetica del nome proprio; 4) natura del minimale contesto linguistico; 5) informazione etimologica; 6) esame della sfera stilistica e delle sfumature espressivo-emozionali; 7) indicazione se appartiene al discorso dell'autore o a quello di un personaggio (indicare la frequenza con cui lo s'incontra nel discorso dell'uno o degli altri).

⁵⁰ Ivi, pp. 318–319.

Quo vadis? Traducibilità e tradimento

Luigi Marinelli

[eSamizdat 2004 (II) 3, pp. 129–139]

Venti anni dopo, oggi, 25 ottobre 2004, mi ritrovo a parlare di Quo vadis? col mio figlioccio polacco Teodor, detto Fiedkin, che mi è venuto a trovare questa settimana coi suoi genitori e lo sta leggendo per la scuola (frequenta la seconda classe ginnasiale e ha ormai quindici anni), ma stranamente per lui, pigro ragazzino “multimediativo” e poco lettore come tanti altri, si sta appassionando alla trama e alla storia di Roma antica, pagana e cristiana. Non s’immaginava del resto neanche lontanamente che il suo padrino di battesimo avesse scritto tanto su Quo vadis?: quello che viene qui ripresentato per la cortesia dei Redattori di eSamizdat è infatti il primo di una serie di miei articoli sul “romanzo dei tempi di Nerone”, pubblicato allora grazie a Mario Capaldo, alla sua onnivora curiosità intellettuale, cortesia e straordinaria disponibilità all’incontro e al dialogo perfino con uno sconosciutissimo neolaureato. L’ultimo è uscito poco tempo fa in un libro di rara bellezza grafica e dove ben più illustri di me son stati i partecipanti: *Od Rzymu do Rzymu*, a cura di Jerzy Axer con la collaborazione di Maria Bokszczanin, OBTA/Verum, Warszawa 2002. Il titolo del mio contributo in questo libro (“*Dwuznaczność Quo vadis*”, ossia “*Ambiguità di Quo vadis*”, alle pp. 201–213) riprendeva in qualche modo quello dell’articolo del 1984 su *Europa Orientalis*, al quale evidentemente sono rimasto fino ad oggi affezionato, continuando a interrogarmi per tutto questo tempo sulle ragioni per cui proprio questo romanzo polacco avesse riscosso e in fondo continuasse a riscuotere tanto favore del pubblico in tutto il mondo (nel frattempo sono stati prodotti tra l’altro il brutto film di Jerzy Kawalerowicz, quasi un capolavoro del Kitsch; un’opera rock polacca tratta dal romanzo; le agende Quo vadis vanno a ruba ecc. ecc.). Ma in effetti mi è bastato parlarne stamani col quindicenne Teodor detto Fiedkin che, da appartenente alla minoranza polacca ortodossa qual è (ma ero io l’unico a conoscere qualche canto slavo ecclesiastico al suo battesimo nella cerchie di Wola a Varsavia), non è interessato a cogliere l’elemento apologetico cattolico fortemente presente nel romanzo di Sienkiewicz, ma ne coglie appieno il lato avventuroso, la trama amorosa (identificandosi evidentemente col baldo Vinicio), la netta divisione del mondo dei buoni da quello dei cattivi (tranne nel caso del “letterato” Petronio, che infatti, come personaggio, gli rimane ancora un po’ ostico). Ecco. Gli occhi e la testa di Fiedkin, liberi ancora dai condizionamenti dell’“età matura”, mi spiegano forse meglio di ogni altro ragionamento e dotta

elucubrazione, i motivi più profondi dell’enorme e persistente successo di Quo vadis? E forse per questo il grande, ma invidio Gombrowicz – che per tutta la vita s’interrogò sulle costrizioni e i condizionamenti sociali imposti nella “chiesa interumana” dalle varie “forme” della “maturità” – ce l’ebbe tanto col povero Sienkiewicz: perché davvero sa smuovere e parlare direttamente al cuore umano, sa confortarlo. E vi pare poco?

L.M.

L’IPOTESI escarpitiana del “tradimento creativo” come chiave per la letteratura¹ si adatta assai bene a opere di non grande valore, ma di enorme successo come *Quo vadis* (1896) di Henryk Sienkiewicz. La fortuna che questo testo ha continuato a riscuotere non è paragonabile a quella di altre opere, pure di vasta Risonanza (come, ad esempio, *Ben Hur* (1880) di Lewis Wallace, da cui Sienkiewicz trasse dichiaratamente ampia ispirazione)², non solo in campo editoriale per le centinaia di edizioni e traduzioni, ma anche per le decine di trasposizioni filmiche, teatrali e di altro genere, perfino per l’autonomizzarsi di personaggi usciti da sue isole narrative: il gigante buono Ursus nei suoi pseudomitici confronti coi vari Ercole, Maciste e così via dei kolossal cinematografici in costume; la pascoliana *Pomponia Graecina* (1909), nata proprio dal “quovadismo” dei primi anni del nostro secolo in Italia³; la tragica figura di Nerone fra avanspettacolo e teatro della crudeltà, come la ritroviamo anche in un capolavoro interpretativo di Petrolini, fino a certa attuale pornofumettistica.

¹ R. Escarpit, “Creative Treason as a Key to Literature”, *Yearbook of comparative and general literature*, 1961, 10, pp. 16–21.

² Si veda la lettera dell’11 febbraio 1888 a Mácislaw Godlewski in H. Sienkiewicz, *Listy*, a cura di J. Krzyżanowski, Warszawa 1977, I/2, p. 52.

³ Su questo punto si veda A. Traina, Introduzione, G. Pascoli, *Pomponia Graecina*, Bologna 1967, pp. 7–15, che rimanda anche agli studi più antichi di A. Della Torre, *La Pomponia Graecina di G. Pascoli*, Firenze 1913 e di H. Festa Montesi, “Pomponia Graecina carmen Johannis Pascoli”, *Atti dell’Accademia degli Arcadi*, 1939–1940 (XIX–XX), pp. 87–118.

Diremo di più, la fortuna di *Quo vadis?* è così straordinaria che, se si chiede a persona di media cultura un titolo della letteratura polacca, risponderà certamente *Quo vadis?* e talvolta saprà perfino dire, più o meno storpiato nella pronuncia, il nome del suo autore, eco lontana, forse, di un clamoroso premio Nobel (1905) che Sienkiewicz riscosse in lizza con scrittori come Tolstoj, Swinburne, Carducci, Kipling, Lagerlöf. Nonostante il suo enorme successo di pubblico, la critica e la storia letteraria – anche polacche – hanno trascurato questo celebre “romanzo dei tempi di Nerone”. E ciò non deve stupire, se si pensa alla netta opposizione novecentesca fra circuito letterato e circuito popolare della distribuzione letteraria⁴.

Il successo di *Quo vadis?* – come forse tutto il problema teorico che ne è al fondo – sembra essere dunque innanzitutto una questione di sociologia letteraria. La critica troppo spesso si è limitata a faziose quanto inutili schermaglie sul maggiore o minore apporto di opere precedenti al testo di Sienkiewicz⁵, ma tutte quelle diatribe, infatti, non hanno agevolato la spiegazione del successo spropositato, immediato e persistente di *Quo vadis?*

Si potrebbe essere tentati di far dipendere la fortuna di *Quo vadis?* dalle numerose trasposizioni filmiche, e cioè, dall'effetto risalendo alla causa, dalla crescente influenza del cinematografo, e poi di altri *mass-media*, come strumenti di formazione di una cultura letteraria di massa nel nostro secolo. Dati i meccanismi “tautologici” del successo, non solo letterario, in questo narcisistico Novecento (si piace perché si ha successo, si ha successo perché si piace), questa ipotesi è molto verisimile, anche se, per almeno due motivi, non può soddisfare pienamente:

le trasposizioni non vi sarebbero state, se non ci si fos-

⁴ Si veda R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris 1968.

⁵ Si vedano soprattutto gli studi di Maria Kosko in difesa dell'originalità di Sienkiewicz rispetto alla tradizione, in particolare francese, del romanzo storico religioso ottocentesco, M. Kosko, *La fortune de “Quo vadis” de Sienkiewicz en France*, Paris 1935; Idem, *Un “best seller” 1900 – “Quo vadis”*, Paris 1960; Idem, “Un cas de nationalisme littéraire: *Quo vadis?* en France”, *Revue de littérature comparée*, luglio agosto 1958, pp. 346–362). Esageratamente apologetico è invece un saggio su *La fama mondiale di Sienkiewicz* di J. Krzyżanowski, “Światowa sława Sienkiewicza”, *Sienkiewicz. Odczyty*, Warszawa 1960, pp. 7–44; mentre più moderato e attento sembra il giudizio di Z. Czerny, “Perspectives sur l'originalité de Sienkiewicz dans *Quo vadis?*”, *Mélanges de littérature comparée et de philologie offerts à Mieczysław Brahmer*, Warszawa 1967, pp. 153–168.

se subito accorti della “traducibilità” in termini di massa dell'opera innanzitutto come testo scritto (il romanzo, la cui pubblicazione a puntate sulla *Gazeta Polska* era terminata nel febbraio 1896, nell'anno 1900 aveva già oltrepassato il milione di copie vendute nella sola versione inglese di Jeremiah Curtin);

altre opere letterarie – ad esempio *The last days of Pompei* (1834) di Edward Bulwer, per citarne una collegata alla genesi del romanzo sienkiewicziano – fin dagli albori della cinematografia sono state trasferite sullo schermo, ma non hanno avuto un successo paragonabile a quello di *Quo vadis?*

La ragione di questo successo è piuttosto da ricercare all'interno di *Quo vadis?*, di questo “fatto letterario” che va al di là del testo scritto, ma che dall'opera letteraria, dalla sua “ambigua complicazione”⁶ comunque prende le mosse. Sicché, parlando d'ora in poi di *Quo vadis?*, ci riferiremo, sì, al testo del romanzo, ma soprattutto a “L'échange de la communication [...] le mouvement de l'auteur au public”⁷.

Nel tentativo di spiegare i meccanismi del successo e della lunga sopravvivenza di un'opera indubbiamente minore come *Quo vadis?*, prendiamo le mosse da una dichiarazione programmatica di Sienkiewicz, di poco precedente la stesura del romanzo:

Sogno una grande epopea cristiana, nella quale vorrei introdurre S. Pietro, S. Paolo e Nerone, le prime persecuzioni e vorrei creare una serie di quadri e di scene di carattere talmente universale che *si dovrebbe tradurli dal polacco in tutte le lingue*⁸.

A questa ossessione della traducibilità, che trova riscontro in alcuni tratti caratteriali e comportamentali di Sienkiewicz, fin troppo duramente rimproveratigli da

⁶ M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano 1976, p. 27.

⁷ R. Escarpit, “Intervento”, *Littérature et Société. Problèmes de méthodologie en sociologie de la littérature*, Bruxelles 1967, pp. 22–23.

⁸ La lettera è citata come indirizzata a Dionizy Henkiel, redattore della *Gazeta Polska*, e datata 14 agosto 1894, da Bronisław Biliński, “Narymskich śladach autora *Quo vadis?*”, *Przegląd Humanistyczny*, 1967, 3, p. 85. L'articolo è apparso con lievi mutamenti anche in italiano, *Immagini di Roma e itinerari romani* nel fascicolo 56 delle conferenze del Centro di Studi a Roma dell'Accademia Polacca delle Scienze, B. Biliński, *Enrico Sienkiewicz, Roma e l'antichità classica*, Wrocław 1973 (alla p. 56 la traduzione del brano qui riportato). Si deve peraltro segnalare il fatto che il volume delle *Lettere* di Sienkiewicz, in cui fra l'altro è compresa tutta la corrispondenza con Henkiel, non contiene la lettera in questione. Siamo più propensi a ritenere che l'errore stia dalla parte di Biliński.

un altro grande della letteratura polacca, Witold Gombrowicz⁹, ha corrisposto poi in pratica un'effettiva *traducibilità* dell'opera, testimoniata da centinaia di edizioni di *Quo vadis?* in tutte le lingue; perfino in latino, come *Pinocchio*.

I termini di questa traducibilità possono essere studiati più da vicino grazie allo schema proposto da Jakobson nelle sue riflessioni sugli *Aspetti linguistici della traduzione*¹⁰.

Le tre forme della traduzione indicate da Jakobson discendono dalla polisemia del greco *metaphérein* (sottolineata recentemente da T. De Mauro)¹¹ e cioè:

1. la traduzione *endolinguistica*, o riformulazione, corrisponderebbe al "fare metafore" (ovvero a quella funzione metalinguistica del linguaggio di cui parla De Mauro);
2. la traduzione *interlinguistica*, o traduzione propriamente detta, sarebbe ovviamente il vero e proprio "tradurre";
3. la traduzione *intersemiotica* o trasmutazione equivarrebbe al trasportare in campo non linguistico o non prevalentemente linguistico (come nel caso del teatro, ad esempio) segni che in partenza appartenevano unicamente al linguaggio (si noti che in questi casi parliamo proprio di "trasposizione").

L'originaria unità dei tre significati del *metaphérein* (relativi a cose e concetti oggi sentiti come completamente diversi) suffragherà in seguito l'uso dei termini "traduzione" e "traducibilità" come un unico riferimento a tutte e tre le forme della traduzione indicate da Jakobson. Ma è bene soffermarsi innanzitutto in dettaglio su ciascuna di esse.

1. L'impatto della tematica storico-religiosa era stato preparato dallo stesso Sienkiewicz nel racconto apocri-feggiante *Póidźmy za Nim* [Seguiamolo, 1893], ma nel-

la stessa letteratura polacca (come per tutto l'Ottocento europeo, da *Les Martyrs* di Chateaubriand all'*Acté* di Dumas padre, dalla *Fabiola* del Wiseman all'*Anticristo* di Renan, dal *Flavien* di Alexandre Guiraud, col quale il cracoviano Zygmunt Czerny ha supposto, ci pare con buona parte di ragione, un rapporto più diretto di filiazione del *Quo vadis?*, fino al *Giuliano l'Apostata* di Merežkovskij, che uscì proprio nello stesso anno e per certi versi si potrebbe considerare il corrispettivo russo di *Quo vadis?*), il tema del cristianesimo montante di contro alla decadenza dell'impero romano si era già affacciato almeno in due dei quasi duecento romanzi di Józef Ignacy Kraszewski, *Caprea i Roma* [Capri e Roma, 1859] e *Rzym za Nerona* [Roma sotto Nerone, 1865].

In questo contesto storico-letterario, alla traducibilità *endolinguistica* di *Quo vadis?* si veniva tuttavia ad aggiungere un elemento affatto esterno, tipicamente polacco e sienkiewicziano. La scelta del cristianesimo come *exemplum* di onestà e di fierezza nella lotta contro il male e la tirannia veniva così a perdere molto della sua connotazione letteraria, all'interno della tradizione romanzesca cui accennavamo, per assumerne un'altra, tutta locale ed extraletteraria. Il richiamo era naturale, si direbbe quasi scontato, per un pubblico polacco ottocentesco, per cui la Chiesa cattolico-romana rappresentava sempre l'*antemurale* dell'identità e dell'indipendenza nazionale di contro e nonostante gli invasori, soprattutto prussiani (protestanti) e russi (ortodossi). Solo per inciso, a questo proposito, possiamo ricordare il tradizionale privilegio in cui la storiografia e la letteratura polacche hanno sempre tenuto il terzo attore della spartizione di fine '700, l'Austria cattolica, di stanza in quella Galizia che certo, rispetto alle oppressioni, alle vessazioni, e ai drastici tentativi di assimilazione zaristi e del Reich nelle altre regioni, poteva ben dirsi "felix". Sienkiewicz, suddito dello zar, era ben consapevole di questo aspetto nazional-religioso della sua opera: come ha detto il maggior studioso polacco di Sienkiewicz, Julian Krzyżanowski, il "romanzo dei tempi di Nerone" era evidentemente al tempo stesso un "romanzo dei tempi di Bismarck"¹²; ne troviamo piena conferma in una famosa lettera dello stesso Sienkiewicz del 24 gennaio 1912 al critico e romanziere francese Jean Auguste

⁹ W. Gombrowicz, Sienkiewicz, Idem, *Dziennik (1953-56)*, Paris 1971, pp. 292-301; brevi brani di quest'articolo fondamentale, non incluso nella traduzione italiana dei diari di Gombrowicz, sono invece tradotti nell'introduzione di Giovanni Maver a *Quo vadis? - Per deserti e per foreste*, della serie "I nobel", Torino Milano 1964, pp. XXX-XXXI. Per come nel periodo dell'esordio Gombrowicz fosse affascinato e ossessionato dal problema della fortuna di massa del romanzo popolare, si veda P. Marchesani, "Il bestseller di Gombrowicz", *Alfabeta*, 1983, 49, pp. 7-8.

¹⁰ R. Jakobson, "On linguistic aspects of translation", *On translation*, a cura di R.A. Brower, Cambridge Mass. 1959.

¹¹ T. De Mauro, *Ai margini del linguaggio*, Roma 1984, p. 99.

¹² Si veda il capitolo su *Quo vadis?* nel libro di J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1973, p. 163.

Boyer d'Agen che gli chiedeva informazioni sulla genesi di *Quo vadis?*¹³.

La prospettiva storiografica e il parallelo con la situazione della Polonia martire, “paese delle tombe e delle croci”¹⁴, era già presente nel dramma *Irydion* (1834–'36) di Zygmunt Krasiński, forse il meno noto all'estero dei tre vati del romanticismo polacco, il cui influsso su *Quo vadis?* riconobbe lo stesso Sienkiewicz, anche per difendersi dalle dure accuse di plagio, rispetto soprattutto a certe opere della letteratura francese, mosse per primo da Ferdinand Brunetière¹⁵. Ancora più rilevante, tuttavia, ci sembra una strana coincidenza, relativa a un fatto precedente di circa un quarto di secolo la stesura del romanzo. Il poeta Teofil Lenartowicz, emigrato in Italia dopo i moti polacchi del 1848, aveva pubblicato nel 1871, nella raccolta *Album włoskie* [Album italiano], la poesia *Którędy* [Da che parte], in cui paragonava la propria situazione di esule perseguitato con quella di S. Pietro che sulla via Appia incontra Cristo diretto a Roma per farsi condannare una seconda volta. Ora, la traduzione italiana di quel poemetto, apparsa immediatamente nello stesso anno ad opera di Ettore Marcucci¹⁶, venne intitolata proprio *Quo vadis*, rendendo così esplicito il riferimento all'antica leggenda apocrifa sull'orma lasciata dal piede di Gesù nel luogo del suo incontro con Pietro e in cui sarebbe sorta poi la cappella *Domine, quo vadis?* (oggi S. Maria in Palmis). Precedenti di questo tipo nella stessa letteratura polacca¹⁷ confermano l'im-

mediata traducibilità su un piano nazionalistico religioso del romanzo di Sienkiewicz. In questo stesso senso ci pare molto convincente il fatto, già notato da molti, che, nelle intenzioni dell'autore, Ligia (e non Licia come erroneamente si continua a chiamarla in diverse traduzioni) e Ursus sono “polacchi”, visto che Sienkiewicz seguiva l'ipotesi – in realtà alquanto contrastata ai suoi tempi – dell'origine slava del popolo dei Ligi, stanziati in origine fra i fiumi Oder e Vistola. Sarà stato forse per questo, che nel recente *Quo vadis?* televisivo di Franco Rossi – in quella che peraltro molti hanno considerato una ricostruzione “filologica” della Roma del I secolo – Ligia, imprigionata nei sotterranei del palazzo imperiale, si rifiuta di scambiare motto con chicchessia, rispondendo proprio in polacco?!

2. La traducibilità in termini propri di *Quo vadis?* dovrebbe riguardare in primo luogo il piano formale linguistico dell'opera. E in effetti, come hanno messo soprattutto in evidenza eminenti studiosi polacchi come Kleiner e Krzyżanowski¹⁸, si può considerare *Quo vadis?* un classico di quella lingua letteraria. L'esigenza ancora “positivista” (come si chiama in Polonia la corrente del realismo) di aderire alla realtà descritta a partire dallo stesso linguaggio, non poteva che portare Sienkiewicz alla stilizzazione dell'armonia classica. Konrad Górski ha perfino individuato strutture prosodiche all'interno della generale musicalità della prosa sienkiewicziana¹⁹. Ma perché abbiamo detto “dovrebbe”? Perché di fatto ci sembra che nella traducibilità *interlinguistica* di *Quo vadis?*, questo motivo (seppure nella doverosa presa d'atto che l'uso frequentissimo di parole latine e la classica limpidezza del periodo, perfino rispetto alla lingua della *Trilogia*, altrettanto limpida, ma stilizzata spesso su frasi e modi di dire secenteschi e incrostata dei maccheronismi di Pasek o di Twardowski o anche di coloriture locali lituane e ucraine, potessero parzialmente venire incontro ai traduttori), non sia affatto d'esclusiva importanza. Ricordiamo che la prima traduzione italiana a opera di Federico Verdinois (1899), quella che

¹³ Si veda H. Sienkiewicz, *Listy*, op. cit., I/1, p. 100.

¹⁴ Si tratta di un famoso inciso tratto dall'*Epilogo* di *Irydion*, nell'edizione in tre volumi delle opere letterarie di Krasiński curata dal Pawel Hertz, Warszawa 1973, I, p. 730.

¹⁵ Oltre che nei citati lavori della Kosko e di Czerny, troviamo interessanti informazioni sulle polemiche d'inizio secolo intorno a *Quo vadis?* nell'ampio studio di Alfons Bronarski, *Stosunek “Quo vadis?” do literatur romańskich*, Poznań 1926.

¹⁶ *Poesie polacche di Teofilo Lenartowicz*, Firenze 1871, pp. 34–39. Sulla notevole figura del Marcucci, cantante lirico, poeta, letterato, si veda Alberto Pellegrino, “Un letterato dell'Ottocento. Ettore Marcucci traduttore di Teofilo Lenartowicz”, *Studia Italo Polonica*, 1982, 1, pp. 113–128.

¹⁷ A titolo informativo, ricorderemo che lo pseudoromanzo storico (in realtà si tratta piuttosto di una serie di schizzi) di J. Kraszewski, *Capreä i Roma*, raccontava ma senza intenzioni storiografiche, la visione di S. Pietro sulla via Appia e terminava con la morte di Nerone. L'episodio “Quo vadis, Domine” si ritrova poi anche in un altro romanzo della serie storico-religiosa ottocentesca, *Darkness and Liawn* (1892) di F.W. Farrar; d'altro canto anche *Mondo antico* (1877) di Agostino della Sala Spada, oltre a presentare una trama amorosa ben simile a quella del *Quo vadis?* (anche qui l'azione iniziava in casa di Aulo Plauzio e Pomponia Grecina), includeva un capitolo intitolato proprio *Domine, quo vadis?*. Per queste e altre notizie sulle fonti letterarie di Sienkiewicz, si veda soprattutto Z.

Czerny, *Perspectives*, op. cit..

¹⁸ Si veda J. Kleiner, “Artyzm Sienkiewicza”, *Sztuchy*, Lwów 1925 (questo saggio è stato tradotto da Rosa Konarska per la rivista di Barabba I nostri Quaderni, 1927, 2); si veda anche il capitolo “Artysta mistrz języka” nel citato *Twórczość Henryka Sienkiewicza* di J. Krzyżanowski, pp. 371–386.

¹⁹ K. Górski, “Sienkiewicz – klasyki języka polskiego”, *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa. Materiały konferencji naukowej, listopad 1966*, a cura di A. Piorunowa e K. Wyka, Kraków 1968, pp. 51–76.

fece massicciamente scoppiare da noi il fenomeno del *Quo vadis?* e del “quovadismo”, non era dall’originale polacco, ma una traduzione della prima versione russa di V.M. Lavrov, che a sua volta, rispetto al testo di Sienkiewicz, aveva subito molti tagli²⁰. Così pure era stato per la prima fortunatissima traduzione inglese del Curtin.

C’è almeno un motivo, infatti, che sembra anch’esso assai importante ai fini della spiegazione della traducibilità, e quindi dei meccanismi del successo di *Quo vadis?*: la Russia degli zar non apparteneva alla Convenzione di Berna (9 settembre 1886), e Sienkiewicz dai milioni di copie vendute in pochi anni del suo libro ricevette più che altro la gloria. Krzyżanowski dedica gran parte del suo articolo sulla fama mondiale di Sienkiewicz proprio al motivo dei diritti d’autore. Nella citata lettera del 1912 a Boyer d’Agen, lo scrittore si lasciava andare ad amare recriminazioni:

Dodici anni fa, lessi sulla rivista inglese Blackand White che il numero dei volumi venduti nella traduzione di Jeremiah Curtin aveva superato il milione. Da quel momento sono passati molti anni, sono apparse un bel po’ di nuove edizioni, poiché il signor Curtin non fu l’unico traduttore. Traduceva chi voleva, e conosco un numero notevole di versioni, opera di diversi traduttori, edite da diversi editori. Anche in Francia, oltre alla traduzione di Kozakiewicz e Janasz (l’unica da me autorizzata), ne esistono Dio solo sa quante altre, e le vendono in edizioni di lusso e popolari da un franco e mezzo franco. Non v’è nemmeno da parlare di un qualsivoglia controllo, poiché del resto non c’è una convenzione letteraria fra la Russia e il resto d’Europa. I miei libri allora, vengono tradotti in tutti i paesi senza chiedere il permesso all’autore e senza preoccuparsi affatto dei suoi onorari²¹.

In questa faccenda gli Americani fecero forse la parte del leone, pubblicando numerose traduzioni pirata diverse da quella autorizzata di Jeremiah Curtin, o addirittura pagando a quest’ultimo, per ristampe della sua versione, onorari molto più alti dei simbolici compensi che talvolta inviavano allo stesso Sienkiewicz.

A questo fondamentale motivo extraletterario sono certamente da aggiungere aspetti più strettamente inerenti all’opera, ma in particolare sempre più prossimi al piano del contenuto del romanzo, a quei caratteri di “universalità” o di elementarità che si possono riscontrare a partire dal suo stesso genere e che effettivamente fanno di *Quo vadis?* un vero romanzo popolare e di massa, come *I tre moschettieri* o *I miserabili*.

Alla fortuna di massa dell’opera sienkiewicziana, in particolare fra quel pubblico di lettori forse solo apparentemente più ingenui che sono i ragazzi e gli incolti (per cui peraltro la “traducibilità” dei romanzi doveva essere stornata in senso altamente edificante e educativo²²), è dedicato un interessante studio del polacco Bogdan Zakrzewski che così sintetizza gli elementi di genere nei romanzi di Sienkiewicz:

Quando consideriamo il problema della fortuna di massa delle opere di Sienkiewicz dal punto di vista dell’universalismo delle loro caratteristiche di genere (trame, motivi o modelli di personaggi che compaiono come tipici della letteratura popolare), con facilità ne riconosciamo la particolare e non casuale parentela. Essa si presenta in quegli elementi dello schema amoroso e d’avventura di cui parlavamo, e cioè: trame amoroze col caratteristico *raptus puellae*; nobilitazione di personaggi attraverso un amore concluso a *happy end*; trame di lotte per una causa giusta e la sua vittoria; motivi di combattimenti eroici, di scontri, duelli, d’ingegnosi stratagemmi e di cavallereschi sacrifici; infine leggendarie collezioni di eroi cavalieri che superano migliaia di ostacoli, i più temibili rivali e al tempo stesso sono modelli di amanti fedeli e corrisposti²³.

²⁰ Lesław Eustachiewicz nel volume su *Quo vadis di Henryk Sienkiewicz*, ricorda questi rifacimenti del romanzo per la gioventù e per il popolo, spesso conditi di commenti rozzaamente devoti e bigotti. Il più fortunato fu senz’altro quello di Romuald A. Bobin, “per la gioventù matura”, che dal 1899 al 1938 ebbe almeno undici edizioni. Ai tagli e alle semplificazioni nella lingua si aggiungevano mutamenti nella rappresentazione degli eventi, con una drastica censura, ad esempio, di tutte le scene erotiche e dell’intreccio amoroso (si veda L. Eustachiewicz, *Quo vadis Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1983, pp. 109–110). Un procedimento affatto simile, comunque, riguardava molto spesso anche le traduzioni in altre lingue delle opere di Sienkiewicz: di tagli, censure e moralismi parla – in particolare per l’area germanica – Jean B. Neveux nello studio “Comment traduisait on les romans historiques de Sienkiewicz en langue allemande, avant 1914”, *Actes du V congrès de l’Association Internationale de Littérature Comparée*, a cura di N. Banašević, Belgrade 1967, pp. 675–683.

²³ B. Zakrzewski, “Sienkiewicz dla maluczkich”, *Henryk Sienkiewicz*.

²⁰ *Kamo griadeši. Roman iz vremen Nerona*, traduzione di V.M. Lavrov, pubblicata inizialmente sul giornale moscovita *Russkaja mysl’* (aprile 1895–marzo 1896) e sul pietroburchese *Severnyj vestnik* (maggio 1895–maggio 1896).

²¹ H. Sienkiewicz, *Listy*, op. cit., p. 100.

Un'analisi strutturale degli intrecci sienkiewicziani, soprattutto per quanto riguarda la *Trilogia*, è stata tentata con notevoli risultati da Zygmunt Szweykowski²⁴, che, considerando sovrabbondante e pretenzioso l'elemento ideologico e quindi la caratterizzazione dei personaggi in *Quo vadis?*, muove al romanzo una critica aspra, in parte condivisibile.

3. Sulla traducibilità intersemiotica del *Quo vadis?* certamente hanno prevalso, da una parte, aspetti molto simili a quelli inquadrati per la traduzione vera e propria, e fra questi senz'altro anche quello relativo ai diritti d'autore. A questo proposito le lettere di Sienkiewicz si fanno giustamente, col tempo, sempre più acri:

A Varsavia cinque cinematografhi danno *Quo vadis?*. La compagnia francese Film d'Art, con cui cinque anni fa avevo sottoscritto il contratto, fa causa alla Cines di Roma. Kozakiewicz mi ha telegrafato che mi devono pagare almeno 10000 franchi. Ho risposto che è poco. E in effetti è poco, ma tanto di certo non otterrò un bel niente²⁵.

Se è vero che la "trasmutazione" di *Quo vadis?* ha toccato i più svariati sistemi dell'universo semiotico, dal teatro d'opera e drammatico al circo, dai giornalini a fumetti alla pubblicità, dalla radio alla televisione, certamente il campo cinematografico, cui si accennava all'inizio, è quello che può offrire il maggior spazio a considerazioni circa il progressivo ribaltarsi del rapporto fra *media* e letteratura nel nostro secolo, circa il ruolo diabolicamente degenerante per alcuni, o salvifico per altri, che il film ha giocato in particolar modo nei confronti del romanzo. Un recente volume di Lesław Eustachiewicz sul *Quo vadis?* ci offre un interessante spunto alla ricerca delle possibili chiavi del successo e della lunga sopravvivenza di questa opera minore di una letteratura tradizionalmente considerata anch'essa minore.

In *Quo vadis* dominano sugli altri i quadri panoramici: l'incendio di Roma, le scene del circo, i cortei di Nerone, l'orgia al palazzo dell'imperatore, il raduno dei cristiani nelle catacombe. Sono tutti episodi di un

film monumentale con folle fluttuanti e ricco di piani. Si può estrapolare dal testo la divisione dei piani della teoria cinematografica: campo d'insieme, mezzo campo lungo, piano americano (medio), mezzo avvicinato, avvicinato (primo piano), primissimo piano (dettaglio). Per esempio l'orgia al palazzo di Nerone del settimo capitolo inizia da un campo d'insieme, visto da distanza. Poi abbiamo un mezzo campo lungo: Vinicio e Petronio compaiono di framezzo alle colonne. In seguito vediamo Vinicio in piano medio, mentre si sta avvicinando a Ligia. Segue un mezzo avvicinato; nel testo siamo al capoverso che inizia con la frase: "Ma la vicinanza della fanciulla cominciò ad agire anche su Vinicio". Nerone è mostrato in primo piano, semisdraiato sul tavolo con lo smeraldo all'occhio. A un certo momento abbiamo un dettaglio: Ligia vede soltanto "i suoi occhi azzurri e sporgenti, che ammiccavano sotto la luce eccessiva, vitrei, senza espressione, in tutto simili agli occhi di un cadavere"²⁶.

Accanto alle preziose indicazioni di Eustachiewicz su quella che si potrebbe dire la cinematograficità del *Quo vadis?*²⁷, è curioso raffrontare alcuni aspetti del romanzo coi suggerimenti per un cinema popolare e di cassetta offerti in un vecchio e ameno manualetto firmato con lo pseudonimo Miles: *Come s'inventano, si scrivono e si vendono i soggetti cinematografici*²⁸. Al paragrafo "il film storico" troviamo affermazioni interessanti che sembrano rimandare alla trama di *Quo vadis?* e alla sua "traducibilità":

"Modificare", certamente; poiché è ovvio che non è affatto necessario rimaner sempre rigorosamente fedeli alla realtà storica, anche nei particolari – e persino nei singoli episodi – di nessuna importanza storica "sostanziale". [...] Essenziale è invece che non si falsino i fatti principali della vicenda, né i caratteri dei protagonisti, tanto più trattandosi di avvenimenti o di uomini già troppo noti alle folle. Ma ove la fantasia del soggettista può sbizzarrirsi liberamente come negli altri

Twórczość, op. cit., p. 81. Gli stessi motivi hanno potuto far parlare Zygmunt Fedyk di un rapporto fra Sienkiewicz e il film western, si veda il suo "Sienkiewicz a western", *Litteraria*, 1976, 8, pp. 67–78.

²⁴ Z. Szweykowski, *Trylogia Sienkiewiczza i inne szkice otwórczość pisarza*, Poznań 1973 (il capitolo su *Quo vadis?* alle pp. 115–145).

²⁵ H. Sienkiewicz, Lettera del 24 aprile 1913 a Jadwiga Janczewska, citata in J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, Warszawa 1956, p. 282.

²⁶ L. Eustachiewicz, *Quo Vadis Henryka Sienkiewiczza*, op. cit., p. 75. I brani dal *Quo vadis?* sono citati dall'edizione "I nobel", Torino Milano 1964, rispettivamente alle pp. 63 e 65.

²⁷ In una trasmissione di presentazione dell'ultimo *Quo vadis?* televisivo (RAI TV, rete I, giovedì 21 febbraio 1985, ore 22.35), lo storico Jacques Le Goff parlava del libro addirittura come di una "sceneggiatura già pronta per il cinema".

²⁸ Miles, *Come s'inventano, si scrivono e si vendono i soggetti cinematografici*, Roma 1942.

generi di film, è nella “creazione” di personaggi (evidentemente, dunque, non storici) da inserire a piacimento nella vicenda accanto a quelli storici (realmente vissuti o “legendari”) [...] sì che non si possa quasi più distinguere tra “storia” e “invenzione”. E non è affatto detto che si possano o si debbano creare solo personaggi e azioni secondarie. Voi potete benissimo affiancare anche dei protagonisti inventati a dei protagonisti storici. [...] E con ciò intendo alludere soprattutto alla creazione di personaggi femminili e di vicende amorose, qualora mancassero nella trama “vera”. Perché il pubblico (senza distinzioni di sorta!) segue generalmente con scarso interesse quelle vicende (in verità rarissime) nelle quali manca totalmente quel grande elemento emozionante N. I che è l’amore”, o nelle quali esso è trattato in modo troppo secondario o superficiale. L’amore è infatti indubbiamente il sentimento umano più comprensibile dalla quasi totalità del gran pubblico cinematografico; e quindi quello che agisce in profondità nelle singole anime degli spettatori, emozionandoli ed esaltandoli con grande facilità. Il rinunciare a sfruttare un tale elemento principe è dunque un grave errore. Perciò volendo portare sullo schermo una vicenda storica priva d’intreccio amoroso, bisognerà creare una appassionante vicenda amorosa di protagonisti: o degli storici stessi, se la logica lo consente, o meglio di quelli inventati. I personaggi inventati son poi quelli che servono egregiamente a creare nel finale quel “compenso ottimista” alle tristi fini dei protagonisti buoni – che ricorrono tanto spesso nella storia universale – assolutamente indispensabile perché il film riesca ugualmente ad entusiasmare sinceramente il pubblico²⁹.

Tuttavia la traducibilità di un’opera non è né garanzia d’un immediato successo, né tanto meno di lunga sopravvivenza, come invece è stato nel nostro caso. Già i contemporanei di Sienkiewicz, seppur abbagliati da una fortuna tanto strepitosa, si rifiutavano giustamente di vederne tra gli effetti quello di una lunga durata del romanzo. Così Antonio Fogazzaro, in risposta a una famosa inchiesta nel 1900, non pronosticava affatto una lunga vita a *Quo vadis?*, adducendo a motivo del suo scetticismo il fatto di non trovarvi quella profondità di convincimenti che a parer suo era la causa prima della

sopravvivenza nel tempo della letteratura³⁰.

È a questo punto che si affaccia quella seconda chiave d’interpretazione, l’escarpitano “tradimento creativo”, e ci sovviene un quarto senso dell’“onnivora” parola greca *metapherein* che avevamo visto coprire da sola tutto il campo semantico della “traduzione” nella triplice articolazione considerata da Jakobson. Neanche De Mauro ha preso in esame quest’ulteriore potenzialità semica del verbo, e in effetti si tratta di un senso marginale, più raro rispetto ai tre già visti: nell’economia del nostro discorso, tuttavia, esso viene ad assumere un ruolo fondamentale, in un ribaltamento di valori, in parte anche provocatorio.

Si tratta dell’errore, dello scambio, del confondere una cosa con un’altra (confondere il tempo, confondere quello che è giusto...). Ebbene, la traducibilità di *Quo vadis?* è al tempo stesso una porta aperta in direzione del suo tradimento, della sua re interpretazione in modi imprevisi e può darsi anche creativi; errati, forse, nella prospettiva intenzionale dell’autore, ma che proprio l’autore, dichiarando di voler scrivere un’opera che “si dovrebbe dal polacco tradurre in tutte le lingue”, veniva in fondo ad accettare come conseguenza inevitabile della sua stessa traducibilità.

Rispetto alla pluriisotopia (Greimas) e alla semantica a molti gradini (Lotman) del testo, il tradimento creativo rappresenta dunque la scelta: non una, ma *la* informazione che, a seconda dei casi e dei punti di vista, viene ad aggiungersi, a sostituire, a oscurare o mettere in luce aspetti di un’opera. Più spesso, comunque, si tratta proprio di una traduzione/tradimento dell’opera “in a way the author had never dreamt of”³¹, poiché infatti “the poet loses all power over his production as soon as it is published and committed to the currents and counter currents of literary life”³².

Dalla congiunzione dei due termini – la traducibilità e il tradimento creativo – se ne può dedurre una

³⁰ A. Fogazzaro, “Risposta ad un’inchiesta sul *Quo vadis?* dello Sienkiewicz”, *La Provincia di Vicenza*, 10 febbraio 1900, 41, ristampa in “Nel centenario di Sienkiewicz (1846–1946)”, *Iridion*, 1946, 1, pp. 142–143.

³¹ R. Escarpit, *Creative Treason*, op. cit., p. 19.

³² Ivi, p. 21. Recentemente Escarpit ha ripreso e riformulato queste idee nella sua fondamentale introduzione al secondo volume (*Produzione e consumo*) della *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino 1982 (si veda *L’artista e il suo pubblico*, traduzione di F. Beggiano, pp. 5–24).

²⁹ Ivi, pp. 105–107.

chiave interpretativa delle ragioni dell'enorme e persistente successo di *Quo vadis?*, che schematizziamo nelle tre suddivisioni jakobsoniane.

La creatività nella lettura è lasciata soprattutto alla fantasia del singolo. Esistono tuttavia degli "stili della ricezione"³³ che spesso, inseriti nell'orizzonte delle attese dei lettori, formano quelle che in una vasta prospettiva storico letteraria si potrebbero chiamare "correnti della ricezione", più o meno parallele, nei diversi periodi, alle vere e proprie correnti della creazione letteraria. Ora, se è vero che l'orizzonte delle attese del pubblico polacco dell'epoca tendeva in direzione di una letteratura nazionalistica religiosa (modello di lettura che non si può certo dire "metaforico"³⁴ per *Quo vadis?*, poiché previsto da buona parte della letteratura polacca ottocentesca), è anche vero che si fecero subito avanti altre possibili interpretazioni del romanzo: da quella politica di Kazimierz Kelles Krauz, uno dei teorici del Pps [Partito socialista polacco], che sul giornale di Cracovia *Naprzód* definì *Quo vadis?* un "bellissimo romanzo rivoluzionario", visto che "oggi il vecchio spirito di Pietro e Paolo vive solo nel movimento operaio, nel socialismo. Rinasce ovviamente in una nuova forma scientifica; non nella forma della religione rivelata"³⁵; a quella estetico letteraria, laddove la nuova sensibilità *fin de siècle* fece intravedere la prevalenza del problema della bellezza e dell'arte, della fine di un mondo (di un secolo) e dell'apprensione per le sorti future della raffinatezza e della cultura che nel romanzo s'incarnano nella figura aristocratica di Petronio. Il *Quo vadis?*, quindi, come momento critico di consapevole trapasso, di Sienkiewicz e con lui di tutta la cultura letteraria polacca, verso il modernismo e il decadentismo. Interpretazione combattuta da Zygmunt Szweykowski, che, pur riconoscendo la validità di altre opere dello scrittore, mette seriamente in discussione questa lettura del romanzo e dei perso-

naggi, soprattutto di Petronio, definito manichino dal rozzo egoismo e falso esteta decadente³⁶.

E in effetti, a quella visione elitaria e decadente del tradimento creativo nell'ambito della lettura in sé dell'opera (che si può definire *endolinguistico* non tanto in quanto riferito all'ambito linguistico culturale polacco, bensì soprattutto perché inserisce *Quo vadis?*, inteso come testo della letteratura polacca, nel contesto di una polemica allora in atto più o meno ovunque³⁷) fa da riscontro l'uso popolare, gioioso e chiassoso che del *Quo vadis?* si fece soprattutto in Italia, adibendolo a sfondo delle gustose vicende di figure umane nei quartieri poveri di Roma o di Perugia. Ce ne ha parlato per primo un grande studioso comparatista delle letterature polacca e romanze, Mieczysław Brahmner³⁸, inquadrando i sonetti in questione nell'ambito della poesia dialettale soprattutto romanesca: da *La Battaja delli Dorazzi co li Curiazzi* di Barbosi alla *Lucrezia romana* e all'*Attijo Regolo* dei Martellotti fino ad alcuni sonetti del Pascarella. Dei 20 sonetti *Quo vadise* di Giggi Pizzirani (1900), dei 26 *Quo vadis? Sonetti satirici romaneschi*, con prefazione di Francesco Sabatini (1901) di Nino Ilari, dei 50 *Quo vadis? Sonetti umoristici satirici romaneschi tolti dal celebre romanzo di H. Sienkiewicz* (1905) di Settimio di Vico detto Er Moretto, notevole figura di vetturino poeta, nonché dei 32 del *Nuovo Quo vadis. Sonetti umoristici in dialetto perugino* (1901) di Adriano Silverio Angelini, ricorderemo soltanto il pretesto invenzione di *Quo vadise* del Pizzirani, dove una comparsa, soggetto lirico del ciclo, impersonando un nobile patrizio in un adattamento teatrale del *Quo vadis?* sienkiewicziano, non reggendo la finzione scenica si getta su Nerone per suonargliele di santa ragione, mentre gli altri teatranti sono costretti a separarli, interrompendo la rappresentazione, e a portare di peso fuori sce-

³⁶ Z. Szweykowski, "Rozważania nad *Quo vadis?*", *Trylogia*, op. cit., pp. 115–145.

³⁷ Proprio sul problema del romanzo storico, è rimasta famosa la polemica sostenuta da Sienkiewicz nel 1886 contro i detrattori (Taine, Brandes, Gervinus) di quel genere letterario (si veda H. Sienkiewicz, *O powieści historycznej*, nella raccolta delle opere in 60 volumi a cura di J. Krzyżanowski, XLV, *Szkice literackie I*, Warszawa 1951, pp. 102–124). Alcuni argomenti usati dallo scrittore polacco in difesa del genere romanzo storico sono molto vicini a quelli di Umberto Eco, "Postille a *Il nome della rosa*", *Alfabeta*, 1983, 49, p. 22.

³⁸ M. Brahmner, "Z. dziejów Sienkiewicza w krajach romańskich", *Powinowactwa polsko włoskie*, Warszawa 1980, pp. 280–306 (in particolare le pp. 298–303).

³³ Il riferimento è al saggio del teorico polacco Michał Głowiński, "Świadectwa i style odbioru", *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977, pp. 116–137.

³⁴ Sulla metafora come sorpresa, come "inganno di un'aspettativa", o meglio come "controdeterminazione" torneremo brevemente più avanti a proposito del libro di Harald Weinrich dedicato a questi problemi, *Metafora e menzogna. La serenità dell'arte*, Bologna 1976.

³⁵ L'articolo, del 7 gennaio 1897, apparve col titolo "Powieść rewolucyjna". Ne riporta ampi frammenti J. Krzyżanowski, *Kalendarz*, op. cit., pp. 201–202.

na la focosa comparsa. È lo stesso vivacissimo procedimento di teatro nel teatro e di risolutiva irruzione della realtà plebea, della semplice verità della gente, che più di sessant'anni dopo Pier Paolo Pasolini adotterà in *Che cosa sono le nuvole*, dove gli spettatori infuriati si gettano contro Jago/Totò, rivoluzionando così tutto il finale di quell'*Otello* per marionette.

In molti paesi si possono ritrovare modelli simili di un uso letterario o paraletterario del testo sienkiewicziano; a questo tipo di traduzione/tradimento popolare si possono raccordare quei testi come i drammi e le sceneggiature su cui si sarebbero basate le trasposizioni "intersemiotiche" del *Quo vadis?*, fino a quel particolarissimo tipo di letteratura di consumo che sono i romanzi riscritti sui film di successo, vera e propria inversione, o forse pervertimento, dei normali canali comunicativi³⁹.

Il binomio di traducibilità e di tradimento creativo, riproposizione in forma escarpitiana di quell'antico dilemma della traduzione e del rifacimento (ripreso di recente con forza e tutto in favore del suo secondo termine, da un nostro grandissimo traduttore⁴⁰) può essere ricondotto, in un'ottica teorica più vasta, ai termini retorico linguistici della metonimia e della metafora. Un'ipotesi da non intendere nel senso della polarità jakobsoniana⁴¹, poiché si è visto che il tradimento creativo non è che una variante, per così dire, erronea rispetto all'*intenzione primitiva* dell'autore, certamente inattesa, comunque, là dove s'interpone un "salto" logico nella *comprensione* del testo⁴². Se dovessimo seguire l'impostazione jakobsoniana, diremmo che nella traducibilità di un enunciato linguistico e/o letterario s'impone un rapporto di contiguità – pretesa, magari, più che effettiva – tra "segni" di due "lingue" diverse; nel tradimento creativo si agirebbe invece soprattutto su un piano di similarità.

La considerazione del tradimento creativo come forma particolare, irregolare o anomala della traduzione (si ritorni per un attimo all'originaria unità concettuale dei termini nel greco *metaphérein*), si muove proprio nella direzione di quei critici della concezione dualistica jakobsoniana⁴³ che, a partire da Albert Henry, vogliono vedere nel gioco di metonimia/sineddoche e metafora l'una sola persona, generata da un'unica sostanziale operazione mentale⁴⁴. Un esempio "macrometonimico" di uso del testo sono le traduzioni con tagli, le riduzioni (lo era già la prima versione italiana del *Quo vadis?* di Federico Verdinois); come traduzione "macrometaforica" (vero e proprio tradimento creativo) abbiamo considerato il ciclo di sonetti legati al tema e alla trama di *Quo vadis?*, e faremo riferimento in breve alla sua traduzione *intersemiotica* in campo cinematografico.

Più che di similarità, nel caso della metafora/tradimento creativo, parleremo allora di sostituzione e di "contro-determinazione", nel senso indicato da Harald Weinrich per un'ipotesi che è qui ristretta alla sua funzionalità rispetto al nostro discorso. Inoltre la lettura (traduzione *endolinguistica*) di *Quo vadis?* in senso nazionalistico religioso non può essere considerata "metaforica", per via della sua ovvietà nell'ambito della tradizione culturale e letteraria polacca. Evidentemente s'imponeva in quella sede, tra il martirio primo-cristiano e la condizione della Polonia ottocentesca, un rapporto di tipo quasi metonimico, all'insegna delle ideologie riunite del cosiddetto martirologio e del messianismo polacco, dove il martirio dei primi cristiani era ad un tempo *pars* e *totum* in rapporto di biunivoca contiguità istoriale (e si ripensi a *Irydion* e al poemetto *Quo vadis* di Lenartowicz) appunto con quella situazione nazionale, pensiero dominante e ossessionante della letteratura polacca per più d'un secolo, e in cui ancora oggi affondano le radici culturali e antropologiche di quella tradizione. Così, per le allegorie storiche, come per le metafore linguistiche di uso più quotidiano, accade molto spesso che si perda quel carattere di *contro-determinazione* "tra il significato originario dell'enunciato e l'idea ora for-

³⁹ J. Krzyżanowski ("Światowa sława, op. cit., p. 18), ricorda un *Caesar und Gott* di un certo Alan D. Smith, illustrato con le immagini del *Quo vadis* della M.G.M.

⁴⁰ F. Fortini, "Traduzione e rifacimento", *La traduzione. Saggi e studi*, presentazione di G. Petronio, Trieste 1973, pp. 121-139.

⁴¹ R. Jakobson, "Two aspects of language and two types of aphasic disturbances", R. Jakobson - M. Halle, *Fundamentals of language*, The Hague 1956.

⁴² I termini della *comprensione* e *intenzione*, con riferimento alla teoria della traduzione, sono stati limpidamente ripresi di recente da Enrico Arcaini, "La traduction: aspects et problèmes. L'auxiliarité", *Lingua e stile*, 1984, 3, in particolare pp. 384-385.

⁴³ A. Henry, *Métonymie et métaphore*, Paris 1971; Gruppo μ , *Rhétorique générale*, Paris 1970; Umberto Eco, *Le forme del contenuto*, Milano 1971, e Idem, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino 1984; Harald Weinrich, *Metafora*, op. cit.; Renato Barilli, *Retorica*, Milano 1979.

⁴⁴ A. Henry, *Métonymie*, op. cit., p. 8.

zatamente provocata dal contesto e inattesa⁴⁵. Con la stabilizzazione del loro uso in un determinato contesto, sempre lo stesso, esse finiscono per essere “metonimizzate” rispetto a quel medesimo contesto: così può accadere di una banale metafora linguistica, ma anche delle sorti di tutta una nazione, sempre più identificate con una caratteristica fissa; nel nostro caso quella del martirio (e l’antonomasia non è altro che una forma particolare di metonimia⁴⁶).

Ritornando alla concezione della metafora come forma minima del tradimento creativo, alla sua considerazione nel senso di una “irregolarità, un’anomalia, un abuso nell’ordine dei sintagmi⁴⁷”, o, come dice Jerzy Ziomek, di una “sospensione condizionata di talune regole che bloccano enunciati in genere erronei ovvero di una permissione di tali enunciati⁴⁸”, notiamo che proprio il tema dell’abuso, dell’inganno di un’aspettativa⁴⁹, dell’errore voluto o non voluto, quindi del tradimento, produce che molto spesso il messaggio letterario, proprio per perpetuarsi, si traveste “in a way the author had never dreamt of”. Rispetto alla ridonanza e alla polisemia di partenza del messaggio, rispetto a quella “complicata realtà” del testo letterario, spesso l’informazione si precisa, si cambia o si stravolge, creando forse a sua volta nuove “complicazioni”.

Sienkiewicz sapeva benissimo sia di creare una nuova versione “neroniana” del mito martirologico polacco, ma anche di poter essere letto in modi assolutamente indipendenti da quello stesso schema nazionale. E ne dava lui stesso testimonianza in una lettera del 1894 a Jadwiga Janczewska, parlando del lavoro intorno a *Quo vadis?* soprattutto come composizione e successiva congiunzione di singole “scene magnifiche e terribili⁵⁰”, sottolineando così l’elemento visuale nel romanzo, quella sua cinematograficità.

Nella traducibilità estrema del *Quo vadis?*, pertanto, nel suo messaggio universalmente ambiguo (penso ai contenuti che la critica da sempre ha estrapolato dal romanzo per esaltarne la popolarità: la lotta del bene e del male; il potere consolatorio e catartico dell’amore, dell’arte e della bellezza, perfino nella morte; l’arroganza del potere; e penso anche agli aspetti formali e di genere delle opere di Sienkiewicz), troviamo importanti spazi aperti alla creatività del tradimento, a quella precisazione del senso in una direzione o in un’altra che non è affatto detto non crei nuove e diverse ridonanze e ambiguità.

Il film *Quo vadis?* di Mervin Le Roy, che nel 1951 era già la quinta versione del romanzo per gli schermi⁵¹, non è certo un capolavoro cinematografico; ma quella scena (peraltro inesistente nel romanzo), in cui Nerone/Peter Ustinov piange la morte dell’odiosamato Petronio (“Tigellino, il lacrimatoio!”), sintesi dell’eterna finzione, della crudele farsa del potere, vale da sola tutti i corteggi, i banchetti, i combattimenti di cui pullulavano i film del suo genere.

Può quindi il tradimento, per creativo che sia, ridurre un’opera a una sua parte minima, secondaria⁵², incentrarne il valore artistico su un passaggio o addirittura su una frase, magari anche inesistente nell’originale? Oltre al fatto assai concreto e verificabile (ben noto agli editori) del ritorno della gente in libreria dietro lo stimolo di un film tratto da un’opera letteraria, l’autorità di Robert Escarpit ci soccorre nella risposta inevitabilmente positiva: “As Kipling once wrote, all he can hope is that it [la sua opera] will serve to awake some unimagined

⁵¹ La storia delle opere di Sienkiewicz sugli schermi è raccontata da Boleślaw W. Lewicki, “Sienkiewicz na ekranach kinoteatrów”, *Henryk Sienkiewicz. Twórczość*, op. cit., pp. 239–251; vi troviamo informazioni sulle cinque versioni cinematografiche di *Quo vadis?*: 1901, con regia di Lucien Nonguet per la ditta francese Pathé; 1909, col titolo *Au temps des premiers chrétiens* e la regia di André Calmettes per la Film d’Art; 1913, realizzato da Enrico Guazzoni, famosissimo regista scenografo di film storici, col titolo originale, per la romana Cines, vero e proprio kolossal di successo mondiale; 1924, un *Quo vadis* di produzione italo tedesca, codiretto da Georg Jakobi e Gabriellino D’Annunzio (figlio del poeta); 1951, Mervin Le Roy, con la collaborazione del cineasta polacco Michał Waszyński, famoso tra le due guerre, realizza quell’enorme successo cinematografico che fu il *Quo vadis* prodotto dalla Metro Goldwin Mayer.

⁵² Ad esempio il primo *Quo vadis* per gli schermi di Lucien Nonguet si riduceva praticamente a una sola scena simbolica: Nerone, col pollice verso, guarda minacciosamente l’arena dove si sta svolgendo il martirio dei cristiani.

⁴⁵ H. Weinrich, *Metafora*, op. cit., p. 89.

⁴⁶ Si veda in particolare Gruppo μ , *Rhétorique*, op. cit., p. 157; così anche il *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* di Heruy Morier, Paris 19733, p. 116. Nell’ambito della loro risistemazione generale delle figure, c’è da dire che i primi identificano l’antonomasia con quel tipo di sineddoche che chiamano particolarizzante.

⁴⁷ R. Barilli, *Retorica*, op. cit., p. 149.

⁴⁸ J. Ziomek, “Metafora a metonimia. Refutacje i propozycje”, *Pamiętnik Literacki*, 1984, 1, p. 200.

⁴⁹ H. Weinrich, *Metafora*, op. cit., p. 165.

⁵⁰ H. Sienkiewicz, Lettera non datata, citata in J. Krzyżanowski, *Kalendarz*, op. cit., p. 195.

joy and arouse some unsuspected enthusiasm”⁵³.

Strano, poi, che al termine di queste nostre riflessioni sulla fortuna straordinaria di un’opera minore come *Quo vadis?* ci sia capitato, tramite Escarpit, di citare uno scrittore fra quelli che rivaleggiavano con Sienkiewicz per il Nobel in quel fatidico 1905, e uno scrittore come Kipling, che per molti versi gli si potrebbe anche raffrontare, se non altro per il gusto dell’avventura che pervade un po’ tutta la produzione sienkiewicziana, fino all’altro grande successo del 1910-’12, il libro per ragazzi *W pustyni i w puszczy* [Per deserti e per foreste], che ha evidentemente molto di kiplingiano.

Concludendo, se pure abbiamo parlato di *Quo vadis?* come di un’opera minore, senz’altro non un capolavoro, ci sia consentito un ulteriore richiamo al bellissimo saggio di Escarpit: “Let no book be called good or bad

untill there is no longer anybody to misunderstand it – which is the way books die”⁵⁴. Nel tradimento, nel fraintendimento, nell’“energia dell’errore” – per riprendere una splendida formulazione dell’ultimo Šklovskij⁵⁵ – noi continuiamo un processo creativo che non finisce col momento in cui un’opera è formalmente compiuta.

Un ultimo riferimento al *Quo vadis?* cinematografico di Le Roy: con un evidente tradimento della vera chiusa del romanzo, il film termina sull’inquadratura del bastone lasciato da Pietro nel luogo della sua visione fuori porta. Il bastone nel frattempo è fiorito. Tutte le opere, allora, e forse soprattutto quelle meno valide, sono un po’ come quel bastone per caso piantato sul ciglio della via Appia: sui nodi del loro legno i tradimenti del tempo possono sempre far nascere fiori.

[L. Marinelli, “*Quo vadis?* Traducibilità e tradimento”, *Europa Orientalis*, 1984, 3, pp. 131–147]

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ V. Šklovskij, *L’energia dell’errore. Libro sul soggetto*, Roma 1984 (in particolare il capitolo che dà il titolo al libro, pp. 37–65).

⁵³ R. Escarpit, *Creative Treason*, op. cit., p. 21.

Traduzioni

Aria

143–144
(Traduzione dal russo di
Marco Dinelli)

Elena Muljarova

Romanza per flicorno

145–157
(Traduzione dal ceco di
Maria Elena Cantarello)

František Hrubín

Silenzio

159–184
(Traduzione dal polacco e introduzione di
Alessandro Amenta)

Julian Strykowski

Lampioni

185–194
(Traduzione dal russo e introduzione di
Marco Caratozzolo)

Gajto Gazdanov

Poetismo

195–203
(Traduzione dal ceco e introduzione di
Massimo Tria)

Karel Teige

Aria

Elena Muljarova

[eSamizdat 2004 (II) 3, pp. 143-144]

Ogni volta che vedo il mio amato mi sorprendo di quanto quest'uomo, in fondo, sia piccolo. E comprendo che nel mio spazio interiore occupa un posto notevolmente più grande che non nello spazio esterno. E aumenta o diminuisce di continuo, a volte diventa forte, snello e sodo, a volte piccolo, grinzoso e fiacco.

Proprio come l'organo sessuale maschile. Ogni volta che prendo in bocca il sesso del mio amato resto colpita da come questo straccetto di pelle minuscolo, raggrinzito e sgualcito si trasformi in una cosa dura che si protende verso l'alto. Come se gonfiassi un palloncino.

Rifletto sull'aria del mio amore, sull'aria dell'amore, sull'aria in sé. Secca e rovente, rende impossibile qualunque movimento, come il khamsin nel deserto. Quando non rimane altro da fare che stendersi sulla crosta di sabbia rappresa, coprirsi il viso con un fazzoletto di seta scolorito e aspettare che si faccia buio. Oppure ferocemente gelida, che trasforma al volo qualsiasi goccia in ghiaccio, sia essa lacrima, sperma o semplice acqua, nient'altro che il puro liquido della vita. Quest'aria-vento, se ha un nome, forse solo nell'eschimese settentrionale, lingua che non so e che nemmeno mi interessa sapere.

Sia la prima, sia la seconda sono ugualmente brucianti e letali per il respiro dell'amore, ma fra le due ce n'è una moltitudine di morbide e birichine, come il primo contatto delle labbra su qualcosa, qualunque cosa sia. Ce ne sono di innominate e ci sono quelle che si fregiano di nomi esotici, ce ne sono di fischianti e fruscianti, sospiranti, soffocanti, cantanti e piangenti. E di mute. Silenti come ogni amore che è diventato la figura retorica della reticenza. Reticenza che respira appena, nello sforzo di non tradirsi in nessun modo. Perché se facesse un incauto respiro o se, Dio ce ne scampi, scoppiasse a piangere come piange il vento fra l'erba del lido la mattina presto, tutti, o se non altro alcuni potrebbero vederla. E cesserebbe di essere la figura retorica della reticenza nel vuoto assoluto e diverrebbe semplicemente

figura.

Diverrebbe figura, indefinita, per il momento priva di nome, ma già esistente. Né linea che si può spezzare, né superficie piana che può stancare gli occhi, ma, si potrebbe dire, frattale. Un frattale che con una formula descrive la nuvoletta di vapore che esce dalla bocca o i vasi sanguigni su una porzione eccitata del corpo. Figura manifestatasi al mondo come il grazioso fiocco di neve di Koch o il triangolo scolpito di Sierpinski o l'insieme di Mandelbrot che somiglia a un sedere con i petali. Una figura autosimilare, dai contorni irregolari. Se è una figura con frequenti sbalzi d'umore, con un'espressione mutevole e un colore degli occhi, però con il desiderio in ogni sua curva, sezione e movimento, allora anche le sue mani sono desiderio, e così la spina dorsale, le gambe e ciò che sta fra le gambe, esistente sotto forma di un altro frattale, anch'esso autosimilare, che Benoit Mandelbrot ha lasciato senza nome. E così le labbra, la trachea, i bronchi, i polmoni maturi come uva piena d'aria.

L'aria dell'amore che soffia il desiderio nella carne del mio amato, dalla mia bocca fino al suo membro, come una respirazione artificiale che al primo gemito di piacere diventa naturale. Quando lo gonfio come un palloncino che s'innalza nel cielo, pieno d'aria libera che non potrà mai finire finché terrò il suo membro fra le mie labbra.

Turbinano nella mente i pensieri più disparati mentre si sta facendo una fellatio, tanto più se uno ha la testa per aria anche in condizioni normali. E per ora respiro con facilità nonostante che il membro s'inturgidisca e nella bocca resti sempre meno spazio per me. Per me rimane meno spazio, e io tolgo le labbra, perché il respiro o è libero o non è respiro.

Ma il membro del mio amato, piccolo o grande, è come un lecca-lecca dolce per chiunque, e su questo dolce vengono a posarsi nuove labbra, e nuova aria viene soffiata in quel forellino come vino nuovo in otri vecchi.

Chissà perché, allora, il mio amato, invece di inspirare con gioia ed espirare con un grido di piacere, si contorce quasi fosse in preda a un attacco d'asma, e soffia e rantola e tossisce e soffoca, non tanto come un vento stipato e rinchiuso in gabbia, quanto come un suo misero residuo, completamente inutile, gettato nel terreno, espulso via.

Come amare gocce di sperma, succo malefico, bambini mai nati, macchie appiccicose, in ultima analisi sporco su lenzuola, labbra e dita altrui. L'aria altrui finisce. L'uomo per il quale ormai neppure riesco a trovare un nome o un pronome, l'estraneo, diventa piccolo e fiacco, uno straccetto di pelle raggrinzita, un membro appassito.

[E. Muljarova, "Vozduch", <<http://www.vavilon.ru/textonly/issue7/muliarova.htm>>, 1999–2000. Traduzione dal russo di Marco Dinelli]

www.esamizdat.it

Romanza per flicorno

František Hrubín

[eSamizdat 2004 (II) 3, pp. 145-157]

A Ludvík Aškenazy e Zdeněk Seydl
ricordando la Firenze di un Giugno in cui
durante un temporale di sera raccontai loro questa storia

*Chiedi grande cose, questo dono è sopra le tue forze,
Fetonte, la tua età di ragazzo non può bastare.
Sei mortale, mortale però non è quel che tu desideri.*
Ovidio

STANOTTE /28 AGOSTO 1930/

*Foreste vergini d'ortiche flagellate dalle stelle
fino alla finestra spalancata. Tiepida notte d'agosto.
Siedo sulla finestra con le ginocchia al petto. Veglio.
Devo vegliare. È il freddo dalla camera mi spinge
fra le cere calde e profumate là fuori.
(Mi schiaccia sul sigillo del ricordo che un giorno
deciderò di spezzare).*

*Terina. So soltanto
che ha quindici anni. Voglio descrivermela,
ma è indescrivibile. È tutto ciò
che i miei vent'anni hanno portato in me
di profumi e forme e da cui lei oggi
come da favi ha attinto atroci dolcezze.
È tutto ciò che di colpo ferma il cuore,
eppure non è morte. Ed è tutto ciò
con cui sempre si respira la prima volta.
Non ancora amante, è troppo per questo.
Non so quante mani ha e quante bocche,
con ogni filo d'erba e foglia e con ogni stella
mi beve assetata. Sono un universo
di tocchi fino a gelarne, eppure
ci toccammo timidamente solo una volta.*

*Tonka la tettona.
Dai piedi impolverati e dai polpacci bruni
sgorgarono cosce bianche d'angelo.*

Viktor.

*Non si leva mai il berretto di capo, la visiera
è lunga che non osi il sole
mordere le ombre dal volto selvaggio.*

Io. Non faccio che ronzare attorno al mio proprio cuore.

Il nonno... No, no!

STANOTTE /28 AGOSTO 1930/

*È mezzanotte d'ortiche
e mezzanotte d'aneto che proietta
sul cielo nero i suoi corimbi dorati.
Siedo sulla finestra e veglio.*

*Terina è tutto ciò
con cui sempre si respira la prima volta.
E a Tonka sgorgano cosce bianche d'angelo
dall'erica e dalle saggine.*

Personaggi.

*Tutto cominció quel giorno:
tu, papà, mi prestasti per la prima volta il rasoio.
Allora l'ingresso profumava di salsa all'aneto
e tu di buon umore osservavi la cenere
del sigaro mantenere saldamente la forma di qualcosa
che ormai non c'è più e ad ogni momento distoglievi
lo sguardo da quello spettacolo appassionante per guardarmi,
io ti stavo giusto fuggendo per sempre
con il sapone sulle guance, con gli occhi che volevano
con uno sguardo fisso mandare in polvere quel frammento
di specchio, e veder dietro già l'uomo.*

*Allora non immaginavi di darmi forse
un dono sopra le mie forze, come non immaninavo io
che solo dopo ventisei anni avrei sentito
il fruscio della cenere che all'improvviso si sgretolò
sulla punta rovente del sigaro, quando dal labbro
mi sgorgò sotto il rasoio una gocciolina di sangue
e tu ti spaventasti e muovevisti bruscamente la mano,
dopo ventisei anni, quando in primavera
fossi venuto alla tua tomba recente e vi avrei visto
fiorire come prima pianta l'aneto dorato,
sarebbe cresciuto proprio da quei luoghi profondi
dov'è la tua bocca, e dall'alto stelo*

avrebbe riso di tutte quelle corone secche morte.

Se avessi detto: "Questo dono è sopra le tue forze!"
l'avrei comunque preteso, ero brusco,
ero impaziente e non era possibile
trattenersi oltre.

Siedo sulla finestra e veglio.

Devo vegliare. Dalla camera sprofondata emana
un tale vuoto e un tale silenzio
che i miei vent'anni, venti pesci dalle pinne dorate,
ogni volta che vanno a finire in quell'angolo cupo, anneriscono.

IERI SERA /27 AGOSTO 1930/

Ancora ieri, dieci giorni dopo la grande sagra,
la giostra stava sulla piazza di Netvořice.
Terina raccoglieva i soldi, le catene
lucide legavano la vertigine che da loro
ogni volta si sganciava selvaggia per qualche minuto.

E ancora ieri sulla piazza c'era
il tirassegno. Lì caricava i fucili Viktor.

Tutto era già visto prima che
Terina girasse la manovella dell'organetto,
prima che Viktor togliesse da sotto il banco un flicorno,
che gettasse sul banco due manciate di pallini:
"Caricateveli da soli!". Copri l'organetto
con suoni da stallone, si fece correre sotto la pelle
delle guance magre delle palline d'aria
e innalzò alte sul flicorno
Le terme di Ercole, le sospinse per l'aria
fin sopra la chiesa, le rivoltò variamente,
infine le gettò a terra tra la ventaglia
e fece vibrare fra le stelle l'assolo.
Intanto non distolse gli occhi nemmeno per un momento
da me e da Terina.

Di quelle dieci, ogni sera
ero corso sotto la Běsná fino a Netvořice.
E di quelle dieci, ogni sera Terina in piena corsa
era saltata sul mio seggiolino.
"Si stacca!", gridavo. Lanciava grida di gioia,
con le ginocchia mi si appoggiava alle scapole
e le mie ali si dispiegavano nel suo sangue.
Fino ad allora non mi aveva parlato che con quelle grida
di gioia, quasi fosse solo un elemento della natura.

Soltanto ieri sera dopo l'ultimo giro
siamo andati a sederci sul terrazzo fra i dolcimele.
Ho provato a baciarla su una tempia,

si è spostata e una pallida fiammella di capelli
mi ha frustato le labbra, ho sentito profonda nella schiena
un'arsura e sono bruciato in bocca.

"Non ce l'avete una ragazza?"

"No."

(Le gigantesche anche
di Tonka coprirono l'orizzonte in lontananza).

"No."

(Le ruvide mani di Tonka che in quell'estate
volevano sfregar via dalle mie spalle di ragazzo il sole
fino all'ultima scaglia, strapparono di colpo
le mie ali dal sangue di Terina e nella schiena
come per sempre me le cacciarono nuovamente.)

"No."

(Bastava però il giorno dopo andare lungo il fiume
per esser puro, per non sentire il fiato
dalle spesse labbra sporgenti che non baciano
mai, per non sentire la vecchia voce
dal riso incrinato: "Che farsene di un ragazzo così?
Ogni volta ti squagli come una candela!")

"No!"

Mi ha gettato le braccia al collo e mi ha restituito
il bacio, però sulle labbra: "Anch'io
Vi voglio molto bene".

STANOTTE /28 AGOSTO 1930/

È mezzanotte d'ortiche e d'aneto.

Terina, ti vestirò di stelle e cospargerò
il tuo corpo di universi, ti sarà possibile udire
l'ultima scintilla del grillo in autunno
così come l'esplosione di quando nasce una nuova stella,
anche nel più umile dei dianti sarai intera,
tuttavia un universo basterà appena
per la lacrima che rispecchia la tua strozzata
commozione di quando ieri ti ho abbracciata.

(Lo dirò così fra trent'anni e per questo
già oggi così è. Sarebbe inventata
quella strozzata commozione se cantassi
di Terina che corre scalza nella polvere della piazza
e si taglia da sola i capelli, corti

come prima di un autodafè, e alla quale
dietro a un rosso da poco sulle labbra
le parole né si pettinano né cambiano d'abito.)

Ma io canto
di quella indescrivibile che è tutto ciò
che i miei vent'anni hanno portato in me
di profumi e forme e da cui lei oggi
come da favi ha attinto atroci dolcezze,
canto e sulla foresta vergine d'ortiche e d'aneto
danzano le stelle in ghirlande
di Flammiarione splendenti.

Bastava andare
il giorno dopo l'abbraccio di Tonka
lungo il fiume ed ero puro.

Ma oggi
sono il più puro dei ciottoli nell'onda grande
del bacio di Terina.

Siedo sulla finestra, veglio.
Devo vegliare. Per nulla calerei le gambe
nella camera muta. Le ghermirebbe
un vortice freddo e mortale.

OGNI GIORNO PRIMA DI STANOTTE /AGOSTO 1930/

Il nonno
avrebbe avuto ottant'anni fra un anno.
Aveva avuto un colpo. Ogni giorno all'alba
lo vestivo lentamente, incitandolo
di continuo come un bambino, dai calzini
al fazzoletto al collo. Sentiva ogni parola
del nostro mondo, ma subito la dimenticava.
Poi prendeva fiato: "Sono contento di andare a casa!"
Si appoggiava al bastone e con il mio aiuto
oltrepassava la soglia. Non si accorgeva più delle persone,
non si curava del cibo né del sonno, ma
ne veniva sempre sopraffatto. Di questo mondo
richiedeva solo vestiti e bastone.
Dalle labbra flosce si sentiva sempre soltanto: "A casa!".
L'accompagnavo qua e là sotto la Běsná,
tra il mio e il suo mondo gorgogliava
la parete purpurea del mio giovane sangue.

Pregava:
"Signor Sýkora, mi state portando a casa?" "Sì",
borbottavo, da molto tempo ormai avevo perso l'abitudine
di convincerlo che io non ero affatto il defunto
Sýkora. "Sei sempre più giovane, Marvanka!
Come fai, ragazza?" "È qui si rivolgeva
ai vuoti sambuchi. "È una tua impressione, Josef,"
rispondevo al posto di Marvanka.

Giorno dopo giorno
i morti risalivano dal limbo e al posto loro
parlavo io. Spesso con quel gioco mi divertivo perfino,
mi dovevo pur difendere, anche se
tra il mio e il suo spazio gorgogliava sempre
la parete purpurea del mio giovane sangue,
anche se da laggiù ero intoccabile,
mi divertivo con quel gioco, ma più spesso
già mi vedevo con la selvaggia Tonka
quando la sera si sarebbe allontanata dal servizio,
ci abbandoniamo alle rapide e cerchiamo
la corrente più impetuosa nella quale come contro la nostra volontà
ci stringeremo l'uno all'altra con il ventre e il petto.

STANOTTE /28 AGOSTO 1930/

Siedo sulla finestra e veglio. Da una spalla sento traboccare
i caldi profumi delle ortiche,
l'altra gela nei neri ghiacci della camera.

Sei partita verso sera nel carro giallo
con le tendine. Stamattina hai teso
verso di me i palmi –

("Avete delle belle mani,
Terina.")

– sulle due bianche piazze
affluivano dal tuo cuore offerte dai capelli d'oro,
si affrettavano per dieci strette stradine
che finiscono su un abisso –

("Belle? Che hanno?
Hanno cinque dita come tutti.")

– insieme al sangue
correvano quelle offerte dal tuo cuore,
e se non avessi tenuto le tue mani nelle mie
dalla punta delle tue dita le offerte dai capelli d'oro
sarebbero cadute.

Mai più m'incontrerò con Tonka,
da ieri sera giace e attende
fra i larici di Obory e impietrita per i secoli
giace tra gli altri macigni,
attende e da vecchie saggine sporge
un fianco nero, mille anni mi attenderà invano
e invano.

Sono vivo da impazzire,
le mie ali, drappeggiate nel sangue delle vene e delle arterie,
pulsano folli.

(Quando mi tagliai con il rasoio
le ali sprizzarono in superficie una piumetta rossa,
papà mosse la mano e sulle dita
gli si sparse la cenere.)

Sono vivo da impazzire,

*Terina, e voglio descriverti tutta,
non so però quante mai hai, quante bocche hai,
con ogni filo d'erba e foglia e con ogni stella
mi bevi assetata.*

*Forse un giorno
ti rivedrò?*

SAGRA DI LEŠANY /GIUGNO 1933/

*Lešany con la chiglia
sfregnerà le tombe di antichi ballerini.
Quei giorni dopo la sagra apparterranno a me e a lei.*

*(Sono tre anni da quando sera dopo sera
saltava da me in piena corsa e le mie ali
si dispiegavano nel suo sangue.)*

*E ancora
verrò ogni giorno a sera, ma volutamente
non mi volterò verso la giostra,
saprò che Terina sta andando
al fiume e andrò come per caso
al tirassegno. Viktor ogni volta caricherà
due fucili, per me e per sé. E prima che io riesca
a puntare, Viktor dall'angolo del tirassegno
colpirà con noncuranza la pallina che girava
su un sottile getto d'acqua. Riderò
sotto i baffi, sprecherò a caso un paio di pallini
come se gettassi una monetina nella ciotola a un cieco.
E mi allontanerò volutamente nella parte da cui
non si va al fiume, sentirò lo sguardo
selvaggio da sotto la lunga visiera.*

*Terina
starà già aspettando. Nella Sázáva l'acqua
diventerà verde, come se vi si fosse riversata
tutta la bile di Viktor. In paese Viktor
continuerà a caricare fucili, i pallini in bocca,
e invece di innalzare sul flicorno magico
sopra il palazzo e la scuola
Le terme di Ercole e rovesciarle
variamente, finché da esse si versi tutta
l'acqua di luna e le giovani coppie
perdute nei sambuchi debbano pettinare via
furiosamente dai capelli i ghiocci, lascerà
il flicorno sul banco a esporre
l'opaca latta alla luna. E poi a ogni momento
correrà a cercare con gli occhi Terina, ma dalla piazza
il lampione raggiungerà appena le lappole
nel fosso sotto l'osteria.*

Noi intanto staremo

*sdraiati con le teste vicine, io brucerò
con la sigaretta i nodelli dei fili d'erba e lei
si avvolgerà al dito un carice –*

*"E se ci sposassimo?" "Perché no?"
"Ma tu non vuoi fare il professore?"
"No. Lo vogliono i miei." "E allora non lo fare!"*

*– si avvolgerà al dito un carice
come un cerchietto nuziale.
Torneremo di notte,
i grilli suoneranno penetranti sui cembali
inaudite, splendide canzonacce –*

*"Non voglio. Lo vogliono i miei." "E allora non lo fare!"
"I miei ne vorrebbero di cose! Io preferisco andare in giro".
"Ho già diciotto anni!". "E io ventitré!"*

*– i suoi occhi, bellissimi catalizzatori di stelle,
chiuderò e schiuderò con i baci –*

*"Papà ci comprerebbe un carro nuovo,
a Zlatníky abbiamo una casetta, in inverno possiamo
stare dai miei."*

"E Viktor?"

"Quello?"

STANOTTE /28 AGOSTO 1930/

*Terina, stasera sei partita nel carro
con le tendine. Ieri mi hai
baciato tu sulle labbra. E quell'unico fiocco
del tuo bacio ha innevato l'intero
cielo. Guardo le stelle e a ogni sorso
si raccolgono tutte sulle mie labbra.*

*Sono vivo da impazzire. Già oggi io sono in più
dieci, venti, trent'anni in futuro,
già oggi sono in più quei momenti fra tre anni,
momenti che apparterranno solo a me e a te,
(di quanti anni tu sei viva in futuro,
di quante ferite e punti?),*

*già oggi io sono in più
i tempi in cui avremo sonde cosmiche
e microscopi elettronici, ma anche
quei nudi occhi umani con i quali continueremo a vedere
il mondo in proporzioni adeguate, dalla stilla di rugiada
alla stella del mattino, dal tallone roseo del bambino
alla ruga che le notti di figli raminghi
hanno disegnato attorno alla bocca della mamma,*

dal filo d'erba ai campanili,
 già oggi io sono in più
 i giorni in cui esultante mi imprimerò nell'azzurro
 del sole e lì mi sbriciolerò nella millesima
 canzone,
 e però stanotte sono in più
 tutti gli anni in cui verserò e verserò alcool
 sulle inutili fiamme in me,
 già oggi
 sono in più i tempi in cui gli uomini
 non potranno dire se sia giorno o notte,
 in cui moriranno così velocemente che la morte
 gli diventerà banalità e perderanno il rispetto per il suo
 livido volto e la Luna schiacerà
 il suo occhio felino sul vetro delle notti, offuscato
 dal fumo di terre andate in rovina.

Devo vegliare
 sul silenzio della camera perché non coli
 per l'intero universo.

È una tiepida notte d'estate,
 in lei c'è tutto ciò che per i secoli ferma il cuore,
 tutto ciò con cui si respira come per la prima volta,
 ed è la notte di tutte le notti, per la prima volta nel vivere porto
 il tremendo fardello di amore e morte insieme,
 e mi è dolce portarlo, foss'anche per sempre,
 anche con questo gelo anche con questo schieramento
 alle lunghe e crudeli battaglie per la vita in me.

La notte di amore e di morte arroventa chiara e oscura
 i miei vent'anni, quei venti pesci dalle pinne dorate.
 Devo vegliare.

IERI SERA /DAL 27 AL 28 AGOSTO 1930/

Alla luce tremula della lampada
 finivo di scrivere al mio compagno di scuola,
 quando il nonno ha gridato come dalla tomba:
 "Fatemi uscire! Aprite!" E quasi quasi cadeva
 dal letto.

Lo sapevo, ora lo devo,
 anche se è mezzanotte, vestire, come ieri,
 come una settimana fa, come un mese fa,
 accompagnare di angolo in angolo,
 nella camera devo
 salire sul treno, partire e chiudere le finestre
 prima di ogni galleria, scendere a Křhanice,
 andare al fiume, chiamare il traghettatore,
 poi pregarlo di prestarci una lanterna,
 arrancare sul pendio e in paese salutare
 i vicini morti e rispondere al posto loro,
 anche se questa notte mi manca la voglia di giocare,
 lasciare spegnere la lanterna e vagare

tra i macigni di Obory e cambiare voci.

Il nonno oggi si è lasciato mettere a letto presto.
 Ho appoggiato il bastone alla sponda accanto alle scarpe pesanti
 e gli ho piegato i vestiti sulla sedia.
 (Caro Sláva, Tonka, sai, quella bella,
 la lascio. Più che tettona era tremenda,
 imprecava anche all'acqua. Quando la corrente
 le spruzzava in gola fino a farla tossire,
 cominciava a schiaffeggiarla e gridava rabbiosa:
 "Bastarda!")

Il nonno stava già dormendo.

(Caro Sláva,
 mi piacerebbe descriverti Terina,
 ma è indescrivibile.)

Poi

ho soffiato sulla lampada e mi sono sdraiato
 sulla panca sotto la finestra aperta.

Con papà
 corriamo incontro all'incendio, all'orizzonte
 bruciano solo i pagliai e intorno a noi singhiozzi,
 papà ride di un riso muto, ha il volto
 rosso per le fiamme e gli occhi secchi,
 finché ci ferma il fiume,

dentro Tonka
 si abbandona alle rapide con un uomo nero, bruciato,
 gli si stringe contro con il ventre e il petto, l'uomo
 gira la testa verso di me e una volta ha
 il mio viso, un'altra poi quello del nonno,
 voglio svegliarmi con tutte le mie forze e mi getto
 con un grido nel fiume.

E in quel salto
 quasi inciampavo nel nonno. Stava accoccolato
 vicino alla panca, le ginocchia al petto, e singhiozzava.
 "Cosa avete, nonno?" "Lasciatemi scaldare qui,
 per favore, Berka, lasciatemi qui un momento!"
 Sembrava scuotesse dalla camicia la neve e dagli occhi
 si sfregasse i fiocchi. L'ho sollevato e disteso
 sul letto e coperto fino al mento.

Sono impietrito,
 all'improvviso i suoi occhi erano qui, da noi.
 Mi ha tirato a sé: "Sei tu,
 František?"

STANOTTE /28 AGOSTO 1930/

Siedo sulla finestra e veglio.
 È una tiepida notte d'estate. Presto però
 l'autunno comincerà a togliere col pettine i grilli dall'erba.
 "Non mi morite!" mi ha detto Terina

quando stamattina ci siamo salutati. Tornavo dalla posta,
avevo dovuto mandare un telegramma a papà.
Le ho preso la mano, ma l'ho lasciata subito.
Viktor proprio in quel momento smontava il tirassegno,
da sotto la visiera del berretto si aprivano due fori,
puntavano ogni mio movimento.

Morire, io?

Perché morire? Io sono vivo da impazzire,
le mie ali, drappeggiate nel sangue delle vene e delle arterie,
pulsano folli.

(O forse temeva
che le nostre vite si fossero avvicinate
solo per un istante come si avvicinano due corde
quando le sfiora un dito e che la mia
vita sarebbe andata avanti com'era andata prima,
in un'immensa distanza parallela alla sua?)

Morire, io?

SAGRA DI LEŠANY /GIUGNO 1933/

"E se ci sposassimo?"

"Perché no?" "Papà ci comprerebbe un carro nuovo!"
Avrai già diciott'anni.

(Che sedevo

sulla finestra e vegliavo e non sapevo quante
mani hai e quante bocche, che montavo la guardia
al morto, che dal freddo per miracolo non mi erano gelate
nel sangue delle vene e delle arterie le ali che pulsavano forte,
che il tocco fugace delle tue labbra era una promessa eterna,
che l'amore e la morte si incrociavano in me,
che ero certo che nulla avrebbe ingannato
i miei vent'anni, quei venti pesci dalle pinne dorate,
tutto questo sarà così lontano!)

E ancora

due settimane dopo la sagra continuerò a cercarti
fino a Chleby, mi aspetterai ogni giorno
fra gli alti brentoli, bruceremo dorati
come loro, attorno alle labbra il profumo tremulo delle api,
sotto il fiume infiammato del sole baleneranno
i ciottoli delle nostre teste perduti in profondità,
la biscia guardiana sibilerà sull'orlo
delle nostre colline e nulla sapremo
della morte, come dell'ombra della farfalla nulla sa
il fiore di trifoglio.

E un giorno

mi porterai delle ciliegie in un berretto. Quando in quell'afa
staremo sdraiati supini e io stanco
sorriderò e afferrerò il luccichio delle due libellule
sotto le tue ciglia, ti metterai per gioco

il berretto sul capo.

(Quella lunga visiera

che il sole non osi
mordere dal volto neppure un'ombra!)

Mi alzerò

e te lo toglierò con rabbia dal capo.

Fino alla morte

non vedrò occhi più stupiti.

Col berretto ti colpirò il viso.

Fino alla morte non vedrò occhi di bambino
più disperati.

Vedrò tuttavia anche

la brutta macchia bianca sulla tua guancia bruna,
ancora un momento fa la chiamavo piccola luna,
e, invece dei capelli dal riflesso di bronzi lunari,
un fascio di segale sul quale è passata malamente la falce,
all'angolo della bocca un rosso da poco, sbavato
dai miei baci.

(Che vedrai tu però in me

in quel momento? Che immagine ti porterai
verso il tuo morire? Uno sbigottito allampanato
le cui dita come candele d'ognissanti
cercheranno un giorno invano almeno la tua tomba,
dove amerebbe immergerle quando si dispererà
perché la vita è un dono sopra le sue forze?)

Poi fuggirai

fra la segale, prenderò un'altra strada
per precederti.

Quel giorno e quella sera

e i giorni seguenti e le sere ti farò
cenni da lontano.

Ma invano.

Non verrai mai più. E chissà per dove
e su quali strade arrancherai quell'estate
nel carro con le tendine.

Solo il berretto,

il berretto di Viktor rimarrà là in terra
fra i brentoli dorati, in qualche posto
rimarrà in terra come un animale abbattuto.

STANOTTE /28 AGOSTO 1930/

Siedo sulla finestra con le ginocchia al petto. Veglio.

*Per niente però calerei le gambe nella camera,
un vortice freddo e mortale mi trascinerrebbe giù,
e per sempre.*

*La vestirò di stelle, cospargerò
il suo corpo di universi, le sarà possibile udire
l'ultima scintilla del grillo in autunno,
così come l'esplosione di quando nasce una nuova stella,
anche nel più umile dei dianti sarà intera,
un universo però basterà appena
per la lacrima nell'angolo degli occhi.*

*Ieri in piena corsa
è saltata da me, mi si è appoggiata con le ginocchia
alle scapole e le mie ali si sono dispiegate
nel suo sangue.*

"Si stacca!"

*(Papà,
tutto comincio con quel giorno, con quel minuto
in cui mi prestasti per la prima volta il tuo rasoio.
Ti fuggivo con il sapone sulle guance
ed ero vivo da impazzire.)*

Ho provato

a baciarla su una tempia.

"Ce l'avete la ragazza?"

"No!"

*(Le mani ruvide di Tonka in quell'estate
avevano sfregato via dalle mie spalle di ragazzo il sole
fino all'ultima scaglia.)*

Terina,

l'amore non sarà un dono sopra le mie forze?

Sono vivo

*da impazzire, già stanotte io sono in più
(quante sagre, quanti amori
sei in più tu, Terina, quanti bambini
che si rotoleranno nella polvere delle piazze
sotto il carro giallo, quante bigonze d'acqua
che ti sbatteranno qua e là e ti spezzeranno
e tu terrai la vita solo per il laccio della fatica?),
già oggi io sono in più una figlia e un figliolo
ai quali con il primo sorriso quel vortice beato da morire
sopra la profondità del cuore mio e di mia moglie
disegnerà fossette sul viso,
ma già oggi sono in più le stelle che per me
saranno scarabei d'oro trascinati
sulle elitre il bagliore dei nulla, stelle che saranno
per me gli sfavillanti orecchini
di una sordità senza fine,*

*già oggi sono in più
le notti in cui vagherò attorno al mio fondo
e da quel pozzo cercherò con gli occhi il volto di mia moglie,
stella che si stempera in bianco,
i giorni in cui dalla vergogna mi concepirò
nuovamente nella casa perduta
perché mi porti in grembo fino alla morte, e in cui
riconoscerò con dolore i bambini, il tavolo, il libro
incominciato, il lavoro andato in rovina e andrò
chiedendomi di me stesso,*

*già oggi in questa notte di tutte le notti,
in cui per la prima volta porto il fardello di amore e morte
insieme e in cui voglio portarlo, foss'anche per sempre,
già oggi sono in più il terrore con cui un giorno gli uomini
vedranno il negativo folle della propria opera,
già oggi sono in più la città che si troverà
solo per un attimo e lei sola nel centro del sole
e uscirà con i seni bruciati, senza grembo,
già oggi sono in più quelli più disperati di tutti
per i quali il futuro sarà sempre un dono
sopra ogni forza umana.*

Voglio. Devo vegliare.

IERI NOTTE /DAL 27 AL 28 AGOSTO 1930/

*Ho coperto il nonno fino al mento. Sono impietrito,
all'improvviso i suoi occhi erano qui, da noi.
"Sei tu, František?" Per la prima volta dopo un mese
mi aveva riconosciuto. Poi ha chiesto: "Papà non è arrivato?"
"Arriverà domani." (Ma ancora non sapevo
che l'indomani sarebbe stato qui davvero.)
Ha chiuso gli occhi, respirava calmo. Ogni momento
gli poggiavo la mano sul petto possente.
La mia mano tremava come una farfalla nella sua
che un'epoca intera aveva spezzato la pietra, l'aveva
smussata senza sosta, aveva mescolato la calce e tuttora
in lei, ormai tremante, c'era la dignità di non aver mai
avuto l'impulso di intonacare con una cazzuola vuota
i muri del vento.*

*(Sei mai stato, nonno,
anche tu qualche volta vivo da impazzire?*

*No,
nessuno ha potuto essere così vivo come me!)*

STANOTTE /28 AGOSTO 1930/

*Siedo sulla finestra e veglio. Da una spalla
sento traboccare correnti di profumi estivi,
l'altra gela nei neri ghiacci.*

Terina,

ieri sedevamo fra i dolcimele, ho provato
a baciarti lievemente su una tempia. Ti sei spostata
e la pallida fiammella dei tuoi capelli mi ha frustato,
ho sentito profonda nella schiena un'arsura
e sono bruciato in bocca.

E stamattina
sono andato alla posta, ero contento di potermene
andare –

(Perdonami, nonno! Sei mai stato qualche volta
così vivo da impazzire?)

– e di rivedere te,

Terina.

Il pomeriggio presto
papà è arrivato avvisato dal mio telegramma.
È corso trafelato dritto dal nonno.
Poi abbiamo visto quanta freddezza immobilità
gli era passata vicina in quella camera
dov'era rimasto solo col nonno così a lungo.
Il suo volto era all'improvviso come infantile
e sembrava che nessuno ormai gli avrebbe tolto dagli occhi
quella lente di lacrime, è uscito come con un pesante albero divolto
tra le braccia.

Siedo sulla finestra e veglio,
devo vegliare. Da qualche parte, una finestra più in là, c'è l'ingresso
col respiro e il calore dei vivi. E là dormono
papà e la zia.

(Poi ha appoggiato su noi quell'albero
e con il bastone del nonno ha inseguito per l'aia
quei due impresari di pompe funebri che gli erano
stati addosso fin dal treno e si erano beccati
alle sue spalle.)

Terina, verso sera
sei partita nel carro con le tendine.
Passeranno tre anni interi prima che ci incontriamo.
Staremo sdraiati con le teste vicine,
la biscia guardiana sibilerà sull'orlo
delle nostre colline, ti avvolgerai
al dito un carice come un cerchietto nuziale.
Poi in lacrime fuggirai da me tra la segale,
e solo il berretto di Viktor resterà
in terra tra i brentoli come un animale abbattuto.

Ma oggi sono il più puro dei ciottoli
nell'onda grande dell'amore.

UN'ALTRA SAGRA DI LEŠANY /GIUGNO 1934/

Il treno starà già partendo
dalla stazione, le rasperelle lungo i binari
le spaventerà il sibilo del vapore. Correrò
veloce con gli altri al fiume, un poco
ammaccato nel cuore da quegli amori logori
e neri nei quali chissà perché ho superato l'inverno.
Finalmente staremo ammassati
sulla zattera che odora dopo l'incendio,
il palo del traghettatore si immergerà,
cercherà una fessura tra i massi sul fondo
per poter far leva e scricchiolerà.
E per tutti quei massi sentirò
come un ruvido peso a intervalli infinitamente lunghi
mi sfrega e tasta il cuore,
ogni volta si appoggia sordo e poi di nuovo cede,
l'altra sponda sarà immensamente lontana,
il sole intanto mi sbricolerà col suo fuoco.
Poi spingerò via la zattera, quell'ala pesante
di legno, e dal verde mi alzerò in volo sopra il pendio.

Volerò a Lešany.

(Vedrai come insieme
faremo esultare l'estate, Terina! I grilli
suoneranno sui cembali inaudite,
splendide canzonacce, e io i tuoi occhi,
bellissimi catalizzatori di stelle, li chiuderò
e poi schiuderò coi baci, con i grilli
e le stelle impazziremo.

Ormai riesco
a descriverti tutta, dal fremito
della narice dorata fino a quella venuzza nella fossetta
bianca sotto le ginocchia.

Devo indovinare quel che
stai facendo proprio ora?

Ti vedo sdraiata supina
nel fresco sotto il carro. Il sole sella i ragazzi
perché vengano a cercarti, sto arrivando!

Correrò dritto alla piazza. Sarai ridicolo,
Viktor, col cappello nuovo (quale guardaboschi
e in quale osteria l'ha dimenticato?),
sarai ridicolo mentre mi verrai incontro
e da lontano ti leverai il cappello (chissà se fra i brentoli
c'è ancora il tuo berretto dell'anno scorso?),
sarai ridicolo perché finalmente mi prenderai
in considerazione con un certo qual rispetto,
è un rispetto che ti leggerò dal viso
(li la gazza sul cappello da guardacaccia
ha forse spaventato lo sparviere?).

"Non è con noi!"

"Chi?" chiederò come se non capissi.

"È morta di soffocamento. In inverno".

STANOTTE /28 AGOSTO 1930/

Terina,

sei partita nel carro con le tendine.

Ieri sei saltata da me in piena corsa,
con le ginocchia ti sei appoggiata alle mie scapole
e le mie ali si sono dispiegate nel tuo sangue.
Ero vivo da impazzire.

"Non mi morite!"

mi hai detto stamattina.

Morire, io? Già oggi

sono in più vent'anni in futuro,
già oggi sono in più la sete che non
spegneranno mai né pozzi né vino,
dovessi bere e bere fino alla morte,

sono in più

i giorni in cui, da tempo non più giovane, comincerò
ad abbreviare i sentieri nelle passeggiate estive per potermi
sempre far sentire da coloro che mi attireranno
ancora più forte, e in cui da tempo nella vertiginosa
solitudine dei prati solo un fratello perduto
sarà per me il grillo,

già oggi sono in più

i tempi in cui l'uomo solleverà un futuro
davvero umano e io, quando guarderò in alto,
sarò frantumato e schiacciato dentro terreno di lumaca
e cento volte a fatica imparerò
come abituarli a quella vertigine nella quale per il codardo
c'è la caduta del masso staccato
e per l'audace l'ala dell'aquila,

sono in più

il giorno in cui il mio figliolo si raderà
per la prima volta e io non gli affilerò il rasoio
né gli mostrerò come appoggiarlo al viso,
gli sembrerà ridicolo quel vecchio oggetto
che è il rasoio, ma ascolterò beato
la macchinetta elettrica che gli ronza
come un bombo sulle lisce guance magre,
ormai sicuro per sempre che non gli verrà neppure in mente
di chiedere un rasoio (nel rasoio ci sarà sempre
qualcosa dell'omicidio), e in quel ronzio
il mio figliolo, come un tempo entrò io,
entrerà fra gli adulti che tuttora hanno

il pelo di lontanissimi antenati –

(Figliolo, non sarà

questo dono sopra le tue forze?

La vita è sempre stata

un dono sopra le mie forze ogni volta che ero solo.)

– sentirò ronzare la macchinetta elettrica,
invece il mio primo rasoio voleva sangue,
nel rasoio ci sarà sempre qualcosa dell'omicidio, ma il rasoio
in sé non può uccidere,

è in noi,

sui nostri sentimenti e sui nostri pensieri
c'è tuttora un pelo oscuro, e nemmeno una macchinetta,
anche se ronzasse nel modo più tenero, ha il potere
di toglierlo.

(Papà, anche

a te il nonno affilò il primo rasoio? Anche
tu sei stato così vivo da impazzire?)

Vegliò. Devo vegliare.

Già oggi l'amore e la morte si incrociano in me,
la notte di amore e di morte arroventa chiara e oscura
i miei vent'anni, quei venti pesci dalle pinne dorate.
E il tocco fugace delle tue labbra è una promessa eterna.
Devo vegliare.

Se anche un giorno dopo anni
dovessi scoprire al nostro fiume una riva sconosciuta,
sento che già ora qui con noi c'è tutto
ciò con cui l'amore sopravviverà in eterno a entrambi,
se un giorno lo cercassi e non trovassi
alle rocce nel fiume lo strapperò dalle dure fronti,
infilerò la mano anche nella neve gelata
e sentirò di nuovo la tua stretta, e più forte ancora!

UN'ALTRA SAGRA DI LEŠANY /GIUGNO 1934/

"È morta di soffocamento. In inverno."

"Terina?"

La sera starò sdraiato vicino allo steccato, con la faccia
nell'erba. Dalla piazza il flicorno di Viktor mi
inchioderà alla terra e il suo assolo
vibrerà sotto le mie tempie,
lo scaccerò coi pugni chiusi, però dovrei
spaccarmi la testa contro una pietra miliare perché ne esca fuori
di colpo.

"Allora, che cosa mangi?"

"Niente." "Ma devi!" "Zia, lasciami in pace!"

"È già suonata l'avemaria!"

*(Quando l'abbracciavo
fra i brentoli, già le strisciava sotto la schiena la tomba.
Ora attraverso il terreno e attraverso le radici della terra
pioverà sul suo amato petto.)*

"Qualcosa devi mangiare!"

*(E nella notte più lunga
un altro peso schiaccerà per i secoli
il suo amato petto.)*

*"Meno male, ragazzo,
che non sei un soldato!"*

*(Passerò notti intere
a correre sulla Běsná tra l'erica, a guardare
il fiume verdognolo.)*

*"Dicono che la gente scappa
dalla Germania. Che ci sia la guerra?"*

*(È forse possibile
che si muoia ancora tanto velocemente e in massa
che la morte diventerà banalità?)*

*"Fai certi discorsi,
zia! Smettila!"*

*(E vorrò descrivermela
tutta, però lei sarà ormai per sempre
indescrivibile.)*

STAMATTINA /28 AGOSTO 1930/

*Mi sono alzato con il sole
e sono saltato fuori dalla finestra a respirare il mattino.
Da sotto i sambuchi neri è uscita Tonka con un cestino
di ortiche falciate. Non c'era ormai modo di nascondersi.
"Perché ieri sera non sei venuto al fiume?"
"Il nonno...". Per mostrare che non avevo paura
sono sceso dal terrazzo. "Lascia stare il nonno!
Solo quando se ne andrà la giostraia, eh?"
"La sapete sempre lunga, Voi!" Stavo in piedi davanti a lei
nei calzoncini neri e lei con la punta del falcetto
parlando mi punzecchiava leggermente le cosce,
dopo ogni colpetto restava sulla pelle
una macchiolina bianca. "Piantatela, insomma!" Andandosene:
"Aspetta, aspetta! Tu domani tornerai strisciando!"
Avevo la nausea per la saliva che le era
balenata nella fessura tra i denti.*

(Ieri

*Terina mi si è appoggiata con le ginocchia alle scapole
e le mie ali si sono dispiegate nel suo sangue).*

Oggi partirà nel carro con le tendine.

*Tra un momento cominceranno a smontare la giostra. Devo
arrivare a Netvořice costi quel che costi, anche se
dovesse bruciare la casa!*

Ma il nonno!

*Lo accompagnerò ancora e i morti risaliranno
dal limbo e io parlerò al posto loro.*

*Dietro di me
nella camera c'era come il vuoto verticale
dopo l'abbattimento di un olmo. Qualcosa
mancava: il bastone nell'angolo, sulla sedia i vestiti,
le scarpe vicino alla sponda del letto. Mi sono sporto dalla finestra:
"Nonno!"*

*Il sole strisciava già dentro il corridoio nero
sotto i sambuchi arcuati.*

*Mi sono voltato:
il nonno giaceva sul letto, con gli occhi
chiusi, vestito, in mano teneva il bastone.*

STANOTTE /28 AGOSTO 1930/

*Foreste vergini d'ortiche flagellate dalle stelle
fino alla finestra spalancata. Tiepida notte d'agosto.
Siedo sulla finestra con le ginocchia al petto. Veglio.
Devo vegliare.*

*Nella camera giace il nonno
sotto un lenzuolo bianco. La candela vicino alla testa
si è da tempo consumata. Io devo vegliare,
con quest'afa non si può chiudere la finestra, vigilo
sul nonno contro le creature vive da là fuori.*

*(Papà, se allora mi avessi detto:
"Questo dono è sopra le tue forze," l'avrei comunque
ostinatamente preteso. Quante mie notti cattive ti feriranno,
notte che fino alla morte non riscatterò neppure
con il mio stesso amore paterno.)*

*"Non mi morite!" mi ha detto stamattina.
Morire, io? Io sono vivo da impazzire,
già oggi sono in più il figliolo al quale sembrerà
ridicolo quel vecchio oggetto che è il rasoio
(nel rasoio ci sarà sempre qualcosa dell'omicidio, ma il rasoio
in sé non può uccidere, come la macchinetta non ha il potere
di togliere il pelo oscuro che è rimasto sui nostri
sentimenti e pensieri,*

*tutto è in nostro potere,
anche strapparsi dalla solitudine
ed essere un ciottolo chiaro e lucente
nell'onda grande della vita),*

sono in più

la figlia che scende in canoa
la chiusa di Pěnkařy (là non vedrà più il ragazzo
che portava il mio nome e per il quale ogni
ciottolo dorato sotto la corrente verdognola
era un ginocchio di fanciulla),

già oggi sono in più
il lavoro duro e furioso nel quale
trasformerò le mie notti,

ma sono anche
in più la tua tomba perduta, Terina –

(Un giorno
quasi vecchio, la cercherò. Il becchino
soffierà via una fogliolina di sole settembrino:
“Mi ricordo bene. Ce l’ho nel registro.
Ho anche prestato a suo padre
il vestito per il funerale!”)

– sono in più gli uomini
che, seppur mortali, desidereranno
una cosa immortale –

(“La tomba però,” dirà il becchino,
“non c’è più già da due anni.”)

e io sarò
vivo da impazzire e le mie ali, drappeggiate
nel sangue delle vene e delle arterie, pulseranno folli
come pulsano oggi,

(strappatevi ormai,
vene e arterie, che le mie ali finalmente
si dispieghino e si uniscano alle altre
ali inebriate!)

l’amore e la vita
sempre per me saranno una cosa sola. Dovesse
per me essere un peso, anche all’amicizia rinuncerò,
neppure della vecchiaia, quando busserà, mi spaventerò,
e resterò sempre aperto spalancato
a quel che la vita nel mio sogno innesterà,
somiigli pure alla morte, comunque mai morte
sarà, il suo fedele ritratto è nel fiume,
l’acqua eternamente altra ribolle nella rapida,
di lei afferrerai solo le schiume e chissà dov’è ormai
la sua fine, in lui mi immergerò sempre, ancora
lo vorrò trattenere, dargli la durezza del metallo,
e sempre, sulle ali e gettate via le ali,
lo vivrò tanto a lungo quanto sarò vivo.

STAMATTINA /28 AGOSTO 1930/

Il nonno giaceva sul letto, con gli occhi
chiusi, vestito, nella mano teneva il bastone,
aveva la bocca un po’ socchiusa
come per salutare. L’altra mano, con il berretto
fra le dita irrigidite, era tesa verso la parete.
Gli ho appoggiato una mano sul petto, l’ombra di un respiro
gli è uscita dalla bocca. E basta.

Ora devo correre
in fretta a Netvořice, spedire un telegramma.

(È poi possibile morire altrimenti?
È possibile che gli uomini muoiano
in massa, che la morte gli diventi banalità e che perdano
il rispetto per il suo muto e livido volto?)

Là farò ancora in tempo a vedere Terina.

(Perdonami,
nonno, ma io sono vivo da impazzire!)

Prima però devo svestire e lavare
il nonno.

STAMATTINA /28 AGOSTO 1930/

“Non mi morite!” mi hai detto stamattina.
Morire, io?

Siedo sulla finestra e devo vegliare.
E tu dormi da qualche parte lontano in un luogo sconosciuto
nel carro con le tendine.

Morire, io?
Già oggi sono in più i giorni in cui mi imprimerò esultante
nell’azzurro del sole e lì mi frantumerò
nella millesima canzone,

ma già oggi
sono in più anche le notti in cui agli altri
e a me stesso sarò di peso.

Già oggi
sono in più quella notte a Jilové.

Un giorno d’agosto
tornerò da Praga, aggirerò me stesso,
aggirerò la statua di fango che ho
scoperto in profondità sotto l’orizzonte della gente,
e mi ritroverò sopra un tavolo chiassoso.

Minuti
appiccicosi scavalcheranno montagnole di mozziconi
sempre più alte e un’orda
di uomini sconosciuti tasterà l’un l’altro
con le antenne dei bicchieri.

Allora uno s'alzerà e mi prenderà
per il bavero:

"Non mi riconosci?"

"No!"

"Sono Viktor!"

Ci abbracceremo e usciremo
sulla piazza addormentata. "Andiamoci!" dirà
e mi condurrà al carro con le tendine.
"Psst! Che la vecchia...!" Metterà in moto il trattore
e sempre col dito sulle labbra, come se niente
potesse svegliare la donna se non
la voce umana, mi farà cenno col capo di sedermi.

Ci precipiteremo per una stradina stretta,
le casupole ficcheranno il naso nel nostro viaggio,
ma saranno pur sempre fatti nostri!
Poi il fracasso della macchina strapperà dal fiume
i massi e li spargerà sulle nostre teste,
ma quelle saranno insensibili, invece dentro
saremo lacerati,

poi demoliremo

il trono di pino del silenzio, e umilieremo
i profumi del fieno con il puzzo dello scarico,
le rocce
che da migliaia di anni si ricoprono di muschio
si imbestialiranno e sbucheranno dalle fratte della memoria
di quelle dure terre e si ergeranno con noi
sopra il paese per tracannarne tutta la vita.

Con il gregge di quelle rocce fameliche irromperemo di colpo
nell'indifesa Lešany.

E sulla piazza

(Viktor, ormai quasi vecchio, io quarantenne)
saremo per un attimo tramortiti dal silenzio.

Ed ecco cominceremo a costruire con ombre e vertigine
una giostra ubriaca, a estorcere dalla polvere
i passi di antichi ballerini e ognuno a suo modo
a cantare il finale della dolorosa romanza –

(– seppellitemi al cimitero di Netvořice,
là giacciono e giaceranno i nostri tutti,
non dico subito, non dico tra un mese,
non dico tra dieci, neppure tra vent'anni –)

– guarderemo fisso fra le lappole
nel fosso sotto l'osteria, Viktor ci
punterà contro i fari al massimo,
guarderemo se da lì non uscirà,

snella, con il portamento fiero, scalza,
con gli occhi di muschio, con i seni nella cui
luce rotonda mai avevano dovuto
sorridere labbra di bambino, e ognuno a suo modo
urleremo il finale della dolorosa romanza –

(– che al funerale il flicorno mi suoni un assolo,
non dico subito, non dico tra un mese,
non dico tra dieci, neppure tra vent'anni,
e poi gettatelo dopo di me nella tomba! –)

– e i nostri pensieri all'improvviso
appassiranno e avvizziranno come foglie piene di buchi,
la notte comincerà a invecchiare e al limite del bosco
l'orologio delle stelle ci indicherà l'alba,
la nebbia sul fiume si spezzerà in un luccichio
e farà affiorare uno spicchio di luna come da una fiaba, come una
lucente conchiglia a due punte.

I grilli cominceranno penetranti a suonare
sui cembali inaudite, splendide canzonacce
e Viktor griderà: "Devo tornare a prenderla!"
Salterà sul trattore: "La tromba!"
E si avvierà nella nebbia argentea, e la luna
lo inghiottirà tutto per sempre con quei borbottii
e scoppi e rovescerà il bagliore e il silenzio
di antichi flicorni sulle colline mute.

Allora la mia anima dirà quanto più sommessamente:
"Scappiamo, dalla luna giunge una luce funesta,
non crederle, affrettiamoci, fuggiamole,
scappiamo, fuggiamo, se viver dobbiamo!"
Lo dirà con terrore e le ali sue
raccoglieranno la polvere della piazza fra le lacere piume,
il mio cuore, quasi non battesse,
sarà come fogliame avvizzito e pieno di buchi,
e mi darò alla fuga e vagherò nel pineto
come avevo vagato anni prima sul far della sera
con quel terribile fardello.

Per sempre sarò in più
il difficile momento di una notte d'agosto
in cui volevo che rivivesse la sua immagine
e in cui Viktor aveva puntato la luce dei fari
fra le lappole nel fosso sotto l'osteria
e tu da là, snella, con il portamento
fiero, scalza, con gli occhi di muschio,
e con i seni nella cui luce rotonda mai sorrideranno
labbra di bambino,
tu da là
non uscisti.

*Per sempre sarò in più quella notte
in cui ti evocai dai vapori lunari
e la cenere sul cuore rovente voleva mantenere la forma
di qualcosa che non c'è più, mentre tu vivevi
e vivi, non spettro, non ombra che si leva dal feretro,
non fuoco fatuo, non busto bianco come sonnambulo,
ma amore che nel sangue delle vene e delle arterie
pulsava selvaggio.*

*Per sempre io sarò in più
l'uomo da cui il fardello dell'amore e della morte
e il fardello della vita fa scaturire il canto.*

agosto-novembre 1961

[František Hrubín, *Romance pro křídlovku*, Praha 1962. Traduzione dal ceco di Maria Elena Cantarello]

Silenzio

Julian Strykowski

[eSamizdat 2004 (II) 3, pp. 159–184]

“La natura si insinua negli spazi vuoti tra le parole”.
Breve introduzione a Julian Strykowski

di Alessandro Amenta

A. *La mia patria è la lingua in cui scrivo*

“Un classico della letteratura polacca”¹, “il più interessante fenomeno letterario ebraico in Polonia”², con definizioni di questo tipo si rimarca la posizione di Julian Strykowski (1905–1996) come figura importante nel panorama letterario della Polonia del Novecento e al tempo stesso si sottolinea la sua duplice condizione di scrittore ebreo e polacco. Proprio intorno alla questione del significato della sua appartenenza a culture diverse, al problema del rapporto tra desideri personali e massimi sistemi (religione, politica), alla ricerca di una propria identità tra tradizione e innovazione, si snoda il percorso letterario di Julian Strykowski.

Tra le possibili chiavi interpretative e modalità di presentazione dello scrittore, quella linguistica fornisce indubbiamente un punto di vista prezioso e originale, soprattutto considerando il suo doppio status di fattore identitario e metaforico. Nel primo caso la lingua parlata rende membri di una cultura specifica di cui si può essere portavoce, o contestatori con una gamma infinita di possibilità intermedie, mentre le altre lingue che caratterizzano il nostro esistere culturale intorbidano la limpidezza di una chiara appartenenza a un sistema collettivo, portando ciascuno a soluzioni identitarie differenti e personali. Nel secondo caso per lingua dobbiamo intendere non solo un concreto sistema comunicativo ma anche una serie di modalità di espressione o della sua assenza: silenzi, incomunicabilità, volute omissioni o discorsi prescelti, comunicano involontariamente o coscientemente informazioni fondamentali sulla propria visione del mondo e sulla propria persona, tracciano distanze e avvicinamenti con il mondo e gli altri. Nel caso specifico dello scrittore avremmo a che fare soprattutto con allontanamenti, mascheramenti e fughe. Come afferma Grażyna Borkowska, “we

are talking about the distance between the writer and his place of origin, about the language that possesses his self-expression, and the ideology that gives a chance of survival. This distance must be understood as a need to balance oneself, as a kind of order imposed on external reality, as an attempt to hinder the destructive pressure of borderline elements, and as a refuge”³.

Julian Strykowski nasce come Pesah Stark in una famiglia di ebrei ortodossi di Stryj nella Polonia orientale (oggi Ucraina). Fin dalla sua infanzia vive nel plurilinguismo tipico di molti scrittori ebrei in Europa orientale: “queste tre lingue (polacco, yiddish e ebraico) si sono scavate la strada nella mia anima. In realtà non tutte quante. Lo yiddish costituiva il sentiero tracciato, comune. Con difficoltà si fece strada la lingua polacca e poi quella ebraica”⁴. Il pensiero e la sensibilità artistica dello scrittore sono il risultato dell’interazione tra la sua personalità e le sfere culturali di cui le lingue che utilizza sono il mezzo di espressione collettiva. Lo yiddish è la lingua parlata in casa, il polacco è la lingua scelta e “della festa”⁵, l’ebraico invece è lo strumento della cultura tradizionale. Le prime parole polacche gli vengono insegnate dalla sorella maggiore quando era ancora bambino e segnano un percorso di formazione intellettuale prima alla scuola polacca e poi all’università di Leopoli. Quando Strykowski decide di diventare scrittore, sceglie di scrivere in polacco. Sporadiche incursioni nella lingua ebraica sono quasi sempre attinenti alla sua attività di traduttore o sono idioma delle poesie giovanili, mentre la prosa originale e matura viene composta nella lingua della cultura acquisita. Le motivazioni alla base di questa decisione sono state sicuramente di diverso genere e spaziano dalla necessità di autoaffermazione come scrittore di questioni universali al fascino verso la cultura polacca⁶, fino al semplice desiderio di sfida. In nessun caso la predilezione per il polacco funziona in Strykowski come negazione della sua

¹ Z. Żakiewicz, “Zbigniew Żakiewicz poleca”, *Gazeta Wyborcza*, 16–17 maggio 1992, p. 19.

² J. Bocheński, “Rozmyta tożsamość”, *Gazeta Wyborcza*, 29 marzo 1996, p. 17.

³ G. Borkowska, “The Homelessness of the Other”, *Framing the Polish Home. Postwar Cultural Constructions of Hearth, Nation and Self*, a cura di B. Shallcross, Athens 2002, pp. 58–59.

⁴ *Ocalony na Wschodzie. Z Julianem Strykowskim rozmawia Piotr Szewc*, Montricher 1991, p. 28.

⁵ Ibidem

⁶ A questo proposito Ryszard Matuszewski parla di Strykowski come di un “vivo esempio della forza di attrazione della cultura polacca”, R. Matuszewski, *Literatura polska 1939-1991*, Warszawa 1995, p. 388.

identità ebraica. Caratterizza invece una sua messa in discussione, porta a un continuo dialogo tra due mondi di cui è allo stesso tempo partecipe e produce una rielaborazione personale della bipolarità culturale imperfetta in cui è immerso. Assai illuminante a questo proposito è un dialogo presente nel racconto *Ajeleth* in cui leggiamo:

“Allora dov'è la tua patria?”

“La lingua è la mia patria”.

“La tua lingua è quella che usi quando parli con me?”

“La mia lingua è quella in cui scrivo. Uno può parlare molte lingue”⁷.

Altra fondamentale chiave di interpretazione della figura di Strykowski è la questione della ricerca di un sistema ideologico e religioso di riferimento. La vita di Strykowski può essere considerata come una continua oscillazione tra poli differenti e spesso opposti: “fin da bambino aveva bisogno di una luce ideologica”, dice di lui Piotr Szewc⁸. Inizia come attivista in diversi gruppi ebraici (Shomer, Agroid) e come giornalista per la rivista sionista Chwila [L'attimo]: “i miei interessi, la mia attrazione si indirizzarono verso il sionismo, lo Shomer, la lingua ebraica, la storia degli ebrei e in special modo verso la letteratura ebraica contemporanea [...] Il sionismo sostituì facilmente la fede che avevo perso presto”⁹. Ma anche questo interesse si spegne rapidamente e viene rimpiazzato dal credo nella dottrina comunista. Strykowski entra nella Komunistyczna Partia Zachodniej Ukrainy [Partito comunista dell'Ucraina occidentale]. A seguito della sua militanza politica trascorre un periodo in prigione negli anni 1935–1936 e successivamente si trasferisce a Varsavia. All'entrata delle truppe naziste in Polonia fugge a oriente e trascorre gli anni successivi impegnato in mille lavori diversi e in continuo viaggio (Tarnopol, Kiev, Charkov, Stalingrad, Taškient, Fergany) fino a quando gli viene offerto dallo Związek Patriotów Polskich [Lega dei patrioti polacchi] un posto come redattore, e poi autore, nella rivista Wolna Polska [Polonia libera] a Mosca. Poco dopo lo scoppio della Seconda guerra mondiale il credo politico dello scrittore inizia a vacillare, ma Strykowski ne diviene pienamente consapevole solo al tempo della rivolta nel ghetto di Varsavia, in seguito a cui lo scetticismo viene sostituito da un suo pieno allontanamento dal sistema comunista e poi dalla riscoperta della religione. Proprio in questo periodo inizia la sua attività di scrittore e la sua produzione risente fortemente di questa ricerca di una filosofia di vita, di un sistema di valori, di un

pensiero che legittimi e motivi la Storia così come le singole scelte umane.

Il primo romanzo, *Głosy w ciemności* [Voci nell'oscurità, 1948], non passa la censura e potrà essere pubblicato solo dopo il 1956: “mi consideravo uno scrittore che non aveva debuttato. Era una faccenda dolorosa. Essere uno scrittore e non vedermi stampato. Le traduzioni e gli articoli pubblicistici non sono una scrittura originale. Erano un palliativo al posto di un romanzo di qualche centinaio di pagine”¹⁰. Il primo romanzo affronta con respiro metafisico la ricostruzione dell'ambiente ebraico ortodosso dell'infanzia dello scrittore, a cui si ribella il giovane Aronek nella sua ricerca di una personale consapevolezza del mondo e delle risposte alle domande fondamentali sul senso della vita.

Come membro della Polska Agencja Prasowa [Agenzia di stampa polacca] Strykowski trascorre quattro anni in Italia: da questo soggiorno trae ispirazione per il romanzo *Bieg do Fragalà* [Corsa a Fragalà, 1952]. La tematica sociale incentrata sulla situazione dei contadini italiani negli anni difficili del dopoguerra corrisponde maggiormente alle aspettative della critica dell'epoca e il romanzo ottiene grande successo e segna il suo debutto letterario ufficiale. I successivi *Imię własne* [Il nome proprio, 1961] e *Czarna róża* [Rosa nera, 1962] segnano una resa dei conti con il comunismo, anche se ancora in maniera indiretta e metaforica, e un conseguente ritorno alla tradizione ebraica e alla fede. *Austeria* [La locanda, 1966] e *Sen Azrila* [Il sogno di Azril, 1975] costituiscono, insieme al primo romanzo, una trilogia incentrata sulla tematica ebraica intesa come ricostruzione della vita degli ebrei in Europa orientale prima della guerra, un mondo scomparso e cancellato dalle grandi tragedie della storia, a cui lo scrittore conferisce dignità e valore.

Con *Przybysz z Narbony* [L'uomo venuto da Narbona, 1978] ci spostiamo nella Spagna dei tempi dell'inquisizione e con *Tommaso del Cavaliere* (1982) nell'Italia rinascimentale nella bottega di Michelangelo. Se apparentemente ha luogo uno spostamento di interessi dello scrittore verso momenti storici e luoghi differenti da quelli trattati in precedenza, in realtà abbiamo a che fare solo con un camuffamento esteriore. Nel primo romanzo la tematica ebraica è analizzata attraverso il racconto di un uomo venuto a uccidere il Grande inquisitore per salvare gli ebrei spagnoli, mentre dietro la figura del famoso artista italiano si nasconde un primo accenno alla questione della sofferta identità sessuale dello scrittore. Tra questi due romanzi Strykowski pubblica *Wielki Strach* [Il grande terrore, 1980], una nuova accusa del sistema comunista in modo assai più esplicito e diretto che in passato. Successivamente Strykowski rielabora motivi biblici nei romanzi *Król David żyje!* [Il

⁷ J. Strykowski, “Ajeleth”, *Imię własne*, Warszawa 1961.

⁸ P. Szewc, *Syn kapłana*, Warszawa 2001, p. 23.

⁹ *Ocalony*, op. cit., p. 40.

¹⁰ Ivi, p. 170.

re David è vivo!, 1984] e *Juda Makabi* (1986), mentre *Echo* [Eco, 1988] riprende il percorso tracciato nei primi romanzi e incentrato sulla vita degli ebrei nel mondo scomparso della sua infanzia.

In quale modo è possibile sintetizzare il significato e il valore della produzione letteraria dello scrittore? “Possiamo riassumere l’opera e la vita di Strykowski in questo modo: un ebreo ha cercato la medicina all’infelicità ebraica, ma non l’ha trovata. Eppure proprio Strykowski, il primo dopo lo Sterminio, ha iniziato a riprodurre in descrizioni suggestive il mondo antico che conosceva dall’infanzia: paesaggi, rituali, abiti, credenze, saggezza. È giunto alla fine a raccontare in maniera nuova le storie dell’Antico Testamento”¹¹.

B. Con il passare degli anni sopraggiunge il coraggio.

Milczenie [Silenzio, 1993] è l’ultima opera di Strykowski e ne rappresenta un ideale testamento umano e artistico. Lo scrittore compone un libro “di confessione e coraggio”¹² in cui per la prima volta affronta direttamente la questione della propria sessualità: “ho parlato a viso scoperto solamente in *Silenzio*. Ho pensato: hai ottantotto anni, scrivilo, che sia il tuo ultimo libro, sbatti la porta, che non ci siano più parole, non scrivere più niente”¹³. A questo tema centrale vengono affiancate riflessioni su altre questioni di fondamentale importanza per lo scrittore, come la sua appartenenza culturale e ideologica (ebraismo, sionismo, comunismo, lingua polacca), rendendo questo testo una summa in chiave autobiografica di tutte le tematiche principali affrontate negli anni precedenti e un tentativo di risolverle, di amalgamarle in un discorso unico.

Per comprendere meglio il significato di *Silenzio* in relazione alla produzione dello scrittore e al suo stesso personaggio può tornare utile la chiave di lettura linguistica presentata inizialmente: il titolo può essere infatti interpretato come un silenzio multiplo e stratificato. È il silenzio a cui l’omosessuale deve sottostare o che sceglie attivamente, ponendosi consapevolmente al di fuori o ai margini del discorso dominante, mentre la sua rottura assume il valore di una scelta politica e del tentativo di emergere come soggetto “altro”, ma comunque dotato della possibilità di espressione, di comunicazione e, dunque, di una propria identità. A questo proposito German Ritz afferma che “l’identità omosessuale si genera nel recupero di una lingua”¹⁴. Ma è anche il silenzio di un

ebreo che sceglie il polacco come lingua di cultura e di scrittura e che in questa lingua compone ostentatamente una lettera al suo oggetto del desiderio, il compagno di scuola Jakub, che commenta questa decisione come una rottura con la tradizione, il passato e l’ebraismo: “la tua lettera in polacco è come un soffio che spegne una candela”¹⁵. Il percorso dal silenzio alla parola è un sentiero intricato, alla cui base è la consapevolezza di un’esclusione multipla, di un complesso problema di identità. Nella sua brillante recensione del libro *I diversi* di Hans Meyer, Barbara Smoleń afferma che “dal punto di vista degli stereotipi polacchi all’omosessuale si addice meglio di tutte la definizione di Altro, all’ebreo quella di Estraneo e alla donna quella di Peggioro”¹⁶. Strykowski sa di essere condannato a essere rifiutato dalla comunità polacca in quanto ebreo, ma allo stesso tempo è già un soggetto estraneo alla collettività ebraica per la scelta della lingua polacca. E da entrambe è escluso in quanto omosessuale. È “altro” ed “estraneo” allo stesso tempo. In quale modo risolve dunque il suo desiderio di accettazione sociale? Per Małgorzata Sadowska “Strykowski prova a nascondere l’ebreo e l’omosessuale sotto le maschere del polacco, dell’artista, del comunista, dello scrittore polacco, dello scrittore ebreo che ora scrive in polacco. Questa identità si polarizza, sembra una parata di maschere, è un’identità in movimento”¹⁷. In *Silenzio* avremmo quindi a che fare con un carnevale di travestimenti, di prove di negazione, di camuffamenti della propria identità nel tentativo di annullare la propria natura. Ma tutte queste prove di sublimazione si rivelano infruttuose e il silenzio deve essere interrotto, spezzato, cancellato. Insieme alla parola Strykowski recupera tutti i mondi da cui era stato o si era volontariamente escluso.

Adam Michnik afferma che Strykowski “questa volta ha scritto un libro sull’omosessualità come dramma inscritto nel corpo”¹⁸. Eppure quanto colpisce in *Silenzio* è proprio la mancanza di riferimento alla sfera fisica, al corpo come oggetto di desiderio o come simbolo, come strumento di linguaggio. Il corpo è semplicemente assente, mentre tutto avviene in una dimensione intellettuale. Questo silenzio del corpo è strettamente connesso alla struttura e al genere letterario a cui Strykowski prova a dare forma. German Ritz scrive a questo proposito che in questo romanzo “due tipi di sentire portano a due generi differenti di narrazione. Non viene invece realizzato il terzo tipo che avrebbe unito una storia

¹¹ J. Bocheński, “Rozmyta tożsamość”, op. cit., p. 17.

¹² H. Zaworska, “Smutek gejów”, *Gazeta Wyborcza*, 14 luglio 1993, p. 8.

¹³ “Urodziłem się pisarzem, a nie bohaterem. Z Julianem Strykowskim rozmawiają Adam Michnik i Roman Kurkiewicz”, *Książki* [supplemento della *Gazeta Wyborcza*], 1, 21 gennaio 1994, p. 1.

¹⁴ G. Ritz, “Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji”, *Teksty Drugie*, 1997, 3, p. 44.

¹⁵ J. Strykowski, *Milczenie*, Kraków 1993, p. 9.

¹⁶ B. Smoleń, “Kobieta, Żyd, homoseksualista”, *Res Publica Nowa*, 1997, 10, pp. 54–57.

¹⁷ M. Sadowska, “Rasa przeklęta”, *Ciało płęć literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 2001, p. 386.

¹⁸ A. Michnik, “Mowa milczenia”, *Książki* [supplemento al quotidiano *Gazeta Wyborcza*], 9, 17 novembre 1993, p. 1.

di sublimazione a una storia di *coming out* in un unico racconto. Questa terza storia assente è come un corpo sessuato assente¹⁹. La struttura del romanzo è effettivamente diseguale e incentrata su un momento iniziale in cui viene messo in atto un teatro di camuffamenti, tentativi di ricerca di una propria dimensione senza perdere il diritto di appartenenza a tutti i mondi di cui lo scrittore si sente partecipe. Dopo la sublimazione in chiave autobiografica Strykowski inserisce una frattura, un cambiamento di rotta e il romanzo si trasforma in una *coming out novel*.

La storia narrata da Strykowski può anche essere considerata come una rielaborazione del topos letterario del primo amore come ossessione che impedisce un'evoluzione personale, indirizza le scelte e permane come ombra e incubo su ogni azione. In questo contesto la vita si trasforma in un cerchio, in un circolo vizioso senza apparente possibilità di uscita perché non è possibile né realizzare né dimenticare questo desiderio: "l'immagine di Jakub stava sparendo. Ma lui non si dava per vinto. Tornava nei sogni e da sveglio come una fitta al cuore"²⁰. Il sentimento del narratore, alter ego e *porte parole* dello scrittore, è un filo rosso che lo lega fin dalla sua adolescenza a un sogno di felicità apparentemente irrealizzabile. Jakub è un luogo di sovrapposizione di sentimenti contrastanti. Il rapporto con il narratore è segnato da una rivalità in cui si confrontano continuamente, attraverso prove di forza fisica, intellettuale e psicologica, per mostrare chi dei due è il migliore. Ma questo altro non è se non una maschera del desiderio, forse inconfessabile a entrambi, eppure sempre presente. Prova dunque a liberarsi da questa ossessione cercando di sostituire Jakub con altre figure. Il pianista Marian gli rivolge esplicite attenzioni ma viene rifiutato perché non regge il confronto con il prototipo del desiderio: "come era banale. Pensai a Jakub. Come se lo stessi tradendo"²¹. Il narratore allaccia allora un rapporto con la compagna di studi Maryla, pur consapevole che non sarebbe mai potuto essere felice insieme a lei: "io ci provo, mi sforzo, mi sacrifico e questo mi sfinisce. Ma la cambiale non la firmo. Mi potrei addirittura sposare. Ma a porte aperte. Per entrambi. Asilo e fine del tormento. Senza il giogo dell'amore. Dio mio! Che meschinità"²². Tutti questi tentativi di sostituire Jakub sono destinati all'insuccesso perché "nessuno era alla sua altezza. Lui era la misura e il modello"²³. Il narratore cerca dunque risposte altrove, nella medicina e nella fede. Ma entrambe tacciono. Unico modo di spezzare il silenzio è dun-

que quello di rivedere a anni di distanza Jakub, che nel frattempo si era trasferito in Palestina dopo aver avuto un grave incidente e essersi sposato con "una donna nana dal viso mostruosamente brutto e una grande testa piena di boccoli"²⁴, che si prendeva cura di lui come un'infermiera. Il loro incontro funziona come resa dei conti finale in cui rivelazioni inaspettate hanno come effetto quello della liberazione completa dal gioco del desiderio: "chi sei? Eri per me la misura di tutte le cose. Il tuo silenzio era solo apparenza [...] Sono libero [...] Dal quaderno cadde una lettera. La mia unica lettera, scritta dopo la maturità, sulla nostra separazione. Come due amanti. E la mia fotografia dal nostro albo. Sul retro la data della maturità e una parola... Ritornai in me. Non credevo ai miei occhi"²⁵. Nel momento in cui il narratore si rende conto che il suo oggetto del desiderio provava nei suoi confronti gli stessi sentimenti il cerchio si spezza e ha luogo la liberazione dalla sua ossessione. Uscito dalla casa di Jakub il narratore è dunque un uomo nuovo. Si lascia sedurre da uno sconosciuto incontrato per strada, un uomo che non essendo né ebreo né polacco si configura come simbolo perfetto della emancipazione dai sistemi culturali da cui era stato escluso e che continuavano a funzionare nella sua mente come punto di riferimento e controllo morale. Questa iniziazione sessuale segna il momento conclusivo della storia in cui il desiderio si libera dall'ossessione, dalle maschere che nascondevano la paura e la verità perché "la natura si insinua negli spazi vuoti tra le parole. La natura si vendica. Non le si può sfuggire"²⁶. Il silenzio viene spezzato e la vita riprende a scorrere.

*Corpi belli di morti, che vecchiezza non colse:
li chiusero, con lacrime, in mausolei preziosi,
con gelsomini ai piedi e al capo rose.
Tali sono le brame che trascorsero
inadempite, senza voluttuose
notte, senza mattini luminosi.*

Costantino Kavafis, *Brame*.

[traduzione italiana di Filippo Maria Pontani]

COME suona falso ora che lo scrivo. Chi può essere attratto oggi da Włodzimierz Żabotyński²⁷? A chi importa oggi dei reparti di ragazzi e ragazze ebrei in

¹⁹ G. Ritz, *Niè w labiryntcie pożądanía. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Warszawa 2002, p. 238.

²⁰ J. Strykowski, *Milczenie*, op. cit., p. 20.

²¹ Ivi, p. 26.

²² Ivi, p. 29.

²³ Ivi, p. 20.

²⁴ Ivi, p. 60.

²⁵ Ivi, p. 69.

²⁶ Ivi, p. 37.

²⁷ Włodzimierz Żabotyński (1880–1940). Attivista politico ebreo, giornalista, esponente dell'ala radicale del movimento sionista.

marcia lungo le strade ebrei, in camicie marroni simili alla Gioventù hitleriana ancora neutrale e mite, ma già portatrice di un'ombra di minaccia. Non se ne rendeva conto il mio meraviglioso amico Oskar Wagner. Ci legavano otto anni di scuola. Dopo la maturità era partito per la sua patria, la Germania. Era tedesco. Non lo aveva mai ostentato. Era tornato con la svastica sotto il risvolto del cappotto, come una spia. E provava ancora con incantevole ingenuità a convincere me, ebreo, che Hitler, solo Hitler... Stalin vuole impadronirsi del mondo, ma Hitler non glielo permetterà e salverà l'umanità.

Nella mia classe c'era anche un altro compagno, un amico, l'ebreo Jakub Wald, che dopo la maturità era partito per la Palestina. Eravamo legati da una strana amicizia. Io la definirei impropriamente manichea, se considerata dal solo ottuso senso religioso. E per combattere contro gli arabi e sconfiggere anche Hitler, Jakub aveva una camicia di un marrone un po' diverso da quello nazista. Era emigrato illegalmente in *Eretz*, come veniva chiamata la patria biblica. Non so se superò l'addestramento del campo sotto la guida degli istruttori dell'esercito polacco. Era un segreto di stato. Sembrerà inverosimile, ma il governo voleva liberarsi del maggior numero possibile di ebrei.

Mio fratello Markus era stato uno dei primi *chalutzim*²⁸, i pionieri, a raggiungere illegalmente la Terra Promessa. I suoi confini erano sorvegliati dalla potente flotta inglese per evitare un eccessivo afflusso di pionieri non autorizzati. L'alto commissario Simon, un ebreo inglese, gestiva abilmente la politica dell'impero e ne difendeva gli interessi. Markus riuscì a eludere Simon e a raggiungere la sponda agognata su una barca di pescatori. Anche Jakub insieme ad alcuni compagni era giunto a destinazione pagando dei pescatori.

Ero in attesa di qualche notizia. Non contavo che mi scrivesse. Assai raramente scriveva alla sua famiglia, la quale a sua volta rispondeva in maniera elusiva alle mie domande. Forse era chiaro che la mia curiosità non derivava dalla simpatia. In città tutti sapevano della nostra

rivalità. Ma il mondo ancora non lo conosceva. Evidentemente si era fermato sulla via della grande carriera che gli era stata predetta. Ascoltavo e impallidivo. E lui fingeva di non vederlo. Lo stesso Żabotyński aveva di lui una buona opinione, Jakub sarebbe potuto diventare un aiutante di campo nella squadra dei militanti revisionisti, un autore di opuscoli propagandistici o un famoso scrittore ebreo. Era questo che temevo di più.

Era uno studente modello. Aveva superato l'esame di maturità con la lode. Mentre io avevo ottenuto a fatica il diploma. Non ce l'avrei fatta se non mi avesse difeso l'insegnante di polacco. Questo aveva segnato un fallimento definitivo nella lotta contro il mio rivale.

E allora gli avevo scritto una lettera ostentatamente in polacco. Era il segnale che le nostre strade si erano separate. "Sei diventato un fascista ebreo, non ti vergogni del colore nazista della camicia che indossano i vostri giovani, mentre io sono passato dalla parte del comunismo. È successo dopo lunghi indugi. La giusta visione del mondo è dalla nostra parte e poterlo affermare mi riempie di orgoglio. Ho capito anche il ruolo del sionismo... E così via. Ma non ho intenzione di soffermarmi troppo su questo. Conto tuttavia sulla tua discrezione. Forse in considerazione della nostra amicizia dualistica non mi farai sbattere in prigione. Sai fare benissimo molte cose, ma meglio di tutte sai tacere. Non perché hai difficoltà con le consonanti polacche, che non pronunci bene alla fine delle parole, perché taci anche nella lingua dei nostri progenitori, la fonte viva della mia prima esaltazione poetica, le cui desinenze non ti danno problemi. Del resto il silenzio, grazie a te, è diventato quasi un tratto distintivo della tua famiglia, soprattutto di tua sorella maggiore, che ami più di tutti. La tua autorità ha pesato quasi come una caratteristica tradizionale, che testimonia le consuetudini della razza che io non ho. Per questo percepisco il tuo disprezzo, forse esagero, l'avversione che hai per ogni debolezza. Non era forse questa la tua strada verso il fascismo?"

Firmai con il mio nome e basta. Ricevetti una risposta. Non me l'aspettavo. Più di tutto mi sorprese il tono sentimentale che mi colpì nel mio punto debole: l'ebraico.

"La lingua ebraica", così iniziava la sua lettera, "era alla base della nostra amicizia, del comune gruppo di

²⁸ Movimento giovanile ebraico sorto dopo l'ondata di pogrom che sconvolse l'ebraismo est-europeo nel 1881. Sviluppatisi ulteriormente dopo la rivoluzione d'ottobre e la dichiarazione Balfour, il movimento *chalutzista* prese la forma di gruppo sionista non partitico. Accettava i giovani oltre i 18 anni che riconoscevano l'ebraico come lingua nazionale e si preparavano a insediarsi nella terra d'Israele.

shomer²⁹. Eravamo un'oasi della lingua biblica che stava rinascendo, in presenza da un lato della lingua gutturale che chiamiamo giustamente gergo, base di partenza per un popolo anormale in condizioni anormali, e dall'altro in presenza della lingua polacca che ci invita a rinunciare. Il giovane e metallico suono dell'ebraico ci infondeva entusiasmo. La tua lettera in polacco è come un soffio che spegne una candela". Mi accusava di aver rotto con l'ebraismo, con la famiglia, con mio fratello che difendeva attivamente il diritto a una nostra patria, a un nostro stato. Peccato per la nostra amicizia che non avevo capito. Poi tornava rapidamente alle questioni nazionali come se fossero più importanti di quelle personali. Mi accusava per la seconda volta di aver smesso di essere ebreo. "Il comunismo", suonava quasi come una minaccia, "è peggiore del battesimo". "Non credevo", si lamentava, "che fossi così capriccioso. Te la prendi con me per diversi motivi, ma mi fa ridere la tua accusa, quando chiami il mio silenzio sadico e di pietra. Non hai partecipato, non ti sei immerso nell'ascolto della musica delle nostre anime...". Gli piacevano le mie esplosioni di entusiasmo, la mia ammirazione per Roman Rolland, per il poeta ebreo Saul Czernichowski, di cui conoscevo le poesie a memoria. Si giustificava in maniera fenomenale... con l'imbarazzo. Si era permesso qualcosa, che non si sa per quale motivo teneva segreta. L'insegnante di polacco, con il quale discutevo spesso, mi disse che quando non ero presente le lezioni perdevano molto.

Questa era la risposta al silenzio "di pietra". Gli dovette costare molto interromperlo. Ma la gelosia nei confronti di Gina rimaneva sigillata dal silenzio. A volte succede che il fratello si innamori della sorella maggiore. Potrei capirlo. Del resto non mi era difficile. Taceva, anche se sapeva quello che avveniva nella piccola stanzetta buia a sinistra delle scale. Gina era arrendevole. Ma io preferivo Dolka, la sorella minore di Jakub. Più giovane di Gina, a cui non assomigliava per niente. Aveva capelli biondi e occhi azzurri. Si faceva

accarezzare, ma all'ultimo momento si svincolava dalle mie braccia con una risata. Nonostante avesse dodici anni era già matura per l'amore. Ricordo ancora oggi la scarica elettrica che mi aveva attraversato la prima volta che le avevo toccato il seno. Ma tutto era finito con un'improvvisa esplosione. In un'afosa giornata estiva si concesse alle mie carezze all'ombra del granturco ormai alto. Il giardino dei genitori di Dolka era davvero un posto rischioso. Il cuore ci batteva forte e poi improvvisamente taceva, si apriva come a prendere un profondo respiro, in questo vi era la dolcezza del collasso. Dolka non svenne, mi spinse via e si liberò, come un ragazzaccio di strada mi coprì di una valanga di insulti volgari. In suo soccorso e a difesa della verginità le era giunto il libro per le figlie di Israele *Tzena u re'ena, Uscite e guardate*. Grazie a quel vecchio libro, che non aveva mai letto ma che conosceva come attraverso un fosco presentimento, non aveva perso il suo tesoro.

Con Gina iniziai a incontrarmi in seguito. Nella stanzetta buia a sinistra delle scale Gina taceva, per fortuna non esigeva parole, quell'unica parola che designa l'amore, per fortuna, perché per me era un tabù. Anche io tacevo. Provavo molte più emozioni avvicinandomi di soppiatto e fuggendo via. Lui non c'era già più. Non agivano né la sua autorità né la sua gelosia. Di sicuro ci avrebbe scoperti. Non sapevo ancora che razza di gelosia fosse, né verso chi la provasse. Con Gina non avevo problemi. E io sfruttavo i miei appuntamenti d'amore con una donna anonima per guadagnarli la stima dei compagni. E Gina taceva. Taceva tra le mie braccia e taceva quando mi accompagnò alla stazione. La salutai baciandola affettuosamente e salii sul treno. Taceva quando tornai per le vacanze di natale. Non mi rimproverò per non averle scritto neanche una parola. Di sicuro si aspettava che per lettera le avrei scritto quell'unica parola, che la amavo. Ogni mattina aspettava inutilmente il postino. Sapeva che avevo spedito a Dolka una cartolina con l'università di Leopoli. Taceva quando ripresero i nostri incontri nella stanzetta buia a sinistra delle scale.

Se ti scrivessi ora una lettera in Palestina ti direi: allora lo vedi, caro mio, che riesco ad apprezzare un altro silenzio, non sadico, un silenzio che nasconde amore, orgoglio, vergogna e grande sofferenza. Purtroppo del dolore al cuore non rispondo, perché è triste e vuoto.

²⁹ Riferimento al gruppo ha-Shomer ha-Tzair, organizzazione giovanile ebraica di stampo socialista nata nel 1918 in seguito ai grandi sovvertimenti politici in Europa. Tentava di creare una sintesi fra la cultura ebraica tradizionale, il desiderio di ricostruzione dello stato d'Israele e i valori culturali e filosofici universali, sottolineando il significato dell'individuo e lo sviluppo della personalità. Al giorno d'oggi il movimento è ancora molto diffuso in Israele e in tutti i paesi della diaspora.

Di sicuro non mi crederai ma anche io soffro. Forse più di Gina. Mi vedevo con Gina forse più per lei che per me. Di sicuro non mi crederai, ma le davo una felicità più intensa che non se fosse stata sicura del mio amore.

Non ho ricordato che nella lettera che mi spedisti dopo la maturità c'era anche una tua allusione di sfuggita a una certa questione, stupida e sgradevole, all'apparenza assurda e falsa. Volevo soprassedere. Ma non mi dava pace. Circostanza attenuante era l'età del responsabile. Allora avevo tredici anni. Presso gli ebrei in realtà questi sono gli anni che segnano l'entrata nell'età adulta, conosciuta come *bar miztvà*³⁰ Termina l'infanzia e tutti i peccati commessi vengono iscritti nel libro della vita sul conto del giovane uomo e non più, come fino a quel momento, su quello del padre. Cercherò di illustrare l'avvenimento in modo quanto più obiettivo possibile. Questa premessa testimonia la mia vergogna. Qualunque cosa pur di impressionare Jakub. Allora ti mostrai il mio temperino con l'apribottiglie e molti coltellini e chiesi se fosse sufficienti per uccidere. Nella tua lettera hai indovinato la mia intenzione di persuaderti che ero già un uomo. Una tua parola avrebbe evitato che colpissi col coltello l'ala di una creatura vivente, una roca anatra. Ma tu tacevi. Le tue labbra carnose si storsero in una smorfia di disprezzo. Ma in verità volevo ucciderti. "Vuoi che la ammazzi?", chiesi. Non mi aspettavo una risposta. In cucina la mia vittima giaceva legata. Aspettava tranquilla che Dolka la portasse dal macellaio che le avrebbe dato la morte rituale. A che serve? La uccido io stesso. Fra le mie mani tremanti la bestia borbottava rassegnata. Mi aspettavo che starnazzasse con violenza come un'anatra ebrea. Dolka era testimone della scena. Tornai da Jakub con la preda. Fingeva di leggere. "Se vuoi la posso uccidere". Facevo appello al suo cuore ebreo. Doveva esser stato un gemito isterico, nei suoi occhi vidi un lampo di leggero terrore. Ma taceva. Evitava il mio sguardo. Storse le labbra carnose in una smorfia di noia. Tutto questo era avvenuto in un attimo. Bastò a spingere la lama del coltello. L'anatra non gemette neanche. Spinsi una seconda volta. Ma svenni quando vidi il sangue. Ebbi il tempo di sentire

ancora la voce di Dolka: "sei pazzo!". Nella tua famosa lettera non c'era traccia di pentimento. Hai annotato invece, perché me lo ricordassi per bene, che "un uomo, quando uccide, non sviene alla vista del sangue". Non aveva scritto se l'avevo uccisa o soltanto ferita. Eppure ero colpevole tanto quanto Jakub. E cosa strana: anche se non ho mai strappato le zampette alle mosche, confesso che non avevo rimorsi di coscienza. Un solo gesto da parte tua e avrei rimesso il coltello in tasca. Sono stato accusato anche di altro peccato. "Un vero uomo non morde il rivale al petto durante un corpo a corpo". Questa regola del fair play era stata preceduta da una premessa insolitamente sentimentale da parte di Jakub. Mi chiedeva se ricordavo le nostre vacanze sul fiume.

Ricordo. La paura solleticava i piedi sull'asse non piallata, gli indugi trattenevano, saltare dal ponte nell'abisso o ancora no. Ricordo la piacevole frescura sulle spalle e il tocco delle dita dei piedi sul fondale pietroso, e gli occhi aperti sott'acqua sulla rapida vegetazione del nostro fiume pedemontano.

"Adesso so", scrivi, che quello era il sogno della giovinezza, la nebbia delle lacrime mi vela gli occhi, è passato tutto così in fretta. Abbandono il nido per un'altra questione romantica. Ma questa non è più la sicura giovinezza. So cosa mi aspetta sul mare arabo. Credimi però, non è la paura a parlare. Sono pronto a dare la vita come l'ex rivoluzionario russo Trumpeldor. Nei momenti liberi ricorderò quando ci abbronzavamo insieme sulla sabbia delicata. Abbiamo passato momenti indimenticabili, il tempo della nostra amicizia sincera. Non avrei mai pensato alla possibilità di giungere a un litigio e neanche di un banale battibecco. L'incidente, il tuo svenimento, aveva un carattere spettrale. In realtà eravamo ancora molto giovani, oggi da lontano, dopo cinque anni è rimasto lo stupore che qualcosa del genere sia potuto accadere, che io abbia potuto essere testimone di un attacco di pazzia. Bisogna conoscerti bene per capirti. Oggi, dopo cinque anni è avvenuta una rottura inattesa. Questa rottura ha un suo senso. La tua crudeltà e la tua vanità. Quanto un uomo deve essere dominato da una qualche innaturale bramosia per infrangere le leggi umane. Un tempo le nostre strade si sono unite nell'idea della lingua ebraica. Ora si separano. La rabbia e l'odio infantile hanno trovato la loro conclusione sul fiume".

³⁰ "Figlio del comandamento" indica sia il raggiungimento della maturità religiosa e legale sia la cerimonia in occasione della sua acquisizione formale, assunta all'età di tredici anni per i maschi e dodici per le femmine.

“Mi ricordo di luglio e delle nostre vacanze. Le nostre madri avevano ricamato quattro nastri argentati sul colletto di velluto. Eravamo pieni d’orgoglio, la nostra indomita e gioiosa giovinezza”. Così scriveva Jakub. Ma non mi rallegro né della giovinezza né dei nastri argentati. Ribollivo nel mio rancore. Jakub mi evitava, i miei compagni facevano allusioni esplicite schiamazzando e non solo. La vita mi veniva resa impossibile. Temevo tutti i luoghi dove si radunavano i miei compagni. Camminavo dall’altra parte della strada. E in quel luglio decantato pregavo che piovesse. Non mi godevo i piaceri del sole e dell’acqua. Quando avevo osato sdraiarmi sulla sabbia, non lontano da Jakub e dai suoi seguaci della quarta classe, ero divenuto argomento delle loro conversazioni. Sentivo sussurrare quegli idioti, di cui si circondava il mio ideale di virilità. Rimanevo impietrito al suono di quella parola a me sconosciuta, ma sicuramente oscena. Le parole hanno una loro onomatopea. Non riconobbi la voce. Poteva essere lo stesso Jakub. Forse avevo sentito male. All’improvviso i sussurri cessarono. Un suono di piedi nudi sulla sabbia si avvicinò a me. Aprii gli occhi. Sopra di me stava uno sconosciuto. Mi chiese di spalmargli la crema sulle spalle. Poi si sedette accanto a me. Nel gruppetto di Jakub iniziarono le risatine. Mi alzai e entrai nel fiume. L’uomo mi seguì. Per fortuna non sapeva nuotare bene e uscì dall’acqua rassegnato. Non lo vidi mai più.

Tremavo mentre mi infilavo la maglietta. Il terrore si era impossessato di me. Avevo paura di tornare da solo. Aspetto che torni Jakub. Mi unisco volentieri a lui. Durò a lungo. Di cosa avevo paura? Era pieno giorno, c’era molta gente. Lentamente mi infilai i pantaloni e i sandali. Uno di quei cretini mi chiese perché andavo tanto di fretta. Non risposi. Mi avviai per la strada. La cosa che temevo di più era il canneto fitto. Dopo c’era un campo con erba rada. Su quel campo sterile si giunse a una lotta provocata dai compagni di Jakub. Lui rimase al margine. Chiesi cosa volessero. La proposta doveva essere stata evidentemente pensata di comune accordo con Jakub, dovevo scusarmi con lui baciandolo sul sedere. Jakub se ne stava in disparte con una faccia smorta, come se non avesse sentito. Come se non fosse una vendetta perché ero il più intelligente di tutta la classe, come aveva detto l’insegnante di polacco. Tutto il resto era solo un pretesto, come la povera anatra. Non

ricordo nulla. So solo che mi buttai con i pugni serrati su Jakub e che mi ritrovai per terra, schiacciato dal suo corpo. Rinvenni per il dolore. Avevo le braccia incrociate e sentivo una pressione sui polsi. Con un gemito dissi “lasciami andare” e lo morsi al petto. Emise un sibilo e mi liberò. La lotta era finita con una paradossale parità. Ognuno aveva avuto la sua soddisfazione. Io per averlo morso, Jakub per avermi messo spalle a terra. Ma il significato era più profondo: avevamo bisogno l’uno dell’altro. La nostra complessa amicizia turbinava negli oscuri strati superiori e sulla soglia della coscienza. E si doveva sempre giungere alla rabbia e all’odio. Il tizzone quasi spento doveva di tanto in tanto dare un segnale. Qualche anno più tardi, dopo la scuola, quando Jakub andò in Palestina, sentii la sua mancanza come fosse una droga. In Palestina Jakub prese un altro cognome. Morì Jakub Wald e nacque Jaakov Jaari. Diventasti qualcun altro. Tutto si era diradato, svuotato. Si era svuotata la casa di via Bolechowska. Gina e persino Dolka smisero di essere l’attrazione principale. L’assenza di Jakub si avvertiva più della sua presenza. La lontananza e il tempo sono una medicina, ma per le persone normali. Dopo un momento di sollievo ecco la ricaduta. Non lo vedrò mai più. E poi la morte. La desideravo nei momenti di rabbia. Sfruttai un incontro nella stanzetta buia a sinistra delle scale per obbligare Gina a darmi l’indirizzo di Jakub. Ruppe il tabù familiare del silenzio. Jakub aveva vietato che mi fossero mostrate le sue lettere. Strano ma vero. Capii che Jakub non aveva avuto successo e voleva nascondere ai miei occhi. Non usai l’indirizzo. A cosa mi sarebbe servito? Avevo bisogno della sua presenza, non delle sue lettere.

Partii da Leopoli. Con la mia città avevo chiuso. Come se la giovinezza non avesse mai avuto luogo. Come se non ci fosse mai stata. E così Jakub. Tornai per il funerale di mio padre. Lui sapeva tutto. Quando avevo indossato un vestito da donna e mi ero sentito felice, lui mi aveva sgridato. Ma mia madre aveva detto: lascia che il bambino si diverta. Magari diventerà un attore famoso. Mi vendicai. Il funerale finì con uno scandalo al cimitero ebraico. In quanto comunista non volli recitare il *kaddish*³¹. La seconda volta tornai per dire addio a mia madre. Abbandonava la Polonia per sempre.

³¹ Preghiera recitata per i morti, in particolare dal figlio maschio per il genitore un anno dopo la morte.

Andava in Palestina da mio fratello.

I sentimenti verso la mia città stavano perdendo di intensità. Non amavo Leopoli. Mancava Jakub. Troppe preoccupazioni per le ripetizioni e l'appartamento. L'immagine di Jakub stava sparendo. Ma lui non si dava per vinto. Tornava nei sogni e da sveglia come una fitta al cuore. Tornava quando guardavo i miei compagni. Nessuno era alla sua altezza. Lui era la misura e il modello. La misura era l'odiato silenzio. Sospirai come Lazik Rojtsvanc³². Riwka Schuster guardò verso di me. Gli altri erano impegnati nella discussione. Potevano pensare che non fossi d'accordo con le argomentazioni del segretario della cellula del partito. Mi sentii come oppresso da un colletto di gomma troppo stretto. Perché ero entrato nel partito? Per fare un torto a Jakub? Mi avevano sott'occhio per una traduzione in ebraico uscita sulla rivista sionista Chwila. La lingua dell'Antico Testamento era stata condannata dai comunisti ebrei come mezzo di dissuasione delle masse del proletariato ebraico dalla lotta di classe. Mi consigliarono di impegnare le mie capacità nella scrittura di opuscoli illegali e di articoli propagandistici per i bollettini del partito. Ma questo non faceva per me. I miei opuscoli non parlavano alle masse. Gli articoli peccavano di uno stile intellettuale, piccolo borghese. Mi indirizzarono alla lega dei metallurgici ebrei dove andavano dei facchini ebrei, ma di metallurgici non ne vidi. Dovevo educare i bambini di strada. All'epoca agiva l'influsso del film sovietico *Besprizornye*. Ragazzetti di dieci anni, sporchi e laceri come straccioni mi impressionavano con la loro furbizia e il loro cinismo. Avevo il compito di toglierli dalla strada della delinquenza e condurli sulla via del leninismo-stalinismo. Mi feci in quattro, studiai il *Poema pedagogico* di Makarenko. Gli studenti non mi prestavano attenzione, impegnati com'erano a scambiarsi pane e mele rubate. Non mi ascoltavano. Non venivano per ascoltare, ma per avere qualcosa da mangiare. Dopo tre giorni trovai tutto vuoto. E fui definito un disertore che aveva abbandonato un importante posto di guardia. Questa fu la risposta alla mia affermazione di non volermi più occupare dei *besprizornye*. Riwka Schuster la definì arroganza di origine intellettuale-borghese. E quando mi ricordarono che la mia famiglia sionista

combatteva contro il movimento di liberazione nazionale araba, abbandonai la riunione della cellula e non tornai mai più. La mia condotta fu considerata un abuso. Bisogna attendere finché il partito non allontana gli indegni dalle sue fila. Anni dopo Goldberg non attese di venire allontanato, ma provò prima a suicidarsi. In questo modo protestò contro i processi moscoviti. Lo conoscevo. Venne salvato. Andava per il mondo con una cicatrice che gli pulsava sulla fronte.

La polizia non sapeva che avevo abbandonato il partito e fui arrestato per aver distribuito volantini. Era un'accusa giunta in ritardo per colpa di un impiegato che non si era accorto prima della denuncia. Venni isolato dal mondo e dai comunisti in prigione. I comunisti in prigione mi evitavano. I compagni furono informati dell'allontanamento di un trockista dal partito. Dopo l'interrogatorio del giudice istruttore fui rimesso in libertà.

Una volta libero mi ritrovai come in un deserto. Alla Casa Ebraica dello Studente i compagni mi evitavano. Un gruppetto esiguo, ma che si dava un certo tono. Andavano in giro come circondati da un'aura di inevitabile martirio. Sionisti di varia sfumatura, nonostante la maggior parte fosse complessata, avevano di sé un'opinione esagerata, credevano di essere eroi nella lotta contro il vecchio mondo. In quanto ex comunista mi favorivano. L'amministrazione mi assegnò una camera doppia. Quella stessa notte il mio compagno, un bel ragazzo alto e moro, fece venire due prostitute. Per tutta la notte ci scambiammo le ragazze. Non avevo paura. Sono un uomo. Mi dimostrai all'altezza. Sbrigai una faccenda dolorosa. Ma Jakub non si dava ancora per vinto. Agiva in tutte le sfere. Si sublimò nei sogni. Non mi aveva invitato al suo matrimonio con Basia, un'allieva della scuola femminile Lux. Era perdutamente innamorata di lui, come molte altre belle ragazze. Restavo sulla porta e cercavo lo sguardo di Jakub. Lui fingeva di non vedermi. Per me fu una giornata tremenda. Ai Wały Hetmańskie incontrai Jurek Stern, il fratello di Basia. Gli chiesi se Jakub avesse scritto qualcosa. Venni a sapere che Basia si era ufficialmente fidanzata con Wewiec Rechter.

“È la coppia più bella della città”, gridai dietro a Jurek che correva a prendere il tram. Aveva fretta di andare alla partita. Mi salutò agitando la racchetta

³² Riferimento al protagonista del romanzo del 1927 di Il'ja Erenburg, *La tempestosa vita di Lazik*, Milano 1979.

dal predellino del tram. Era venuto per il campionato internazionale di tennis.

Stavo male. Iniziai a credere ai sogni. Jakub stava scavando sottoterra. Io sono un suo suddito per sempre. Questo è il mio destino. Fingevo di non sapere quale fosse la posta in gioco. No! No! Jakub mi era estraneo! Dio misericordioso! Liberami dal tuo anatema. Ricorda che amavo le donne. Il Tuo Angelo Custode mi riempiva della paura di fare un bambino. Era disgustoso.

Mangiavo alla mensa universitaria, ma a volte potevo permettermi di pranzare nel famoso ristorante Dorfman. Mi incontravo allora con il non designato professore di tutte le scienze Ozjasz Till. Mi ricordava un po' Jakub per il silenzio, ma quanto era diverso. Sorrideva, quasi volesse scusarsi. Allora i suoi enormi occhi dal bianco iniettato di sangue si riempivano di lacrime. Si scusava, impacciato, vecchio e brutto. Gli alunni della scuola ebraica lo circondavano di rispetto, come non facevano con nessun insegnante dall'intelligenza brillante e vivace. Era innamorata di lui l'insegnante di latino e greco, eccezionale conoscitrice del mondo antico. Conosceva a memoria interi libri dell'*Iliade* e dell'*Odissea*. Ozjasz me la fece notare perché secondo lui somigliava a Greta Garbo. Gli alunni gli erano affezionati. Una volta, dopo aver bevuto due bicchieri di vodka a pranzo, mi confidò, pregandomi di essere discreto, che aveva chiesto la mano alla segretaria dell'amministrazione della scuola e che presto si sarebbero sposati. Conoscevo la segretaria, una vecchia zitella dagli occhi gelidi. Non osavo chiedere di Greta Garbo. La terza persona al nostro tavolo del ristorante Dorfman era un giovane pianista, diplomato alla scuola ebraica e allievo di Ozjasz Till. Aveva lunghi capelli biondi e occhi azzurri. Era un bel ragazzo biondo. Mi ricordava Dolka. Avevo la mania di ricercare somiglianze. Un tempo lo facevo con Jakub, adesso con Dolka! Non posso attraversare la strada senza che si stacchino da lei frammenti di sosia. Gambe, occhi, nasi. Andavo da un estremo all'altro. Ma nessuno regge il confronto con il modello, il mondo brulicava di dettagli.

Una volta il giovane pianista ci invitò a casa sua e suonò il pianoforte. Il professore ascoltava a occhi chiusi. Voleva nascondere le lacrime. I suoi occhi brillavano sempre come vetro quando era commosso da una blan-

da apparizione di bontà e bellezza. Mi confessò che aveva pianto a diretto a *Yom Kippur*³³, quando il cantore officiante aveva intonato il Kol Nidrei. Al momento di salutarci, il pianista mi sussurrò di rimanere. Accompagnai Ozjasz al tram e tornai. Il pianista mi abbracciò e provò a baciarmi sulle labbra. Lo evitai e sentii un umido sfioramento sulla guancia sinistra.

“Come sono felice che sei tornato”. Prese dall'armadio una bottiglia di cognac e due bicchierini, “propongo un brindisi”.

Incrociammo le braccia. Lui disse:

“Mi chiamo Marian”. Io dissi il mio nome e ci bacciammo.

Ci sedemmo sul divano verde di felpa, dalla spalliera alta e lo specchio ovale.

Marian versò un altro bicchiere a entrambi.

“Ti piace la musica?”, chiese.

“Non mi intendo di musica classica”.

“È una questione di ascolto”.

Di nuovo avevo davanti a me il bicchiere pieno. Voleva farmi ubriacare.

“Per quanto riguarda la musica, ti posso aiutare”.

“Non ho orecchio”.

“Hai delle orecchie graziose”.

Ci guardammo negli occhi, sfidandoci a chi distoglieva prima lo sguardo. Vinse lui. I miei occhi iniziarono a riempirsi di lacrime. Come era banale. Pensai a Jakub. Era come se lo stessi tradendo. Marian mi mise una mano sul ginocchio. Il suo palmo iniziò a salire sulla mia coscia. Lo presi con due dita e lo spostai sul divano di felpa. Marian si alzò, andò verso la finestra e disse con voce alterata:

“Sei ipocrita fino al midollo”.

Uscii completamente ubriaco. Non semplicemente alticcio. Il cuore era allegro senza motivo. Stupido come sempre. Se mi fossi messo a cantare, si sarebbero girati a guardarmi come a un ubriaco. Alzai gli occhi. Tenevo sempre lo sguardo fisso sul marciapiede nella paura di inciampare. Mi salvò la luna che avevo visto ad agosto, color porpora, enorme. E intonai in falset-

³³ “Giorno dell'espiazione”, momento centrale dell'anno religioso ebraico, caratterizzato dall'astensione totale dal cibo e dalle bevande per 25 ore, è il giorno del pentimento e della riconciliazione sia all'interno della comunità ebraica sia del singolo essere umano con Dio e l'universo.

to, su una melodia di mia invenzione, la canzone *Ehi tu bianca luna*, sentita molto tempo prima.

Corsi così per il Giardino dei Gesuiti. Mi libravo come pieno di poesia. Pensavo alle belle dita di Marian che danzavano sui denti bianchi del pianoforte dischiuso in un sorriso.

Volavo ispirato, impaziente. Fissai nella memoria le rime.

Misero chi non ha mai conosciuto un piacere simile!

E nel silenzio della casa scrissi per tutta la notte un poema. Che schifezza! Come se sul divano verde di Marian con lo specchio ovale si fosse seduta una donna. Accartocchiai il foglio. Rimase solo il titolo *Aspettativa*. E un brandello dell'opera:

Danzate, danzate, dita, con violenza!
Fugge un istante dopo l'altro
impallidirai e sparirai, "o bianca luna
di Romei, assassini e ubriachi
cupidamente eterna. . .".

Che cosa mi aveva fatto qualche bicchierino d'alcol!
Se ne andò, così come era venuto. E sulla piazza rimase un idiota.

Siedo nella biblioteca universitaria e mi dimentico di tutto. Me ne sto beato, al buffet ho bevuto del tè e mangiato del panpepato. Qui ho conosciuto Maryla. Raccoglieva materiale per la tesi, come me. Parlavamo di letteratura. Si era accorta di me quando avevo preso la parola durante una discussione al seminario di polacco. Non era d'accordo con le mie opinioni. Iniziammo a vederci fuori della biblioteca e del seminario. Non poteva invitarmi a casa sua. La madre, una bigotta, non avrebbe sopportato che la figlia avesse uno spasimante ebreo. Toccava quindi a me. Sacrificai la mia camera alla Casa Ebraica dello Studente. Il mio compagno di stanza, uno specialista in prostitute, sapeva quando era il momento di andare al cinema. Mi permise solo di accarezzarla. Sotto questo punto di vista Maryla ricordava Dolka. Finiva sempre per arrabbiarsi. Fingevo di non capire che cosa le succedesse. Aspettava quell'unica parola che per me era tabù. Superammo l'esame finale del dottorato e ci accordammo allegramente per andare una sera al parco di Stryj. Era maggio, la notte densa dell'odore di lillà e del ronzio dei maggiolini. Le regalai un mazzo di rose. Mi soffocava un'aura di confessioni. Anche lei, ma in un altro modo. Lo aspettava da tanto. Era giunto il momento. Mi mise le braccia al collo e

sussurrò: "allora dillo". Mi irrigidii. "Mi hai comprato delle rose. Vuoi dirmi che... allora... Insomma, che hai?".

Non ha senso. Questa è l'ultima volta che gioco a fare il seduttore, o meglio il sedotto.

Io ci provo, mi sforzo, mi sacrifico e tutto questo mi sfinisce. Ma la cambiale non la firmo. Mi potrei addirittura sposare. Ma a porte aperte. Per entrambi. Asilo e fine del tormento. Senza il giogo dell'amore. Dio mio! Che meschinità.

Percorrevo le strade come se cercassi qualcosa che si era smarrito, perso per sempre. La chiassosa via Legionów e sua sorella siamese via Akademicka, il cuore di Leopoli, bruciano di abbracci mancati, di sguardi di desiderio e della necessità di nascondersi nell'ombra dalle luci al neon. Al cinema era uscito *La tentatrice* con Greta Garbo. L'avevo già visto. Nel foyer i ragazzi guardavano le foto. Era iniziata la proiezione notturna. Non c'era più fila davanti alla cassa. La sua grande maestria era la negazione dell'arte drammatica. Per il silenzio. Senza parole, il grande amore e la nostalgia di una donna nell'inutile attesa di un uomo piace in tempi di dopoguerra e dei grandi rivolgimenti perché è una cosa straordinariamente virile. Era una scoperta di cui non si rendevano conto né l'attrice né il pubblico. Come per la moda dei capelli tagliati alla maschietta dopo la prima guerra mondiale, quando gli uomini in trincea, privati delle donne, "fraternizzavano" tra loro. Avevo idee folli di questo tipo. E allucinazioni. Avrei fatto bene ad andare da uno psichiatra.

Tornai sul corso di Leopoli. Magari sarebbe successo qualcosa. Una sorpresa. E molte volte ancora feci avanti e indietro dal Teatro grande sino alla fine di via Akademicka e sempre lo stesso avvillimento e la stessa speranza, finché il campanile della chiesa dei bernardini non iniziò a battere le dieci, quando gli abitanti di Leopoli corrono prima della chiusura dei cancelli per evitare di pagare il guardiano.

Passai accanto al Giardino dei gesuiti deserto e corsi come gli altri, ma arrivai tardi. Mi aprì il cancello il figlio dell'amministratore, il giovane Bauer. Bevi un tè dalla signora Bauer, il cui buffet era a buon mercato.

"È arrivata una lettera per Lei", mi disse.

Riconobbi subito la lettera proveniente dalla Palestina. Mia madre si lamentava di non sapere nulla della

sfortuna che mi era capitata. Le avevano riferito tutto, anche se era durato poco. Perché mi faccio coinvolgere nella politica? Non ne viene mai fuori niente di buono. Qualcuno della nostra famiglia si era forse mai occupato di stupidaggini simili? Ci si può solo ammalare e perdere la salute. “Ora che ne sei fuori ti fa male qualcosa? La tua mamma che ti vuole bene ti prega di mettere giudizio”.

Dalla busta caddero due foglietti: uno di mio fratello scritto in ebraico, l'altro in polacco di Jakub, ossia Jaakov. Si complimentava per i miei successi letterari e per le traduzioni dall'ebraico e dal francese. Uscirà il seguito di quel racconto a puntate molto interessante di Avigdor Hameira tradotto da te? Qui riceviamo, da alcuni conoscenti di Leopoli, Chwila.

Bastardo! Adesso si congratula con me! Tutti avevano apprezzato la mia poesia in ebraico *Lo' yada' ha-zvuv ma'ala la'uf*, *La mosca non riusciva a volare in alto*. La mosca impigliata nella ragnatela ronza disperatamente, mentre il ragno siede concentrato, aspetta e tace. Solo tu non ti sei fatto sentire. Hai annuito, eri d'accordo che si trattava del simbolo di un popolo ridotto in schiavitù. Impotente e destinato a perire. Ho gridato: “Perché taci?”. Non potevi sopportare che recitassi una mia opera nel locale degli appassionati della lingua ebraica “Iwriah” che era stato reso illustre dalla presenza di poeti riconosciuti come Stock, Uri Tsvi Greenberg, il filosofo Diesendruck e altri. Come avevo osato! Avevo deciso di distruggere il mio successo con il silenzio. E ci eri riuscito. Il mio successo giaceva in rovina. Stavo sopra la terza distruzione del tempio. Quelli che un attimo prima erano intenti a lodarmi, ora erano passati dalla parte del nemico. Io stesso ti avevo aiutato gridando “am ha-aretz!”³⁴. Loro non lo avevano capito. Non sapevano perché ti avevo chiamato villano. E si erano offesi con me, e non con l'oppressore della poesia. Avevano iniziato a uscire in massa, vigliacchi. Ero rimasto solo. Non del tutto solo. Anche tu eri rimasto. Non ti facevi vivo a parole. Neanche io. Questa volta contenni la tua superiorità. Sedevo in lutto ebraico per la poesia. Ma quale simbolo di un popolo ridotto in schiavitù! Quello ero io, povera mosca imbrigliata nella ragnatela! Quella povera mosca te la farà ancora vedere.

Da uomo forte quale era, Jakub si curava di essere vendicativo.

Alle prove di recitazione nel locale di “Iwriah” ero facile preda delle sue canzonature. Avevo ancora un'altra carta nella vita, quella di attore, le *violon d'Ingres*. Sembrava che le previsioni di mia madre sul mio futuro di attore famoso si stessero avverando. Sulla scena amatoriale di una piccola città si manifestava il mio lato oscuro. Incarnarmi in altri personaggi mi rendeva felice, così come travestirmi con abiti da bambina. Misi su la compagnia teatrale Iwriah e mi occupai di organizzare una serata per la festa di Hanukkah. Jakub si aggirava come uno spirito malvagio. Si stava vendicando. Non ottenne una parte nel mio atto unico. Il lungo silenzio si era perfezionato nella mimica come il senso del tatto in un cieco, solo io lo capivo. Decisi di non tenere le prove dello spettacolo in sua presenza. Il sorriso di labbra negre, assai più eloquente delle parole, tradiva il silenzio, infrangeva la regola.

Colpetti di tosse e risatine, versione sonora della mimica, furono riservati per la sala durante la serata di Hanukkah, nella quale ogni anno si celebrava la vittoria dei Maccabei.

Jakub sedeva in prima fila. E mi illuminava nell'oscurità con i suoi denti bianchi. Lo spettatore in sala ha un privilegio. Non deve dominare il tremore, non reagisce a ogni brusio, scricchiolio di sedie, risatine. Siede in poltrona e attende, esige che si possa applaudire. Ha diritto di ridacchiare, poi di fischiare e infine di pestare i piedi. E non deve conoscere il testo a memoria.

Già dopo le prime parole della poesia di Saul Czernichowski, *Po' ha-kvarim po' gam kivrech*, *Qui sono le tombe, qui è la tua tomba* mi sfuggì tutto il resto. Mi sentivo piegare le ginocchia. Avevo un buco nero in testa. Una parola! Una sola parola e mi sarei ricordato il testo che avevo studiato per mesi! Ripetevo involontariamente il primo verso dell'opera. Non potevo interrompermi e farfugliavo alla rinfusa parole in ebraico che la saliva, pronta a soccorrermi, portava sulla mia lingua imbizzarrita. Balbettavo mezze parole inghiottendo il resto nella speranza che solo un esiguo gruppo in sala conoscesse l'ebraico, mentre il resto non contava. Il malvagio arco di denti brillanti, il perfido sorriso sbeffeggiava: “che cosa hai fatto del poema *Nella città dello sterminio*? Una poltiglia senza senso! Hai profana-

³⁴ Sempliciotto, credulone, babbeo.

to le sacre vittime della carneficina nella città medievale tedesca! Non imbroglierai nessuno. Verranno a sapere con tanto di commento che cosa hai farfugliato”.

Sommessamente si fecero strada le risatine e poi crebbero d'intensità. Le dirigeva Jakub. Mi spinse a ballare. Sbottonai le ali nere del mantello, mi misi a saltare sulla scena. Jakub fischiò. Echeggiarono grida, pestate di piedi e fischi.

Scappai via dalla scena.

Qualcuno mi afferrò per un braccio e gridò: “che è successo? Che è successo?”.

“Jakub! Jakub!”, scoppiai a piangere.

Così finirono i momenti di felicità sulla scena. La compagnia amatoriale Iwriah, che avevo creato io, terminò la sua breve esistenza.

La postilla alla lettera di mia madre era insolita, strana, non somigliante a Jakub. A quanto pare era più facile scrivere che parlare. Mi inviò le sue congratulazioni scritte, cosa che non aveva mai fatto. La metamorfosi di Jakub in Jaakov Hariri e l'aria della Terra promessa, che secondo il vecchio detto ebraico rende l'uomo più saggio, avevano trasformato il mio tiranno. E io? In me c'era quello che lui odiava. La sua natura si difendeva dalla mia attraverso il silenzio. Non penso affatto alle folli esplosioni d'ira, alle reazioni spropositate e agli impulsi esagerati, ma al mio mondo che esclude la scelta. Tutto il mio male è un'illusione, come i denti bianchi visti attraverso la lente d'ingrandimento dell'immaginazione. Per questo tutti si affezionano a te, e a me nessuno, quasi nessuno. E se succede che qualcuno si affeziona a me, lo spingo via. Che sia perché sono ipocrita fino al midollo, come aveva detto Marian?

Decisi di andare da Marian.

Questa volta era solo. Il divano di felpa verde aspettava degli ospiti. Il letto disfatto a quell'ora dava adito a varie supposizioni. Marian sfregò via con l'asciugamani i residui di crema dal viso rasato. Mi accolse freddamente. Mi porse una mano avvizzita.

Seguì una sfilza di domande. Che cosa mi aveva portato da lui, corretto in “a cosa devo questa visita inaspettata”. Non sapevo se offendermi e sbattermi la porta alle spalle. Non risposi nella speranza che il cielo delle mie speranze si rischiarasse. Le speranze si rivelarono illusorie. Impantanandomi nell'imbarazzo domandai: “forse... arrivo in un momento inopportuno...?”. Marian

mi venne in aiuto sospettando che in fondo doveva essere successo qualcosa. Sì. Mia madre mi aveva scritto una lettera dalla Palestina. Pensai che Marian sarebbe scoppiato a ridere, invece mi chiese con tranquillità che cosa scriveva mia madre. Non badai al suo tono educato.

“Volevo vederti”, dissi e, evitando di guardarlo, mi sedetti senza essere invitato sulla poltrona con il cuscino di pelle.

Seguì un lungo silenzio e io vidi due bicchieri vuoti e una bottiglia non ancora terminata di vino rosso.

Marian me ne versò un bicchiere.

“Bevi, ti darà coraggio”, disse.

Scrollai le spalle.

“Stanotte ti devi essere divertito”, dissi.

“È il mio stile. Lo stile fa l'uomo. Se non sbaglio l'ha detto Oscar Wilde”.

“Non ti sbagli”.

“Oggi sei acido”.

“Per me è la norma”.

“Quando non se ne ha un'altra”.

Scrollai le spalle.

“Perché non bevi?”.

“No, grazie”.

“Ho letto il tuo racconto *Incontro di due treni* nella rivista sionista Chwila”.

Aspettavo un giudizio.

“C'è un passo breve ma sufficiente. Nel finestrino del secondo treno si vede un ragazzino simile a Tadzio de *La morte a Venezia*. Ti è piaciuto?”.

“Non mi è neanche passato per la mente di imitare Mann. Un livello troppo alto. Neanche a Tadzio avevo pensato”.

“Il tuo racconto è dolce di baci”.

“Non rispondo alle allusioni maliziose e soprattutto alle insinuazioni”.

“La natura si insinua negli spazi vuoti tra le parole. La natura si vendica. Non le si può sfuggire. Prima o poi cadrai. Sei stato con delle donne? Anche io. Ma preferisco i ragazzi. La donna sostituisce l'onanismo”.

“Smettila! Questo è falso e disgustoso”.

“Lotterai finché non cadrai nel fango. Sei spaventato. Hai gli occhi sfuggenti. Vai in convento. Ofelia, vai in convento. Il convento risolve tutto. Altrimenti perirai per mano di un assassino”.

Marian parlava. Ormai non lo ascoltavo più. Non si era reso conto che mi ero coperto le orecchie con le mani. Era iniziato con la domanda: cosa mi portava qui. E se si fosse ostinato a... Pessima idea, quella di incontrarlo! Pessima accoglienza. Ero spaventato. Mi cacciò con una minaccia.

La chiesa era vuota. Attorno all'altare e all'entrata ardevano delle luci. Sulla prima panca sedeva una vecchietta raggomitolata come un fagotto arrotolato. Il giovane chierico stava spegnendo le candele. La vecchietta si fece il segno della croce davanti all'altare e si avviò zoppicando in direzione della porta laterale. Regnò l'oscurità e *Questo silenzio è immenso*. All'epoca l'intelligenza di Leopoli cantava questa canzone malinconica. In chiesa c'era quel silenzio profondo, che suscita dolore in un ebreo. Immergersi nella preghiera è tranquillizzante. La vecchietta oggi dormirà tranquilla.

Mi inginocchiai e sussurrai la mia domanda: "Dio, perché mi hai punito?". Dagli occhi mi scivolavano due calde lacrime inconsapevoli, antiche, infantili, provenienti da un qualche altrove. Ebraiche. Anche allora ero inginocchiato. Avevo unito le mani in preghiera, come la nostra maestra a scuola prima e dopo le lezioni. E sapevo già recitare: "Padre nostro che sei nei cieli...". Mia madre si era messa le mani nei capelli. Era scoppiata in lacrime e io con lei. Mi aveva abbracciato. Mi aveva stretto al petto. Era scossa dai singhiozzi: "figliolo, non farlo. Non farlo né ora né mai. Tutti in questa casa siamo ebrei. E moriremo ebrei. Anche tu. Promettimelo, figlio mio".

Quel "non farlo" era di una potenza immensa. Immense tavole con incisi sul cuore tutti i peccati del mondo. "E le porterai con te sempre e ovunque". Non farlo mai, così come non lo hai mai fatto. Ma questo è opera Tua, Dio! Il nero risiede nel mio cuore, il nero di Jakub, prima ancora della sua nascita. I ragazzi lo sentivano come un dolce dolore. Ma non lo temevano. Fingevano di copulare. Io ne avevo paura. E loro ridevano. Loro non conoscevano la paura. Per questo facevano solo finta. E io scappavo.

Mi alzai in piedi. C'era un tale silenzio. Sarei rimasto ancora volentieri nella chiesa vuota.

Il chierico spense l'ultima luce presso le porte laterali. Si scusò con me.

"La chiesa sta chiudendo?", chiesi stupito.

"La invitiamo domani alla messa del mattino".

"Purtroppo non verrò".

"Perché?".

"Non sono cattolico".

"E cosa è allora?".

"Un asceta, un santo".

Il chierico si fece il segno della croce.

Sono sano di mente? Il chierico ne dubitava. Che Jakub sia una creazione della mia mente malata?

Dopo avermi visitato, lo psichiatra mi sorrise. Nessuno sorride a un pazzo. Per quel sorriso gli avrei dato tutto il compenso che aveva ricevuto per il racconto *Due taccole*. Ho una predilezione per le creature alate. Le amo tanto da ucciderle. L'anatra non era stata la prima. In campagna da una zia avevo sfinito un delizioso pulcino a suon di carezze. Ogni anno mia zia mi ricordava della sua perdita, ma io avevo meno di sei anni per cui non mi ricordo di quel delitto.

Il sorriso del dottore mi diede coraggio e avevo intenzione di confidarmi.

"Dottore, ieri mi sono spaventato".

"Perché?", lo psichiatra mi scrutò con attenzione.

"Ho avuto un'allucinazione. Una donna nuda mi minacciava con il dito. All'ultimo momento avevo battuto in ritirata. Era un sogno. A minacciarmi col dito era Marian, avevo paura che mi prendesse a calci. Una vera allucinazione l'avevo avuta da bambino. Un ladro era entrato dalla finestra e aveva preso a mia madre gli orecchini di brillanti dal cassetto del comodino. Avevo avuto una terribile paura di gridare. Il ladro aveva sussurrato il mio nome. "Non dire niente o ti ammazzo". Avevo gli occhi spalancati e tremavo di paura. In seguito, per molto tempo prima di andare a dormire pregavo Dio affinché non venisse il ladro".

"A che ora è apparsa la donna nuda?".

Non risposi.

"A che ora?", insisteva il dottore.

"Adesso mi è difficile stabilire precisamente l'ora. È successo di notte".

"Peccato, ogni particolare è importante".

Annuii.

"Com'è la sua vita sessuale?".

"Normale".

"I test lo confermano. L'allucinazione può essere effetto della stanchezza. Di sicuro lavora troppo, visto che

è uno scrittore. Scrive molto al giorno? Lei è sano. Ma ha poca stima di sé. Credo anche dal punto di vista sessuale. Le consiglio di dormire di più. Pratica qualche sport? Le consiglio tre ore di passeggiata al giorno. Lei ha un esaurimento nervoso. Ritorni per favore tra tre mesi. Le scrivo una ricetta”.

“No, no. Grazie dottore...”.

“Perché? Sono tranquillanti blandi”.

“Non sopporto le medicine”.

“Idiosincrasia”, disse, come se fosse una sua scoperta.

“Non invidio sua moglie”.

“Non capisco che legame ci sia”.

“Finora nessun paziente ha mai reagito così alla prescrizione di una ricetta. Ho avuto molti pazienti con diverse deviazioni, perversioni, anche dei *buzerant*”.

“Che cos’è un *buzerant*?”.

Oggi è un termine sempre meno usato, di origine austriaca. A Vienna il gioco del biliardo con la stecca da dietro, dalla parte delle spalle, si chiamava *buzer*³⁵. Forse adesso indovina“.

”Certo. Interessante. Che cosa non si inventano i devianti“.

Il medico mi osservò con interesse.

”Il *buzerant*, ossia omosessuale nella nostra lingua, non è un deviato. L’uomo nasce così. Questa è la sua natura. E non c’è cura. Inutile chiamare in causa Freud. La psicologia sessuale in questo caso è ciarlaterania. Krafft Ebing è stato uno scienziato di fama mondiale nel campo della psicologia clinica. Ma nella sua *Psychopathologia sexualis* lessi dell’amicizia tra un omosessuale e un uomo normale. La loro pura e tranquilla amicizia durò a lungo. Ma una volta l’omosessuale afferrò il suo amico per il membro. Si smascherò e chiese perdono. Promise che non lo avrebbe fatto mai più. L’amico lo perdonò e gli credette, questo è affar suo. Ma il grande scienziato si dimostrò ingenuo. Un omosessuale che vince la sua natura è una sciocchezza“.

“Si può diventare astinenti. Del resto mi sembra un deviato venga al mondo con una devianza dalla norma guaribile”.

Il medico annuì. Non sapevo se era d’accordo con me o se mi compativa. Rinunciai a difendere Krafft Ebing. Potevo portare anche delle argomentazioni sulla

deviazione acquisita. Ma sentii una vampata di calore. Una boccata di aria fresca mi avrebbe fatto bene.

Misi una banconota sul tavolo e feci un inchino.

“Ritorni fra tre mesi”. Il medico mi porse la mano.

“Parto per Varsavia. Non potrò...”.

“Le do l’indirizzo di un mio collega. Un diagnostico eccezionale...”.

Mi inchinai di nuovo e uscii dallo studio.

Perché avevo mentito, dicendo che sarei andato a Varsavia? Che idea! Niente male. Un’idea niente male. Le migliori sono quelle che vengono all’improvviso e senza fatica, senza essere state pensate prima. Ci sarà posto per tutto nella mia valigia. “Omnia mea mecum porto”. Preferisco l’espressione ebraica “meshane makom meshane mazal”. Chi cambia posto, cambia il suo destino. Gli scacchisti e i giocatori incalliti si scambiano le sedie senza sospettare che si tratta di un consiglio del Talmud. Per ogni evenienza prenderò un vecchio libro di preghiere rivestito in pelle, tramandato di generazione in generazione e i filatteri in una borsa di velluto verde con la scritta “Ascolta, Israele!” incoronata dalla stella di David. Non mi metterò a pregare, da così tanto tempo ho smesso di pregare, ma questo mi proteggerà. Per Dio!

Sollevai la valigia leggera. Ho così poche cose. Come ho speso i miei soldi? Guadagnavo niente male. Erano finiti gli anni della Casa dello Studente e della cucina per i senzatetto. Adesso abito in un monolocale con ingresso separato. Un lusso notevole. E mangio nel ristorante di prima categoria Dorfman (di tanto in tanto). Di tanto in tanto vado alla casa chiusa in via Rejtan. Lì c’è una biondina che somiglia a Dolka. Erano arrivati per me tempi migliori. Ma questo non mi rendeva felice. Non mi accorgevo del cambiamento. Come se mi spettasse. Dovevo molto a Ozjasz Till. La sua autorità letteraria mi aveva aiutato a sistemarmi nella rivista Chwila e nella liberale e progressista Gazeta Poranna. A Varsavia non mi aspettava un secondo Ozjasz Till. Lì non conoscevo nessuno. C’erano scrittori eccezionali. Come avrei potuto arrivare fino a loro? Sarei andato a Varsavia? Non ci andrai. Non servirà a niente. Non fuggirai da te stesso. Sei ipocrita fino al midollo. Proverò, forse lì tu non ci sarai. La fortuna arride ai folli. Non illuderti. Io non ti lascerò andare. Mi sostituirò a Marian. Chi sei tu per vincere? Tutti si sono arresi con

³⁵ Omosessuale. Termine dall’etimologia incerta. Probabile derivazione dall’italiano “buggerare”.

piacere. Grandi scrittori, artisti, geni. Datti per vinto, e avrai pace. Stai sprofondando nei sogni. Asseconda la tua natura. Lasciami. Vuoi farmi impazzire. Non mi hai mai risparmiato. Non andrò a Varsavia. A Leopoli ho una via di scampo in via Rejtan. Volevo fuggire? Da cosa? Hai ragione, da me stesso? *Omnia mea mecum porto.*

Andai a pranzo da Dorfman. Till mi vide entrare e mi fece un cenno con la mano. Gli raccontai della mia idea di partire. Il mio piano gli piacque molto. Bisognava sottrarsi al ghetto di Chwila. Ci sono tante di quelle riviste letterarie. Si congratulò per la mia laurea all'Università. Non era potuto venire. Adesso davanti a me si apriva il mondo intero. Dovrei andare all'estero. In Italia. Gli scrittori iniziavano da un viaggio in Italia. Lì ogni paesino ha dei tesori d'arte. Si può inviare la corrispondenza alle riviste. Bisogna appoggiarsi a un giornale serio. Sarebbe stato bene ottenere una borsa di studio. Non era impossibile. Il pianista Marian aveva fatto richiesta di una borsa di studio e andrà in tournée in Svezia. E se avrà successo suonerà a Berlino.

“Quando parte?”

“In questi giorni”.

Decisi di chiedere la mano di Maryla. Le dirò quell'unica parola. Se avessi avuto il coraggio di infrangere il tabù al Parco di Stryj quella notte di maggio satura dell'odore di lillà e del ronzio di maggiolini. Era un teatro meraviglioso per gli innamorati. Peccato, che peccato. Come rifarmi? Non le comprerò un mazzo di rose, perché non le ricordino il dolore e la delusione. Presi con me l'ultimo tomo delle mie poesie *La scala di Jakub*. E le scrissi una dedica in cui le chiedevo la mano.

Mi aprì la porta sua madre. Una vecchia signora dallo sguardo cattivo e le labbra serrate. Senza dubbio il tipo della strega. Tante volte avevo accompagnato Maryla fin sotto l'ampio, pesante cancello del palazzo fatisciente. All'entrata una Madonna col Bambino in pietra era l'ultimo avvertimento: “non entrare”. Vinsi la paura. Nonostante fosse pieno giorno sulle scale regnava l'oscurità. Mi tenevo al freddo corrimano di metallo. Maryla abitava al primo piano. Sulla porta una targa d'ottone diceva “è qui”. Spinsi il pulsante. Si sentì un campanello penetrante.

“Chi cerca?”, chiese la madre di Maryla.

“È per me, mamma”.

Mentre salutavo Maryla non ci tolse gli occhi di dosso.

Maryla mi condusse nel salone. La porta rimase aperta per tutto il tempo della nostra conversazione.

“Ti ho portato il mio nuovo libro di poesie. È fresco di stampa”.

Maryla mi si gettò al collo.

“Sei tu?! Sei tu?!”, sussurrò.

Aveva accettato. Ero senza parole. Ero contento? Come sarebbe stato? Sicuramente vorrà sposarsi in chiesa. Sono pronto a tutto.

“Non hai dato segni di vita. Ormai avevo perso ogni speranza. Ormai è passato. Ormai ho smesso di pensare a te. E all'improvviso una cosa del genere!”, mi toccò la mano.

“Accetti?”.

“Oh, mio povero poeta! Grazie per il libro di poesie”.

“Accetti?”.

“Mi hai colto di sorpresa con questa proposta scritta. Non è così che si fa”.

“Non so come si faccia. Presso gli ebrei si manda un mezzano”. La battuta mi era riuscita. Ma Maryla non reagì. “Sei arrabbiata?”.

“Al contrario, sono molto contenta. Ma non era a questo che mi riferivo”.

“Non ti piace? Ma leggi ad alta voce. Voglio sentire come suona sulle tue labbra. Forse nasconde qualche nota stonata”.

Maryla scoppiò a ridere.

“Vuoi che mi dichiari da sola e mi chiedi la mano. Riesci a scrivere quello che non sai semplicemente dire. Povero il mio poeta! Veramente vuoi sposarti con me?”.

“Usciamo. Qui non ci riesco. Andiamo al Parco di Stryj. Al luogo del mio delitto”.

“Non esagerare! Non farne una tragedia!”.

“Ricordi?”.

“Qui è più comodo. E poi sta nevicando”.

“Non nevica più”.

“Hai già detto tutto, mio caro. Sei terrorizzato ma fingi di non esserlo. E vorresti scusarti con me per quella notte di maggio. Liberati della colpa, di quel delitto, come dici tu. Uomo immaturo, bisogna sapere amare e bisogna saper dimenticare”.

“Volevo non solo scusarmi con te, ma anche chiedere la tua mano”.

“Come suona male. Come in una vecchia commedia”.

“Vorrei... con te...”.

Maryla stampò un lungo bacio sulle mie labbra.

“Ti ho amato molto”.

“Tua madre sta origliando. Usciamo di qui”.

“Che origli pure”.

“Sposiamoci in chiesa”.

“Parli con una voce strana. Non la riconosco. Sei impantanato nella paura come nel fango. La cosa che ti manca di più è il coraggio”.

“Sei cambiata così all'improvviso. Ti sono brillati gli occhi quando mi hai visto”.

“È stato un improvviso ritorno alla vita. Ma si è spento”.

“Non è vero, non si è spento”.

“Bisogna saper dimenticare e bisogna saper amare”.

“Sono venuto da te pieno di speranza”.

“Ti ringrazio per il bel regalo. Leggerò le tue poesie. Sono d'amore?”.

“Sì”.

“Allusive?”.

“Anonime”.

“Sei un avaro. Neanche una riga per me?”.

“Per nessuno”.

“A volte torno a quei momenti. È tempo di dirti tutto. Non c'era calore. Non un briciolo di emozione. Neanche una buona parola. Lì, in quella notte di maggio al Parco di Stryj, mi hai umiliata. Come puoi scrivere poesie!”.

“Tu non sai che vuol dire essere un poeta, come la felicità sia inaccessibile a coloro che non lo sono. Questo è uno stato d'amore. Sono ispirato dall'amore. Le mie poesie. Le hai lette?”.

“Neanche una. Invece delle tue poesie desideravo una sola piccola frase: uno spontaneo ”ti amo“. Quelle parole ti sono rimaste in gola. Avevi paura che il dado fosse tratto, che io volessi sposarti. Non sei adatto a fare il marito né l'amante. Quando penso a quei momenti, odio te e me stessa. Era pura meccanica”.

Tacqui. Anche lei taceva.

C'era nevischio. Era la giornata più corta di dicembre e s'era fatto buio presto. Dio, che tristezza. Non sono più capace di disperarmi. Languida malinconia del cielo nero. Che fare? Dove andare?

Al cinema Fatamorgana davano un film ceco con Vlasta Burian. Una commedia. La sala quasi vuota era gelida. L'attore faceva facce stupide. Nessuno rideva. Il tempo e il film trasmettevano noia e depressione. Mi conciliava con il mio scontro erotico. Gli spettatori lasciavano la sala prima della fine dello spettacolo. Io resistetti fino alla fine. Quando un film scompare dallo schermo, bello o brutto che sia, sull'anima cala un velo incolore, grigio, ritorna il mondo reale. Uscendo scoppiati in lacrime. Testimone del mio pianto era la strada buia con il lampione coperto di neve. Imperverosa la bufera. Mi piacevano le nuvole nere. Desideravo che fossero quanto più nere possibile, che il vento soffiasse quanto più tristemente possibile. Da bambino mi lanciavo nel turbine di polvere e saltavo come pazzo di felicità. Ero elettrizzato, mentre mia madre gridava terrorizzata e mi trasmetteva la sua paura.

So già cosa farò. Domani andrò in via Rejtan. Jadzia, la biondina che mi ricordava Dolka, era andata via dal bordello. L'aveva portata via un vecchio riccone che l'aveva sposata in chiesa. Lei mi avrebbe sposato. Peccato. Mi aveva preceduto il proprietario di una salumeria. Da molto tempo non andavo in via Rejtan. Ci andrò domani sera. Al posto di Jadzia ci sarà un'altra biondina.

Intirizzito, sentii il calore della mia stanza con ingresso separato. Qualcuno aveva infilato un foglio di carta sotto la porta. Accesi la luce. Marian mi invitava a casa sua per un incontro di addio prima della partenza per la sua tournée in Svezia. “Vado alla stazione alle sei”.

Corsi. Saltai su un taxi. Diedi al conducente il biglietto di Marian con l'indirizzo. La lancetta si avvicinava alle sei. Incitai l'autista a far presto. Perché ero andato al cinema! Più veloce, più veloce, ripetevo tra me. Ero nervoso.

“È vicino, facciamo in tempo”, mi rincuorò il conducente.

Ci fermammo al fischio del poliziotto che dirigeva il traffico.

“Si calmi. Fa male alla macchina”.

L'auto si fermò, pagai e saltai giù.

“Certo che sai come presentarti”, così mi salutò Marian. “Ti presento i miei amici. Questi signori mi accompagneranno alla stazione. Tra cinque minuti”.

Strinsi la mano a una signora anziana e a un giovanotto elegante. Avevano già indossato il cappotto. Marian mi versò un bicchiere di vino.

“Bevi alla mia salute e al mio successo”.

“Alla tua salute. Al tuo successo”.

Sul tavolo c'erano i resti di una cena abbondante per una compagnia di più persone.

“Si è fatto tardi. Devo andare”, disse Marian.

Marian mi abbracciò e mi baciò. Sussurrò:

“Pensami”.

Un'automobile aspettava sotto casa. Marian mi abbracciò un'altra volta e mi baciò sulle labbra.

“Stammi bene. Ti scriverò”.

“Ti auguro di avere successo”.

L'auto scoppiettò a lungo prima di partire. L'accompagnai con lo sguardo fino alla curva.

Il giorno successivo non andai in via Rejtan.

Aspettavo inutilmente il postino, come Gina. Bisogna pagare per tutto. Nulla viene dato per niente. È il metafisico equilibrio del mondo. Soffri e prova il dolore che hai causato. Che paragone! A Marian mi legava un convenzionale “ti scriverò”. Tu non hai promesso per calcolo. Per cautela. Come dice Maryla è “pura meccanica”. Gina non aveva studiato polonistica e non è il dottore di Kleiner. Non riesce a mettere insieme l'invenzione con le parole. Come Maryla. Come me. Sintetico stile espanso. Si alza sulla punta delle dita come una ballerina. Ancora un altro paragone insolito di parole lontane. Il cuore semplice di Gina mi aveva offerto senza paura il sentimento più prezioso. Non aveva conosciuto il morso dell'intelletto. Solamente ora la stimo in questo modo e apprezzo che mi abbia scritto una lettera. Si è sposata con un operaio petrolifero di Drohobycz e sono in viaggio di nozze. Verranno a Leopoli. Sperano di incontrarmi. Eugeniusz è curioso di conoscermi, lo aveva incitato Gina. Lei non ha paura di comprometersi, è facile capire cosa ci univa nella piccola stanzetta buia a sinistra delle scale. Vuole vantarsi di me. Sospetto che non ne sia del tutto cosciente. Forse dovrei recitare il ruolo del cugino. Non potevo evitare quell'incontro. Il mio egoismo era fatto di una materia debole. Non bastavano le forze per scamparmela. Ne approfittai per chiederle di Jakub.

La visita degli sposini non durò a lungo. Eugeniusz mi fece una buona impressione. Mi rallegrava sapere

che Gina era stata ricompensata dal destino. I miei rimorsi di coscienza diminuivano. Il marito di Gina era più bello e sveglio del falso amante dello stanzino buio a sinistra delle scale. Non nascondeva sospetti e gelosie. Percepì la mia innaturale scioltezza. Solamente quando parlammo di Jakub l'atmosfera cambiò. Jakub aveva avuto un incidente. Uno strano incidente. Gina non voleva parlarne. Silenzio. Un altro silenzio, fedele, buono, da donna biblica. Il tabù di Jakub rimaneva chiuso nel suo cuore, nell'unico cuore che mi aveva amato. Avrei potuto sposarla. Lei mi avrebbe perdonato tutto. Che stupidaggine! Che tormento sarebbe stato per lei, un tormento eterno.

Jakub si era sposato in America dove aveva insegnato in una scuola ebraica. Un anno dopo era tornato in Palestina. Ero curioso di sapere come era sua moglie. Gina non la conosceva. Al matrimonio non era andato nessuno della famiglia. Il tema si era esaurito. Eugeniusz guardò l'orologio e poi la moglie. Iniziarono ad accomiarsi. Tra un mese torneranno a Drohobycz. Hanno una casa, un bell'appartamento, una domestica e un cane. Eugeniusz mi invitò, Gina di sicuro non avrà nulla in contrario. Sarei stato circondato di attenzioni.

Li accompagnai alla porta. Baciai la mano di Gina.

Marian non scriveva. Quel “ti scriverò” che mi aveva sussurrato mi irritava. Non mi davò per vinto. Era venuto all'improvviso e all'improvviso era passato. Marian non era Jakub. Sicuro di sé, bello, biondo, presuntuoso, corrotto come una bella donna e con un preciso segno di riconoscimento: contralto, quasi mezzosoprano.

Passavo più spesso al ristorante Dorfman. Incontrai Ozjasz Till. Marian non rientrava nei suoi temi di conversazione. Di sicuro non aveva ricevuto nulla dal suo vecchio allievo. Evidentemente Marian non amava scrivere lettere. O forse si rendeva conto di quanto sarebbero state banali. Non tutti amano praticare questo genere letterario. Io. Io appartengo a questo gruppo.

Passai il Capodanno dai signori Till. Era la mia prima visita dopo il loro matrimonio. Avevo paura della signora Barbara, la segretaria della scuola ebraica. Dopo lunghi indugi aveva spostato Till. Sospettava di essere minacciata dalle manovre dell'insegnante di romanistica, che Ozjasz aveva paragonato a Greta Garbo. A mezzanotte squillò il telefono. Era Marian da Stoccolma. Till parlò con lui molto a lungo. Avevo l'impressione

che la telefonata non sarebbe finita mai.

“Abbiamo un ospite”, Till terminò la conversazione “indovina chi è”.

Till mi ficcò in mano la cornetta del telefono. Sentii la sua voce da seduttore. I concerti avevano avuto successo, ne avevano parlato i giornali. Era in vista una tournée a Vienna. E lo invitavano a Berlino. Tiravo fuori la voce a fatica. Non mi congratulai con lui. Attese un momento che gli dicessi qualcosa del suo successo in Svezia.

“Ti conosco. Sempre qualche problema. Dimmi almeno se mi pensi. Vorrei già incontrarti. L'ultima volta mi sei venuto a trovare un attimo prima della mia partenza. E hai trovato i miei benefattori, grazie a loro sono partito per la Svezia. Li conoscerai più da vicino. Non ti farà male. Al contrario. Adesso devo chiudere. Ti scrivo. Un bacio”.

Ricevetti un telegramma da mio fratello in Palestina. Mia madre terribilmente malata desidera vedermi prima di morire.

Il telegramma mi aiutò a ottenere velocemente il passaporto e il permesso per il viaggio dalle autorità mandatarie in Palestina.

Andai in treno in Romania. Da Costanza presi la nave Nason e viaggiammo con un tempo pessimo, nonostante fosse primavera. Eravamo sbattuti dal vento. I passeggeri stavano male. Io mi sentivo piuttosto bene. Non vomitai, ma ogni colpo e ogni ondeggiamento mi riempivano di paura. Dopo sette giorni ci avvicinammo alle coste della Terra di Israele. La tempesta era cessata. E la vecchia brava Nason attraccò al porto di Haifa.

Jakub non si aspettava il mio arrivo. Mi accolsero mio fratello e sua moglie. Andammo in macchina a Kerkur.

Mia madre mi fece un cenno con la testa. Il viso smagrito, giallognolo, quasi nero mi spaventò.

“Mamma”, sussurrai. Portai le sue mani scure alle labbra.

La moglie di Markus si asciugava le lacrime con un fazzoletto.

“Ricordi?”, disse mia madre, piano e chiaro.

“Sì mamma, ricordo”.

“Verrai? Rimarrai?”.

“Rimarrò”.

Mia madre sospirò. Tese le mani verso la mia testa. Mi baciò sulla fronte.

“Vai sulla tomba di tuo padre?”.

“Sì”.

“Reciti il *kaddish*?”.

“Sì”.

“Verrai?”.

“Sì”.

“Preghi?”.

“Sì”.

“Tutti i giorni?”.

“Sì”.

“Ricordi?”.

Ricordavo il giuramento di un bambino ebreo che non si sarebbe inginocchiato e non avrebbe recitato il padrenostro.

Mia madre socchiuse gli occhi. Uscimmo dalla stanza in silenzio.

Il giorno dopo la trovammo nel letto senza vita. Era morta nel sonno.

Markus temeva che al funerale di nostra madre si sarebbe ripetuto lo scandalo che avevo provocato quando avevano calato nella tomba mio padre nella cassa di legno. Non avevo recitato il *kaddish*. Questa volta lo reciterò, assicurai mio fratello. Non sono più comunista. Ateo non lo ero mai stato. Credevo in Dio e ci credo anche adesso, perché sento quanto mi ha punito. Di quali colpe mi ero macchiato? Dio è come il mondo che Lui ha creato. Il mondo è giusto?

Jakub non venne al funerale. Inviò un telegramma di condoglianze.

Dopo il lutto stretto di sette giorni andai a Gerusalemme. Markus mi ci portò in macchina. Conosceva l'indirizzo di Jakub.

“Non aspettarmi. Torna a casa. La mia visita durerà a lungo. Forse rimarrò a dormire”. Speravo che la barriera del silenzio sarebbe stata superata. L'aria della Terra Promessa guarisce e rende l'uomo più saggio. Infilai alcuni miei libri in una cartella come regalo per Jakub.

Passò molto tempo prima che si aprisse la porta. Apparve una donna nana dal viso mostruosamente brutto e una grande testa piena di boccoli.

Chiesi se il signore era in casa. Forse avevo sbagliato numero. Dissi come mi chiamavo. Non mi ero sbaglia-

to. Mi pregò di entrare. E dunque la serva era arrivata prima di Jakub. Non mi aspettava, il telegramma non era arrivato.

L'incontro con Jakub cancellò in me tutti i rancori vecchi e nuovi. Il posto vuoto fu preso dalla compassione. Impura come tutti i sentimenti. Vidi non quello Jakub di cui avevo cullato l'immagine nell'odio. Un vecchio prematuramente decrepito si alzò dalla poltrona e strascicò le morbide ciabatte sul tappeto. Si avvicinava a me a passi lenti. Corsi verso di lui. Cademmo l'uno nelle braccia dell'altro. Nel suo petto gorgogliava un singhiozzo trattenuto. Lo accompagnai alla poltrona.

“Come è successo?”, chiesi.

Al posto di Jakub mi rispose la serva, il cui viso mostruosamente brutto assunse un'espressione stranamente umana. Si mise un dito sulle labbra e con gli occhi cercò comprensione, pietà. Inaspettatamente mi trovai immerso in un'atmosfera di silenzio. Questo fece rinascere in me l'antico rancore degli anni giovanili, nonostante mi rendessi fin troppo bene conto che questo silenzio era diverso, non come quello, non il nostro, ma solamente suo, forse infelice.

“Jakub”, questo non era il modo in cui si sarebbe rivolta una serva “ti accompagno, così ti siedi”, parlava in yiddish. “Non ti è permesso stare in piedi così a lungo. Abbiamo aspettato con il pranzo”, aiutò Jakub ad accomodarsi sulla poltrona. Mise in tavola tre piatti e andò in cucina.

“Chi altri deve venire? Chi è il terzo?”, chiesi.

“Lea, mia moglie”.

Il mostro portò una zuppiera con la minestra.

“Lea, presentati al mio amico. È un traduttore”.

L'uomo più condannato dal destino perde tutto tranne l'invidia. Non mi trattenni:

“Ti ho portato alcune opere originali, non traduzioni”.

“Sei un buon traduttore” si corresse Jakub. “Eri curiosa di conoscerlo. È il mio miglior amico. L'unico”.

Il mostro era la moglie. Una punizione divina. Il mostro annuì. Spinse la poltrona a rotelle verso il tavolo. Lea mi indicò il posto accanto a lei. Iniziò a versare la pasta in brodo, l'onnipresente e immancabile “lokshen mit yoikh”³⁶.

A Jakub tremavano le mani. Lea intervenne asciugando con un tovagliolo il mento rasato del marito. Per lui aveva preparato anche del petto di pollo disossato. A seguire servì della composta di mele. Non riuscivo a mangiare. Era il mio costante nervosismo. Forse esageravo. Forse Jakub non pensava più al suo rivale degli anni giovanili e il “traduttore” non era peggiore dell'autore. Immersi il cucchiaino nel piatto un paio di volte, non toccai la carne e bevvi tutta la composta.

Lea portò in cucina i miei piatti ancora pieni.

“Non hai mangiato niente”, disse Jakub.

“Per l'emozione. Mi sono ricordato dei pranzi del sabato dalla mamma”.

“Lea si è offesa. Ma mia moglie non è una che rimprovera”.

“Beh sai”, non potei trattenermi.

“Si è offesa. Credo che possa non piacere. Non è importante il vaso, ha detto un nostro saggio, ma ciò che contiene”.

“Hai avuto un incidente?”.

“Sì. Non voglio parlarne. Ma a Lea devo la vita”.

“Non lo vuoi dire al tuo migliore amico?”.

Entrò Lea preceduta dall'aroma del caffè e dei dolcetti alla cipolla.

Dopo il caffè Jakub accese una sigaretta. Aspirò a fondo e cominciò a fumare come un ciminiera.

“Ti sei sposato?”, domandò.

“Da quando fumi?”.

“Ti sei sposato?”.

“Ho chiesto da quando fumi”.

“Da quando sono tornato dall'altro mondo”.

“Raccontami cosa hai visto”.

“Non ricordo tutto. Solo una cosa, una scritta. E per questo ho iniziato a fumare. È un verso di un grande poeta: ‘Tali sono le brame che trascorsero inadempite, senza voluttuose notti, senza mattini luminosi’”.

“Bella citazione”, dissi.

“E sai di chi è questa poesia?”.

“Forse di Dante”.

“L'origine è comune, mediterranea. Ma è stata scritta sei secoli dopo. Dal greco Kavafis”.

Tacqui. Non volevo ammettere che era la prima volta che ne sentivo parlare. Jakub mi aveva stupito. Aveva assolutamente mirato a me. Il mio presunto e fizioso ascetismo.

³⁶ In yiddish nel testo, “pasta con brodo”.

“Ti sei sposato?”, la domanda tornò come un boomerang.

“No”.

“Come risolvi le tue faccende?”.

“Esistono varie facilitazioni”.

“Ad esempio?”.

“I bordelli”.

“Come?”.

“Come Dio comanda”.

“Vergogna!”.

“Scusami tanto. A scuola mi chiamavano esteta perché storcevo sempre la bocca quando qualcuno usava parole volgari”.

“Sei un senzadio. Un ateo?”.

“Non ho risolto la questione della fede. Dubito che la risolverò mai. È in sospenso. Dio non se la prenderà con me. Né si stupirà. Di certo non sono un’eccezione”.

“Sei un’eccezione. O perlomeno vuoi esserlo. E per farlo non esiti a tirare in ballo Dio. Non ho mai sopportato la tua ipocrisia, la tua doppiezza. Ora che desidero il tuo bene non riesci a rispondere con sincerità al mio tormentarmi nell’oscurità”.

“Non ho una risposta”.

“Ho chiesto come risolvi le tue faccende erotiche. Rispondi con grande sfacciataggine e cinismo. So di te da tempo, da quando eri quasi un bambino. E non pensare di essere riuscito a nascondere agli occhi degli altri. La gente sa tutto. Ma a noi sembra che esistano dei segreti”.

“Perché tacevi. Ti sei costruito intorno un’armatura. E sei puro. Inaccessibile. E ora pretendi da me che non taccia, che mi scopra. A quel scopo? A cosa ti serve? Mi vuoi curare. Sciocchezze! Non sei un medico. Sono stato da uno psichiatra. Persino davanti a lui non mi sono aperto. Avevo capito che era impotente. I medici mentono. Quello diceva la verità. Lasciamo quindi che io me ne stia in pace. Dio, nel quale tu credi con tanto fervore, sa quello che fa. Sei più saggio di quanto sospettassi e di sicuro sai che l’uomo ama i suoi egoismi, ama vestire la futile curiosità di abiti insigni. Così ostentano tutti gli ideali. E sul fondo della nobiltà si nasconde un verme. Non dirò nulla. Una cosa non esiste finché non le diamo un nome”.

Hai versato un secchio di acqua fredda. Questo è mancanza di fede e pessimismo. Ai seminari rabbini-

ci i giovani chassidi che si allontanano dall’ortodossia nascondono sotto il cappotto libri tedeschi, soprattutto Nietzsche e Schopenhauer e non sanno che questo è il morso di Kohelet³⁷. La filosofia tedesca deve molto al suo pessimismo, ‘vanità delle vanità’”.

“Nietzsche ha pagato con la pazzia. Anche io corro lo stesso rischio”.

“Nessun candidato al manicomio ragiona in questo modo”.

“Di cosa state parlando?”, Lea era entrata, aveva origliato per tutto il tempo. “Bevete un bicchiere di vino Karmel e vi passeranno i pensieri sciocchi”.

Lea versò tre bicchieri di vino. Ci accostammo e ripetemmo “lechaim, lechaim, lechaim”³⁸. Sebbene fosse gravemente malato Jakub reggeva bene l’alcol. Dopo un paio di bicchieri io mi sentivo già diverso. Lea portò via la bottiglia vuota e ne apparve un’altra. Ci si può sentire felici tra malati gravi e donne mostruose. Volevo ballare, ma mi ricordai del ballo con il mantello sbottonato sulla scena del teatro e i denti scintillanti. Intonai quella canzone dei tempi degli *shomer* e Jakub mi venne dietro con la seconda voce, maschile:

“Jesh li gan uver jesh li”

Ho un giardino e un pozzo ho

E sul pozzo c’è un secchio

Sabato verrà il mio amato

E dal secchio berrà acqua fresca.

Su tutto il mondo silenzio assoluto.

Dorme il melo, il noce dorme.

Dorme la madre, il padre dorme.

Sento solo io e il cuore mio.

Lacrime silenziose scivolavano sul volto di Jakub. E intonò una nuova canzone su come è bello e piacevole starsene seduti assieme, o fratello!

Io non cantai. Jakub mi faceva pena. Lo amavo così tanto.

“Voglio dimenticare tutto. E chiedo anche a te di dimenticare. Io partirò e chissà se ci rivedremo ancora. Non ritornerò mai più qui. Sono contento che questo incontro ci abbia fatto riconciliare. Sei stato per me più di un amico”. Ero sul punto di piangere.

“Anche tu per me”.

“Ti ho portato un paio dei miei libri. Ho lasciato la cartella in ingresso. La prendo subito”.

³⁷ Si riferisce al Kohelet o Qohelet biblico di Ecclesiaste 1.1.2–3: “Vanità delle vanità, dice Qohelet, vanità delle vanità, tutto è vanità”.

³⁸ Il brindisi ebraico “alla vita”.

“Lea, tira fuori tutte le opere rilegate in tela. Sono le tue opere, ho ordinato di rilegarle in modo speciale”.

“Ti accompagno al letto. Ti riposi un po’ e dopo chiacchierate di nuovo tra di voi”, Lea accarezzava il marito sulla testa.

“Non mi va”, Jakub sbatté il bastone in terra, “abbiamo ancora tante cose da dirci. Ti ho chiesto di prendere il libri rilegati in tela”.

Lea prese dalla libreria un paio di libri sottili e uno più spesso e li poggiò sul tavolo.

“Ma non è tutto”, dissi.

Lea aprì con la chiave un cassetto del comodino in stile.

“Lascia!”, gridò Jakub.

Ma la cartella giaceva già accanto ai miei libri.

Non avevo il coraggio di guardare cosa contenesse.

“Guarda, guarda!”, Jakub tese la mano verso la cartella “passamela. Dico a te, Lea. Prendigliela”, disse a me.

Erano fogli sparsi, ritagli di giornali, tutti in ebraico. Li scorsi con lo sguardo. Scoppiati a ridere. I discorsi delle riunioni. La lettera di Żabotyński. Annotazioni sul calendario. La data del 2 marzo sottolineata, il giorno del compleanno e la scritta “solitario”. . . Distolsi gli occhi annebbiati. Povero amico mio! Chi sei? Eri per me la misura di tutte le cose. Il tuo silenzio era solo apparenza. Un pallone vuoto. Una ragnatela fatta a pezzi. Sono libero. Impallidii. Il vino rosso abbandonò il mio viso. Dal quaderno cadde una lettera. La mia unica lettera, scritta dopo la maturità, sulla nostra separazione. Come due amanti. E la mia fotografia dal nostro albo. Sul retro la data della maturità e una parola. . . Ritornai in me. Non credevo ai miei occhi.

“Ridammela!”, Jakub tese la mano con calma.

Lea rimise i fogli nella cartella e chiuse il cassetto a chiave.

“Vieni, Jankiel³⁹”, Lea lo prese per mano, lo sollevò dalla poltrona e lo accompagnò in camera sul letto disfatto.

Sentii un tramestio. Lea correva per le scale. Mi fermai.

“Mio marito mi ha ordinato di restituirglielo”.

Era il coltellino da tasca. Lo strumento del mio delitto. Non so se avevo ucciso quell’anatra o se l’avevo

solamente ferita. Perché non lo avevo chiesto a Jakub? Tanti pensieri errati e ingiusti mi erano passati per la testa.

“Lo restituisca a suo marito. È un ricordo della nostra grande amicizia”.

Scesi le scale con passo malfermo. Non ero mai stato così brillo. E quando lo ero stato, più che altro fingevo. Davo voce a pensieri proibiti facendomi scudo con la vodka che avevo bevuto. Opinioni politiche. Non mi tradivo. Mi fermai presso il cancello. Avevo la nausea. Respirai a fondo un paio di volte, era d’aiuto, come infilarsi un dito in gola. Mi sentii sollevato senza la reazione che mi aspettavo. Se un ebreo rinsavisce grazie all’aria della Terra Promessa, allora Gerusalemme odora di libertà. Mi liberai della paura, mi liberai di un peso enorme.

Dal cancello mi seguiva uno sconosciuto. Il cuore batteva, come un cane sentiva la felicità vicina. Mi veniva dietro come “un’ombra, grande pederasta”, citazione da Lec⁴⁰.

Me lo tiravo dietro come al guinzaglio. Girammo per angusti vicoli della città vecchia. Il mio sconosciuto si teneva a una certa distanza. Era un cacciatore cauto. Mi impietosii e mi fermai davanti alla vetrina di un negozietto arabo.

“What are you looking for?”, disse l’ombra.

“Cerco un regalo per un conoscente”.

“Com’è?”.

“Alto e biondo”.

“È da casa del suo amico che è uscito? Lei era eccitato, come dopo aver bevuto”.

“No”.

“Che regalo vuole comprare? A quell’altro?”.

“All’unico. Forse non proprio all’unico”.

“Giovane? Vecchio?”.

“Dell’età giusta”.

“Una vera fortuna”.

“Crede?”.

“Entriamo nel negozio. La aiuterò a scegliere il regalo più bello. Gli dica che è da parte dell’altro alto e biondo”.

Entrammo dentro. Effettivamente scelse la cravatta più bella.

Gli tesi la mano per accomiatarmi.

³⁹ Jankiel è la versione yiddish del nome Jakub.

⁴⁰ Stanisław Jerzy Lec (1909–1966), poeta e satirico polacco.

“La invito per un drink”.
 “Grazie, ma vado di fretta”.
 “Il biondino la aspetterà”.
 “Lui è lontano... Forse pensa a me”.
 “Non sono anche io ugualmente alto e biondo?”.
 “Alto e biondo può essere solo uno”.
 “Un matrimonio? Come è successo? Forse mi confiderà come ci è riuscito. In quale chiesa?”.
 Non risposi. Camminammo in silenzio.
 “L’accompagno”, disse il mio sconosciuto.
 “A Leopoli?”.
 “Mi mostri la strada”.
 “Come l’ha capito?”.
 “A noi non serve molto. Il cuore inizia a battere forte. Così forte da scoppiare. Lei non ha segnali simili? Il piacere e la paura sono la stessa cosa”.
 “Come prima di un delitto?”.
 “Come prima del peccato”.
 “Il giaciglio degli uomini⁴¹. I miei antenati migliaia di anni fa lo punivano con la lapidazione”, dissi. “Evidentemente queste paure non sono scomparse”.
 “Da allora il mondo non è cambiato. Domina ancora la stessa barbara legge. E se cambierà, sarà in peggio”.
 “Come si sente nella Città Santa?”.
 “Come in qualunque luogo, finché non trovo qualcuno per l’amore”.
 “Amore? Lei lo chiama così?”.
 “Questo incontro con lei sicuramente. L’ho capito subito. Gliel’ho già detto”.
 “Sì, me l’ha detto. Ma diversamente. Non in modo così freddo”.
 “A lei il cuore non scoppia quando trova un compagno?”.
 “Vado di fretta”.
 “Ho la macchina. La porto velocemente ovunque lei voglia. Sono un bravo autista”.
 Il mio sconosciuto mi condusse alla macchina. Salii.
 “Dove?”.
 “A Kerkur”.
 “Sulla cartina non è lontano”.
 “Purtroppo il nostro paese è piccolo, breve come un sospiro”.

“Questa è la Porta di Damasco. Mi devo fermare al Muro del Pianto?”.

“L’ho già visto. Quando mio fratello mi ha accompagnato in macchina. È tornato da solo. Pensavo che sarei rimasto a dormire dal mio amico”.

“Perché non è rimasto?”.

“Perché non volevo”.

“Posso venire a trovarvi?”.

“Noi”, usai questa formula con difficoltà “non abitiamo a Kerkur, ma a Leopoli. E Leopoli non è in Palestina, ma in Polonia”.

“Gli aerei arrivano dappertutto”.

Quando lasciammo Gerusalemme, l’automobile accelerò.

“Devo rallentare? Le tremano le mani dalla paura”.

Non risposi. La domanda era perfida. Il significato era un altro. Le mani mi tremavano da quando ero salito in macchina. Come mi comporterò se proverà a fare qualcosa? A Marian avevo tolto la mano dal mio ginocchio con due dita, come se provassi ribrezzo.

“Si è fatto pensieroso”.

“Guardo il paesaggio. È la prima volta che sono in Palestina. In generale è la prima volta che sono fuori della Polonia”.

“In Polonia ci sono molte possibilità. Come in Germania”.

“Di caccia. Da noi c’è questa foresta dove si cacciano i bisonti. Ha sentito parlare dei bisonti? Vengono dall’estero per vederli”.

“Stavo proprio pensando a questo”.

“I Polacchi sono molto ospitali. Soprattutto verso gli inglesi”.

“Anche lei?”.

Scoppiai a ridere.

“Ha ragione. Se al posto suo ci fosse qualcun altro! My God. Non parleremmo di... come ha chiamato quegli animali? Ha usato il nome polacco. Ma lei emana gelo. Non capisco. Me lo spieghi. È la prima volta che mi succede. Non capisco proprio. Di cosa ha paura?”.

“Sono un caso particolare. Neanche io mi capisco. Un caso complicato”.

“Le è accaduto qualcosa durante l’infanzia?”.

“Non mi è accaduto nulla”.

“Non è mai stato da un medico freudiano?”.

⁴¹ In ebraico “mishkav zachar”, letteralmente “un uomo che va a letto con un altro uomo”.

“Non ho sentito questo bisogno”.

“Lei non si fida di me. Getti la maschera. Sono uno scrittore. Mi parli di lei”.

“Vuole scrivere di me. Invece dell'amore?”.

“Finalmente un impulso umano”.

“Perché anche io sono uno scrittore. Forse non professionista, un traduttore piuttosto. È perché non ho inventiva”.

“Le dirò io chi è lei. Una bambinetta capricciosa”.

“Me lo ha già detto qualcuno. In una lettera di addio”.

“Eravate legati?”.

“Moltissimo. Era il mio persecutore”.

“Masochismo?”.

“Lo ha detto con disgusto”.

“Con entusiasmo. Ora è tutto chiaro. I suoi impulsi sono talmente delicati fino alla trasparenza della perversione. Quando i nervi sono visibili a occhio nudo, desiderosi di provare dolore e tesi per lo spavento”.

La macchina si fermò.

“Cosa è successo?”, chiesi.

“Scendiamo”.

“You are kidding”.

Il mio sconosciuto si mise a ridere come dopo un cattivo scherzo da ragazzino.

“Mi ha portato nel deserto. E mi getta in pasto alle belve”.

“Sì. Ma per ora la invito a bere un drink. In un pub al lato della strada. Solo qui inizierà veramente la nostra chiacchierata”.

Non entrammo. Ci sedemmo sotto un ombrellone.

“Cosa prende?”.

“Succo d'arancia”.

Il mio sconosciuto ordinò due succhi d'arancia e due whisky.

“Allora il masochismo?”, iniziai.

“Sta ridendo?”.

“Anche il mio persecutore avrebbe riso”.

“Lei si comporta come un giovane delinquente. Prima confessa e poi ritratta”.

“E lei nel ruolo del giudice. I giudici non sono bravi scrittori”.

“Sappiamo su di noi la cosa più importante. Gli effetti collaterali ci sono oppure no. Non fa differenza”.

“Lei non sa nulla”.

“So che lei respinge gli attacchi, ma la attirano l'indifferenza e l'avversione. Anche questo è masochismo”.

“Dispone di un atlante degli stereotipi”.

“Noi siamo fatti così. Siamo tutti uguali. Queste sono le mie esperienze. Non importa se operai, intellettuali, poveri o ricchi, inglesi o ebrei. Lo stesso marchio di fabbrica. Perché è la stessa infermità”.

“Forse è il caso di andare”, bevvi il resto del whisky.

“Parliamo ancora un po'. Qui si sta meglio. Se andiamo in macchina ci distraiamo. E lei si sente a disagio. Teso. Sta in guardia. E l'avventura termina prima. Forse l'unica nella sua vita. E non si ripeterà più. Non ha forse questa impressione?”.

“Siamo giovani. Ci aspettano ancora molte cose nella vita”.

“Mi dispiace separarmi da lei”.

“Forse ci incontreremo ancora”.

Il mio sconosciuto scosse la testa.

“Penserò a lei. Ho paura che rimarrà deluso. Avevo l'impressione che lei sapesse di me più di quanto io non sappia di lei”.

“Era nervoso quando stava uscendo dal cancello. Ho pensato subito: è lui. Devo conoscerlo. Aveva una strana espressione sul viso”.

“Avevo appena ottenuto una vittoria”.

“Complimenti. Che vittoria, se posso chiedere?”.

“Enorme”.

“Ricorda Amleto quando finge di essere pazzo”.

“Certo. Shakespeare”.

“Uno dei nostri”.

“Che lo ha ammesso e lo ha fatto sapere al mondo”.

“E io ai miei ragazzi ho messo vestiti da donna come Proust”.

“E nonostante ciò è autentico. E grande”, aggiunsi.

“Ma noi parliamo come sotto censura. È la prima volta che mi capita. Non osavo usare il nostro carino e innocente ‘I fuck you’”.

“Si conceda quanto la sua anima desidera”.

Rimanemmo a lungo in silenzio. Il mio sconosciuto ordinò di nuovo due bicchieri di whisky.

“Mi chiamo John”.

Gli dissi il mio nome.

Era successo senza i baci di rito.

“Se non era masochismo allora in cosa consisteva la persecuzione?”.

“Nel silenzio”.

“Vuol dire una specie di disprezzo?”.

“Il silenzio può voler dire molte cose. Può voler dire molto più del disprezzo. Amore, ad esempio”.

“Forse l'amore di un uomo”.

“Diciamo amore virile”.

“E tu cosa provavi?”.

“Stefan Zweig ha scritto un racconto intitolato *Verwirrung der Gefühle*⁴². Non è la stessa cosa, ma forse c'è qualche affinità. Del resto Zweig era uno scrittore molto onesto e ingenuo. Non si orientava bene in queste cose. Intuiva che si trattasse di qualcosa di molto oscuro e complesso. Non sapeva che è una mescolanza di sentimenti contrastanti: amore e odio, desiderio di sottomissione e libertà. Per liberarsi si va nei bordelli. Volevo sposarmi con una prostituta. Il coito con una donna era per me pura meccanica. Come l'onanismo”.

“Non ha funzionato la legge del ‘giaciglio degli uomini?’”.

“Mi hai disarmato con la tua bontà e delicatezza”.

“Sei una donna”.

“Non dirlo!”.

“Scusa”, John mi baciò “tutti siamo più o meno donne. Più di tutti amiamo i veri uomini. Non hai idea di quanti veri uomini si diano a noi”.

“Forse non esistono veri uomini”.

“Esageri”.

“Non esagero”, insistei.

“Adesso hai gli occhi e il viso illuminati, come un vincitore, così come quando sei uscito dal cancello”.

“Mi hai versato troppo whisky”.

John mi versò ancora un bicchiere dalla bottiglia. Non sapevo quando era apparsa sul tavolo. “Forse è meglio non andare, John”.

“Vuoi venire a letto con me?”.

“Sei impazzito!”.

“Ti si è addolcita la voce. Vieni”.

“Quando andiamo?”.

John mi prese sottobraccio e mi condusse in una stanza con due letti.

“Ti aiuto a spogliarti”.

“No! No!”, gridai, sentendo che mi denudavo...

“Ancora lontano?”, John accese il motore. La macchina si mise in moto.

“Non so”.

“Ce l'hai con me?”.

“Non ce l'ho con te”, dissi dopo un lungo momento di silenzio “per tutto il tempo ho pensato a Marian”.

“Chi è Marian?”.

“Il ragazzo alto e biondo. Il mio amico”.

John mi guardò di traverso.

“Sei arrabbiato?”, sorrisi.

“Non è quello che ho provato”.

“Neanche io”.

“Caro mio, con te bisogna fare in maniera diversa”, John scese dalla macchina.

“Che è successo?”.

“Ti sei spaventato. Scendi e continua la strada a piedi”.

“Stai scherzando? Ti ho offeso? Scusa”.

“Scendi”.

“No che non scendo”.

“Hai paura”.

“È buio. È pericoloso qui. Ti ho chiesto scusa, John”.

“Il viaggio è terminato”.

“Bene. Questo non me lo dimenticherò”.

“Appunto. Ha sortito il suo effetto”.

Mi incamminai. La macchina mi seguiva lentamente. I riflettori mi illuminavano la strada. Riconobbi le prime casette del villaggio di Kerkur. Entrai alla posta. Scrisi un telegramma a Marian. E lo stracciai. Non avevo il suo indirizzo. Nella fretta lo avevo lasciato nel taxi quando ero andato da lui per dirgli addio. Stracciai il modulo e lo buttai nel cestino. Di sicuro non era ancora tornato dalla Svezia...

L'automobile mi aspettava.

“Cosa hai fatto alla posta?”.

“Ho spedito un telegramma”.

“A chi?”.

“A Marian”.

“Cercherò di conoscerlo”.

“È il tuo tipo”.

“Sali”, John aprì la portiera.

“Sono arrivato”, rimasi in piedi davanti alla casa di mio fratello.

“Addio”.

⁴² Racconto del 1927 di Stefan Zweig, *Sovvertimento dei sensi*, Milano 1946.

“I will see you very soon”.

“I hope so”.

Ci abbracciammo.

John andò via. Dal finestrino aperto la sua mano

sventolava come la colomba lasciata volar via dall’Arca di Noè. La colomba svanì nell’oscurità e le luci posteriori rosse si dissolsero all’improvviso a una curva.

[J. Strykowski, *Milczenie*, Warszawa 1984. Traduzione dal polacco di Alessandro Amenta]

www.esamizdat.it

Lampioni

Gajto Gazdanov

[eSamizdat 2004 (II) 3, pp. 185–194]

Visioni e percezioni della realtà in *Lampioni* di Gajto Gazdanov

di Marco Caratuzzolo

Nel 1929 Gazdanov scriveva a Parigi, in un articolo apparso sulla rivista *Volja Rossii*, che “per attraversare la distanza che separa l’arte fantastica dal mondo dell’arte reale, bisogna acuire notevolmente le capacità della visione spirituale, quel disturbo che lo stesso Edgar Allan Poe chiamava ‘malattia dell’attenzione concentrata’”¹. Da queste parole emerge, non solo l’influenza che lo scrittore russo più volte non nascose di aver ricevuto da Poe, ma anche la chiave di interpretazione del comportamento di molti dei personaggi di Gazdanov, il cui labile limite tra la pienezza dei sensi e lo stato visionario, tra una solida percezione della realtà e il completo abbandono al sogno, sembra caratterizzare continuamente le atmosfere e gli eventi della narrazione. L’eco del fantastico, in particolare della letteratura di Maupassant e Gogol’, oltre che di Poe, si riflette pienamente anche nelle poche pagine del racconto *Fonari* [Lampioni], che Gazdanov pubblicò nel 1931 sulle pagine di *Novaja gazeta*, una bella rivista bisettimanale di argomento letterario, voluta e diretta da M. Slonim a Parigi. Nella poco fortunata rivista (uscirono solo cinque numeri da marzo a maggio) si trovavano opere e articoli sulla letteratura e l’arte russa dell’emigrazione, ma anche, ed era allora una vera novità, sulla letteratura sovietica, visto che il direttore era tra i pochi sostenitori dell’idea che non si dovessero interrompere i contatti, almeno culturali, con la patria.

Oramai riconosciuto tra i maggiori narratori dell’emigrazione russa a Parigi, Georgij Ivanovič Gazdanov (1903–1971), detto Gajto, era in realtà di origini ossete, origini che oltre ai tratti somatici avrebbero influenzato anche la sua arte, ma la Russia abbandonata a 16 anni e il russo con cui avrebbe scritto le sue opere sempre rimasero le sue bandiere. A Parigi, dove arrivò nell’inverno del 1923 dopo aver lottato nell’armata dei Bianchi di Vrangel’ e aver visto da vicino gli orrori della guerra, lo attendeva un destino comune a molti emigrati, cioè povertà, frustrazioni, adattamento. Nell’in-

verno del 1925, senza lavoro e senza casa, si ridusse a dormire sui marciapiedi e nelle stazioni della metropolitana, esperienza che trovò riflesso anche in *Fonari*. Poi la sua tenacia portò a dei risultati concreti: impiegandosi come tassista a Parigi, trovò il lavoro che gli diede, non solo una certa tranquillità economica, ma anche l’ispirazione per molti personaggi e molte atmosfere dei suoi romanzi e racconti. Intanto la passione per la letteratura e la psicologia lo spinse a iscriversi alla Sorbona per frequentare i corsi di filosofia. M. Osorgin prima e M. Slonim poi, si interessarono alla sua opera: i suoi racconti apparvero dal 1927 su *Volja Rossii* e successivamente sulle riviste letterarie *Čisla* e *Sovremennye zapiski*. Nel 1929 venne pubblicato il suo primo romanzo, *Večer u Kler* [Una serata da Claire], al quale seguirono tutti gli altri, tra cui *Istorija odnogo putešestvija* [Storia di un viaggio], *Polet* [Il volo], *Nočnye dorogi* [Strade notturne], e infine, dopo la guerra, *Prizrak Aleksandra Vol’fa* [Il fantasma di Aleksandr Wolf] e *Vozvraščenie Buddy* [Il ritorno di Buddha]. Nella sua lunga vita artistica Gazdanov vantò anche un impiego come corrispondente presso Radio Liberty, che lo allontanò un po’ dall’attività di romanziere, ma lo impegnò fino alla morte, sopraggiunta nel 1971.

Il racconto *Fonari* è una breve storia ambientata nella Parigi dell’emigrazione. Un giovane che presenta alcuni tratti tipici del disagiato, con “degli occhi strani, che per interi secondi sembravano svuotarsi”, racconta al narratore di aver sofferto di un disturbo misterioso, caratterizzato da un’improvvisa perdita di orientamento e percezione della realtà. Questa malattia lo ha portato a trascurare completamente anche le più elementari necessità della sua vita quotidiana, a lasciare la casa e il lavoro per intraprendere un’incoscienza vagabondaggio senza meta, per giorni interi tra le strade di una Parigi trasformata nella sua visione allucinata e disturbata. Durante questi giorni di vagabondaggio la sua attenzione è continuamente attirata dalle fonti di luci e suoni, i suoi sensi si acuiscono fino a stordirlo. Pensieri, visioni, incubi caratterizzano tutto il trascorso della malattia di questo individuo, mentre la guarigione arriva solo grazie all’esperienza forte e reale della prigione, che pure in tutta la sua crudezza sembra essere vista come l’unica cura efficace contro il malessere del protagonista (non a caso questi continua a sottolineare la gentilezza dei poliziotti e dei carcerieri).

¹ G. Gazdanov, “Zametki ob Edgare Po, Gogole, Mopassane”, *Volja Rossii*, 1929, 5–6, p. 98.

I piani di analisi del racconto sono due: la “grigia esistenza” della vita dell’emigrato russo a Parigi e la rappresentazione della realtà, veicolata nel protagonista dagli attacchi di questa malattia e deformata dall’allucinazione. La vita dell’emigrato in tutti i suoi aspetti più crudi non è certo una novità nella narrativa gazdanoviana, in cui questo tema viene contemplato sempre, trovando un’ambientazione fissa nella Parigi dell’emigrazione russa. In *Fonari* però vengono toccati i lati più umilianti della vita dell’emigrato: la precarietà delle condizioni di vita, la nostalgia a tratti patologica per la Russia, la fame, la prigione. Il percorso compiuto dal protagonista tra gli oscuri meandri del suo disturbo è rappresentato sempre attraverso un movimento, in verticale e in orizzontale: i bassifondi delle stazioni delle metropolitane, dove egli trova riparo nelle fredde notti invernali, si trasformano nel sottosuolo, nell’ade da cui risalire per trovare luce e respiro sulle superfici dei marciapiedi e sotto agli alberi dei parchi, così come le infinite strade notturne che egli percorre nei momenti più acuti della sua malattia, trasferendosi in una dimensione posta “sotto il tempo”, si trasformano in distanze vaghe, confuse, ma sempre caratterizzate dalla presenza di richiami alla vita, i suoni e le luci dei lampioni, i ricordi, i sogni, le visioni.

Proprio nello spazio dedicato alla descrizione delle sue visioni si attiva quel dialogo tra lo strano e il meraviglioso² che nel racconto di Gazdanov rende molto fragile il confine tra questi due concetti: l’autore mischia, fino a confonderli, i tratti della realtà alle sproporzioni del visionario. Crea nella mente del suo protagonista paesaggi fantastici, strade infinite e luci che si moltiplicano, ma non abbandona mai (se non quando racconta gli incubi del protagonista) il territorio del presente, i confini razionali del tempo e dello spazio. Il protagonista durante la malattia capisce realmente ciò che vede la sua situazione, e non perde le sue capacità intellettive, anzi si serve di esse per analizzare effetti e visioni di questa esperienza, ma pur comprendendoli pienamente non riesce a porvi rimedio. Sarà soltanto l’arresto, quindi una circostanza esterna, a salvarlo dalla morte.

Tra i sintomi di questa sua malattia l’acutizzazione dei sensi ha grande risalto: suoni e luci si uniscono nella presenza del lampione che, richiamato dal titolo del racconto, è sempre presente nei percorsi del protagonista. Le luci nei parchi, i semafori dei viali³,

le superfici illuminate della città si alternano così in un “concerto di lampioni” per richiamare continuamente la sua attenzione, come punti di riferimento e ancore di salvezza in questo suo percorso erratico. Lui stesso, uscendo di prigione alla fine di questa triste esperienza, dice di rimpiangere una sola cosa della sua malattia, cioè che i lampioni degli Champs Élysées siano tornati ad essere normali, a “non avere più nulla di strano”. Quella “malattia dell’attenzione concentrata” che Gazdanov nel suo articolo attribuiva alle parole di Edgar Allan Poe ritorna quindi come chiave di volta del delirio allucinatorio del protagonista di *Fonari*: tutto ciò su cui si spinge la sua attenzione è moltiplicato dai sensi fino a produrre visioni ed effetti fantastici, ma in qualche modo resta ancorato alla ragione umana, al mondo reale, biografico dello scrittore e si riproduce in una “allucinazione razionale” giustificata dalla concentrazione e dall’espansione del senso sull’oggetto artistico. Una completa, a tratti patologica soggezione al potere dei sensi, guida quindi insieme al caso le vicende del protagonista, dalla sua condanna alla sua redenzione. Gazdanov dà prova anche in questo breve racconto di quanto importanti siano nella costruzione dei suoi intrecci le variabili legate al caso, alla duplicazione, alla percezione dei sensi e guida così i suoi personaggi alle soglie del fantastico, dove si aprono movimenti e percorsi senza ritorno.

IL maggiore difetto della biblioteca Sainte Geneviève a Parigi è che è vietato fumare; dovendo stare in biblioteca intere ore, ne soffrivo molto. In quel periodo dovevo dare degli esami all’università; non avevo i soldi per comprare i libri di politica e filosofia da studiare per l’esame, erano molto cari, così, che lo volessi o no, dovevo andare alla biblioteca Sainte Geneviève. Ogni quaranta o cinquanta minuti uscivo dalla sala di lettura e andavo in cortile a fumare una sigaretta. Qui alcune volte incontravo un giovane alto e pallido, vestito molto male; anch’egli come me frequentava la biblioteca ed era un accanito fumatore. Aveva degli occhi strani, che per interi secondi sembravano svuotarsi e che avevano attratto la mia attenzione: mi sembrava sempre che il giovane fosse vicino a un infarto o a uno svenimento. Lo conobbi meglio nel giro di qualche giorno e in lui trovai un interlocutore dotato di una velocissima, quasi femminile, capacità di comprensione; e siccome in tutta la mia vita mi è capitato di conoscere solo quattro o cinque persone che potrei chiamare interlocutori, que-

² I due termini sono utilizzati secondo la definizione di fantastico proposta dallo studioso T. Todorov, “Lo strano e il meraviglioso”, *La letteratura fantastica*, Milano 1991, pp. 45–62.

³ Nel testo originale Gazdanov, per ragioni stilistiche, usa sempre la parola russa *fonar* [lampione], anche quando si riferisce al semaforo (in russo *svetofor*). Nella traduzione si è perciò deciso di utilizzare sempre il termine “lampione”.

sta amicizia fu per me subito preziosa. Parlavo a lungo con quest'uomo, egli mostrava grande chiarezza nelle sue idee e aveva nel capire le cose quella facilità che io avevo provato solo in brevi momenti e che in qualche modo era legata a un giramento di testa. I suoi racconti avevano sempre un carattere disordinato, tuttavia li ascoltavo con interesse, poiché spesso riconoscevo in quello che mi diceva i miei pensieri più reconditi, pensieri che non mi sembrava di aver mai rivelato a nessuno prima di lui. Ora che sono passati alcuni anni dal nostro incontro, questi racconti mi sembrano diversi, in essi c'è qualcosa che prima non capivo. Una persona che conosce una lingua straniera, ma che ancora non si è abituata alla parlata del luogo in cui si è recato e in cui parlano questa lingua, capisce tutto ciò che gli viene detto solo dopo uno o due minuti e fino al momento di capire la sua memoria trattiene una serie di suoni ancora privi di senso. Proprio così succedeva anche a me: ricordavo perfettamente molti racconti di questo mio conoscente, ma non li capivo fino in fondo; solo ora, davanti a me, si rinnovano quel modo cauto di parlare, quel cambio di tono e l'immagine del viale di città deserto e illuminato dai lampioni che c'erano in uno dei primi racconti del mio amico.

Egli diceva che di tutte le alterazioni psichiche a cui spesso era soggetto, la più incredibile gli sembrava una sensazione che in tutta la sua vita aveva sentito due volte, ma che entrambe le volte aveva provocato dei profondi cambiamenti, in lui e nella realtà che lo circondava. Questa sensazione si tramutava soprattutto in un improvviso disturbo della volontà che però non causava né stati ansiosi, né debolezza fisica. Esso si manifestava senza alcun sintomo, lo assaliva completamente, poi lo lasciava per un po', arrivava di nuovo e alla fine scompariva. Entrambe le volte aveva notato qualche analogia tra questo disturbo e certe malattie di natura fisica; vi erano gli stessi alterni periodi di ricaduta e miglioramento e le stesse crisi, solo la guarigione avveniva in modi diversi: nel primo caso, dopo un lungo periodo di riabilitazione per il recupero delle forze, nel secondo essa era improvvisa e completa, fino a quando il disturbo non tornava a manifestarsi, con la stessa impietosa velocità. Il disturbo si tramutava in turbe psichica o nella concentrazione di tutte le capacità mentali su un'idea distruttiva, tipica del malato di mente. Tutte le sue ca-

pacità rimanevano invariate, egli come prima vedeva e sentiva tutto ciò che lo interessava; ma la funzione della volontà nelle attività pratiche si atrofizzava improvvisamente e questa interruzione della sua attività implicava subito una serie di cambiamenti nella vita personale. Questo inspiegabile processo di confusione della realtà comportava anche una certa acutizzazione dei sensi, in particolare dell'udito e della vista, ma quella zona della mente dove di solito si attivano le funzioni inerenti alle esigenze della vita di tutti i giorni diventava inaccessibile. Per tutta la durata del disturbo, il pensiero delle necessità quotidiane e del suo aspetto esteriore non lo sfiorava nemmeno e si manifestava solo quando la malattia si interrompeva. Tutto questo aveva inizio generalmente quando le persone a cui era affezionato e i pensieri legati ad esse si allontanavano gradualmente da lui, come donne viste in sogno o spettri in fuga. Egli diceva a se stesso: "ci sono due o tre persone che amo più di tutti e attorno alle quali ruota adesso la mia vita, cosa succederà se non ci saranno più o se per qualche motivo fuggiranno da me?". In altri momenti questa perdita gli sarebbe sembrata una disgrazia irrimediabile, il cui ricordo l'avrebbe perseguitato per sempre. Ma in quei momenti si rispondeva così: "insomma, che posso farci, non ci saranno più e basta". Pensieri così ingenui non gli erano propri, ma erano di per sé abbastanza allarmanti.

E subito dopo sorgevano altri interrogativi: "perché devo fare le cose che faccio ogni giorno, pesanti e brutte, alle quali tra l'altro non mi obbliga niente e nessuno?". E così smetteva di svegliarsi presto al mattino, di andare al lavoro e tornare a casa la sera. Smetteva di appartenere a se stesso e in due o tre giorni, immerso nel suo disagio patologico, andava infinitamente lontano nel tempo rispetto a tutto ciò che aveva preceduto l'insorgere del suo malessere.

Tutto assumeva allora un altro carattere, un carattere molto strano, quasi come se la malattia fosse passata. Mi parlò della prima allucinazione che aveva avuto. Camminava di notte, sotto la pioggia, in una strada di Parigi lunga e stretta. Non capiva esattamente quando avesse cominciato a camminare lungo quella strada, ma essa era lunga e lui camminava tra scure pareti tutte uguali; non c'era nessun movimento nell'aria e il fumo delle sue sigarette volteggiava lento davanti a lui, come

un piccolo pezzo di nebbia attraversato da torbide gocce di pioggia. Lontano, proprio di fronte a sé, vedeva sempre la stessa cosa: due alte pareti, la strada nera, notturna sopra di esse, le pietre del selciato luccicanti per la pioggia e tutte uguali, poi più nulla. Si guardò intorno. Non c'era nessuno. E neppure davanti a lui. Ricordava molto bene il suo stato d'animo in quel momento: era come un tuffo nel tempo. La strada gli sembrava infinita e lui stesso era come se stesse camminando da qualche parte, in basso, *sotto il tempo*, molto lontano dalla sua vita di allora. Pensava: come sono lontano! Continuava a camminare, sprofondando sempre più in questa oscurità, e lui stesso vedeva la sua figura apparire ora a uno, ora all'altro angolo della via e addentrarsi in una parete d'acqua, mentre davanti a lui continuava a volteggiare il grigio pezzo di nebbia. E quando arrivò fino al largo viale illuminato, ebbe la sensazione di essere tornato da un viaggio nel passato, e gli sembrava strano che il pensiero del viaggio potesse legarsi nella sua mente al concetto doloroso di "avanti".

Capì allora che cosa significasse essere afferrato da una forza esterna: aveva smesso di appartenere a se stesso e poiché non aveva perso le capacità intellettive, cercava di comprendere questa sua strana condizione, per molti tratti simile a quella di un sonnambulo. Si ricordò di quando sua madre gli raccontava che da bambina si svegliava nelle notti di luna piena e camminava per la camera senza avere coscienza di ciò che faceva. E lui rifletteva sulla possibilità che questa improvvisa perdita del senso dell'orientamento si fosse trasmessa a lui, ma la sua era una forma un po' diversa, che poteva difficilmente far pensare a un fattore ereditario. In ogni caso, sia in una che nell'altra forma, c'era qualcosa di comune, un'improvvisa perdita del controllo di se stessi e una completa dipendenza dalle circostanze esterne. "Mi sembrava di essere simile a un pesce morto, sopraffatto dalla corrente", diceva.

Quando questi strani disturbi si manifestarono per la seconda volta, sottoforma di mille diversi stati di coscienza (gli sembrava che venissero da nord, anche se viveva lontano dal nord, tuttavia il legame patologico con il nord, il ghiaccio e la neve, non erano spariti, gli parevano sempre molto vicini), di mille luoghi, umori e momenti, egli lavorava a Parigi, si alzava puntualmente al suono della sirena della fabbrica, indossava una te-

nuta da lavoro blu e cominciava ad abituarsi a questa grigia esistenza. Si svegliava il mattino presto, andava in fabbrica e per tutto il giorno lavorava con una trapanzatrice americana; il lavoro gli sarebbe forse piaciuto in altre circostanze, se non avesse dovuto vedere ogni giorno, per tante ore, questa macchina. Impeccabile, quasi perfetta. Il vanitoso e superficiale sguardo del teorico e dell'ingegnere avrebbe forse trovato in essa una dimostrazione indubbia delle potenzialità umane.

Alle dodici pranzava, alle sei cenava e poi andava a casa con le mani vuote e leggere; e nei primi minuti dopo l'uscita dallo stabilimento questa leggerezza lo stupiva e gli sembrava sorprendentemente piacevole. Poi leggeva, a volte scriveva delle lettere, e andava a dormire. Aveva da tanto tempo smesso di pensare che prima studiava e viveva come un uomo libero e solo il fatto che continuasse a parlare in modo semplice e a pensare a cose astratte, solo questo gli ricordava ogni tanto il passato. Sapeva che se per qualche motivo si fosse licenziato, la precarietà e la fame lo avrebbero assalito e che niente e nessuno avrebbe potuto aiutarlo; lo sapeva bene, continuava a lavorare e ormai si era quasi abituato.

Ma ecco che un giorno, destato come sempre dal suono della sveglia, non si alzò e non andò al lavoro, ma si levò mezzora più tardi del solito, fece una passeggiata per il parco di Boulogne e tornò a casa alle tre del pomeriggio, dimenticandosi della fabbrica, del giorno perduto e delle conseguenze che tutto questo avrebbe comportato. Non tornò più in fabbrica. Se ne andava di casa al mattino, vagava senza meta per tutto il giorno, tornava la sera e si metteva a dormire, e il giorno dopo tutto ricominciava da capo. Dopo aver fatto questa vita per una settimana non aveva più soldi e alcuni giorni dopo fu costretto ad andarsene dalla pensione perché non aveva di che pagare la camera. Ma nemmeno questo lo spaventava; lasciò le sue cose alla padrona e se ne andò. Passò la notte da un amico e il mattino si ricordò improvvisamente che doveva per forza trovare un lavoro e sistemarsi: non poteva continuare ancora con questa vita. Era la fine del primo attacco di questa sua malattia; la necessità di un lavoro gli si presentò in modo così chiaro che cominciò a stupirsi – perché aveva lasciato il suo posto fisso in fabbrica conducendo per due settimane una vita così insensata? Trovare un impiego fu molto difficile, riuscì a lavorare come scaricatore in una delle

imprese di trasporto in cui presso i canali della Senna si scaricavano e caricavano su grandi chiatte la farina, lo zucchero e il sale. Si sistemò nella baracca degli operai, dormiva su un materasso di paglia. Insieme a lui lavoravano quindici uomini, erano polacchi, in prevalenza contadini di Poznan, arrivati da poco in Francia senza conoscere il francese. Erano tutti vestiti molto male e una volta, mentre stavano attraversando il magazzino in cui si scaricava il sale, il direttore dell'impresa, un francese di bassa statura ben vestito e con il pince-nez d'oro, chiese al suo dipendente che gli stava di fianco:

“Qu'est-ce que c'est cette bande des forçats évadés?”.

“Ce sont les Polonais, ils travaillent très bien”⁴, rispose lui.

Di sera, dopo il lavoro, i polacchi giocavano a carte fino a mezzanotte, ma litigavano sempre e spesso si picchiavano per pochi soldi, che per loro avevano però un grande valore. Il mio amico a volte si svegliava per le grida.

“Levagli il coltello di mano!”, gridava uno di essi. Il secondo cercava di colpire quello che gridava, ma veniva trattenuto dagli altri; poi tutto veniva chiarito, la banconota da cinque franchi, che uno accusava l'altro di aver rubato, era per terra in un angolo, dove probabilmente un terzo l'aveva messa senza partecipare alla rissa, ma semplicemente per farla sparire oppure per fare uno scherzo. Del resto nessuno di loro poteva rubare, perché si sapeva bene quanti soldi avevano.

Il mio amico trascorse lì poco tempo, fino al giorno in cui di nuovo, come la prima volta, sentì questo strano malessere, questa sofferenza incontrollabile. E se ne andò, attirato da essa, lasciando tutto. Questa volta se ne andò di giorno e poiché non aveva soldi, visto che gli scaricatori venivano pagati molto poco, si ritrovò presto per la strada. E da quel giorno cominciò una tale vita di stenti che a salvarlo dalla morte fu solo la sua ottima salute, oltre che una circostanza capitatagli nell'ultimo giorno di questo periodo della sua vita.

Era inverno, fine gennaio. Faceva molto freddo, da tempo il termometro non andava sopra lo zero. Il mio amico sopportava questo freddo con più difficoltà del gelo russo, perché aveva vestiti troppo leggeri, era sempre affamato e passava intere giornate in strada. Un giorno si fermò all'angolo di un largo viale; l'orologio

elettronico segnava le due, la luce rossa del lampione sul viale suonava e si accendeva continuamente. Negli ultimi due giorni non aveva mangiato e neppure dormito. Gli occhi, doloranti, gli si chiudevano, gli oggetti su cui volgeva lo sguardo si coloravano improvvisamente di rosso; le sue gambe, che per quasi trenta ore non si erano fermate, erano deboli e fredde e il vento, che soffiava sopra l'asfalto secco e gelato, penetrava oltre il cappotto, portandosi dietro, non la semplice sensazione del freddo, ma un vero dolore fisico. Vedeva chiaramente un quadro rosso davanti a sé: le automobili con i finestrini alzati, le zampe frementi del cavallo del maggiore della polizia, la scritta sul cartello in tela del negozio vicino: “incroyable mais vrai”. “Beh”, si diceva, “cosa può ancora capitarmi? Sono affamato, stanco, non ho un posto dove andare, niente da fare e niente a cui pensare; tutto finirà con me che cado e non mi rialzo più. Mi sento davvero un disgraziato, ma riesco a capirlo fino in fondo?”.

Lo capiva benissimo, ma siccome aveva dimenticato tutta la sua vita precedente, siccome il tremore continuo per il freddo e la fame insoddisfatta non gli erano mai sembrati così veri, si sforzò invano di pensare a come era la vita di prima e a come dovesse essere per sempre. “E cosa c'era ancora?”, si ripeteva. Ma non c'era nient'altro, solo la strada rossa. Continuò a camminare. Attraversò Parigi in varie direzioni e, passando per le stradine strette e sporche della zona alta di Montmartre e del viale della Villette, arrivò al parco di Boulogne, con i suoi palazzi bianchi, gli alberi folti e il verde morto dell'uva che si arrampicava sulle pareti delle case. Era quasi sera, la città si svuotava e rimanevano solo l'asfalto, i lampioni e le case.

Raggiunse gli Champs Élysées e entrò in questo spazio nero dalle immense superfici illuminate. Il miglior ricordo di quel momento furono i lampioni. Già da lontano sentiva il loro rumore ed egli si tese all'ascolto di questo suono che gli ricordava il fischio dei pali del telegrafo in Russia. Mai l'immaginazione gli era stata così amica come in questo preciso momento. “Ora penserò ai lampioni del parco in una qualsiasi città russa”, si diceva. I lampioni degli Champs Élysées lo illuminavano attraverso i rami degli alberi che erano cresciuti dalla fredda terra pietrosa di una Parigi invernale. Luci arancioni, verdi e rosse si alternavano, il freddo aumentava e

⁴ Qui (e di seguito) in francese nel testo originale.

lontano, in fondo al parco, sembrava ci fosse una piscina; si percepiva una superficie scura e quasi trasparente al tempo stesso, e l'aria sopra di essa fredda e muta; e se si guardava di giorno nel fondo appena visibile, si vedevano il movimento dell'acqua e la sabbia dorata, simile a quella con cui egli da piccolo costruiva i castelli. Ma lì, di sera, il buio era calmo, l'acqua dormiva immobile: è così che l'acqua dorme in fondo al vortice, ed è così pesante anche l'immobilità notturna dell'oceano, mentre riposa nell'ultimo giorno in cui la terra vive.

Continuava a camminare, la testa chinata, guardando solo il marciapiede davanti a sé; poi alzò lentamente gli occhi ed ecco che all'inizio apparve un lampione, poi un secondo e infine una infinita, doppia fila di lampioni; essa si allargava come un fiume arrivando fino a Place de la Concorde, poi di nuovo si stringeva e allungava abbassandosi, sempre più lontano. Gli sembrava che il rumore dei lampioni crescesse e si avvicinasse, riempiendosi di suoni diversi, mentre ora vicino a lui questo vortice musicale passava in volo e, franando, rilucevano le superfici chiare sullo scuro selciato, sparse dal vortice come foglie di alberi avvizziti cadute dopo un forte colpo di vento.

“E ora voglio che passi un treno espresso e che sia notte”, si diceva, e cominciava a sentire qualcosa cigolare nel vagone, l'aria ferma al finestrino e la luce della lampada nel coupé, coperta per metà da un tessuto blu. E attraverso le lontane oscillazioni dell'oscurità si vedevano davanti al vetro i fuochi sordi, luccicanti della grande città. Ora si addormenta, cullato dal ritmo del treno, sogna un bambino piccolo con una giacca blu e i bottoni d'oro. Poi si sveglia, osserva la signora stesa sotto di lui: dall'alto si percepisce la fragilità del suo corpo, la piega immobile sulla sua mano scura; la sua valigia in pelle marrone è avvolta in una rete fatta di corde e somiglia un po' a un melone con le venature gialle. Sente il fischio notturno della locomotiva, i colpi del vento in faccia, e dopo un po' si avvia a casa in carrozza, passando accanto a edifici e fabbriche che gli sono ben noti, attraversando le piazze che conosce, poi sente l'acqua calda del bagno e il sapore della carne arrostita che sta mangiando; poi scompare, tutto attorno è intimità, buio, sta dormendo nella sua camera, come sempre aveva fatto, come mai più avrebbe fatto.

“E ora voglio il parco”. E i lampioni si spengono, non

li vede più; cammina nel parco con un coltello, sceglie i rami di quercia per fare l'arco, strappa le verghe dagli arbusti per le frecce.

“Ora cerchiamo di capire cosa si vede”, si dice, e vede Parigi: le pareti e le case, le strade e milioni di persone immerse nel sonno, il viavai notturno del Mercato Centrale, simile agli spasimi di un gigantesco, orrendo insetto; un sibilo lento, un tremore nell'oscurità, i passi incerti dei mendicanti vecchi, uomini e donne arrivati al colmo dell'umiliazione e paragonabili solo a lebbrosi.

Ma ecco placarsi il concerto di lampioni. Il mio amico non riusciva più a camminare, aveva bisogno di dormire, di dormire ovunque, in qualunque modo. Allora scendeva le scale dell'ingresso della stazione del metro Marbeuf, dove trovava sempre qualcuno. Una volta era l'adolescente arrivato a Parigi dalla provincia e ancora senza lavoro, un'altra volta il panettiere che aveva dimenticato le chiavi di casa, non poteva entrare e per quell'assurda avarizia tipica solo dei francesi, preferiva passare la notte in strada piuttosto che spendere qualche franco per una camera. La terza volta era il vecchio giornalista; aveva preso con sé un centinaio di fogli di giornale, li aveva stesi sul pavimento di pietra, poi aveva tolto i suoi pantaloni di velluto, li aveva legati alle piante dei piedi (“così si riscaldano bene”, diceva), aveva coperto con la giacca la parte del corpo rimasta nuda, messo la sua borsa sotto la testa e si era addormentato con la velocità di un cane.

Il mio amico aveva un cappello, un cappotto e una sciarpa calda in cui avvolgeva il viso e la testa; il cappello faceva da cuscino, si addormentava e si svegliava dopo una o due ore perché la parte del corpo che poggiava sul pavimento era diventata molto fredda.

A volte, quando riusciva a racimolare qualche soldo, dormiva in albergo; lo guardavano sempre con sorpresa, perché arrivava da solo, senza donne, e voleva una camera per la notte.

Poi iniziava di nuovo a vagare. Tutte le sue percezioni sensoriali si acuiscono, dormire, bere e mangiare gli davano una soddisfazione massima. Diceva che il gusto del pane gli sembrava lontano e piacevole come fino ad allora potevano essere solo i pensieri astratti e la voce di una donna, oppure l'ambizione di gloria. I suoi sensi divennero trasparenti come l'acqua, anch'essi risuonavano, ora come un ruscello nel prato, ora come il

gorgoglio della schiuma, e soprattutto di notte come il riflusso dell'acqua. La malattia lo abbandonò per un po' di tempo, un lasso abbastanza breve, e lui riprese a lavorare in vari posti per circa due mesi, mentre preoccupato si chiedeva se avrebbe avuto una ricaduta.

La malattia tornò. Una notte si alzò dal letto e uscì, lasciando tutto. Ecco di nuovo gli Champs Élysées, i lampioni, la fame. Tutto tornò ad essere come prima; i quattro giorni successivi furono colmi di distanze vaghe, di paesaggi fantastici in continuo mutamento, di ricordi, di sogni a occhi aperti. Questa volta era tutto più forte, più evidente, e la realtà scomparve totalmente agli occhi del mio amico. Era l'ultimo stadio della malattia, il più pericoloso, quello in cui le capacità di orientarsi scompaiono completamente. A volte smetteva di avere miraggi, ma aveva di che perdersi nei suoi pensieri, poiché le visioni si presentavano in gran quantità ed erano ricche di quelle sensazioni che richiamavano azioni vere, non immaginate: si pentiva, era amareggiato, triste, tutto ciò che succedeva non era frutto della sua fantasia, ma una serie di gesti reali, compiuti da lui e assolutamente sbagliati.

Passò ancora del tempo in queste condizioni e alla fine la sua coscienza raggiunse il luogo più lontano in cui questa misteriosa malattia l'avrebbe condotta. Questo, lo sognò la notte del suo arresto. Stava dormendo all'ingresso della stazione del metro degli Champs Élysées, era una notte particolarmente fredda, il 23 febbraio. Sognò di essere completamente nudo e che un enorme serpente con il corpo di ghiaccio era attorcigliato a lui dalla testa ai piedi. Il sangue si raffreddava e scorreva sempre più lentamente nelle sue vene. Al livello del suo viso vide gli occhi del serpente scrutarlo con severità. All'inizio non vi aveva notato niente di particolare, ma più li guardava più la paura si impossessava di lui, ebbe la sensazione di conoscere quegli occhi da tanto tempo. Con orrore guardò ancora e di colpo capì che il serpente aveva proprio i suoi occhi, ma non quelli di allora, bensì quelli di un vecchio, scoloriti, tristi, che come da lontano lo guardavano con quello stesso strano, sottile dispiacere con cui egli stesso guardava il cadavere di un uomo oppure l'immobilità del corpo irrigidito della donna vicino a lui, la cui agonia era appena terminata. Sospirò in sogno, sentì un dolore al petto e si svegliò.

Quando tornò definitivamente in sé e si stava alzan-

do dalle scale per andare sul marciapiede, ebbe ancora più paura, gli sembrava che il serpente stesse ancora strisciando dietro di lui. Ma in fondo alla nicchia di pietra c'era solo un vecchio barbone e nessun altro.

Il rumore dei lampioni e l'aria della strada gli sembrano sorprendentemente piacevoli, come se da sottoterra fosse uscito in un campo aperto. Raggiunse l'Arco di Trionfo e si fermò lì vicino; lesse di sfuggita i nomi delle città in cui era stato l'esercito: dietro di lui bruciava la fiamma del monumento al milite ignoto e pesanti rami di fiori finti ornavano le lastre di pietra. Lui continuava a stare in piedi e guardava la prospettiva del viale degli Champs Élysées. Essa si allontanava di continuo senza tuttavia spostarsi, come i binari di un treno, e sopra continuavano a suonare senza interruzione i lampioni. "Che spazio enorme, che libertà!", disse, e sentì una mano sulla sua spalla. Si voltò, davanti a lui c'erano due poliziotti. Gli chiesero i documenti. I documenti erano regolari. Poi gli chiesero dove visse e lavorasse. Erano molto gentili.

"Non ho né una casa, né un lavoro", disse.

"Ma ha dei soldi?".

"No, non ho soldi".

Stettero un po' zitti, poi uno di loro disse: "Siamo costretti ad arrestarla".

"Molto bene", rispose, "ma perché?".

"Lei non ha un lavoro, non ha una casa e neppure dei soldi".

"E questo è abbastanza per essere arrestati?".

"Sì. Ci segua per favore".

Lo dissero in modo molto gentile – *veuillez nous suivre* – e lui andò con loro al più vicino commissariato di polizia, dove nessuno gli chiese nulla. Lo affidarono a un altro poliziotto che lo portò in una cella e chiuse dietro di lui la porta con la pesante inferriata.

Lungo le pareti della cella, a circa un metro di altezza, forse meno, c'erano le brande. In un angolo, gli occhi chinati, stava un vecchio mendicante senza una gamba, con la stampella. Guardò il mio amico e gli chiese:

"Straniero?".

"Russo", rispose lui. Il vecchio scosse la testa, poi si mosse sulla branda scoprendo il tronco viola della gamba mutilata. Il suo viso era abbronzato, scuro come quello di tutti i vagabondi; i suoi occhi rossi si aprivano e chiudevano in continuazione, probabilmente per la

stanchezza. Ma non riusciva a dormire: evidentemente quest'uomo soffriva di insonnia. Al commissariato c'era silenzio, ma qualche minuto dopo da dietro la parete si sentì la voce rauca di una donna:

“Chi hanno portato?”.

Subito immaginò che una voce così potesse appartenere a una donna anziana. Il vecchio rispose:

“Un altro che non ha soldi”

“Sigarette, ne ha?”, continuò la donna rivolgendosi al vecchio come se il mio amico non fosse in cella con lui. Il vecchio disse di no, allora la donna pronunciò alcune parole che lui non riuscì a capire. Dopo un minuto un poliziotto che stava passando nel corridoio diede al mio amico quattro sigarette. Lui ne offrì due al vecchio. Il vecchio ne prese una, la ruppe, se la mise in bocca e cominciò a masticare.

“Grazie, madame”, disse il mio amico ad alta voce perché lei sentisse.

“Di niente”, rispose lei.

Per continuare in qualche modo la conversazione ed esprimere gratitudine per le sigarette che aveva ricevuto, le chiese: “Perché l'hanno arrestata?”.

Lei non rispose nulla. Il vecchio mutilato guardò il mio amico con aria di rimprovero e disse: “È giovane, è stato arrestato per la prima volta e non capisce”.

Disse queste parole senza neanche voltare la testa a destra, da dove proveniva la voce della donna che aveva regalato le sigarette, e le sue parole risuonarono in modo tale che pareva non si fosse rivolto a nessuno, ma avesse solo pronunciato un giudizio sul mio amico; e ciò che aveva detto sembrava che definisse esattamente ogni azione sbagliata che lui aveva commesso. Gli sembrò di sentire nella voce del vecchio tanta stanchezza, ma nessuna irritazione. E poi quali sentimenti avrebbe mai potuto suscitare il reato del mio amico in questo vecchio di sessant'anni, mutilato, con decine di anni di vagabondaggio alle spalle, che ogni giorno sarebbe potuto morire senza che nessuno se ne accorgesse, sotto un ponte, sul marciapiede, in un canale, in un terreno abbandonato, e morendo, non suscitare in nessuno dispiacere, tristezza, rimorso? Il mio amico guardò di nuovo gli occhi rossi del vecchio, i suoi vestiti sporchi, il tronco nudo della sua gamba pieno di macchie nere. Lui seguì il suo sguardo e girandosi disse:

“Oui, mon vieux, c'est dur”.

Il mio amico parlò un po' con lui e notò che nelle sue parole non c'era alcuna rabbia, quasi come se quest'uomo pensasse, o comunque uscissero dall'oscurità della sua coscienza solo riflessioni banali e già note. Il mio amico mi diceva che tutto questo gli ricordava quando era arrivato per la prima volta in un misero paese di lavoratori vicino Parigi; senza interrompersi guardava le piccole case con le mura sporche e le finestre rotte, con la biancheria appesa alla rinfusa sulla strada; con curiosità e dispiacere guardava i passanti, le donne vestite poveramente, i bambini sporchi e gli uomini con i volti inespressivi e infelici; ma dopo essere capitato in un altro paese così, e poi in un terzo, si convinse che non ci fosse più niente da guardare, che tutto era uguale e non sarebbe cambiato, e che per quanto avesse camminato avrebbe visto sempre lo stesso. Era così anche parlando con il vecchio: dalle prime parole si capiva cosa avrebbe detto e se per caso gli avesse detto di aver letto un libro qualsiasi, il mio amico si sarebbe notevolmente sorpreso.

Ma il vecchio raccontò soltanto che la gamba gli era stata amputata in seguito a un incidente di lavoro, molti anni prima, che dopo non era più riuscito a trovare un impiego ed era diventato un mendicante.

“Quando è nato?”, chiese il mio amico. Il vecchio alzò la testa meravigliato, evidentemente si era sorpreso del fatto che gli si desse del “lei”, e rispose:

“Nel 1886”.

Già, aveva cinquantanove anni e naturalmente sapeva molto bene quali domande non si dovessero fare alle donne arrestate. Spiegò al mio amico che la loro vicina era arrivata al commissariato perché si era prostituita senza avere il permesso speciale dalla polizia, ma lei doveva farlo perché aveva dei bambini a cui dare da mangiare. La domanda del mio amico riguardo alla donna dovette certo sembrargli “indelicata”. Lui non pensò che il vecchio potesse conoscere la parola “indelicata”, così disse “sbagliata”; ma in fondo era la stessa cosa e la sfumatura nell'espressione era la stessa che avrebbe usato una persona di tatto.

Il mio amico si addormentò mezzora dopo e dormì a lungo. Svegliatosi il giorno dopo, chiese quando lo avrebbero liberato.

“Non lo so”, disse il poliziotto a cui si era rivolto. “Lo scoprirete da solo, io non glielo so dire”.

Alle due del pomeriggio il mio amico fu portato via dalla cella e condotto in una camionetta della polizia molto simile a quei veicoli per il trasporto delle merci che circolano in gran quantità a Parigi. Era divisa in alcune strette postazioni in ognuna delle quali si poteva entrare solo stando piegati, per metà seduti e per metà in piedi. La camionetta percorse un lungo tragitto, poi si fermò per scaricare delle donne che erano state portate alla prigione di St. Lazare, lì scese anche la vicina di cella al commissariato: un secondo prima della fermata con la sua voce rauca disse: “on s’est rendu”.

La camionetta ripartì e dopo venti minuti tutti i detenuti furono accompagnati in un cortile largo e lastricato, cinto sui quattro lati da pareti così alte che non si capiva dove ci si trovava. Il mio amico lo capì più tardi, quando arrivò in uno stanzone molto grande con le sbarre alle finestre. Qui c’erano duecento persone e tuttavia non si stava stretti. Su una delle pareti vide una grande scritta. Si avvicinò e lesse: “République Française. Liberté, Egalité, Fraternité. La prison centrale de Paris”. Di seguito c’era l’elenco dei piatti che i detenuti potevano ordinare se avevano i soldi. Ma quasi nessuno ne aveva.

Il mio amico era molto turbato: gli avevano tolto la cintura, i lacci delle scarpe e la cravatta e avevano quasi tenuto anche il vestito; lui riusciva a camminare solo molto piano, perché le scarpe gli uscivano continuamente dai piedi e nei due giorni che trascorse in prigione trascinò i piedi fino ad assumere un’andatura tutta sua, incerta, dalla quale si sarebbe liberato solo un’ora dopo essere stato rimesso in libertà.

Trascorse tutto il tempo in questa enorme camera comune che si chiamava “salle d’attente”. L’avevano chiamato tre volte: all’inizio in una camera tonda con le pareti dipinte con vernici a olio. Qui lo avevano fatto sedere su uno sgabello di ferro e gli avevano fatto le fotografie, poi avevano preso le impronte digitali della mano destra; aveva le mani tutte sporche di inchiostro nero e quando chiese al poliziotto dove fosse il lavandino, questi sorrise sorpreso e incredulo, come a voler dire che lo scherzo non era divertente. La seconda volta lo chiamarono in tribunale. Il poliziotto che lo condusse lì gli mise le manette come se fosse un assassino o un ladro. Il mio amico gli fece notare che non era un delinquente, il poliziotto spiegò che erano le regole della

prigione e che non poteva agire diversamente.

Tutte le volte si rivolgevano molto gentilmente a lui, nessuno gli dava mai del “tu”, il mio amico non capiva per quale motivo, forse perché non parlava il gergo degli operai, degli artigiani o dei panettieri francesi, ma si esprimeva in quella lingua che solo agli “intelligenti” non sembra innaturale. Non conosceva abbastanza bene il francese, tuttavia nella sua vita si era occupato più che altro di letteratura e filosofia e perciò non aveva trovato difficoltà a leggere Flaubert, ma quando parlava con il lattaio non capiva sempre, perché non conosceva l’argot.

Il giudice era un uomo di bassa statura con un collo inamidato molto alto e degli occhi tondi, da volatile, con un’espressione molto estranea, non umana ma nemmeno cattiva. Chiese al mio amico come si chiamasse e di che nazionalità fosse. Il mio amico rispose; il giudice frugò tra le carte, scrisse qualcosa su un piccolo foglio di carta rossa e con la mano fece un gesto veloce a indicare che poteva andare. Uscì e il poliziotto gli disse con tono leggermente interrogativo: “C’est joli la liberté?”.

Il mio amico non sapeva come interpretare le parole del poliziotto, se cioè egli si riferisse alla sua libertà come qualcosa di irrimediabilmente perduto oppure se semplicemente si felicitasse per averla riottenuta.

In ogni caso la permanenza nella “salle d’attente” continuò ancora molto. Davano due volte al giorno la zuppa in una scodella di latta e il pane nero, ma erano talmente cattivi che, nonostante avesse molta fame, il mio amico non riuscì a mangiarli e diede la sua porzione ad un arabo che si stava aggirando da quelle parti, un ladro dai modi gentili e dalla voce sottile; parlava per qualche motivo un francese molto volgare con un forte accento russo.

Il mio amico assistette ad alcune scene molto sgradevoli, una in particolare gli si impresso nella memoria. Un uomo che stava fumando una sigaretta impregnata di saliva gettò il mozzicone tutto umido sul pavimento sporco, cui esso aderì immediatamente, come se fosse stato incollato. Da tutte le parti i detenuti si precipitarono ad afferrare questo grumo giallo di saliva, sporcizia e tabacco e per questo quasi non scoppiò una rissa. Il mozzicone andò all’arabo, che fece con grande piacere subito una tirata e disse: “toujours fumer, toujours

plaisir”.

In prigione il mio amico non vedeva con gli stessi occhi con cui solo un giorno prima guardava davanti a sé. Sapeva che la malattia era finita. Lo rimisero in libertà due giorni dopo, restituendogli all'ultimo la cintura, i lacci delle scarpe e la cravatta. Uscì con altri due detenuti appena liberati: uno era un gracile vecchietto che per ironia della sorte di cognome faceva Lamoureux; l'altro era un giovane muratore, un gigante di vent'anni.

Davanti a loro si aprì il cancello di ferro, una voce gridò: “Laisser passer les trois”.

Il mio amico si ritrovò sul lungofiume della Senna. Faceva freddo, era una sera piovosa di febbraio, ma lui si sentiva quasi felice, perché sapeva che la malattia era passata e la detenzione era finita. E la sola cosa che un po' gli dispiacque era che i lampioni degli Champs Élysées emettevano per lui lo stesso suono che emettevano per gli altri e non avevano niente di strano.

[G. Gazdanov, “Fonari”, *Novaja gazeta*, 1931 (I), 3, pp. 9–11. Traduzione dal russo di Marco Caratozzolo].

www.esamizdat.it

Poetismo

Karel Teige

[eSamizdat 2004 (II) 3, pp. 195–203]

Un manifesto su un crocevia

di Massimo Tria

Il rischio che si avverte pressante in questa sede di commento al cosiddetto suo “primo manifesto” è che risulta difficile non solo fare affermazioni nuove sulla *questione poetismo*, che non siano digerite e canonizzate dalla critica letteraria, ma che è anche problematico (urgenza forse maggiore) sfuggire ad allegri luoghi comuni su un movimento che rappresenterebbe, secondo le stesse parole del manifesto che qui presentiamo “l’arte di vivere nel senso migliore del termine, un epicureismo modernizzato”, “un carnevale eccentrico, un’arlecchinata di sentimenti e idee, uno spettacolo cinematografico ubriaco, un caleidoscopio prodigioso”.

Che questo poetismo sia solo una “buffonata”?

I. UN PO’ DI STORIA, SOLO UN PO’

Che i primi cinque-sei anni del dopoguerra nella neo-fondata Repubblica cecoslovacca fornissero una piattaforma di grande libertà espressiva nel nuovo Stato ispirato dal “buon senso pratico” e dall’alta moralità del presidente Tomáš Garrigue Masaryk, ma che, nonostante una certa tendenza a mitologizzare quel periodo, fossero tuttavia notevoli nella repubblica i conflitti fra nazionalità e gruppi sociali, e che dopo le brutture della Grande Guerra la gente avesse voglia e bisogno di una sensibilità meno cupa e tormentata, sono fatti storici che daremo per scontati e di cui abuseremo, come si fa con uno sfondo scenografico stilizzato e magari un po’ fasullo, delle “potjomkinskije derevni” davanti alle quali si muovono i clown poetisti e i loro amati Charlie Chaplin o Douglas Fairbanks. Che in quegli anni si muovessero sulle scene letterarie e non l’indefinibile falso profeta e vagabondo della parola Jaroslav Hašek, o un impiegato di agenzia contro gli infortuni sul lavoro a nome František Kafka, o ancora un pagliaccio dionisiaco come Ladislav Klíma, che facesse i suoi primi passi “adulti” il traduttore di poesia francese¹, drammaturgo e narratore Karel Čapek, che

¹ Non è male ricordare in questo contesto i meriti dell’“inventore” dei robot anche in campo poetico: la scossa e gli impulsi che egli diede al mondo lirico ceco con le sue traduzioni di poesia francese gli vennero

alcuni rappresentanti della cultura di sinistra in evoluzione intendessero la propria missione didattica fra le masse del proletariato sofferente in modo troppo feriale e sostenessero quella che viene definita “arte proletaria”, che da questa letteratura spesso di second’ordine riuscisse a staccarsi in parte Jiří Wolker con i suoi fiduciosi versi fra il *naïf* e la profonda solidarietà umana, che nel calderone vadano aggiunti anche ingredienti eterogenei quali spirito borghese conservatore e una spruzzatina di espressionismo e che, infine, a tutti i succitati impulsi reagisse “l’avanguardia ceca” con il poetismo che rigettava “l’arte da museo” e voleva portare nella vita umana una nuova elettrizzata emotività, beh, tutto questo è arduo fra gli specialisti e una qualsiasi storia letteraria ce lo può approssimativamente confermare. Anche ciò sarà dunque dato per assodato.

Non potendo nelle seguenti righe neanche provare ad andare oltre questo schematico quadro orientativo (sempre che se ne avverta il bisogno), lo daremo per buono, lo useremo utilitaristicamente come postulato e comoda base di partenza. Cercheremo invece di chiarire alcune questioni parziali che ci premono, usando come catalizzatore di una possibile discussione sulla letteratura ceca dei primi anni Venti proprio il testo da noi di seguito tradotto e dando (paradossalmente?) per scontato *anche* che il lettore sappia già chi sia Karel Teige e cosa sia il poetismo².

II. ANCORA TEIGE...

Proponendo qui la traduzione dello scritto (già più polemico che puramente programmatico) a titolo *Poetismus*, licenziato dal signor Karel Teige nel luglio del 1924 sulla rivista Host³, appro-

riconosciuti dai rappresentanti di quell’avanguardia dalla quale poi le linee evolutive lo portarono lontano. In italiano per l’importanza di Čapek traduttore si veda A. Wildová Tosi, “Karel Čapek traduttore della poesia francese”, *Ricerche slavistiche*, 1967 (XV), pp. 246–271.

² La bibliografia ceca in materia è ovviamente ricchissima e non è opportuno in questa sede soffermarsi sui particolari e le linee interpretative, tanto meno sugli attacchi politici dei rappresentanti dello stalinismo ceco o al contrario sulla “riabilitazione” degli anni Sessanta o ancora il recupero dei Novanta. Rimanderemo pertanto solo a singoli interventi a noi qui funzionali.

³ La rivista era l’organo della Literární Skupina, gruppo di intellettuali di Brno che, nonostante fosse di ispirazione più conservatrice, collaborò

fitteremo per riordinare e riordinarci alcune idee basilari, che ci permettano di ritornare ad argomenti capaci sì di suscitare interesse e perfino facili entusiasmi, ma anche (soprattutto in ambiente boemo) altrettanto facili procedure di etichettamento (del tipo: avanguardia = arte “comunista”) e di rigetto.

Perché dunque ritornare a parlare di Teige, del poetismo e del movimento artistico progressista ceco fra le due guerre? Partendo dai preziosissimi due volumi di opere scelte teighiane messi insieme da Sergio Corduas un paio di decenni orsono⁴, dall'introduzione riccamente articolata che lo studioso italiano vi dedicò⁵, e da alcuni altri interventi e traduzioni nella nostra lingua riguardanti quello che viene a furor di critica dichiarato “il teorico principale dell'avanguardia ceca”⁶, ci siamo accorti che manca una riflessione specifica (sia pure propedeutica e centrifuga come la nostra) sull'inizio “ufficiale” di tale movimento avanguardista, e il testo stesso del primo manifesto⁷.

Quando Karel Teige pubblica l'articolo eponimo di tutto un movimento, lo fa anche per metter un po' d'ordine in una fase del-

per alcuni anni col Devětsil. Il testo fu poi ripubblicato con leggere variazioni. Noi abbiamo usato la prima versione del '24, come ristampata in K. Teige, *Svět stavby a básně, Studie z dvacátých let*, a cura di J. Brabec, V. Effenberger, R. Kalivoda, K. Chvatík [Výbor z díla I], Praga 1966, pp. 121–128.

⁴ Con l'aiuto traduttorio di Antonella D'Amelia e Barbara Zane, K. Teige, *Arte e ideologia, 1922–1933*, Torino 1982 e Idem, *Surrealismo Realismo socialista Irrealismo, 1934–1951*, Torino 1982.

⁵ Naturalmente nella prefazione, dal titolo “La duplice rivoluzione del poetismo praghese in Karel Teige” (K. Teige, *Arte*, op. cit., pp. IX–XXIII), Corduas si occupa anche del primo manifesto, ma la sua invidiabile preparazione e il suo approccio ampio a tutta l'opera teighiana non lo inducono a soffermarsi troppo su singoli testi e gli permettono di delineare, in poche pagine, tutta una serie di riferimenti e incroci culturali che legano Teige al mondo culturale suo contemporaneo.

⁶ Senza pretese di completezza: oltre alla meritevole traduzione integrale delle analisi sul rapporto fra arte e società capitalistica del primo Teige edito negli anni Sessanta, il libretto *Jarmark uměnt*, curata da Gianlorenzo Pacini in K. Teige, *Il mercato dell'arte, (L'arte fra capitalismo e rivoluzione)*, Torino 1973, ricordiamo almeno l'interessante analisi delle partiture cinematografiche teighiane condotta da Giuseppe Dierna in “Cinema come progetto: gli scenari cinematografici di Karel Teige degli anni '20”, *Bianco e nero*, 1998, 4, pp. 137–171, o il catalogo della bella mostra sui contatti per niente occasionali del teorico con l'architettura *Karel Teige. Luoghi e pensieri del moderno 1900–1951*, a cura di M. Castagnari Codeluppi, Milano 1996. Da non trascurare è, naturalmente, ciò che sui vari protagonisti di quella fase scrive A.M. Ripellino nella sua *Storia della poesia ceca contemporanea*, Roma 1981.

⁷ In una nota alla ottima traduzione del “secondo manifesto del poetismo”, cui cerchiamo di ispirarci, Corduas scrive: “si traduce il secondo manifesto perché più completo e approfondito del primo”. Corrisponde alla sacrosanta verità che esso sia più approfondito, in quanto si lega a una fase avanzata e già problematica del poetismo, attorno al '28, che ingloba, spiega e supera (in parte) i lati poco chiari del primo manifesto. Ciò non toglie però che lo scritto del '24 che qui presentiamo sia un testo con una sua autonomia esegetica rispetto all'altro e sia, nel suo modo entusiastico e forse ingenuo, anch'esso “completo”.

la vita del gruppo che gode ancora di tutto lo slancio iniziale, ma su cui pesano già incomprensioni, riserve o rifiuti da parte di altri rappresentanti del mondo culturale: “con queste righe proviamo per la prima volta a definire a grandi linee un movimento animato da alcuni autori cechi moderni. Si ha l'impressione che sia venuto il momento di dire cos'è il poetismo, poiché questa parola, che durante l'anno della sua esistenza è già diventata di uso comune, è stata spesso usata e abusata da alcuni critici che spesso non avevano neanche idea di cosa esso fosse. Il poetismo è nato dalla reciproca collaborazione di alcuni autori del Devětsil”. L'unione artistica rivoluzionaria Devětsil esiste già da quattro anni e i suoi inizi sono proprio nel segno di una interpretazione originale della poesia proletaria, lontana dal didascalismo e dai grigi romanzi sociali che il Proletkult (ceco o russo che sia) credeva utili a risollevare le sorti degli oppressi. I suoi membri davano invece la preferenza alle cosiddette arti minori, marginali, a un gusto non accademico per le forme d'espressione trascurate dalla critica ufficiale, prese dalla strada e “sporche di vita”: romanzi d'avventura, circo, music-hall, eccentricità da fiera. Il distacco dalla “proletářská poezie” (anche da quella di valore rispettabile con Josef Hora, Jindřich Hořejší o Stanislav Kostka Neumann stesso come rappresentanti) si fa sempre più evidente, e sebbene da quelle stesse radici nascesse il fiore del “farfaraccio”⁸, esso riuscì a staccarsi da quel terreno e a trasformarsi in rosa poetista “lirico-plastica”, geometrica e multicolore.

È dunque quello del '24 un “manifesto” che serve già a respingere delle definizioni parziali, a delimitare ciò che il poetismo non è e non vuole essere, un manifesto “sulla difensiva” e sulla distinzione da altre correnti, che si sforza di ritagliare al poetismo uno spazio ancora non sufficientemente chiaro in un delicato compenetrarsi di stili e interpretazioni della modernità. Una delle prime questioni che ci si pone è di conseguenza come collocarlo nel *mare magnum* degli -ismi e delle tendenze artistiche che proprio nell'incipit del manifesto vengono indicati quali “sostituti più disinvolti e meno impegnati” dei grandi stili storici quali classicismo romanticismo o barocco. Sebbene Karel Teige, soprattutto negli anni della sua giovinezza rivoluzionaria, tendesse a criticare i movimenti sorti nei decenni precedenti in Europa e a proclamarne il carattere di fasi superate e poco utili all'autentica arte moderna, sarà bene ricordare almeno i suoi cambi di atteggiamento più vistosi nei confronti di alcuni di essi. È del resto uno dei denominatori comuni delle manifestazioni avanguardistiche il rifiuto affettato e quasi integrale dell'arte che ha preceduto, ma per Teige l'evoluzione di questi giudizi ricopre in un paio di casi un ruolo fondamentale.

⁸ Così Ripellino traduce il nome del fiore da cui deriva la denominazione “devětsil”.

III. L'AVANGUARDIA CERCA LA PROPRIA STRADA

Di importanza centrale è il distacco dalla concezione moralista o da quella di un'arte di agitazione delle masse che, con una serie di dichiarazioni programmatiche e di lezioni pubbliche, andava operando l'associazione di cultura moderna Devětsil, di cui Teige stesso, insieme ad altri membri (Jaroslav Seifert, in un secondo momento Vítězslav Nezval) veniva definendo i contorni e i compiti con interventi man mano più acuti. Attraverso, fra gli altri, uno dei primi scritti a forti tinte palingenetiche, *Obrazy a předobrazy*⁹, la fondamentale lezione *Nové umění proletářské*¹⁰, l'articolo *Malířství a poesie*¹¹, il teorico definisce sempre meglio la distanza che si pone fra la "nuova" arte rivoluzionaria, il "nuovo" spirito artistico, la "nuova" unione di poesia moderna e ordine sociale comunista e il "vecchio" modo di intendere l'arte come contenitore di ideologie, creazione tendenziosa e finalizzata a scopi pratici, o addirittura elitaria rappresentante della cultura ufficiale. Con *Obrazy a předobrazy* egli dà vita a uno scontro generazionale, ponendosi in opposizione con l'avanguardia prebellica e con il riformismo umanistico sostenuto dalla generazione dei Čapek, il quale sintomaticamente si distaccherà dalle sue opinioni cercando di ridurre il richiamo che Teige fa a un nuovo ordine rivoluzionario nella vita a un più feriale nuovo ordine nella sola pittura; con *Nové umění proletářské* Teige e compagni si staccano dall'arte sociale e "dipinta di una mano di rosso" sostenuta dal Proletkult ceco, fondato nel '21 e ispirato dall'ex anarchico Stanislav Kostka Neumann; in *Malířství a poesie* abbiamo invece le prime definizioni di "poetismo" e "costruttivismo", le due inscindibili facce della medaglia del primo pensiero teighiano, nel segno di un'arte che secondo Il'ja Erenburg, "smetterà di essere arte". Da qui crescerà la distinzione teighiana fra *lirismo* come creazione libera, indipendente dai fini

pratici, e produzione finalizzata, utilitaristica, distinzione che è alla base del doppio programma dei suoi manifesti.

Tutti questi spunti cardinali vengono ripresi nel manifesto del poetismo: "in avvenire si dedicheranno a quest'arte gli spiriti meno letterari e professionali, ma in compenso tanto più vivaci e allegri", "Il professionismo artistico non può durare oltre", con queste parole Teige esprime *in nuce* la sua interpretazione delle teorie marxiane di un regno della Libertà in cui, abolite le classi e la divisione del lavoro, tutti avranno tempo per dedicarsi all'arte e tutti, secondo la profezia lauréatmontiana, saranno poeti. Nello stesso spirito di opposizione a una concezione mercantile e istituzionalizzata della produzione/fruizione estetica egli scrive oltre: "l'opera artistica non è un articolo commerciale su cui speculare e non può essere oggetto di una pedantesca discussione accademica". La sua riflessione sui temi qui abbozzati (le peripezie della libertà dell'artista nel sistema produttivo ed estetico capitalista, e la mercificazione dell'opera d'arte) giungerà a risultati lucidissimi e di grande ispirazione nei testi successivi al 1930, raccolti poi in *Jarmark umění* [La fiera dell'arte], primo volume edito a Praga nel '64 dopo anni di ostracismo ufficiale da parte del regime stalinista.

La nuova arte, il poetismo, "non è nata dalla speculazione estetica, dalla mentalità romantica da atelier, è invece il semplice risultato della produzione cosciente, disciplinata e positiva", e questo principio di produzione ordinata e razionale si realizza per Teige nel costruttivismo, o meglio nell'accezione che il teorico dà al costruttivismo sovietico del LEF: "La nuova bellezza è nata dal lavoro costruttivista, che è la piattaforma della vita moderna. Il trionfo del metodo costruttivista... è reso possibile solo dall'egemonia di una impostazione intellettuale rigorosa, che si concretizza nel materialismo tecnico contemporaneo. Il marxismo". E qui ci si presenta già un grappolo di considerazioni non scontate. Teige, nel passo appena riportato e in altri punti del manifesto¹² usa un'accezione totalmente negativa dell'aggettivo "romantico", il che potrebbe interpretarsi in modo limitato come un rifiuto totale della produzione artistica e dello stesso atteggiamento poetico del romanticismo. Che cosa poi egli intendesse nel 1924 con questo termine è però da definire meglio: più che un concetto stilistico di storia dell'arte egli ha qui in mente un atteggiamento fra il sentimentalismo e l'estetismo fine a se stesso, ovvero anche quell'entusiasmo ingenuo e irrazionale che spinge l'artista a fughe nella fantasia o all'isolamen-

⁹ Ora in K. Teige, *Svět*, op. cit., pp. 25–32. In esso Teige condanna il futurismo in quanto divenuto arte militarista, l'espressionismo, il dadaismo e il cubismo in quanto risultati poco meno che degenerati del fallimento dell'arte "moderna" elitaria ed estetizzante.

¹⁰ Ora in Ivi, pp. 33–63. In occasione della lettura di questa lezione avvenne il primo incontro di Nezval col Devětsil, che egli così ricorda nella autobiografia incompiuta: "quale fu la mia sorpresa quando, invece di vuote frasi riformiste sulla classe degli operai e sui loro calli, invece delle lacrime di coccodrillo versate sulla miseria dei disgraziati brillò lì l'immagine dell'operaio in una nuova bellezza, la bellezza dell'uomo cui spetta di vincere e di edificare un nuovo mondo radioso... Nella lezione di Teige si faceva anche menzione della fantasia e io, che ero giunto alla serata del Devětsil prevenuto negativamente, me ne andai via da amico entusiasta di quel programma che veniva lì proclamato", V. Nezval, *Z mého života*, Praga 1959, pp. 88–89.

¹¹ Uscito sulla rivista *Disk* nel novembre del 1923 (pp. 19–20). In esso Teige inizia a sviluppare in maniera programmatica quella fusione di poesia e pittura, quella metamorfosi delle arti visive e uditive in una nuova poesia per i cinque sensi che si deve fondere con la vita stessa.

¹² "L'arte che il poetismo porta con sé è disinvolta, sbarazzina, fantasiosa, giocosa, non eroica e amorosa. In essa non c'è neanche una briciola di romanticismo", "il poetismo non è un'arte, cioè non è arte nel senso romantico che la parola ha avuto finora", "solo l'uomo davvero moderno è un uomo integrale. Gli artisti romantici sono individui incompleti" e altre.

to lirico dalla società. Teige del resto qui non fa nomi di autori del romanticismo, e anche certe generalizzazioni sono un dazio che egli paga al suo slancio di iniziatore. Qualche anno più tardi però egli maturerà una concezione molto più ponderata dell'evoluzione dell'arte moderna, delle dialettiche di arte rivoluzionaria e accademica, delle lotte di emancipazione degli artisti cosiddetti "maledetti" dal sistema dei valori artistici dati per buoni dai conservatori. Arriverà dunque a distinguere nel romanticismo storico tre correnti: "la corrente feudale e reazionaria (Chateaubriand), quella repubblicana borghese (Hugo), e infine quella rivoluzionaria di sinistra (Borel, Nerval, Rimbaud)"¹³. A questa terza versione, rivoluzionaria, si allaccia nella concezione teighiana il romanticismo "nero", quello dei poeti maledetti, dei ribelli rigettati ai margini della letteratura ufficiale e spesso riconosciuti dalla critica per il loro valore solo da morti: Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mácha, una linea evolutiva insomma sfociante nel surrealismo degli anni Trenta, quello politicamente impegnato che, ricongiungendosi almeno a parole al materialismo dialettico, punta a far convergere gli elementi di rivolta artistici con quelli sociali.

Da qui si pone in modo naturale il problema (forse un falso problema) dell'"ideologia" del poetismo: abbiamo già riportato un passo che si richiama al marxismo, e che fa il paio con il seguente, "il poetismo non ha un orientamento filosofico... Esso non è un'ideologia – per noi essa è rappresentata dal marxismo – bensì una atmosfera vitale". Che il Devětsil, Teige e buona parte dei suoi compagni di avventura si proclamassero in blocco per la realizzazione del comunismo, che dichiarassero ostentatamente la propria simpatia per la rivoluzione rossa e l'Unione Sovietica non sorprende: questi giovani sui vent'anni in buona parte di estrazione ben poco proletaria si legarono facilmente a un'idea forte di giustizia sociale e di svolta radicale dalla stantia atmosfera prebellica e da quella opprimente della guerra. Che poi, nei primi anni Venti, essi avessero letto più di qualche opuscolo di seconda mano del marxismo scientifico, è cosa tutta da dimostrare. Per alcuni di essi l'adesione iniziale alle idee socialiste, l'iscrizione al neo-fondato Partito comunista cecoslovacco (1921) o alle istituzioni culturali della sinistra fu tutt'uno con l'ansia di novità ed uguaglianza cui avevano dato vita i sommovimenti sociali dei primi due decenni del secolo, per altri essa fu causata dall'esempio di personalità influenti o da riflessi sociali più diretti (pensiamo al Seifert cresciuto nel quartiere operaio di Žižkov e giovane poeta comunista sotto l'influenza di

Neumann), per altri forse un episodio temporaneo non troppo meditato. In Teige quest'entusiasmo adolescenziale maturerà in una riflessione di forte impostazione marxista piuttosto matura, sebbene egli non possa essere considerato né un marxista ortodosso, né tantomeno un dogmatico. Che egli non fosse membro ufficiale del Partito, che venisse cacciato dal Proletkult (insieme a Seifert), che si sia poi trovato per trent'anni sempre in mezzo alle polemiche di politica culturale e di impegno sociale, che infine diventasse uno dei bersagli preferiti della deriva stalinista ceca sono tutti segni della problematicità nella definizione di cosa fosse questo marxismo quale "ideologia del poetismo" e del marxismo stesso del teorico praghese.

IV. TRA TECNICA E FANTASIA

Non pretendendo di poter risolvere ora un tale problema di definizioni e fedi politiche, passiamo invece a uno degli aspetti chiave di questo manifesto e del primo decennio di vita dell'avanguardia: la convivenza nel programma devětsiliano di *poetismo* e *costruttivismo* quali due componenti fondamentali di tutto il progetto teighiano. Troviamo scritto nel manifesto: "il *poetismo* è la corona della vita, la cui base è il costruttivismo. Da relativisti siamo convinti di una nascosta irrazionalità che il sistema scientifico non ha colto né soppresso. È nell'interesse della vita che i calcoli degli ingegneri e degli scienziati siano razionali. Ma ogni calcolo razionalizza l'irrazionalità solo nell'ordine di alcuni decimali. Il calcolo di qualsiasi macchina ha un suo pi greco". Questo "pi greco", questo scarto incalcolabile fra l'uomo e la macchina è territorio del poetismo. Nella letteratura critica siamo messi più di una volta in guardia dal pericolo di assolutizzare e di conseguenza banalizzare questo dualismo del programma teighiano. Se è vero che qualche riga più giù leggiamo, con espressione ancora più alata, che "dopo sei giorni di lavoro e di edificazione del mondo la bellezza è la domenica dello spirito. Con questa frase di O. Březina si potrebbe davvero cogliere il rapporto fra poetismo e costruttivismo", o ancora che "il poetismo è non solo l'opposto, ma anche l'imprescindibile complemento del costruttivismo" critici quali Vratislav Effenberger o Oleg Sus ci avvisano che forse tale suddivisione dei tempi e delle funzioni vitali non andrebbe presa troppo alla lettera, per non scadere nell'immagine kitsch di un Teige o di un Nezval ispirati dalla razionalità funzionalista durante la settimana lavorativa per poi abbandonarsi felicemente a giochi di parole finì a se stessi in una sorta di week-end del poeta operaio¹⁴. È vero, entrambe le componenti sorgevano da una sorta di entusiasmo ottimista per la

¹³ Si veda K. Teige, *Surrealismo*, op. cit., in particolare il saggio "Realismo socialista e surrealismo", pp. 3–51. A pagina 33 Teige afferma che "il romanticismo rivoluzionario è parte integrante del realismo socialista". Analoghe considerazioni si trovano in Idem, *Il mercato*, op. cit., alle pagine 48–49.

¹⁴ Si legga questo ulteriore passo del manifesto per capire, pur con tutto il volontarismo delle dichiarazioni programmatiche, come era prefigurata

vita nei suoi aspetti più promettenti: per le conquiste della tecnica che aprivano orizzonti liberatori e per la libertà associativa di una letteratura nuova aperta al gioco e alla vita da strada e da caffè. Ma da un lato l'ammirazione per vaporetto, telegrafia senza fili, fotografia e idrovolanti non raggiungerà mai l'accettazione panica di certo futurismo, e anzi Teige, pur essendo ammiratore e divulgatore di Marinetti, sarà poi molto secco nell'accusare il futurismo per la sua lode delle macchine da guerra: l'amore poetista per la tecnica non è mai distruttivo, la salvaguardia dell'uomo nella sua integralità è fondamentale e se le scoperte vengono rivolte contro di lui queste cessano di essere accettate. E dall'altro versante la giocosità e la clownerie non sono affatto il risultato più stabile e caratteristico della creazione artistica di questa avanguardia: ne sono uno dei tanti aspetti rigeneranti che verrà però presto riequilibrato dall'evoluzione di compagni quali Halas, Holan, Biebl e Závada, o dallo stesso Nezval, che reintrodurranno note molto meno spensierate e più intime già a partire dal '27.

Se è vero che ora, nell'immaturo e ancora preparatorio 1924, tale dualismo è espresso in forme non dialetticamente evolute, e che negli scritti programmatici si dà quasi per scontata una raggiunta matura convivenza fra lo spirito sobrio del costruttivismo e la gioia multicolore del poetismo, pur tuttavia queste incertezze di una fase embrionale daranno i propri frutti: se il lato costruttivista sarà subito espresso in forme dirette dai motivi suggeriti alle scenografie del teatro d'avanguardia ceco, da alcuni progetti dei tantissimi architetti di valore che aderirono al poetismo, o dal costante ritorno di Teige alla grafica del libro, anche in futuro questa componente logico-scientifica maturerà nel teorico, negli anni a cavallo del 1930, nel suo non occasionale impegno nell'architettura moderna¹⁵, nei suoi scritti sulle scottanti questioni della moderna urbanistica funzionale, della vivibilità degli appartamenti per i disagiati e dell'intervento non-violento ed efficiente sul tessuto urbano.

Dall'altro lato il *penchant* per le associazioni originali, per il superamento del conflitto fra razionale e immaginativo, per l'utilizzo massimale delle capacità espressive della lingua poetica, gli sforzi per la creazione di una nuova sensibilità moderna insite nella prima pratica poetista, sfoceranno nell'accettazione del surrealismo da

questa "divisione dei compiti": "il mondo deve essere dominato dall'intelletto e dalla saggezza, in modo economico risoluto e proficuo. Il metodo di questo dominio è il costruttivismo. Ma l'intelletto smetterebbe di essere saggio se, dominando il mondo, soffocasse il campo della sensibilità... l'unica ricchezza che ha valore per la nostra felicità è la ricchezza delle sensazioni, una sensibilità estesa. Ed è qui che interviene il poetismo a difendere e rinnovare la vita emotiva, la gioia, la fantasia".

¹⁵ Al suo rapporto con questa branca della produzione umana che egli considerava scienza e non arte è dedicato il già citato catalogo della relativa mostra.

parte di una buona fetta dei membri del Devětsil.

E a conclusione di una ipotetica rassegna dei rapporti di Teige con gli -ismi del suo tempo, ricordiamo in modo fulmineo il suo altalenare nei confronti del cubismo: egli stesso giovane artista figurativo non lontano da prove cubofuturiste e cuboespressioniste, a un certo momento maturerà un approccio molto critico verso gli eccessi formali della corrente, e la troverà infetta di quell'elitarismo inadatto alla lotta sociale. Ma nei momenti più "equilibrati" della sua opera e soprattutto alla fine della propria esistenza egli ritorna sempre a lodare la forza dirompente che il cubismo ha avuto nel liberare la pittura dall'imitazione della natura e nell'aver dunque rotto l'imperio del "modello esterno" rinascimentale, mimetico, naturalistico, spesso falsamente realistico. "L'emancipazione dalla cornice del quadro, iniziata da Picasso e Braque, conduce alla fine alla negazione della pittura su tela" e "mentre la poesia ha assunto carattere figurativo... così la pittura, avendo liberato col cubismo la forma e il colore, ha smesso di imitare la realtà", leggiamo nel manifesto. Negli anni successivi queste riflessioni porteranno il teorico a sottolineare il predominio evolutivo dell'arte non figurativa e non realistica, che non ha appunto "modello esterno" e di quella surrealista, che ha addirittura una fonte di ispirazione immaginativa insita nell'artista stesso, un "modello interno".

V. L'UOMO E LA VITA INTEGRALI (?)

Come osservano due fra i primi esegeti teighiani nella fase del suo recupero agli inizi dei Sessanta, Květoslav Chvatík e Oleg Sus¹⁶, la conquista offerta alla cultura ceca dal poetismo non è né il gioco di parole fine a se stesso, né la lode dell'aeroplano o del capitombolo chapliniano. Il centro del poetismo è l'uomo. Dal manifesto: "il poetismo... sa che il più grande valore dell'umanità è innanzitutto l'uomo stesso, la sua libertà individuale sottoposta alla disciplina dell'appartenenza collettiva". Uno dei fini era quello di "smitizzare" e de-ideologizzare l'ambito artistico, perché con i libri e le poesie non si cambia la società e non si salva il proletariato disgraziato a suon di versi, la strada della felicità umana è molto più tortuosa. È dunque questa una posizione antropologica e antropocentrica, che ha fra le sue utopie quella di unire nuovamente l'uomo e il mondo, l'arte e la vita quotidiana, magari anche la civiltà e la natura. Il paradosso è proprio che, come fa notare Sus, questa foga unificante, questa utopia di armonizzazione asso-

¹⁶ Ci riferiamo al primissimo testo che espresse coraggiosamente un'analisi non prevenuta del poetismo, K. Chvatík, *Bedřich Václavěk a vývoj marxistické estetiky*, Praga 1962, e a uno degli scritti su Teige più stimolanti in assoluto, O. Sus, "První manifest poetismu Karla Teiga", *Slovenská literatura*, 1964, 4, pp. 367-382.

luta almeno nelle sue prime fasi (e ciò vale in pieno per il presente manifesto) esclude paradossalmente alcune fette fondamentali della vita stessa: “l’immagine idealizzata che Teige ha della categoria vitale è limitata, pur con tutte le sue proteiformi trasformazioni, è sottoposta a una *selezione*: non è affatto la vita intera, in tutta la sua estensione e tensione, in tutte le sue componenti - dallo slancio sensuale al lavoro intellettuale, dal comico al tragico, dalla felicità all’ascesi. . . La definizione teighiana di arte poetista esclude tutte le componenti “pesanti”, fra di esse in primis il contenuto ideologico e razionale”.

Ma questo è un limite del primo poetismo e del suo primo manifesto i cui sviluppi merita affrontare in altra sede.

Non intendevamo di certo, con questa nostra introduzione, “gettare una luce nuova” sugli avvenimenti letterari del tempo, né tanto meno ci sentiamo titolati a proporre strabilianti ed originali nuove interpretazioni alla nascita dell’avanguardia storica ceca o ai suoi legami con i fenomeni letterari e sociali cechi e internazionali, però ci sembra di aver messo le basi per una dimostrazione del fatto che (per rispondere alla provocatoria domanda iniziale) non si tratti affatto di una “buffonata”, ma di una ricca struttura di elementi con delle forti radici, una propria logica evolutiva e stimolanti spazi di discussione comparativa. L’avanguardia per Teige, l’avanguardia di Teige, è una cosa seria.

NEL secolo diciannovesimo, privo di uno specifico stile, sono sorti diversi ismi, sostituiti più disinvolti e meno impegnati degli stili. Al giorno d’oggi non c’è un ismo dominante, dopo il cubismo siamo stati testimoni della competizione di numerose scuole e confessioni artistiche. L’arte non ha più direttive e, individualizzata all’estremo, si frammenta in gruppi che vengono chiamati avanguardie. Non esiste un ismo, esiste solo “una nuova arte”, “l’arte più giovane”, che spesso si gloria di errori vecchi come il mondo, dando loro il nome di verità eterne. La degenerazione degli ismi non è altro che il sintomo dell’*evidente degenerazione degli attuali generi artistici*.

Ma ciò nonostante sorge uno stile nuovo e con esso un’ARTE NUOVA, che ha cessato di essere arte, non conoscendo i pregiudizi tradizionali essa ammette ogni ipotesi promettente, simpatizza con gli esperimenti e i suoi metodi sono così amabili, le sue sorgenti così ricche e inesauribili come la vita stessa.

Probabilmente in avvenire si dedicheranno a quest’arte gli spiriti meno letterari e professionali, ma in compenso tanto più vivaci e allegri. Nei suoi fiori troverete un tale profluvio di inebriante profumo di vita che dimenticherete tutte le problematiche artistiche.

Il professionismo artistico non può durare oltre. Se la nuova arte e ciò che chiamiamo POETISMO è l’arte della vita,

l’arte del saper vivere e godere,

essa sarà infine così naturale, piacevole e accessibile come lo sono lo sport, l’amore, il vino e tutte le delizie della tavola. Essa non può essere una professione, è piuttosto una necessità universale. Nessuna esistenza individuale, se deve essere vissuta in modo morale, vale a dire: nei sorrisi, nella gioia, nell’amore e nella dignità, ne potrà fare a meno. L’artista professionista è un errore e in certa misura già oggi è un’anomalia. All’olimpiade parigina del 1924 non sono state ammesse le associazioni professionistiche. Perché non dovremmo altrettanto risolutamente rifiutare le gilde professionali dei mercanti della pittura, della scrittura, dell’arte plastica e del cesello? L’opera artistica non è un articolo commerciale su cui speculare e non può essere oggetto di una pedantesca discussione accademica. In sostanza è un *dono*, oppure un *gioco* senza impegno o conseguenze.

La nuova, infinita e brillante bellezza del mondo è figlia della vita contemporanea. Non è nata dalla speculazione estetica, dalla mentalità romantica da atelier, è invece il semplice risultato della produzione cosciente, disciplinata e positiva e dell’attività vitale del genere umano. Non ha posto la sua dimora nelle cattedrali o nelle gallerie d’arte; bensì là fuori, nelle vie, nell’architettura delle città, nel verde rinfrescante dei parchi, nel traffico dei porti e nel fervore della produzione industriale che soddisfa i nostri bisogni primari ha trovato la propria patria. Non si è imposta delle ricette formaliste: le forme e le configurazioni moderne sono il risultato di un lavoro cosciente, create grazie a una esecuzione perfetta imposta dalla finalità e dall’economia dei mezzi. Essa ha preso possesso del calcolo ingegneristico e lo ha colmato della sua visione poetica. La scienza della costruzione delle città, l’urbanismo, ha così offerto opere affascinanti e poetiche; si è tracciato un progetto di vita, una prefigurazione del futuro, un’utopia che il fu-

turo rosso realizzerà. I suoi prodotti sono le macchine del benessere e della felicità.

La nuova bellezza è nata dal lavoro costruttivista, che è la piattaforma della vita moderna. Il trionfo del metodo costruttivista (il declino della manifattura, la liquidazione dell'arte decorativa, la produzione in serie, la tipizzazione e la standardizzazione) è reso possibile solo dall'egemonia di una impostazione intellettuale rigorosa, che si concretizza nel materialismo tecnico contemporaneo. Il marxismo. Il principio costruttivista è dunque il principio che sottende alla stessa esistenza del mondo moderno. Il purismo è il controllo estetico del lavoro costruttivista, niente di più, niente di meno.

Flaubert ha scritto una frase profetica: "L'arte del domani sarà impersonale e scientifica". Sarà dunque ancora arte? L'architettura odierna, la costruzione delle città, l'arte industriale è *una scienza*. Non è una forma di creazione artistica sgorgante dall'entusiasmo romantico, bensì un semplice e intenso *lavoro di civilizzazione*. Una tecnica sociale.

Il *poetismo* è la corona della vita, la cui base è il costruttivismo. Da relativisti siamo convinti di una nascosta irrazionalità che il sistema scientifico non ha colto né soppresso. È nell'interesse della vita che i calcoli degli ingegneri e degli scienziati siano razionali. Ma ogni calcolo razionalizza l'irrazionalità solo nell'ordine di alcuni decimali. Il calcolo di qualsiasi macchina ha un suo pi greco.

Nell'età odierna c'è bisogno di una disposizione particolare per sopportare gli stridenti contrasti psicologici, inaspriti in modo assurdo. Una disciplina integrale. Aspiriamo alla libertà dell'individuo. "Dopo sei giorni di lavoro e di edificazione del mondo la bellezza è la domenica dello spirito". Con questa frase di O. Březina si potrebbe davvero cogliere il rapporto fra poetismo e costruttivismo. Dopo aver vissuto come cittadino lavoratore, l'uomo vuole vivere da persona, da poeta.

Il poetismo è non solo l'opposto, ma anche l'imprescindibile complemento del costruttivismo. Si appoggia sulla sua base.

L'arte che il poetismo porta con sé è disinvolta, sbarazzina, fantasiosa, giocosa, non eroica e amorosa. In essa non c'è neanche una briciola di romanticismo. Essa è nata in un'atmosfera di euforica socievolezza, *in un mondo che ride*; poco importa se le lacrimano gli oc-

chi. Predomina lo spirito del buon umore, si rinuncia in modo sincero al pessimismo. Sposta l'accento verso i piaceri e le bellezze della vita, via dagli ammuffiti laboratori e dagli atelier, indica la via che da nessuna parte porta in nessun luogo, rotea in un meraviglioso parco odoroso, poiché questa è la via della vita. Le ore avanzano sulle rose fiorite. È questo un profumo? È un ricordo?

Niente. Nient'altro che l'eccitazione lirico-plastica di fronte allo spettacolo del mondo moderno. Nient'altro che un'inclinazione amorosa per la vita e i suoi scenari, la passione per la modernità, una modernolatria, per usare il termine di Umberto Boccioni. Nient'altro che felicità, amore e poesia, cose paradisiache che non si possono comprare col denaro e che non hanno una gravità tale perché la gente si uccida per esse. Nient'altro che la gioia, le magie e la moltiplicata ottimistica fiducia nella bellezza della vita. Nient'altro se non gli immediati dati della sensibilità. Null'altro che l'arte di perdere tempo. Nient'altro che il canto del cuore. La cultura dello splendore miracoloso. Il poetismo intende fare della vita un meraviglioso luogo di divertimenti. Un carnevale eccentrico, un'arlecchinata di sentimenti e idee, uno spettacolo cinematografico ubriaco, un caleidoscopio prodigioso. Le sue muse sono gentili, dolci e sorridenti, i loro sguardi sono così affascinanti e incomprensibili come gli sguardi delle innamorate.

Il poetismo non ha un orientamento filosofico. Forse si potrebbe dichiarare a favore di un eclettismo dilettesco, pratico, piacevole e di buon gusto. Esso non è una ideologia – per noi essa è rappresentata dal marxismo – bensì una atmosfera vitale, e di certo non un'atmosfera da laboratorio, da biblioteca o da museo. Evidentemente esso parla solo a coloro che sono del nuovo mondo, e non intende essere compreso e abusato dai passatisti. Armonizza i contrasti e le contraddizioni della vita, e la cosa notevole è che per la prima volta introduce una poesia che non ha bisogno della parola, della musica o della rima, la poesia che già Whitman bramava.

Il poetismo non è letteratura. Nel medioevo si mettevano in versi anche i codici e le regole grammaticali di uso scolastico. I versi ideologici di tendenza con "un contenuto ed un'azione" sono l'ultima spoglia di questo tipo di versificazione. La bellezza della poesia è senza

finalità, senza frasi altisonanti, senza intenti profondi, non ha fini di apostolato. Il gioco delle belle parole, la combinazione delle idee, un ordito di immagini, magari anche *senza parole*. Le serve un libero spirito da giocoliere, che non intende applicare la poesia ai teoremi razionali o contagiare con l'ideologia; più che i filosofi e i pedagoghi i poeti moderni sono i clown, le ballerine, gli acrobati e i giramondo. Dolcezza della creatività e spontaneità del sentire. Comunicazione, poesia, lettera, conversazione amorosa, baldoria improvvisata, conversazione, fantasia e arte comica, arioso e leggero gioco di carte, ricordi, quel favoloso momento in cui la gente ride: la settimana a colori, in luci e profumi.

Il poetismo non è pittura. La pittura, rigettato lo spirito aneddotico ed evitato il pericolo del decorativismo, ha iniziato il suo cammino verso la poesia. Mentre la poesia ha assunto carattere figurativo (nell'opera di Apollinaire, di Marinetti e nella "poesia del plein air" di Birot e nei suoi film), così la pittura, avendo liberato col cubismo la forma e il colore, ha smesso di imitare la realtà, perché non avrebbe potuto concorrere con la fotografia giornalistica, e si è messa a *poetare in forma ottica*. Nel linguaggio delle bandiere vengono create le *parole ottiche*. Lo stesso nei segnali stradali internazionali. L'astrattismo e la precisione geometrica, sistema perfetto e infallibile, esalterà lo spirito moderno. L'emancipazione dalla cornice del quadro, iniziata da Picasso e Braque, conduce alla fine *alla negazione della pittura su tela*. L'immagine poetica è l'immagine del libro, della fotografia, del fotomontaggio.

Il nuovo linguaggio poetico è un'araldica: *il linguaggio dei segni*. Lavora con i simboli (ad esempio Au revoir! Bon vent, bonne mer! Adieu! disco verde, via libera, disco rosso, strada bloccata).

Il poetismo non è un ismo, cioè non è un ismo nel senso stretto che si dava finora al termine. Poiché oggi non ci sono più ismi artistici. Il costruttivismo è il metodo di ogni lavoro produttivo. Il poetismo è, lo ripetiamo, l'arte di vivere nel senso migliore del termine, un epicureismo modernizzato. Non porta con sé un'estetica che vieti o imponga alcunché. Non intende creare la vita odierna e quella futura secondo delle regole astratte. Non è una morale codificata; la morale si crea soltanto per mezzo di amichevoli rapporti di convivenza, da uomo a uomo, un bon ton leggiadro e magnanimo. Del

resto gli ismi non sono una definizione del tutto precisa, non significano ciò che dicono, e interpretarli alla lettera, quasi etimologicamente e filologicamente, in alcuni casi sarebbe una sciocchezza assurda (si veda il caso del cubismo). Non è bene interpretare il poetismo o il costruttivismo se non come definizione di un metodo, di una concezione, di una fede, come una semplice denominazione (come nei casi di: socialismo, comunismo, liberalismo etc.).

Il poetismo non è arte, cioè non è arte nel senso romantico che la parola ha avuto finora. Esso ha intrapreso la *sistematica liquidazione delle varietà artistiche esistenti*, al fine di stabilire il dominio della poesia pura, rifulgente in forme innumerevoli, multiforme come il fuoco e come l'amore. A sua disposizione c'è il film (la nuova cinematografia) e l'arte del volo, la radio, le invenzioni tecniche, ottiche e acustiche (optofonica), lo sport, la danza, il circo e il music-hall, luoghi di invenzione quotidiana e perpetua improvvisazione. Esso corrisponde perfettamente al nostro bisogno di divertimento e di attività. È in grado di dare all'arte la sua giusta misura, senza sopravvalutare la sua importanza, sa che di certo essa non è più preziosa della vita. I clown e i dadaisti ci hanno insegnato questo auto-scetticismo estetico. Oggi non poniamo più la poesia solo nei libri e negli album. Anche le barche a vela sono poesie moderne, strumenti di gioia.

È certo che l'essere umano ha inventato l'arte come tutto il resto per la propria felicità, per la propria consolazione e il proprio divertimento. Un'opera che non rende felice e non diverte è morta, quand'anche il suo autore fosse Omero. Chaplin, Harold Lloyd, Burian, il maestro dei fuochi d'artificio, un pugilatore vittorioso, un cuoco ingegnoso e abile, uno scalatore da record - quanto più essi sono poeti?!

Il poetismo è prima di tutto un modus vivendi. È una funzione della vita e allo stesso tempo il compimento del suo senso. Esso è artefice della felicità generale umana e del buon umore, è sobrio e pacifico. La felicità è un appartamento confortevole, un tetto sopra la testa, ma anche l'amore, un divertimento eccellente, il riso e la danza. È un'educazione nobile. Uno stimolante per la vita. Disperde la depressione, le preoccupazioni, il cattivo umore. È un'igiene spirituale e morale.

Di per sé la vita, nella fatica del lavoro e nella mono-

tonia dei giorni, sarebbe una forma vuota e insensata, qualora le mancasse un cuore vivificante, una duttile sensibilità; così la poesia è divenuta lo scopo unico di una vita che serve solo se stessa.

Non comprendere il poetismo significa non comprendere la vita!

L'umanità è uscita dalla guerra spossata, inquieta, amaramente priva di illusioni, impossibilitata a desiderare, ad amare e condurre una vita nuova, migliore. Il poetismo (nei limiti delle sue possibilità) vuole curare questo malessere morale e gli sconvolgimenti e le infermità mentali che da esso derivano, dai quali è stato segnato ad esempio l'espressionismo. Esso si sviluppa partendo dalle esigenze costanti dell'uomo, senza pretese e inganni artistici. Sa che il più grande valore dell'umanità è innanzitutto l'uomo stesso, la sua libertà individuale sottoposta alla disciplina dell'appartenenza collettiva, la sua felicità, l'armonia della vita interiore. Esso riesamina l'ideale storico della felicità. Riesamina i valori e nel momento del tramonto dei modelli ha posto nel *valore lirico* il proprio vero e prezioso tesoro.

Bisogna vivere la filosofia della vita moderna fin nelle sue ultime conseguenze. Solo l'uomo davvero moderno è un uomo integrale. Gli artisti romantici sono individui incompleti. Être de son temps. E l'arte è la registrazione diretta della vita.

Al giorno d'oggi il mondo è dominato dal denaro, dal capitalismo. Il socialismo comporta che il mondo deve essere dominato dall'intelletto e dalla saggezza, in modo economico risoluto e proficuo. Il metodo di questo dominio è il costruttivismo. Ma l'intelletto smetterebbe di essere saggio se, dominando il mondo, soffocasse

il campo della sensibilità: invece di un arricchimento ciò significherebbe un impoverimento della vita, poiché l'unica ricchezza che ha valore per la nostra felicità è la ricchezza delle sensazioni, una sensibilità estesa. Ed è qui che interviene il POETISMO a difendere e rinnovare la vita emotiva, la gioia, la fantasia.

Con queste righe proviamo per la prima volta a definire a grandi linee un movimento animato da alcuni autori cechi moderni. Si ha l'impressione che sia venuto il momento di dire cos'è il poetismo, poiché questa parola, che durante l'anno della sua esistenza è già diventata di uso comune, è stata spesso usata e abusata da alcuni critici che spesso non avevano neanche idea di cosa esso fosse.

Il poetismo è nato dalla reciproca collaborazione di alcuni autori del Devětsil. Esso è stato prima di tutto una reazione contro la poesia ideologizzata, che da noi predomina. Una opposizione all'estetismo romantico e al tradizionalismo. L'abbandono delle forme "artistiche" correnti. Le possibilità che i quadri e le poesie non ci offrivano ci siamo messi a cercarle nel cinema, nel circo, nello sport, nel turismo e nella vita stessa. E così sono nate *le poesie visive, i rebus e gli aneddoti poetici, i film lirici*. Gli autori di questi esperimenti: Nezval, Seifert, Voskovec, e se permettete, Teige vorrebbero afferrare con essi tutti i fiori della poesia, totalmente slegati dalla letteratura che buttiamo nel mucchio del ferro vecchio, di quella poesia dei pomeriggi domenicali, delle escursioni, dei caffè risplendenti, degli alcool inebrianti, dei viali animati e delle passeggiate delle città termali e della poesia del silenzio, della tranquillità e della pace.

[K. Teige, "Poetismus", *Host*, 1924 (III), 9/10, pp. 197-204.]

Traduzione dal ceco di Massimo Tria. Si ringrazia per i preziosi consigli Václav Vohlídka]

Archivi

*Il pamphlet come arma politica:
l'Arcangelo di Boemia (1635)*

207–210

A cura di Alessandro Catalano

Itálie a česká barokní literatura
[*L'Italia e la letteratura del barocco ceco*]

211–233

(A cura di Alessandro Catalano
e Martin Valášek)

Zdeněk Kalista

eSamizdat 2004 (II) 3

Il pamphlet come arma politica: l’Arcangelo di Boemia (1635)

A cura di Alessandro Catalano

[eSamizdat 2004 (II) 3, pp. 207–210]

L’Europa centrale era stata caratterizzata nei primi anni Trenta da un’esplosione di pamphlet che spesso avevano come obiettivo privilegiato i gesuiti: fin dall’inizio del Seicento l’azione della Compagnia era stata del resto oggetto di innumerevoli polemiche e quando, nel 1614, l’ex gesuita polacco Hieronim Zahorowski aveva pubblicato anonimamente a Cracovia i *Monita privata Societatis Jesu*, le celebri istruzioni segrete della Compagnia, era stato individuato anche il testo sul quale si sarebbero poi basate tutte le accuse successive nei confronti dell’ordine di aspirare al dominio universale¹. Quando con la proclamazione dell’editto di restituzione si era posta la questione concreta della restituzione dei conventi e delle proprietà fondiari tedesche, la polemica aveva assunto anche nel campo cattolico tinte particolarmente fosche e non mancavano coloro che avevano apertamente accusato la Compagnia di Gesù di essere la vera responsabile della guerra che stava dilaniando la Germania². Nella selva di pubblicazioni a sfondo polemico che hanno infiammato l’Europa all’inizio degli anni Trenta un posto di primo piano era occupato dai molti pamphlet antigesuiti di Kaspar Schoppe, che aveva raccolto e amplificato le critiche nei confronti dell’ordine, pubblicando in forma anonima un *Flagellum Jesuitarum* e un’*Anatomia Societatis Jesu*³. Nei suoi pamphlet Schoppe

aveva dedicato più volte spazio ai torti commessi nei confronti dell’arcivescovo di Praga a proposito dell’università e, quando aveva ripubblicato gli *Arcana Societatis Jesu*⁴, tra le appendici aveva inserito anche il testo *Cardinalis et Archiepiscopi Pragensis Iudicium et censura bullae a Patribus Societatis Caesari oblatae. Pro erectione Carolo Ferdinandae Academiae*. I gesuiti, che in un primo tempo avevano incolpato il cappuccino Valeriano Magni⁵, avevano risposto con energia: nel 1633 Forerus aveva pubblicato a Monaco un *Antimelander*, in cui veniva toccata anche la questione dell’università di Praga⁶ e un anno dopo il gesuita praghese Petr Wadding aveva risposto con la sua *Brevis refutatio calumniarum Flagellum Jesuitarum*⁷. Anche se il 23 agosto del 1634 molte delle opere di Schoppe erano state poste all’indice (peraltro senza nessun provvedimento nei confronti dell’autore), la polemica era destinata a infiammarsi: come Valeriano Magni aveva previsto già da diver-

Scioppo e il machiavellismo del Seicento, Milano 1962, pp. 211–214. Sulla “malignitatem ingenii Scioppiani, procacitatem styli, calumniandi, conviciandique licentiam” si veda J. Schmidl, *Historiae Societatis Jesu Provinciae Bohemiae*, I-IV, Pragae 1749–1759, IV/1, pp. 189–193.

⁴ *Arcana Societatis Jesu, publico bono vulgata. Cum appendicibus utilissimis*, Ginevra 1635.

⁵ Ivi, p. 193. Si veda anche F. Valeriani *Mediolanensis Capuccini, Missionarij Apostolicj, scriptum Apologeticum ad Sac. Caes. Majestatem, quo se purgare conatur de quibusdam famosis libellis contra Societatem editis*, 1637 VI 8, Praha, Státní ústřední archiv, Jesuitica, 113, 1, ff. 19–20.

⁶ L. Forer, *Anatomia Anatomiae Societatis Jesu. Sive Antanatomia, qua infamis ille liber, qui sub titulo Anatomiae Societatis Jesu, nuper ab Anonymo quodam Anatomico furtim il lucem protrusus est, Oeniponte 1634*. Si veda anche *Estratto di cose toccanti la Carolina e la persona mia, dal libro del P. Forero*, Wien, Allgemeines Verwaltungsarchiv [AVA], Familienarchiv [FA] Harrach, 178, 1624–1640, f. 318. Forerus aveva poi pubblicato anche una *Mantissa Anti-Anatomiae Jesuiticae, opposita Famosis quibusdam contra Societatem Jesu parsis libellis*, Oeniponte 1635, la polemica tra Schoppe e Forerus aveva dato poi origine a un’ulteriore serie di scritti polemici da ambo le parti. Si vedano anche gli accenni in S. Pavone, *Le astuzie*, pp. 97, 106.

⁷ Per un elenco delle principali risposte dei gesuiti si veda D’Addio, *Il pensiero*, pp. 221–225. Anche lo storico gesuita Schmidl si era ben reso conto del ruolo giocato in tutta la polemica dall’università praghese: “in hoc opere Wadingus, tum Forerus, & totam controversiae Pragensis seriem exponit, & criminationum iniquitatem demonstrat, & denique mendaciorum compilatorum, ac Flagelli textorem, excellenter delumbat”, Schmidl, *Historiae*, IV/1, p. 192.

¹ Alla nascita e alla diffusione del testo ha dedicato di recente un bel libro S. Pavone, *Le astuzie dei gesuiti. Le false Istruzioni segrete della Compagnia di Gesù e la polemica antigesuita nei secoli XVII e XVIII*, Roma 2000. Indipendentemente dal fatto che si trattasse di un falso, le istruzioni segrete esprimevano il malcontento di una larga fascia di religiosi, che guardava con grande apprensione alle novità introdotte in campo dottrinale dalla Compagnia di Gesù.

² La polemica di Schoppe era non a caso iniziata con *Pro Sacra Caesarea Maiestate eiusdemque ad suum Oratorem instructione super impediendis antiquarum foundationum mutationibus, suscepta defensio contra Iudicium duorum theologorum super translatione restituendorum in Imperio monasteriorum ab antiquis ordinibus ad Societatem Jesu*, 1630.

³ *Flagellum jesuiticum, das ist Jesuiten Geissel, oder Treumeynende... berathschlagen*, 1632. Il testo aveva avuto una notevole diffusione ed era stato stampato anche con il titolo *Actio perduellionis in Jesuitas iuratos S.R. Imperii hostes, oder Treumeynende und impartheische Erinnerung, was wegen der Jesuiter jetziger zeit zu berathschlagen*, 1632. Per l’elenco delle numerosissime opere antigesuitiche di Schoppe, sempre dedicate agli “arcana” e “mysteria” dei gesuiti, pubblicate con diversi pseudonimi sia in latino che in tedesco, si veda M. D’Addio, *Il pensiero politico di Gaspare*

si anni, il monopolio gesuita nel campo dell'istruzione stava per diventare un problema di dimensione europea.

In un momento in cui "Praga per eam occasionem plena esset maligni in Nos rumoribus, & adversariis non paucis scateret"⁸, era stato improvvisamente fatto pervenire nelle mani di importanti personalità del mondo cattolico un *libellus famosus* (cioè diffamatorio) contro i principali collaboratori di Harrach. La diffusione dell'aggressivo pamphlet, intitolato *L'arcangelo di Boemia*, era stata preparata con cura: "con industria in mano del Cardinal Rocci un pasquillo con denuntie infami contro il P. Magno, D. Florio, et il Maggiordomo, quale essendomi stato comunicato dal P. Basilio, et risaputosi che un'altro simile era stato dato in Praga all'Abbate di Strahoff, ho dato la Commissione d'inquirere dell'autore, giaché la mano pareva giusto la medesima che haveva scritto le ragioni di Giesuiti nella causa di Cuttenberg, al Officiale et Abbate di Strahoff, come fece anco il Cardinale Rocci al medesimo Abbate per mia istanza, et del Maggiordomo"⁹. Nel pamphlet Valeriano Magni veniva accusato di aver comunicato informazioni false alla Congregazione de propaganda fide e al papa "quasi omnes in Boëmia Concilium Tridentinum et Jurisdictionem Ecclesiasticam ignorarent, despicerent, et conculcarent". Mentre si gloriava di essere l'unico artefice della riforma, "disciplinam religiosam, privilegij exemptus, et superba honorum aviditate plenus, se, ordinemque suum deformavit". Non a caso aveva scelto come suo collaboratore, Florio Cremona, "homo nisi libros statim adeat parum doctus, versutia, perjurio, auri sacra fame ad turpitudinem notatus": l'ex barnabita era accusato di simonia e alienazione di denaro dalla casa episcopale, oltre che di essere stato "Intimus Ducis Fridlandiæ Consiliarius, ejusdemque ad Principes constitutus Legatus, Episcopus etiam illius futurus". Cremona era accusato inoltre di "fornicatione, adulterijs, sacrilegio, et sodomitico masculorum concubitu": dopo aver praticato a Vienna rapporti "cum pueris meritorijs", aveva infatti continuato nel suo comportamento scandaloso anche a Praga, assieme al maggiordomo di Harrach, Giuseppe Corti, "cujus æque non unus produci potest Ganymedes & Catamitus". Alla fine del testo al nunzio veniva chiesto di diligenter advertere, & inquirere e prendere i più drastici rimedi¹⁰.

Il pamphlet conteneva insinuazioni pericolose (i legami con il traditore Wallenstein, le accuse di sodomia e molte altre) e non so-

no pochi i casi in cui simili testi hanno avuto un ruolo importante nella caduta dei favoriti di una volta¹¹. In questo caso l'attacco avrebbe però completamente mancato l'obiettivo, visto che il nunzio, pure da tempo in lite con Harrach, aveva dato allo stesso Questenberg la commissione di indagare sui responsabili. All'inizio del 1635 l'indagine aveva portato alla scoperta dei primi responsabili: "tengo d'alcuni giorni in qua in arresto in casa il Procopio, come scoperto autore dell'Arcangelo sparso, et se ne fa inquisitione de' complici da me, et dal Abbate di Strahoff per parte del Nunzio"¹². Subito dopo erano emerse nuove responsabilità ed era stato arrestato un copista del gesuita Petr Wadding, "che ha copiato le prime 4 copie dell'Arcangelo"¹³. Anche se si era rivelato impossibile interrogare Wadding, visto che "i Giesuiti non lo volsero permettere, asserendo ciò essere contro i Privilegi loro, se non consta d'un ordine espresso ad ipsam personam"¹⁴, il 15 novembre si era arrivati alla sentenza contro l'ex cancelliere di Harrach, Johannes Procopius, che "fu condannato dentro per mitiorem interpretationem sui excessus, alla infamia et essilio perpetuo con dovere confessare, rivocare et dimandare perdono del suo errore al Maggiordomo"¹⁵.

Delatio. Pro Dei gloria, et Communi utriusque Reipublicae bono, nullius prorsus odio facta. Ad Eminentissimum ac Illustrissimum Dominum, Dominum Cyriacum Cardinalem Roxos Sanctæ Romanæ Ecclesiæ Legatum apud Suam Cæsaream Majestatem Apostolicum per Archiepiscopatus Pragensis Archangelum

Eminentissime Domine, Domine.

Votis piorum, quæ oppressa calamitatibus per Germaniam Christiana Republica decernuntur salutariter, et

⁸ Ivi, p. 163.

⁹ AVA, FA Harrach, Hs. 178, 1634 VII 13.

¹⁰ Il testo, che contiene a tergo l'annotazione di Harrach *Scrittura o libello famoso intitolato l'Arcangelo di Bobemia*, è conservato a Vienna nell'archivio di famiglia del cardinale, AVA, FA Harrach, 181, Untersuchung über das Pamphlet Archangelus, 1635. Nello stesso fascicolo sono conservati i verbali degli interrogatori, le sentenze e una ricca corrispondenza legata all'avvenimento.

¹¹ Si veda, sempre in ambito praghese, l'esempio analogo che, vent'anni dopo, avrebbe portato all'allontanamento di tutti i principali collaboratori dell'arcivescovo, A. Catalano, "Caramuel y Lobkovitz (1606-1682) e la riconquista delle coscienze in Boemia", *Römische Historische Mitteilungen*, 2002 (XLIV), pp. 339-392. Per un'edizione ceca dei due pamphlet si veda Idem, "Dva hanopisy na spolupracovníky kardinála Harracha", *Souvislosti*, 2002 (XIII), 3/4, pp. 53-61.

¹² AVA, FA Harrach, Hs. 178, 1635 I 3.

¹³ Ivi, 1635 I 5.

¹⁴ Ivi, 1635 I 19.

¹⁵ Ivi, 1635 XI 15. Negli anni successivi Procopius chiederà di poter ottenere la grazia e una chiesa in cui predicare dentro Praga: Harrach gli concederà la grazia, ma non gli permetterà di tornare in città.

suscipiuntur religiose, cum officiant, & plurimum ob-
stent mortalium scelera, potissimum vero Clericorum gra-
vissima, eaque prohi dolor peregrina: placuit averuncan-
dæ cælestis iræ, nomina maxime flagitiosorum in Boëmia
Clericorum ad Te, qui cum potestate Summi Pontificis
partibus istis præes, deferri. Natura quidem, Cæsar, et
Deus in Archiepiscopum Pragensem Cardinalem ab Har-
rach, omnes gratias plena manu effuderunt. Et bene pro-
fecto. Verum illi istos denunciare, operam esset omni-
no perdere; tum quia bonus et facilis; tum quia ab illis
prorsus captus, adstrictusque quibusdam quasi præstigi-
js, tenetur. Minueret forte singula, excusaret, tegetet,
P. Valerianus Magnus, sanctissima alioquin professio-
ne Capuccinus. Et sane ille jam pridem optimo Cardi-
nali, Congregationi etiam de propaganda, ipsique sum-
mo Pontifici falsissime imposuit, quasi omnes in Boëmia
Concilium Tridentinum et Jurisdictionem Ecclesiasticam
ignorarent, despicerent, et conculcarent: ipse vero uni-
cus sacrorum istorum Canonum & potestatis Ordinario-
rum transalpes, interpres, custosque maximus esset. Ad
quas leges dum Bohemiam reformare se Romæ gloriatur,
disciplinam religiosam, privilegij exemptus, et superba
honorum aviditate plenus, se, ordinemque suum defor-
mavit. Ut autem hac pulchra opera, et magno splendi-
doque titulo, mitram, pedum, imo purpuram Romanam
consequeretur facilius, appetentiæ suæ parem sibi legit
Vicarium et Administrum, eundemque pro imperio sibi
relicto Visitatorem per Boëmiam fecit Generalem, Don
Florium videlicet Cremona Barnabitam. Quis est autem
iste Don Florius? Est homo nisi libros statim adeat pa-
rum doctus, versutia, perjurio, auri sacra fame ad tur-
pitudinem notatus, qui opima Boëmiæ Sacerdotia suæ
factionis fautoribus liberaliter pollicetur, et ad libitum
inscia Curia Archiepiscopali, aut circumventa, partitur,
distrahit, et simoniace tandem dividit. Clericorum vo-
luntates ultimas lucri odore, per fas et nefas impugnat,
et evertit. Eorundem hæreditates, si ad Cardinalem jure
veniant, pro se majori parte trahit, et furatur. Mul-
tatis sacerdotibus, ære gravis, concubinas illis ut ante
esse sinit; et ad tempus, quasi liceret ut sint, quibusdam
pro pecunia illas confirmat, si non ipse potitur. Saluta-
ria Eminentissimi Consilia suo magno lucro, Curia au-
tem et Principis, quem falsissime plerumque informat,
dedecore prodit. Inter Nuntium Apostolicum et Archie-
piscopum Pragensem despicientiæ; inter Religiosos Or-

dines et eundem Cardinalem diffidentia; inter Clerum,
Prælatos, et Archiepiscopum aversionis; inter Proceres,
populumque, et inter sæpe dictum Principem contemp-
tionis, detrimento religionis, et animarum non vulgari,
scandalo, sub servandæ jurisdictionis Ecclesiasticæ spe-
cie, quam tamen omnes agnoscunt, nemo contumaciter
lædit, author et machinator est. In Barnabitarum Ordi-
ne Professus dum viam ab eo discedendi sibi facit auro,
quod (contra institutum ordinis sui, & Tridentini decre-
ta factus Præpositus) fraudulentissimis etiam alijs suis
conatibus, congregat, et non pro fratribus alendis, sed ad
suam nequitiam promovendam plurimum colligit, inau-
ditum iter, transalpinis solenniter professis, gravi Reli-
giosarum Familiarum perturbatione et damno, aperuit,
et primos hic docuit, ostenditque. Intimus Ducis Frid-
landiæ Consiliarius, ejusdemque ad Principes constitutus
Legatus, Episcopus etiam illius futurus, ac si jam ipse
sacrorum Rex Dominus illius Bohemorum esset, quatuor
Episcopatus in Boëmia a Cæsare jam jam, nisi turbæ et
bella, erigendos pollicitans distribuebat, et ad dignita-
tem illam, spem omnem, legitime designatos arcens, præ-
cludebat. Dum vero ad necem Austriacorum destinata
dies prope adesset, subduxit se in Fridlandiam, ut inde
tanquam ex specula aliqua interneccionem honorum ob-
servaret; ubi vero consilia illa nefaria patefacta, propi-
tioque Deo versa alio inaudisset, expectatione sua de-
jectus, Pragam tristissimo animo redijt, ibique mæstissi-
mus modo incusabat sui Idoli percussores, modo cæsorum
innocentiam commendabat.

Quæ omnia indicium fecerunt clarissimum illum conju-
rationis perditissimorum istorum hominum conscium et
participem fuisse, si non Architectum. Denique Don
Florius Cremona fornicatione, adulterijs, sacrilegio, et
sodomitico masculorum concubitu, aditum supplicatio-
nibus, pro Bohemia, Cæsare, Rege, et Religione factis ad
Thronum gratiæ, licet eas comitetur fiducia ipsa, inter-
cludit & notissimus est. Ille scorta in suum Monaste-
rium inducit, & quibus potiri ad libidinem prece aut pre-
tio non potest, inferre vim, etiam nuptis inter ipsa clau-
stra blande invitatis vel tractis conatur. Hoc vero gran-
de sacrilegium est: conjugatæ cuiquam, inter sacrosan-
tos templi parietes, ipsaque adijta penetralia, sacrifican-
tium vestes, et Evangeliorum pulvinaria, ad patrandum
mollissime adulterium, substernere non exhorruit. Vien-
nense autem illud cum pueris meritorijs facinus, a quo

non potest unquam dici, nec censi absolutus, eo liberius continuat in Bohemia, quo potentio-rem volutatio- nis istius, impudicæ et exoletæ adeptus est imitatore- m & Patronum, hoc est Eminentissimi Cardinalis Aulæ Præ- fectum, nomine Josephum, cujus æque non unus produci potest Ganymedes & Catamitus.

In quæ omnia Eminentissima Tua Celsitudo diligenter advertere, & inquirere, cum possit alijs salubrius, te- netur. Verissima autem esse deprehendet, si Reveren- tissimo Domino Joanni Platisio Officiali Olomucensi & Reverendissimo Domino Casparo a Questemberg Abbati

Strahoviensi, Clarissimoque Doctori Colbio Canonico Pragensi, aut similibus negotium hæc perquirendi, te- standique ista impune omnibus, Authoritate sua, vel Summi Pontificis scripto dederit. Ita enim demum fiet, ut ad impetrandam de hæreticis victoriam, et Ecclesiæ publicam pacem viam precibus Tua Eminentissima Cel- situdo aperiat, & bello concluso arctissimis compagibus, mala plurima, feliciter amoliat. Quod si neglexerit, sciat, nec conscientia, nec Officio suo, neque Regi, ne- que Cæsari, neque Summo Pontifici satis se facturum, & dabit omnibus brevi, & Deo de istis rationem.

Itálie a česká barokní literatura

L'Italia e la letteratura del barocco ceco

Zdeněk Kalista

A cura di Alessandro Catalano e Martin Valášek

[eSamizdat 2004 (II), 3 pp. 211–233]

Il seguente testo dello storico ceco Zdeněk Kalista (1900-1982), che presentiamo nelle due versioni (ceca e italiana) conservate nel suo archivio personale, è stato letto a Napoli nella primavera del 1967, in occasione di una lezione a lungo rimandata e fortemente voluta dall'amico Leone Pacini Savoj. Conosciutisi a Praga nell'atmosfera postavanguardia degli anni Trenta, i due avevano sempre mantenuto stretti contatti, esclusi ovviamente gli anni della prigionia di Kalista (1951-1960), che si erano fatti particolarmente intensi alla fine degli anni Sessanta, quando Pacini aveva pubblicato diversi articoli di Kalista sugli Annali dell'Istituto Orientale di Napoli e aveva cercato ripetutamente di invitare lo sfortunato amico ceco in Italia. Sintomatiche per comprendere tutta un'epoca sono le lettere di Pacini Savoj: a partire dall'inizio degli anni Settanta emerge infatti in modo sempre più evidente la nostalgia dei gloriosi anni Trenta ("la mia mentalità di uomo vecchio"), la tristezza per il destino della "nostra generazione" e la sua estraneità al mondo, anche universitario, che lo circonda ("mi sento come uno straniero"). Anche se alcune delle osservazioni di Zdenek Kalista hanno trovato nei decenni successivi approfondimenti e puntualizzazioni, che in parte mettono in dubbio alcune delle sue conclusioni, la pubblicazione della sua lezione del 1967 vuole essere anche un omaggio al destino sfortunato di un esponente di spicco dei primi passi dei movimenti avanguardisti all'inizio degli anni Venti, poi storico di ottimo livello nel decennio successivo e infine vittima delle repressioni ideologiche degli anni Cinquanta. Ringraziamo gli eredi e il Památník národního písemnictví di Praga, dov'è conservato il fondo Kalista, per l'autorizzazione a pubblicare la lezione nelle due versioni linguistiche esistenti¹.

La versione italiana, opera comunque di un non madrelingua, è stata adeguata alle norme editoriali di eSamizdat e leggermente rielaborata solo là dove le ambiguità linguistiche rischiavano di compromettere la comprensione del testo, mentre in tutti gli altri casi, in cui pure sarebbe stato opportuno intervenire, si è deciso di conservare la dizione originale. Le note al testo, pure originariamente previste, non si sono conservate.

Český text strojopisné přednášky Zdeňka Kalisty, uložené v jeho pozůstalosti v Literárním archivu Památníku národního písemnictví, otiskujeme bez poznámek pod čarou. Autor jednak neoznačil v textu místa, k nimž se poznámky vztahují, jednak poznámky bibliograficky nekompletoval.

Text přizpůsobujeme současnému pravopisnému úzu (psaní slz, interpunkce, velká písmena, spřežky apod.). Opravujeme pouze evidentní překlepy, omyly a přehlédnutí. Podtržené výrazy a názvy děl tiskneme kurzivou. Sjednocujeme kolísající psaní římských a arabských číslovek u letopočtů ve prospěch arabských.

¹ I due testi sono conservati nell'omonimo fascicolo, Praha, Památník národního písemnictví, Zdeněk Kalista, Rukopisy vlastní, České baroko a Itálie.

Téma „l’Italia e la letteratura del Barocco ceco“ je téma nesnadné. Nesnáze vyvstávají badatelé, který se chce pokusit podatí obraz těchto literárněhistorických vztahů, jak na straně italské, tak na straně české. V Itálii bylo dosud velmi málo pozornosti věnováno italské literární expanzi – speciálně pak literární expanzi italského baroka, které až donedávna bylo považováno za dobu úpadku italského ducha, končící neslavně slavnou periodu italského rinascimenta. A v Čechách bylo údobí barokní od časů osvícenských a zejména pod vlivem politických zápasů 19. století, obracejících se proti vládě a monarchii rodu habsbursko-lotrinského, přímo dobou „Temna“ – podle názvu známého románu Aloise Jiráka, toto údobí barvitě líčícího. Barok byl tu ztotožňován s cizí nadvládou v zemi, uvedenou porážkou českého stavovského odboje na Bílé hoře 1620, s násilnou protireformací, prováděnou v českých zemích po tomto vítězství absolutní moci panovnické, i dokonce s širokým nástupem germanizace u nás po skončení třicetileté války a pak v 18. století. Badatel, který se odvážil nezaujatého pohledu na toto údobí a jeho literární produkci, byl označován – a to ještě v minulém desetiletí – za zrádce věci národní, za zaprodance, vychvalujícího dobu reakce a cizí nadvlády. Teprve v poslední době pozvolna ožívuje znovu úsilí, které na sklonku let dvacátých a třicátých našeho věku se pokoušelo v pracích Josefa Vašici, Václava Černého, Viléma Bitnara a jiných (také mých) proniknout k lepšímu poznání literárního odkazu českého 17. a 18. století (1600–1800), vymezujících zhruba v našem písemnictví český barok. Ale toto úsilí bude ještě dlouho nepochybně nuceno zápasit s problémy základními, především s problémem barokních textů, jež z největší části zůstávají dosud pokryty prachem zapomenutí v starých knihovnách, ale i s nedostatečným zakreslením literárních útvarů této doby, z nichž doposud jen barokní lyrika, barokní legenda, barokní kazatelství a barokní divadlo, hlavně lidové, byly podrobeny poněkud podrobnějšímu průzkumu, a konečně i s neprobádanou strukturou literárního jazyka, měnícího se v baroku velmi živě pod dotekem hovorové řeči širokých vrstev lidových a prostupovaného novými prvky z jazyků cizích, které pronikaly

Il tema “l’Italia e la letteratura del barocco ceco” non è facile da affrontare. Con molta difficoltà gli studiosi, sia italiani che cechi, si avventurano sul terreno di questi rapporti storico-letterari. In Italia fino ad oggi non è stata analizzata con sufficiente attenzione l’espansione della letteratura italiana nel barocco, considerato ancora qualche tempo addietro un periodo di decadimento dello spirito italiano, che conclude ingloriosamente il glorioso rinascimento della penisola. In Boemia l’epoca del barocco, a partire dall’illuminismo e soprattutto per influenza delle lotte politiche del XIX secolo contro il potere monarchico degli Asburgo-Lorena, fu identificata con l’epoca dell’oscurantismo, descritto così efficacemente nell’omonimo romanzo di Alois Jirásek). Il barocco veniva identificato con l’egemonia straniera, seguita alla repressione della rivolta dei nobili cechi sulla Montagna bianca nel 1620, con la controriforma forzosamente instaurata nelle terre ceche dopo la vittoria del potere assoluto e con l’intensa germanizzazione del nostro paese dopo la guerra dei Trent’anni e, più tardi, nel XVIII secolo. Lo studioso che avesse cercato ancor dieci anni fa di fare un quadro obiettivo di questo periodo, pubblicando qualche lavoro letterario, sarebbe stato accusato di essere un traditore del popolo, un venduto, un nostalgico dell’età reazionaria e del potere straniero. Solo in quest’ultimo periodo si nota un risveglio di quello slancio che negli anni Venti e Trenta del nostro secolo aveva dato l’impulso, attraverso i lavori di Josef Vašica, Václav Černý, Vilém Bitnar e altri (compresi i miei), ad uno studio approfondito sull’eredità letteraria ceca dei secoli XVII e XVIII (1600–1800), che delimitano nella nostra letteratura il barocco ceco. Tuttavia questo nuovo slancio per lungo tempo ancora sarà costretto a superare problemi gravi e soprattutto quelli dei testi barocchi che sono in gran parte dimenticati nelle antiche biblioteche e anche della descrizione imprecisa degli aspetti della letteratura di questo periodo, di cui finora soltanto la lirica, la leggenda, l’omiletica e il teatro (particolarmente quello popolare), sono stati sottoposti a minute ricerche, e ancora quello della lingua letteraria non ancora analizzata, che nel barocco si trasforma molto rapidamente sotto l’influenza del linguaggio parlato dai più larghi strati popolari e dell’infiltrazione di nuovi ele-

výrazněji do českého prostředí. Otázku konexí českého písemnictví barokního s literaturami cizími – v tom také s literaturou italskou – nebude možno zatím řešit ve větší šíři – tak jako je zkoumána např. při literatuře českého romantismu, literatuře let devadesátých, literatuře po první světové válce a jiných údobích české literatury.

Je proto pochopitelné, že naše téma „L'Italia e la letteratura del Barocco ceco“ se marně bude ohlížet po nějaké vydatnější opoře v dosavadním bádání, týkajícím se české literární a vůbec kulturní historie. Ani velmi svědomitá kniha Artura Cronii *Čechy v dějinách italské kultury* (1936) nemohla zaznamenat nějakou práci, která by shrnula výrazy pozornosti upjaté v 17. a 18. století v českých zemích k Itálii a byla protějškem ke Croniovu pečlivému inventáři projevů zájmu o české země na straně italské. A přece jde o téma velice zajímavé – a to nejen pro toho, kdo se stará o minulost a o česko-italské styky v dřívějších dobách, ale i pro člověka, který pohlíží na dnešní duchovou situaci a v jejím rámci chce porozumět vztahům mezi svým domovem a Itálií. V interview, který otiskly nedávno Literární noviny s profesorem A. Ripellinem, poukázal Ripellino na vztahy, spojující český barok s Vladimírem Holanem, jehož básně uvedl ve svém překladu úspěšně do Itálie, a prohlásil, že v těchto vztazích je patrně i vysvětlení, proč poezie Holanova – dosud z nejavantgardnějších v české literatuře – jeho italské publikum tak zaujala. Je to samozřejmě cosi spíše tušeného než jasně doloženého, ale ukazuje to dosti zřetelně, jak se otázka italsko-českých literárních vztahů v době barokní zakrojuje i do otázek velmi živých.

Chceme-li ovšem posouditi česko-italské vztahy literární, resp. vztahy české literatury k Itálii v době barokní konkrétněji a výrazněji, musíme si především uvědomit specifickou strukturu české literatury 17. a 18. století, která liší tuto literaturu od literatury italské. Tento strukturální rozdíl je podložen rozdílem sociálních poměrů v obou zemích. Zatímco italská společnost této doby se nám představuje jako sice vertikálně vybudovaný, ale přece jen jednotný útvar, kde široké vrstvy venkovského obyvatelstva a pracujících vrstev městských jsou poutány poměrně početnou vrstvou měšťanskou k aristokratické složce obyvatel-

menti stranieri nella società ceca. Per ora non si può risolvere il problema del legame della letteratura ceca barocca con quelle straniere, e quindi anche con quella italiana, come invece è stato fatto nei confronti della letteratura ceca del romanticismo, degli anni Novanta, del periodo posteriore alla Prima guerra mondiale e di altri periodi. Quindi è comprensibile che il tema “l'Italia e la letteratura del barocco ceco” non potrà trovare un solido punto di riferimento negli attuali studi di ricerca sulla storia della letteratura e della cultura ceca. Nemmeno la accurata monografia di Arturo Cronia, *Čech v dějinách italské kultury* (del 1936) è stata in grado di segnalare un'opera capace di riassumere tutte le manifestazioni di quell'attenzione che i cechi rivolsero all'Italia nei secoli XVII e XVIII, da contrapporsi alla minuziosa descrizione del Cronia stesso sulle espressioni di interesse degli italiani nei confronti della Boemia. Eppure questo è un tema molto attraente, non solo per lo storico che analizza le varie forme di contatto italo-ceche dei periodi passati, ma anche per colui che si occupa della situazione intellettuale odierna e si propone di comprendere i legami che intercorrono tra il mio paese e l'Italia. Nell'intervista pubblicata tempo fa su Literární noviny, il prof. A.M. Ripellino cita i rapporti che si erano stabiliti tra il barocco boemo e Vladimír Holan, le cui poesie da questi tradotte sono state pubblicate in Italia, e dichiara che appunto in questi rapporti va ricercato l'interesse che le poesie di Holan, considerate fino a oggi le più d'avanguardia della letteratura ceca, hanno saputo destare nel lettore italiano, mostra chiaramente che il problema dei rapporti italo-cechi nella letteratura del barocco tocca questioni molto vive.

Volendo comunque prendere più concretamente in considerazione i rapporti italo-cechi nella letteratura del barocco, dobbiamo in primo luogo esaminare, nella letteratura ceca dei secoli XVII e XVII, la struttura specifica che la differenzia da quella italiana. Questa diversità strutturale ha le sue radici nei differenti rapporti sociali dei due paesi. Mentre nella società italiana di allora la vita è impostata su un sistema verticale, ma unitario, dove i larghi strati della popolazione agricola e dei lavoratori delle città sono legati da un numero so strato borghese all'aristocrazia cittadina che nel medioevo e nel rinascimento si era largamente fusa con

stva, kterou tradice středověku a rinascimenta hluboce pomísily se zámožnějšími vrstvami městskými – v českých zemích se rozevírá mezi šlechtou a masou poddanského lidu hluboký předěl. Měšťanstvo tu takřka neexistuje, a existuje-li, je to existence povytce formální, postrádající jakékoli větší závažnosti. Třicetiletá válka, která v letech 1618–1648 hrozným způsobem poničila české země, vypudila po vítězství protireformace větší část měšťanských rodin – zejména právě zámožnějších, měšťanů královských měst – ze země, a to, co tu zbylo, bylo ochuzeno plnem kořistících armád, nemožnými daněmi a hlavně odlivem hotového peníze ze země emigrací, a náklady na vojsko mimo její hranice a s tím související naprostou stagnací všeho obchodu tak, že jeho život se změnil v živoření, neschopné nejen nějakého uplatnění politického, ale i jakékoli větší aktivity kulturní. Šlechta a vlastní masa obyvatelstva v českých zemích v době barokní žijí zcela si cizím, na sobě nezávislým životem, a to nejen po stránce vnější, ale i ve smyslu vnitřním, duchovém. A to přirozeně se projevuje i v literatuře a dotýká se to i vztahů české literatury barokní k Itálii, jež se utvářejí jinak v oblasti písemnictví určeného kruhům aristokratickým a jinak v literární oblasti konzumované širokými vrstvami českého obyvatelstva.

Česká šlechta doby barokní je z daleko největší části šlechta dvořanská. Císařský dvůr ve Vídni je nejen jejím společenským střediskem, které upoutává její ctižádost, ale i vzorem, jenž dochází odrazu v životě na nádherných barokních zámcích budovaných po českém venkově, pražských, případně brněnských aristokratických palácích i drobnějších, méně výstavných panských sídlech. Tento dvůr pak vděčí za svoji kulturní náplň Itálii. Císařovny z dynastie mantovských Gonzagů – Eleonora, manželka Ferdinanda III., a Eleonora, žena jeho syna Leopolda I. – podstatnou měrou tu upevnily nadvládu italského dvorského baroka. Itálie nejen že dodává největší část výtvarného umění – obrazů, soch a dekorací pro výzdobu císařského hradu vídeňského, paláců arciknížat a paláců nejvyšších hodnostářů dvorských i vládních (jedním ze zprostředkovatelů tohoto přílivu italského výtvarnictví je v době své benátské ambasády Čech Humprecht Jan Černín z Chudenic, který sem dodává Tiziany,

la ricca borghesia, in territorio boemo tra i nobili e la massa dei sudditi si crea una profonda frattura. Qui la borghesia quasi non esiste o la sua esistenza è del tutto formale, quasi priva di rilievo. La guerra dei Trent'anni, che dal 1618 al 1648 inferse al territorio ceco enormi distruzioni, provocò, con la vittoria della controriforma, l'espulsione dal paese della maggior parte delle famiglie borghesi più ricche che risiedevano nelle città reali e coloro che rimasero furono impoveriti dai saccheggi militari, dalle tasse e soprattutto dal riflusso del denaro verso le terre d'emigrazione, dal costo dell'esercito al di là della frontiera e dal conseguente ristagno di ogni commercio. Gettati in questa misera situazione, furono incapaci di esplicare una efficiente vita politica e un'ampia attività culturale. Nel periodo del barocco la nobiltà e la larga massa della popolazione delle regioni ceche vivono estranee l'una all'altra, indipendenti non solo nelle manifestazioni esteriori della vita, ma anche nel pensiero e nello spirito. Questo fenomeno, naturalmente, si riflette nella produzione letteraria, ripercuotendosi infine sul rapporto che intercorre tra la letteratura ceca e quella italiana, rapporto che si viene plasmando diversamente nella letteratura che nasce nei circoli aristocratici e in quella assorbita dagli strati più larghi della popolazione.

La nobiltà ceca del barocco è costituita in gran parte da cortigiani. La loro vita sociale si concentra nella corte imperiale di Vienna, che appaga la loro ambizione e viene presa a modello nei magnifici castelli barocchi della campagna ceca, nei palazzi aristocratici di Praga e di Brno e nelle piccole sedi dei signori del tempo. L'attività culturale di questa corte è improntata ai modelli italiani. Le imperatrici della dinastia dei Gonzaga di Mantova, Eleonora, moglie di Ferdinando III ed Eleonora, moglie del di lui figlio Leopoldo, hanno in gran misura contribuito al consolidamento della supremazia del barocco italiano di corte. Dall'Italia provengono numerosissime opere d'arte, quadri, statue e decorazioni che abbelliscono e il castello imperiale di Vienna e i palazzi degli arciduchi e delle massime personalità di corte e politiche. A questo flusso artistico dà grande impulso l'allora ambasciatore cesareo a Venezia, Humprecht Jan Černín di Chudenice, che invia in patria opere del Tiziano, del Veronese, di Tintoretto, del

Veronese, Tintoretty, Giorgiony, Belliny, Palmy a jiné obrazy benátského malířství), ale vytváří i hudební repertoár dvorského života, vyvází sem svoje zpěváky, hudebníky i skladatele. Divadlo, které se tu provozuje s velkou pompou, je – až na několik bezvýznamných německých komedií – cele a plně italské, autory i herci. A samozřejmě že i literatura, o kterou se vídeňský dvůr zajímá, je především literatura italská. Vídeňský dvůr netoliko že má svoje dvorní básníky italské, kteří v duchu renesančních a barokních autorů poloostrova Apeninského skládají básně a divadla k významným událostem v životě habsburské dynastie a jejího dvora, ale má i svou italskou Akademii – odezvu slavných Akademií v Římě, ve Florencii, v Neapoli a v jiných městech italského rinascimenta a italského baroka – kterou založil roku 1632 bratr Ferdinanda II. arcivévoda Leopold Vilém.

Médiem tohoto dvorského života pronikla italská kultura a italská literatura opravdu hluboko i do kulturního života české aristokracie. Zejména v 17. století patřilo přímo k nezbytnostem předpokládaným u každého jen poněkud významnějšího šlechtice ovládat dokonale italštinu. Aby se naučili dokonale italsky, tráví mladí kavalíři českého baroka největší část zahraničního pobytu, který měl vytříbit jejich vzdělání, v Itálii: v Benátkách, ve Florencii, v Sieně, v Římě, v Neapoli a jiných italských městech. Sňatky, které později uzavírají na vídeňském dvoře s italskými dvorními dámami některé císařovny z rodiny Gonzagů, jejich výrazovou obratnost v tomto jazyce doplňují tak, že se italština stává jejich obcovací řečí, zatlačující pomalu jejich češtinu, případně němčinu. Jejich korespondence – i když ji vedou mezi sebou třeba dva Češi, je psána italsky, a dokonce i deníky si vedou v této řeči. V jejich písemných pozůstalostech ještě dnes nacházíme listy současných italských básníků, s nimiž udržovali styky, případně rukopisy básní a dramát těchto autorů, jim věnovaných. Tak třeba mezi papíry již zmíněného Humprechta Jana Černína je dosti značný konvolut dopisů, které psal tomuto hraběti italský Cyrano, divoký a patetický Sicilián Don Artale, jsou tu stopy jeho styků s dvorním básníkem vídeňským Amalteem, s padovským Carlo de Dottori, benátským Aureliem Aurellim a jinými

Giorgione, di Bellini, di Palma e di altri pittori veneziani. Cantanti, compositori, musicisti italiani danno il tono alla vita musicale di corte. Il teatro, coltivato qui con gran pompa, fatta eccezione per alcune commedie tedesche di modeste proporzioni, è dominato da autori e attori italiani. Anche la letteratura che richiama l'interesse della corte viennese è prevalentemente italiana? Questa corte non solo vantava propri poeti italiani che celebravano nei loro versi e opere teatrali di ispirazione rinascimentale e barocca gli avvenimenti più notevoli di casa Asburgo e della sua corte, ma aveva persino una propria accademia italiana, riflesso delle celebri accademie di Roma, Firenze, Napoli e di altre città del rinascimento e del barocco italiano, fondata nel 1632 dall'arciduca Leopoldo Guglielmo, fratello di Ferdinando II.

Grazie a questa vita di corte, la cultura e la letteratura italiane hanno lasciato profonde tracce nel mondo culturale dell'aristocrazia ceca. In particolare nel XVII secolo era un punto d'onore per ogni aristocratico appena un po' importante essere padrone della lingua italiana. Al fine di apprenderla perfettamente, i giovani cavalieri del periodo barocco ceco trascorrevano un obbligato soggiorno all'estero che doveva completare la loro istruzione, in Italia, a Venezia, Roma, Firenze, Siena, Napoli e nelle altre città della penisola. I matrimoni conclusi più tardi con le dame italiane delle imperatrici della famiglia Gonzaga, crearono condizioni propizie al perfezionamento di questa lingua che a poco a poco, sostituendosi al ceco o al tedesco, diventò il linguaggio abituale della comunicazione. Anche la corrispondenza, sia pure se scambiata tra due cechi, e gli stessi diari vengono scritti in italiano. Tra i documenti a noi pervenuti troviamo spesso le lettere di poeti italiani dell'epoca, indirizzate a questi cavalieri boemi che erano in contatto con essi, o manoscritti di poesie e opere drammatiche loro dedicate. Ad esempio il già citato Humprecht Jan Černín ci ha lasciato un numero notevole di lettere indirizzategli dal Cyrano italiano, il rude e patetico siciliano Don Artale, e alcuni documenti che comprovano i suoi legami con il poeta viennese di corte Amalteo, con il padovano Carlo de' Dottori, col veneziano Aurelio Aureli e con altri scrittori italiani, poesie italiane, come il lungo sonet-

italskými spisovateli té doby, italské básně, jako je dlouhá skladby *Nelle nozze dell'Illustrissimo S. Conte Humberto Cernino e dell'Illustrissima Signora Marchesa Diana Maria da Gazoldo*, sonet Neapolitánce Alfonse Guatieriho, psaný k téže příležitosti, a řada dalších dokladů tohoto druhu. V papírech Adama Slavaty z Chlumu a Košumberka se setkáváme opět s dopisy známého dvorního básníka vídeňského Niccola Minatiho, kterému Slavata v době velkého moru 1680 dokonce poskytl útočiště na svém moravském zámku ve Slavonicích. A ze samého konce doby barokní je příkladem jednoho z těchto početných přátelství mezi českými aristokraty a italskými literáty konec Giacoma Jacopa Casanovy jako bibliotekáře na zámku hraběte z Valdštejna v Duchcově v Čechách. Nejvýrazněji přicházeli vnitřně představitelé české aristokracie 17. a 18. století ve styk se soudobou italskou literární produkcí na půdě italského dramatu – a to zejména dramatu hudebního, jež dávali provozovat na svých zámcích a ve svých palácích buď stálými divadelními soubory v jejich službách, nebo ad hoc vytvořenými ensembly z hudebně nadanějších jejich služebníků a poddaných. Stačí tu uvést snad příklady nejznámější a literárně dnes už podrobně zpracované: divadelní soubor Benátčana Denzia, který byl ve službách Františka Antonína hraběte Šporka, a podobný hudební soubor na jaroměřickém zámku na Moravě, který řídil český kapelník František Míča a v jehož textech vedle zmíněného již císařského dvorního básníka Minatiho se uplatňoval i Pietro Metastasi. Kam až dosáhl styk českého aristokrata s italskou literaturou barokní, ukazují literární pokusy, kterými se tento aristokrat pokoušel sám veplouti do vod tohoto písemnictví. Ukázkou jejich mohou být třeba *Rime rozze* několikrát již zmíněného Humprechta Jana Černína z Chudenic, na něž jsem upozornil ve svém vypsání mládí tohoto barokního kavalíra, italská komedie jeho současníka Maxmiliána z Valdštejna a jiné literární pokusy českých šlechticů na poli italského písemnictví.

Ovšem italská kultura, uplatňující se v kruzích české aristokracie 17. a 18. století (hlavně 17.!), byla kultura plně recipovaná, které české prostředí nedovedlo dáti v nejmenším svérázný odstín a nebyla také v

to *Nelle nozze dell'Illustrissimo signor Conte Humberto Cernino e dell'Illustrissima signora Marchesa Diana Maria da Gazoldo*, un sonetto del napoletano Alfonso Gualtieri, scritto nella stessa occasione e un'infinità di altri documenti. Tra le carte di Adam Slavata di Chlum e Košumberk si trovano anche lettere a lui indirizzate dal poeta viennese di corte Nicola Minati, il quale aveva trovato rifugio nel suo castello moravo di Slavonice durante l'epidemia di peste del 1680. Infine allo scendere dell'epoca barocca siamo testimoni di un ennesimo esempio di amicizia tra un aristocratico ceco e un uomo di lettere italiano: Giacomo Casanova prende sede nel castello del conte di Valdštejn a Duchcov in Boemia in qualità di bibliotecario.

Con maggior frequenza ancora gli aristocratici dei secoli XVII e XVIII venivano a contatto con la produzione letteraria italiana dell'epoca attraverso il dramma italiano, soprattutto musicale, che compagnie teatrali al loro servizio o costituite lì per lì con servi e sudditi che avevano talento musicale, mettevano in scena nei castelli e palazzi di loro proprietà. Ci limiteremo a citare i più noti ed oggi minutamente elaborati esempi: la compagnia teatrale del veneziano Denzio, al servizio del conte Francesco Antonio di Špork, e il complesso operistico del castello di Jaroměřic in Moravia, diretto dal maestro ceco František Míča, che preferiva i libretti del poeta della corte imperiale Minati, che abbiamo già citato, e dello stesso Pietro Metastasio. La profondità del legame che intercorreva tra l'aristocrazia ceca e la letteratura italiana viene registrata tra l'altro dalle velleità letterarie degli stessi nobiluomini. Un saggio di questo tipo di esperimenti si riscontra nelle *Rime rozze* di Humprecht Jan Černín, che io stesso ho citato nel mio scritto sul periodo giovanile del cavaliere barocco, nella commedia italiana del suo contemporaneo Massimiliano di Valdštejn e in altri ancora.

Tuttavia la cultura italiana dei circoli aristocratici ceci dei secoli XVII (in particolare) e XVIII non assume un suo carattere specifico, né si arricchisce di un contenuto intrinseco particolare. La società ceca si limitava ad assimilarla. Forse consimili di letteratura e cultura italiana, come confermano anche i nuovi scritti dello slavista ungherese Endre Angyal, esistono anche in altri paesi annessi alla casa Asburgo, i cui circoli dominanti

českém prostředí nijak vnitřně rozhojňována a obohacována. Jak ostatně ukazují nové práce maďarského slavisty Endreho Angyla, existovaly stejné periferní útvary italské kultury a italského písemnictví i v jiných zemích mladší větve domu habsburského, jejichž vedoucí společenské vrstvy byly v kontaktu s vídeňským dvorským ohniskem, a ani tu nevyspěly nikdy v samostatný nebo aspoň diferencovaný kulturní útvar. Tu není možno mluvit o životodárném pronikání italského ducha, nýbrž jen o vnějším rozšíření jeho oblasti. Vliv, který tato italská kultura aristokracie v českých zemích měla na utváření národní literatury české, byl poměrně malý, rozhodně menší než např. v oblasti umění výtvarného či hudby. Prostřednictvím panského služebnictva, které, jak jsem se už zmínil, se účastnilo zejména divadelních a hudebních produkcí na zámcích a v palácích šlechtických, přecházely ovšem její odrazy i do širších vrstev hlavně venkovského (ale i městského) obyvatelstva. Ale působení těchto elementů bylo celkem dosti omezené. Týkalo se především lidového divadla, o jehož italských prvcích bude ještě řeč v dalším, a pak lidové terminologie hudební, kde nejen názvy jednotlivých nástrojů (*čelo, basa, pozoun, trumpeta* atd.), ale i názvy některých lidových hudebních forem té doby a názvy některých tanců mají svůj kořen patrně v italštině zachycené v panských sídlech. Jinak ve vlastním lexiku řeči lidové z té doby je poměrně málo svým původem prokazatelně z italštiny šlechtických zámků a paláců 17. a 18. století – snad takový výraz „na pospas“, který svým původem z italského „post pasto“ ukazuje zřejmě k bohatému stolu českého barokního panstva.

Daleko větší význam než kulturní život na panských sídlech měla pro šíření italských vlivů v duchové atmosféře českého lidu v baroku vrstva, která do jisté míry nahrazovala – díky svému pevnému postavení hospodářskému i díky svému vzdělání – ono měšťanstvo, o jehož vymizení nebo aspoň katastrofálním úpadku v české společnosti 17. a 18. století jsme hovořili výše – totiž duchovenstvo. Literární dílo jím vytvářené představuje vlastně největší část toho, co nazýváme českou literaturou barokní, a převažuje v české literatuře 17. a 18. století nejen tímto kvantem, ale i významem, jaký takové básnické dílo Bridelovo, historická práce a zejména slavná apologie jazykových

erano in rapporto con la corte viennese, senza tuttavia assumere aspetti indipendenti o perlomeno differenziati. Non si può quindi parlare qui di viva penetrazione dello spirito italiano, ma solo di una sua espansione rimasta alla superficie. L'influenza che ebbe la cultura italiana dell'aristocrazia ceca sulla formazione della letteratura nazionale ceca non fu in complesso rilevante, certo minore che nel campo, ad esempio, delle arti figurative o della musica. La servitù che, come ho accennato sopra, partecipava all'attività teatrale e musicale dei castelli e palazzi della nobiltà, contribuiva a diffonderla tra la popolazione delle campagne (e anche delle città). Tuttavia le loro possibilità erano limitate e si riflettono in primo luogo sul teatro popolare, di cui avremo ancora occasione di parlare, e sulla terminologia popolare musicale, che affonda chiaramente le sue radici nella lingua italiana intercettata nelle sedi signorili, non solo per quanto concerne le espressioni dei singoli strumenti musicali (*čelo, basa, pozoun, trumpeta*, e così via), ma anche delle forme musicali popolari del tempo e di alcune danze. Al contrario nel vero e proprio lessico della lingua popolare di quel periodo troviamo in genere pochi elementi provenienti dalla lingua italiana, usata nei castelli e nei palazzi nobiliari dei secoli XVII e XVIII. Forse anche l'espressione *na pospas*, che proviene dall'italiana "post pasto", sta a indicare l'opulenta tavola dei signori cechi del barocco.

Il clero, che in certa misura aveva sostituito in seno alla società ceca dei secoli XVII e XVIII (grazie alla sua solida posizione economica e alla sua cultura) quella borghesia, della cui scomparsa o catastrofica decadenza abbiamo già parlato, venne ad assumere un'importanza molto più accentuata per l'estensione dell'influenza italiana tra gli strati intellettuali del popolo ceco. La produzione letteraria del clero abbraccia in effetti la maggior parte di ciò che passa sotto il nome di letteratura barocca e ha nella letteratura ceca dei secoli XVII e XVIII il suo peso non solo per la quantità di opere che ha creato, ma anche per l'importanza che assumono molte di queste opere poetiche, come quelle del Bridel, gli scritti storici e soprattutto le celebri apologie sui diritti della lingua ceca di Bohuslav Balbín e altri scritti del genere, nella vita culturale ceca di quel periodo. La stessa produzione letteraria che ancora rimane, dell'assottigliata classe borghese (le liriche di

práv češtiny Bohuslava Balbína a jiné podobné spisy pro toto období českého kulturního života mají. I to, co zbývá jako literární produkce hluboce oslabené vrstvy měšťanské – lyrika Adama Michny z Otradovic či Karla Holana Rovenského, vědecké dílo Marka Marci z Kronlandu a několik dalších –, je pod silným vlivem této literatury vytvářené duchovenstvem a víceméně se jí přizpůsobuje.

Bohužel ani česky psané spisy českého duchovenstva 17. a 18. století nejsou dnes stále ještě dostatečně známy a prozkoumány – je charakteristické, že i tak mohutný lyrický básník, jako je Bridel, byl objeven teprve před třiceti lety Josefem Vašicou! Úplně však stranou – až na výjimky, o nichž bude hned řeč – stojí *latinsky psaná produkce* českého kléru, třebaže jak kvantitou, tak kvalitou, tj. významem pro společnost národní nikterak za česky psanými spisy nezůstává. Tento barokní humanismus latinský byl nacionálním chápáním literatury v minulém století vytlačěn daleko na periferii literárního dění jako cosi v podstatě cizího, nečeského. I Balbínovi bylo vytýkáno, že jeho žhoucí láska k národu se vyjadřovala latinsky. Zde tedy čeká i badatele, který bude chtít postihnout vliv Itálie na českou literaturu 17. a 18. století, práce skutečně klopotná a v každém směru průkopnická.

Ale není pochyby, že právě na tomto úseku budou pracovní výsledky bohaté a závažné. Stačí v tom směru si povšimnouti třeba historického díla Balbínova a zejména jeho slavné *Dissertatio apologetica pro lingua Slavonica (De felici quondam, nunc autem calamitoso statu regni Bohemiae)* a ohlasů italské literatury v něm. I když ponecháme úplně stranou odezvy staré Itálie klasické, jež v humanistické latině Balbínově jsou pochopitelně – tak jako u jiných humanistů – velmi hojné, a omezíme se jen na to, čím zalehla v jeho dílo Itálie pro jeho věk novodobá, tj. Itálie renesanční a barokní –, vidíme, že tu jde o odezvy jak početné, tak závažné. Není to jen Aeneas Sylvius Piccolomini, který prosytil už starší humanismus český – humanismus Jana z Rabštejna, Bohuslava Hasištejnského z Lobkovic, Viktorina Kornela ze Všehrd a dalších autorů českého quattrocenta – svými myšlenkovými podněty a který byl Balbínovi autoritou i jako spisovatel známé *Chronica Bohemorum*. Balbín zná a myšlenkově používá i Ammirata, Bionda,

Adam Michna di Otradovice o di Karel Holan Rovenský, l'opera scientifica di Marcus Marci di Kronland e altre) denota chiaramente l'influenza della letteratura ecclesiastica, alla quale più o meno si adegua.

Attualmente purtroppo nemmeno le opere del clero risalenti ai secoli XVII e XVIII sono sufficientemente note e analizzate: è caratteristico che un poeta lirico così importante come Bridel, sia stato scoperto soltanto trent'anni fa da Josef Vašica. Totalmente in disparte (fatta qualche eccezione di cui si farà parola) stanno le opere scritte in latino dal clero ceco che, sia per quantità che per qualità, vale a dire per l'importanza che rivestono nella società nazionale, possono senz'altro essere poste alla pari con gli scritti in ceco. Questo umanesimo barocco latino è stato respinto nel secolo scorso per motivi di carattere nazionalista infiltratisi nella letteratura ceca verso le sfere periferiche del movimento letterario come qualcosa di estraneo, di non ceco. Lo stesso Balbín venne rimproverato di aver espresso il suo amore per il popolo in latino. Il lavoro degli studiosi per mettere in chiaro l'influenza dell'Italia sulla letteratura ceca dei secoli XVII e XVIII sarà anche in questo campo irto di difficoltà e in ogni caso un lavoro da pioniere.

Ma non c'è dubbio che i risultati di questo lavoro saranno ricchi e decisivi. Basta prendere in considerazione ad esempio l'opera storica del Balbín e in particolare la sua celebre *Dissertatio apologetica pro lingua slavonica (De felici quondam, nunc autem calamitoso statu regni Bohemiae)* e l'eco della letteratura italiana in esse riflesse. Tralasciando le influenze dell'antica Italia classica che nel latino umanistico di Balbín e di altri autori sono rilevanti, e limitandoci soltanto alla risonanza nelle di lui opere dell'allora nuova era italiana, rinascimento e barocco, ne notiamo la portata e importanza. Non si tratta soltanto di Enea Silvio Piccolomini, che saturò l'ormai sorpassato umanesimo ceco (l'umanesimo di Jan di Rabštejn, di Bohuslav Hasištejnský di Lobkovic, di Viktorin Kornel di Všehrd e di altri autori del Quattrocento ceco) con l'essenza del suo pensiero e che Balbín considerò un'autorità anche come autore della nota *Chronica Bohemorum*. Balbín conosce e attinge al pensiero di Ammirato, di Biondo, di Cesare Baronio, di Bellarmino, di Guicciardino, di Giovio, di Machiavelli e di altri storici, giuridici, teorici di scienze

Cesara Baronia, Bellarmina, Guicciardiniho, Giovia, Machiavelliho a dlouhé řady dalších, dnes namnoze už zapadlých italských historiků, právníků, politických teoretiků, hvězdářů atd. Zejména výrazně se o tyto italské autority opírá v již zmíněné *Dissertatio apologetica pro lingua Slavonica*, kde citování italských autorů mělo nahrávat na shora dotčenou italskou kulturu české aristokracie, již tato obrana jazyka českého a jeho práv byla především určena. Znovu se tu ozývají jména Aenease Sylvia, Ammirata, Guicciardiniho, Giovia, Machiavelliho, Bionda, Antonia Posevina a dalších, a Balbín dokonce používá příkladu italské historie, aby oživil naděje vlastního národa, že jeho jazyk nezahyne: Tak prý jako se stalo Římanům, Italům a jiným národům „potlačeným množstvím Langobardů a Gotů“ – že totiž jejich jazyk, přestože se musil do jisté míry přizpůsobit jazyku vítězů, se přece jen ve své latinské podstatě udržel –, musí se státi i Čechům, třebaže i Čechové jsou ohroženi germánským přílivem a pod jeho tlakem „dle národní své vládnosti jazyku jeho se přizpůsobují“.

S podobným ohlasem, stupňujícím se až v myšlenku jistého souznění historických osudů italských a českých, setkáváme se i u druhého významného představitele české historiografie doby barokní Tomáše Pešiny z Čechorodu. V úvodu svého známého spisu *Ucalegon Germaniae, Italiae et Poloniae Hungaria Flamma belli Turcici ardens*, který měl roku 1663 probuditi živější zájem o válku, rozvíjející se tehdy na půdě uherské mezi houfy tureckými a vojsky císaře Leopolda I., obrací se Pešina velmi důrazně k Itálii, aby si uvědomila, že musí býti s jeho vlastní, bránící se proti náporu tureckému, solidární: „Neque, o Italia, a periculo tuta eris: devicta enim Hungaria ac parte residua Croatiae nihil est eritque Turcis invium: Per Carnos et Forum Iulii terrestribus ejus copiis facilis ad te patebit transitus“. A myšlenka ta se pak vrací a rozvíjí – zejména s pohledem k současnému zápasu mezi republikou benátskou a mocí tureckou o benátské državy na Peloponésu a vůbec na Blízkém východě – v celé této, barokním patosem prosycené knize, aby vyvrcholila vzrušenou modlitbou k Bohu co zakladateli a udržovateli Čechům a Itálii společné říše římské („Deus Optime maxime, Conditor et stator Imperii

politiche, astronomi e così via, oggi ormai dimenticati. Specialmente nella sua già citata *Dissertatio apologetica pro lingua slavonica* egli si appoggia su queste autorità italiane, che vengono menzionate anche allo scopo di compiacere alla cultura di indirizzo italiano dell'aristocrazia ceca, alla quale era dedicata questa sua apologia della lingua ceca. Balbín nomina qui di nuovo Piccolomini, Ammirato, Guicciardini, Giovia, Machiavelli, Biondo, Antonio Possevino e altri, rifacendosi persino ad un esempio della storia italiana, nell'intento di risvegliare nel popolo la speranza che la lingua boema non sarebbe perita: ciò che era già accaduto ai romani, agli italiani e ad altri popoli “oppressi dai Longobardi e dai Goti” (la cui lingua pur trovandosi nella necessità di adattarsi a quella dei vincitori, mantenne tuttavia il suo substrato latino) dovrà avvenire anche ai cechi, minacciati dall'influsso germanico, al quale “essi in grazia dell'amabilità che li distingue si uniformano”.

Anche in un altro celebre storico del barocco, Tomma Pešina di Čechorod, si riscontra un eguale influsso, una eco della cultura italiana, spinta tanto oltre da credere di vedere una comunità di destino fra italiani e cechi. Nella prefazione del suo noto lavoro *Ucalegon Germaniae, Italiae, et Poloniae Hungaria Flamma belli Turcici ardens*, che nel 1663 avrebbe dovuto sollevare un interesse più vivo per la guerra che si stava allora combattendo in Ungheria tra le schiere turche e l'esercito imperiale di Leopoldo I, Pešina invita con ardore l'Italia a non dimenticare il suo dovere di mantenersi solidale con la Boemia contro i turchi: “neque, o Italia, a periculo tuta eris: devicta enim Hungaria ac parte residua Croatiae nihil est eritque Turcis invium: per Carnos et Forum Iulii terrestribus ejus copiis facilis ad te patebit transitus”. Questo pensiero (soprattutto in relazione alla lotta tra la repubblica di Venezia e il potere turco che metteva in gioco l'egemonia veneziana nel Peloponneso e nel vicino oriente) ritorna e si sviluppa, soffuso di un pathos barocco, nel suo libro, che culmina con una commossa preghiera a Dio, fondatore e perpetuatore dell'impero romano, comune per i cechi e per gli italiani (“Deus Optime maxime, Conditor et stator Imperii Romani”). Il pensiero qui espresso ricorda il concetto di Dante sull'impero romano, forma costituita e voluta da Dio, che si ripete nella *Divina*

Romani“), vracející se myšlenkově k Dantovi a jeho obrazu římské říše co útvaru zřízeného a udržovaného Bohem, jak se s ním setkáváme v Božské komedii, v Monarchii a jiných spisech velikého Toskánce a jak byl k nám přenesen jiným Toskánцем Aeneasem Sylviem Piccolominim.

Stejný pohled však jako v historii Balbínově, Pešiny z Čechorodu, Jana Tannera, Maxmiliána Wietrovského a dalších se nám otevře, podíváme-li se do latinsky psané humanistické beletrie české 17. a 18. století, jejímž autory byli příslušníci českého kléru. Chceme-li tuto beletrii – zejména latinské veršování té doby – postihnout opravdu v jeho kořenech, musíme ostatně zase sáhnouti k Balbínovi a jeho *Verisimilia humaniorum disciplinarum*, *Auxilia Poetices*, případně *Quaesita oratoria*, jež podávají výklad současné stylistiky a poetiky – a tu vidíme, že hlavní oporou Balbínovou je Itálie – a to jak Itálie klasická (Quintilián, Cicero aj.), tak Itálie v jeho smyslu novodobá, především humanismus renesanční (Giulio Cesare Scaligero, Alessandro Donato aj.). Jeho *Auxilia Poetices* jsou ostatně jen vzdělání sbírky „epitet“ italského jezuita Giovanniho Bucelliniho, který působil kdysi také na Slovensku. A jak vedle teoretických základů italských zasáhly vlastní tvorbu veršovanou u Balbína i obsahové motivy italské, ukazuje třeba Balbínův vtipný epigram o jakémsi Sarmatovi, který, přišed do Říma a ochutnav tu Lacrima Christi, litoval, že Kristus neplakal také v jeho zemi – ironie vzata zřejmě z nějakého italského podání.

Podobně jako Balbín pro poezii, případně rétoriku a komedii, vytvářel speciální pravidla skladebná pro soudobé drama autor velikého a po celé Evropě rozšířeného souboru latinských školních her, určených pro předvádění v jezuitských školských ústavech, *Exercitationes dramaticae* Karel Kolčava. Jeho vzorem teoretickým byl italský, v Rakousích však zdomácnělý jezuitský dramatik Nicola Avancini. V Kolčavových *Exercitationes dramaticae* nacházíme i několik dramatských látkami Shakespearových tragédií „královských“. Je však příznačné, že látku k těmto dramatum nedal Kolčavovi Shakespeare, nýbrž zase Ital – rodák urbinský Virgilio Polidoro, kterého kdysi povolal do Anglie Jindřich VII. a který tu v duchu zbeletrizovaných humanistických historických sepsání vylíčil an-

commedia, nel *De Monarchia* e in altri scritti del grande toscano e che venne da noi trasmesso da un altro toscano Enea Silvio Piccolomini.

Un quadro simile a quelli tramandatici attraverso gli scritti storici di Balbín, Pešina di Čechorod, Jan Tanner, Maximilian Wietrovský e altri, ci si presenta nella letteratura umanistica dei secoli XVII e XVIII, scritta in latino da ecclesiastici. Se vogliamo giungere alle radici di questo tipo di attività letteraria, che si manifesta soprattutto in versi latini, dobbiamo tornare a Balbín e ai suoi *Verisimilia humaniorum disciplinarum*, *Auxilia Poetices*, eventualmente anche ai *Quaesita oratoria*, che danno un'esposizione dello stile poetico contemporaneo e rivelano ancora una volta le influenze italiane che si esercitarono su Balbín, sia classiche (Quintiliano, Cicerone e altri), sia dell'era nuova e particolarmente del rinascimento umanistico (Giulio Cesare Scaligero, Alessandro Donato e così via). Il suo *Auxilia Poetices* è una raccolta rielaborata degli "epiteti" del gesuita italiano Giovanni Bucellini, che aveva operato per un certo periodo in Slovacchia. Che, accanto ai principi teorici, abbiano influenzato i versi dello stesso Balbín anche elementi tematici italiani, lo dimostra il gustoso epigramma dello stesso autore su un certo sarmata polacco, il quale, sceso a Roma e gustato il buon vino Lacrima Christi, si dolse che Cristo non avesse pianto simili lacrime anche sul suo paese (ironia tratta con ogni probabilità da qualche fonte italiana).

Come già Balbín, Karel Kolčava, autore della raccolta nota in tutta Europa, di commedie scolastiche latine, destinate agli istituti dei gesuiti, *Exercitationes dramaticae*, studiò speciali regole di composizione per la poesia e la prosa, la retorica e la commedia. Il suo modello teorico era il drammaturgo gesuita Nicola Avancini. Nelle *Exercitationes dramaticae* di Kolčava troviamo pure alcuni drammi che si ispirano alle tragedie shakespeariane cosiddette "reali". È tuttavia sintomatico il fatto che Kolčava traesse materia per i suoi drammi non da Shakespeare, ma dall'italiano Virgilio Polidoro, nativo di Urbino, che Giorgio VII aveva chiamato in Gran Bretagna e che aveva redatto, nello spirito della novellistica storica umanistica una storia di quel paese.

Il massimo esponente del barocco ceco, cresciuto al-

glické dějiny.

Největším zjevem českého baroka, vyrostlého ve stínu mocného Tovaryšstva Ježíšova, byl nepochybně laický člen tohoto řádu Marcus Marci z Kronlandu, přírodopysk (Galileo Galilei optiky – podle Goetha), lékař a filozof, jehož 300. výročí smrti připadá na letošní rok. Bedřich Baumann ve své nedávné monografii *Filozofické názory Jana Marka Marci* ukázal velmi důrazně, jaký podíl na jeho díle měla zase Itálie renesanční a barokní. Kapitoly Ficinova díla *Theologia platonica de immortalitate animorum* pojednávající o zrození duší, odkud a jak sestupuje duše do lidského těla, kdy se duše spojuje s tělem, kudy tam vchází a kudy zase vychází, byly podle Baumanna „z hlavních zdrojů Markových úvah o rozumové a smyslové duši“. V 18. knize Ficinova díla našel mnoho materiálu pro svůj racionalistický a pseudoracionalistický výklad nadpřirozených sil a jevů, zejména pokud jde o vysvětlování zázračných úkazů podrážděnou lidskou fantazií. Také Pico della Mirandola však zasáhl Marka Marci svým vlivem: „Marka poutal Picův zájem o přírodní filozofii a jeho důraz na zákonité souvislosti příčin a následků“. Ze zástupců renesančního aristotelismu italského se stal oporou Markova myšlení filozofického zejména padovský Pietro Pomponazzi svou knihou *De incantationibus*, jíž „přímo a hluboce ovlivnil racionální jádro Markova učení o idejích“. Napřímo pak našel v díle Markově – zejména v jeho filozofii – odraz současník a odpůrce Tassův Francesco Patrizzi se svou světelnou mystikou, která už dříve našla u nás následovatele v představitelích českého baroka protestantského Janu Jesseniovi a jeho *Zoroastrovi*, připínajícím se k stejnojmenné knize Patrizziově, a v Janu Amosovi Komenském a jeho *Fysice*.

Zjev Marka Marci z Kronlandu – třebaže jeho působení v českých zemích nezaniklo s jeho smrtí, nýbrž pokračovalo ve filozofické práci lidí, jako byl Kašpar Knittel a zejména strahovský opat Jeroným Hirnheim – patří však především obecné kulturní historii evropské 17. a 18. století. Na utváření vlastní kultury české v této době – kultury prosycující život širokých vrstev národních – měli spíše vliv drobní představitelé prve zmíněné vrstvy českého kléru, kteří byli svou činností v ustavičném kontaktu s masou obyvatelstva. Jejich přičiněním rozkvétá především

l'ombra della potente Compagnia di Gesù, fu senza dubbio Marcus Marci di Kronland, membro laico dello stesso ordine, naturalista (il Galileo Galilei dell'ottica secondo Goethe), medico e filosofo, di cui ricorre quest'anno il terzo centenario della morte. L'influenza profonda che ebbe il rinascimento e il barocco italiani sulle sue opere viene rilevata anche dalla recente monografia di Bedřich Baumann *Filozofické názory Jana Marka Marci*. I capitoli dello scritto di Ficino *Theologia platonica de immortalitate animorum*, che trattavano il problema della genesi dell'anima, di dove e come essa entra nel corpo umano quando a questo si unisce, da quale parte ne esca e da quale ne entri, secondo Baumann sono "le principali fonti delle considerazioni di Marci sull'anima razionale intellettuale e sensitiva". Per la sua esposizione razionale o pseudorazionale sulle forze e sui fenomeni soprannaturali con particolare riguardo ai miracolosi fenomeni che nascono nella fantasia umana eccitata, sfruttò l'ampio materiale contenuto nel diciottesimo volume dell'opera di Ficino. Lo stesso Pico della Mirandola ha avuto il suo influsso su Marcus Marci: "L'interesse per la filosofia naturale e le sue affermazioni sulle leggi di relazione tra causa ed effetto avevano attratto l'attenzione di Marcus". Il padovano Pietro Pomponazzi, uno degli esponenti dell'aristotelismo rinascimentale italiano, che, con il suo libro *De incantationibus* aveva "direttamente e profondamente influenzato il nucleo razionale della dottrina e delle idee di Marcus", si rivela la base su cui poggia il pensiero filosofico di Marcus. Indirettamente infine nell'opera di Marcus e soprattutto nella sua filosofia, si ritrova l'eco del misticismo del contemporaneo e avversario di Tasso, Francesco Patrizi che già precedentemente aveva avuto da noi seguaci tra gli esponenti del barocco protestante: Jan Jessenius, che nel suo *Zoroastro* si riallaccia all'omonimo volume di Patrizi e Jan Amos Komenský con la sua *Fysica*.

Il caso Marcus Marci di Kronland (benché il suo pensiero abbia trovato continuità nelle opere filosofiche di altri, Kašpar Knittel, ad esempio e in particolare dell'abate di Strahov Jeronimo Hirnheim) si inserisce in primo luogo nella storia della cultura europea dei secoli XVII e XVIII. In questo periodo contribuirono alla formazione di una cultura di puro carattere ceco (cultura che si andò formando tra larghi strati della

duchovní lyrika psaná česky. S produkcí tohoto druhu setkáváme se jak na straně protestantské – u představitelů protestantského, v emigraci se rozvíjejícího českého baroka, jako byli Komenský, Třanovský-Tranoscius a další –, tak na straně katolické. Zatím však co duchovní lyrika na straně protestantské se víže jednak k domácí protestantské tradici doby předbělohorské, jednak k duchovní lyrice německé, případně polské – duchovní lyrika katolická je poznamenána zřetelně příklonem k poezii toho druhu, jež byla pěstována v zemích románských, a zejména zase v Itálii. Už jesličková poezie Adama Michny z Otradovic, která ještě dnes doznívá ve vánočních písních našich katolických chrámů, vykazuje jasné reflexy italské lyriky, obklopující nově zrozeného Krista. (Ne nadarmo ostatně tato poezie vznikla na půdě starého, italskou kulturou už v 16. století prosyceného Jindřichova Hradce, kde Michna byl ředitelem kůru.) Ještě výrazněji se stopy italského prostředí ozývají v lyrických skladbách největšího básníka katolického baroka českých zemí Bedřicha Bridela. Bridel přímo přeložil ve volné parafrázi ze středověké produkce italské známé skládání italského mysticismu z 2. polovice 13. století *Philomela sancti Bonaventurae*. A nejen jeho jesličková poezie – jeho *Jesličky staré i nové písničky v nově zrozenému králi Ježíši Kristu Bethlemskému na dar nového léta připsané* z roku 1658, ale i skladby tematicky půdě italské vzdálené, jako je třeba jeho *Píseň o svatého Prokopa kněžstvu*, zabočí co chvíli pohledem k některé postavě italského kulturního života. I když vztah, ve který se Vilém Bitnar pokusil uvésti nejslavnější básnickou skladbu Bridelovu – jeho meditaci *Co Bůh? Člověk?* – k mystice Jacopona da Todi, je podle mého názoru poněkud přehnan, není pochyby, že Bridel čerpal z italské kultury velmi mnoho, a to jak tematicky, tak formálně (přebíráním některých veršových tvarů typicky italských, např. sicilíán). Také o třetím velkém lyrikovi českého baroka Václavovi Karlu Holanovi Rovenském platí s jistou obměnou to, co právě řečeno o obou představitelích staršího českého lyrického baroka. U něho prozkoumání italských vlivů na jeho duchovní píseň, kterou shrnul ve svém velkém kancionálu *Capella regia musicalis (Kaple královská zpěvní, 1693)*, je tím naléhavější, že tento neklidný básník, hudebník a výtvarník prožil část

popolazione) soprattutto i modesti rappresentanti del clero ceco, di cui abbiamo parlato più sopra, che, grazie alla loro attività, erano in continuo contatto con la massa del popolo. Per loro merito fiorì in particolare la lirica religiosa scritta in lingua ceca. Questo tipo di produzione letteraria si sviluppò sia tra le file dei protestanti, come Komenský, Třanovský-Tranoscius e altri che si trovavano in emigrazione, sia tra quelle dei cattolici. Mentre la lirica religiosa protestante si allaccia da un lato alla tradizione protestante locale del periodo antecedente alla battaglia della Montagna bianca, dall'altro a quella tedesca, e in certi casi a quella polacca, la lirica religiosa cattolica tende di preferenza alla poesia coltivata dai popoli romanici e soprattutto dagli italiani. Già nella poesia pastorale di Adam Michna di Otradovice che ancor oggi a natale risuona nelle nostre chiese, si sentono i riflessi della lirica italiana che canta la nascita di Cristo. Non invano infatti essa ha visto la luce nella regione dell'antica Jindřichův Hradec, che già nel XVI secolo era ricca di testimonianze della cultura italiana, e dove Michna dirigeva il coro della chiesa. Ancor più tipiche appaiono le tracce del pensiero italiano nelle composizioni liriche del massimo poeta del barocco cattolico ceco, Bedřich Bridel. Questi tradusse in libere parafrasi i noti versi del misticismo medievale italiano della seconda metà del XIII secolo, *Philomela sancti Bonaventurae*. Non solo la sua poesia pastorale *Jesličky staré i nové písničky v nově zrozenému králi Ježíši Kristu Bethlemskému na dar nového léta připsané* del 1658, ma anche le composizioni non affini per contenuto a quelle italiane, come ad esempio la sua *Píseň o svatého Prokopa kněžstvu*, risentono in alcuni passaggi della vita culturale italiana. Malgrado Vilém Bitnar abbia cercato di accostare la composizione poetica più celebre di Bridel *Co Bůh? Člověk?* al misticismo di Jacopone da Todi, a mio parere questo giudizio è eccessivo, anche se non c'è dubbio che Bridel avesse attinto molto dalla cultura italiana, sia per il contenuto che per la forma (assorbendo alcune strutture poetiche tipicamente italiane, ad esempio siciliane). Ciò che è stato detto sui due esponenti della lirica barocca ceca antica può essere esteso, con qualche variante, anche al terzo grande lirico del barocco ceco, Václav Karel Holan Rovenský. L'analisi delle influenze italiane nelle sue canzoni religiose, che egli stesso

svého života přímo v italském prostředí, v Římě, kde se uplatnil jako varhaník a regenschori při jednom z tamních chrámů. Vedle těchto velkých postav duchovní lyriky barokní mohli bychom však zaznamenati ještě celou řadu drobnějších zjevů v této oblasti, jež obrazněji působení barokní Itálie na české prostředí. Tak v starším údobí setkáváme se třeba s veršovaným skládáním *Kapucín aneb o životě, stavu a skutcích pravého kapucína* (1646), které jeho titul výslovně označuje jako „z vlaského Capoleona na česko [přeložené] od Samuela z Pilsenburka“, o sto let později zveršovává „jeden z klientů boromejských“ (tj. ctitelů sv. Karla Boromejského) *Svatého Karla Boromea, vyznavače božího a arcibiskupa mailandského tak řečené prosby a žádosti na milého anděla strážce složené*, přicházejí tu překlady latinských církevních hymnů, složených italskými autory (např. hymnu *Pange lingua gloriosi* sv. Tomáše Akvinského) atd. – I známou skladbu Felixe Kadlinského *Zdoroslavíček v kratochvilném háječku postavený*, která je volnou parafrází skladby německého jezuita Friedricha von Spee *Trutznachtigall oder geistliches poetisches Lustwaeldlein* z roku 1634, můžeme považovati aspoň za nepřímou odezvu oněch pastýřských skládání italského baroka, jejichž pravzorem byl Guariniův *Pastor fido* a které se staly velkou módou evropských literatur barokních – a stejně, ba ještě více *Pastýřské rozmlouvání o narození Páně Václava Rosy*, kdysi ztotožňované se selankami M. Jana Paukara z Jelenic *Pustiny svatojanské*.

V 18. století tento principiální význam Itálie pro formování české duchovní lyriky pozvolna ustupoval. V smutečně laděných *Tancích smrti* a jiné literatuře šporkovského baroka zatlačuje jej literatura německá, příp. francouzská. Ale hloubka, do které pronikly italské vlivy v duchovní lyrice českého baroka v dobách předchozích, pomohla uchovati jejich stopy v literatuře lidové – a to i tehdy, když už v produkci kněžské inteligence české se pomalu vytrácejí. Nejpůvabnější kusy duchovní lyriky lidového původu – písně kolední a vánoční – navazují těsně na onu jesličkovou poezii Adama Michny z Otradovic, Bedřicha Bridela a jiných autorů staršího českého baroka, prosycenou ohlasy italských jesliček, o níž byla zmínka prve. A není jistě jen náhodou, že třeba v takové koledě *Rozmnožení ra-*

raccolse nel grosso canzoniere *Capella regia musicalis* (1693), è tanto più urgente, in quanto questo inquieto poeta, musicista e scultore, trascorse parte della sua vita a Roma, dove si era affermato come organista e maestro di cappella in una delle chiese di queste città. Accanto ai tre grandi della lirica religiosa barocca potremmo elencare ancora tutta una serie di personaggi minori che confermano, in questo campo, l'influenza del barocco italiano sul mondo ceco: nel periodo più antico troviamo, ad esempio, la composizione in versi *Kapucín aneb o životě, stavu a skutcích pravého kapucína* (1646), che nel titolo sono chiaramente caratterizzate come *z vlaského Capoleona na česko [přeložené] od Samuela z Pilsenburku*; cent'anni più tardi "uno dei clienti dei Borromei" (cioè uno dei seguaci di S. Carlo Borromeo) traduceva in versi *Svatého Karla Borromea, vyznavače božího a arcibiskupa mailandského tak řečené prosby a žádosti na milého anděla strážce složené*; e si possono aggiungere le traduzioni di canti latini composti da autori italiani (ad esempio l'inno *Pange lingua gloriosi* di S. Tommaso d'Aquino) e così via. Anche la nota composizione di Felix Kadlinský *Zdoroslavíček v kratochvilném háječku postavený*, che in realtà è una libera parafrasi delle composizioni del gesuita tedesco Friedrich von Spee *Trutznachtigall oder geistliches poetisches Lustwaeldlein* (1634), può essere considerata, almeno indirettamente, come l'ennesima eco delle pastorali italiane del barocco, che divennero la grande "moda" delle letterature barocche europee e che prendevano a modello il *Pastor fido* del Guarini, o più ancora le *Conversazioni pastorali sulla nascita del signore* di Václav Rosa, un tempo identificate con gli idilli di M. Jan Paukar di Jelenice *Pustiny svatojanské*.

Nel XVIII secolo la predominanza dell'influsso italiano sulla lirica religiosa ceca comincia pian piano a scemare. Nei funebri accordi delle *Danze della morte* e in altre forme del barocco, come quelle coltivate dal barone Špork, si infiltra lentamente la letteratura tedesca o anche la francese. Tuttavia l'influenza italiana si era radicata così solidamente nella lirica religiosa del barocco ceco dei precedenti periodi, da lasciare le sue tracce nella letteratura popolare, anche quando va scomparendo dalle opere del clero intellettuale. I brani più affascinanti delle liriche religiose di origine popolare (i cantici di natale e di pasqua) ricordano le poesie

dosti k uctění a chvále narozeného Pána Ježíše Krista Jana Františka Vaváka (abychom uvedli aspoň jednoho z nejvýznačnějších představitelů českého baroku lidového) přichází i řada italských slov – hlavně z oblasti muzikální –, jež zatím nepozorovaně vplynula do řeči českého lidu. Selankovitá skládání italského původu zasáhla však i např. Lukáše Volného, selského písmáka, který jako správce ovčína v Kratonohách u Hradce Králové byl pochopitelně barokním pastorelám italským velmi blízko.

Také *světská lyrika* českého baroka nevyhnula se ovšem osudové přitažlivosti, kterou dolehla v 17. století na českou literaturu barokní literatura italská. Příkladem toho může být velká skladba prve již zmíněného Václava Rosy *Discursus Lipirona, tj. smutného kavalíra de amore aneb o lásce per potentias et passiones animae suae vedený*, jíž věnoval v poslední době obsáhlou pozornost Josef Hrabák. Je to přímý odraz galantní poezie italské této doby. Italská slova – *speranza* (sperací), *pazienza* (paciencí) a další vstupují tu přímo do českého textu a vytvářejí jakési česko-italské makaronismy:

obligirovaný k službě

chci býti a ji amare,

krásné líčka bacciare.

I stafáž básně je namnoze přejímána z Itálie, neboť Čechy neměly moře, o němž se v básni hovoří, ani ostrovů, ani Etny a jiných podobných kulis. – A že italianita *Discursu Lipirona* nebyla snad jen záležitostí jeho autora Václava Rosy, dosvědčují jiné ukázky „galantní“ poezie českého baroka – namnoze anonymního, lidového původu –, jež jsem otiskl kdysi ve svém *Českém baroku*. Tu nejen že vystupují v českém převlečení, ale se jmény uchovanými z italské literatury figury italské teologie, ale hloubí se i lexikální řada, přejatá z italštiny, o další názvy hudebních nástrojů, názvy tanců (galiardy = gagliarda), názvy rostlin aj. a vznikají česko-italské makaronismy, nezadávající si v ničem s makaronismy Rosovými. Leč v této oblasti – v světské lyrice českého baroka – je literárněhistorické bádání ještě ve větších nesnázích, než pokud jde o lyriku duchovní, neboť literární projevy tohoto druhu docházely zřídka knižní podoby, je třeba je hledati namnoze v rukopisech a při anonymitě většiny jich

pastorali di Adam Michna di Otradovice, di Bedřich Bridel e di altri autori del primo periodo del barocco ceco, ricco, come s'è detto degli echi della produzione letteraria italiana del genere. E non si tratta di un caso se ad esempio nel cantico *Rozmnožení radosti k uctění a chvále narozeného Pána Ježíše Krista* di Jan František Vavák (per citare almeno uno dei più noti esponenti del barocco ceco popolare) sono presenti molte espressioni italiane, specie quelle che si riferiscono alla musica, che inavvertitamente erano entrate nella parlata popolare ceca. Le composizioni idilliche di origine italiana hanno comunque avuto ripercussione anche, per esempio, in Lukaš Volný, scrivano contadino il quale, in qualità di fattore dell'ovile di Kratonohy presso Hradec Králové, era stato comprensibilmente in stretto contatto con le composizioni pastorali barocce italiane.

L'irresistibile attrazione che nel XVII secolo la letteratura ceca del barocco risentì per quella italiana non risparmiò nemmeno la lirica profana. Ne abbiamo un esempio nell'ampia opera del succitato Václav Rosa *Discursus Lipirona, to jest smutného kavalíra de amore aneb o lásce per potentias et passiones animae suae vedený*, che in quest'ultimo periodo è stata oggetto degli studi di Josef Hrabák e che è un riflesso diretto della poesia galante italiana. Le espressioni italiane (come speranza, pazienza e altre ancora) si infiltrano nel testo ceco dando vita a un maccheronico italo-ceco.

obligirovaný k službě

chci býti a ji amare,

krásné líčka bacciare

Anche le raffigurazioni poetiche sono state molto spesso prese in prestito da quelle italiane. I cechi cantano quindi nei loro versi il mare, le isole e l'Etna e si valgono di altri simili scenari che essi non hanno. Molte delle composizioni poetiche “galanti” del barocco ceco, spesso anonime, di origine popolare, che ho pubblicato nel mio volume *České baroko* confermano che l'italianismo del *Discursus Lipirona* non si riferisce soltanto al suo autore Václav Rosa. Compagnoni qui sotto spoglie ceche e con nomi tramandati dalla letteratura italiana, figure della mitologia italica e la serie lessicografica si arricchisce di nuovi termini di strumenti musicali, di danza (gagliarda), di piante e così via, presi dalla lingua italiana, di modo che nasce un

je také dosti těžko je časově zařadit, takže i definitivní obraz italského vlivu v okruhu tohoto literárního žánru u nás, jeho trvání, jeho intenzity atd. třeba odsunouti do dosti daleké budoucnosti.

Epická líčení českého baroka jsou dvojího druhu. Jsou to jednak epické básně, jednak próza. Obojí však jeví základní rysy stejné. V obojím převládá především legenda – jakožto obraz života, podle něhož se měl modelovati život lidí v nově katolicismu získaných českých zemích. Legenda je hlavním obsahem epických básní několikrát zmíněného Bedřicha Bridela a Hynka Bilovského – právě tak jako prozaických sepsání Vojtěcha Chanovského z Dlouhé Vsi, Jiřího Fera-Plachého, Tomáše Placalia, Kašpara Petra Drauschovia, Felixe Kadlinského, Jana Tannera, Jana Dlouhoveského, Jana Beckovského a jiných autorů toho druhu. Legenda – v tomto případě ovšem úplně vymyšlená – stává se dokonce podkladem i prvního pokusu o samostatný český román, *Christoslava* Matěje Vieria, o němž bude ještě zmínka v dalším. A v oblasti legendy proniká ovšem země, která se chlubila, že je kolébkou západního křesťanstva, a vykazovala se tolika jmény světců a mučedníků jako žádná jiná na evropském kontinentě – Itálie –, do českého života literárního i obecněji kulturního proudem opravdu nadmíru širokým. Máme tu nejvíc přímých překladů z italštiny, resp. italských autorů – *Život Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista, též přeblahoslavené Panny a matky jeho Marie podle sepsání sv. Bonaventury*, vydaný od r. 1625 do 1753 celkem v šesti vydáních a patřící mezi nejčtenější knihy té doby, *Humilis Segali nové poselství, kteréžto zvěstuje celému světu hodnosti, vznešené ctnosti a vysoké privilegia, nimižto všemohoucí Bůh ... Pannu Marii obohatiti ráčil*, které z italštiny přeložil Samuel Greifenfels z Pilsenburka, Carla Gregoria Rosigno-lliho *Zázraky boží a svatých jeho z jejich životů vytažené* (vyd. 1720 a 1723), Roberta Nutiho *Život služebníka božího Josefa z Kopertina*, Carla Strediottiho *Život velebného pátera Františka de Hieronymo* a další –, ale máme tu i samostatná česká zpracování legendických životopisů italských světců, a to jak světců už dříve u nás ctěných, jako byl sv. František z Assisi, sv. Antonín Paduánský, sv. Tomáš Akvinský aj., tak světců nových, jejichž kult byl buď barokem nově

maccheronico italo-ceco, per nulla inferiore ai maccheronismi del Rosa. Tuttavia nel campo della lirica italiana del barocco ceco la ricerca storico-letteraria si imbatte in difficoltà ancora maggiori di quelle che presenta la lirica religiosa, poiché le espressioni letterarie di questo tipo derivano raramente da fonti libresche. Non di rado è necessario ricercarle nei manoscritti e, dato che la maggior parte di essi sono anonimi, non è facile collocarli nel tempo. Un quadro definitivo quindi dell'influenza italiana, della sua durata e della sua portata, potrà essere tracciato soltanto in un lontano futuro.

Nel barocco ceco abbiamo due tipi di letteratura epica: in poesia e in prosa. I loro caratteri fondamentali sono comunque simili, vi predomina la leggenda, concepita come modello di vita a cui deve uniformarsi il popolo delle regioni ceche riconquistate al cattolicesimo delle poesie epiche del più volte citato Bedřich Bridel e di Hynek Bilovský, delle prose di Vojtěch Chanovský di Dlouhá Ves, di Jiří Fera-Plachý, di Tomáš Placalius, di Kašpar Peter Drauschovius, di Jan Beckovský e di altri ancora. Persino il primo tentativo di romanzo ceco, *Christoslaus*, di Matěj Vierius, del quale avremo ancora occasione di parlare, ha carattere di leggenda. Anche nel campo della leggenda penetra profondamente il paese che è stato la culla del cristianesimo occidentale e che vanta tanti nomi di santi e di martiri, come nessun altro in Europa: l'Italia. In questo campo si riscontra il maggior numero di traduzioni dall'italiano: *Život Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista, též přeblahoslavené Panny a matky jeho Marie podle sepsání sv. Bonaventury*, che ebbe dal 1625 al 1753 sei edizioni ed è uno dei volumi più letti in quel periodo; *Humilis Segali nové poselství, kteréžto zvěstuje celému světu hodnosti, vznešené ctnosti a vysoké privilegia, nimižto všemohoucí Bůh... Pannu Marii obohatiti ráčil*, che Samuel Greifenfels di Pilsenburk tradusse dall'italiano; *Zázraky boží a svatých jeho z jejich životů vytažené* di Carlo Gregorio Rosignolli (pubblicato nel 1720 e nel 1723); *Život služebníka božího Josefa z Kopertina* di Roberto Nuti; *Život velebného pátera Františka de Hieronymo* di Carlo Strediotti e altri. E non mancano nemmeno i rifacimenti originali cechi di biografie leggendarie di santi italiani, sia di santi il cui culto era

zaveden, nebo aspoň podstatnou měrou rozšířen, jako byli sv. Rozalie, sv. Petr Martyr, sv. Vincenc Ferrerský, sv. František de Paula, sv. Josef Calasanský, sv. Giuliana Falconieri, sv. Ondřej Avellinský, sv. Tomáš de Villanova, sv. Kajetán, sv. Caterina Ricci, sv. Jan Kapistran, Pius V., sv. František Xaverský aj. (Pro místní souvislost by z této literatury snad mohla zajímat dvakrát vydaná *Zpráva o velikém triumfu ku poctivosti sv. Františka Xaveria v městě Neapolis držném* z r. 1658 a pak Bridelův (?) překlad *František Xaverius z Tovaryšstva Ježíšového obyvatelův Potamských zázračný patron, tj. zázrakové, které sv. František Xaverský v Potamu, městečku v Kalabrii působil* z r. 1659). Připočetme-li k tomu ještě předlouhou řadu italských světců, kteří defilují namnoze velmi rozsáhlými legendickými životopisy ve velkých legendických sbírkách našeho baroka, jako jsou anonymní mnohasetstránkové *Vitae sanctorum aneb životové svatých* z r. 1625 (později znovu a znovu vydávané), Matěje Šteyera *Zrcadlo svaté*, legendické soubory Tomáše Ignáce Placalia a jiné podobné publikace, máme tu před sebou skutečně rozsáhlé panorama „svaté Itálie“, „Italia sancta“, které nemohlo zůstat bez vlivu jak na utváření literatury, tak na utváření celého člověka v našich zemích v té době. Poučným příkladem toho, jak toto panorama dolehlo na literární tvoření soudobé, může být hagiografický životopis českého jezuita Albrechta Chanovského, který vydal Jan Tanner pod názvem *Vir apostolicus seu vita et virtutes R. P. Alberti Chanovsky e Societate Jesu* a který pak vyšel česky roku 1680 jako *Život a ctnosti P. Albrechta Chanovského* a nově byl vydán 1932 Josefem Vašicou. Tato velmi půvabná knížka má řady scén, které se úzce připínají jako ke svému vzoru k známým a také v našem baroku do češtiny přeloženým *Fioretti di San Francesco* a ukazují, jak nejen autor, ale i jeho hrdina bezděky se přizpůsobovali velikému vzoru assiského světce a legendických vyprávěčů o něm. V rovině výpravné prózy, nespoutané hagiografickými cíli, ukazuje toto působení italské legendy a jejího světa shora již zmíněný první pokus o skladbu románového rázu *Christoslaus aneb život Kristoslava kněžete* Matěje Vieria, který ve formě jakéhosi příkladného života svého hrdiny rozvíjí před očima čtenářovými ideál dobrého vladaře ve smyslu starých středověkých „exem-

stato già da prima introdotto in Boemia e le cui opere erano lette e conosciute, come S. Francesco d'Assisi, S. Antonio di Padova, S. Tommaso d'Aquino e altri, sia di altri il cui culto era stato introdotto, o perlomeno maggiormente diffuso, nel barocco, come ad esempio S. Rosalia, S. Pietro Martire, S. Vincenzo di Ferrara, S. Francesco di Paola, S. Giuseppe Calasanio, S. Giovanna Falconieri, S. Andrea di Avellino S. Tommaso di Villanova, S. Gaetano, S. Caterina Ricci, S. Giovanni Capistrano, Pio V, S. Francesco Saverio e altri. Per l'interdipendenza con questa tipo di letteratura potrebbere qui interessare l'opera *Zpráva o velikém triumfu ku poctivosti sv. Františka Xaveria v městě Neapolis držném* del 1658 (ebbe due edizioni) e la traduzione attribuita a Bridel *František Xaverius z Tovaryšstva Ježíšového obyvatelův Potamských zázračný patron, tj. zázrakové, které sv. František Xaverský v Potamu, městečku v Kalabrii působil*, del 1659. Potremmo aggiungere ancora una lunga serie di santi italiani, le cui agiografie, spesso molto lunghe, sono state inserite nell'antologia di leggende del nostro barocco, come le centinaia e centinaia di pagine anonime delle *Vitae sanctorum aneb životové svatých* (1625), che ebbero più tardi sempre nuove edizioni, il *Zrcadlo svaté* di Matěj Šteyer, le leggende di Tomáš Ignác Placalius e altre pubblicazioni del genere. Avremmo così davanti un quadro panoramico veramente ampio della “santa Italia” (*Italia sancta*), che nel nostro paese non poteva non avere influenza sulla formazione letteraria e sulla formazione della personalità degli uomini di quel periodo. Ad esempio istruttivo di come di ciò si sia realizzato nella letteratura di allora, può essere citata la biografia agiografica del gesuita ceco Albrecht Chanovský che Jan Tanner pubblicò nel 1658 col titolo *Vir apostolicus seu vita et virtutes R.P. Alberti Chanovsky e Societate Jesu* e che venne ripubblicata nel 1932 da Josef Vašica in ceco come *Život a ctnosti P. Albrechta Chanovského*. Questo affascinante volume contiene scenette che si riallacciano ai noti *Fioretti di S. Francesco*, tradotti in ceco nel periodo del nostro barocco e che sono una testimonianza di come non solo l'autore, ma anche il suo eroe si uniformassero spontaneamente alla grande figura del santo di Assisi e dei suoi leggendari biografi. Nella narrativa non agiografica, l'influenza della leggenda italiana e del suo mon-

pla“. Podtrhl bych tu zejména představu „moudrého blázna“, která se uplatňuje hned v první kapitole tohoto románu a která zřetelně souvisí zase s obrazem „božího blázna“, jak nám jej kreslí živými barvami *Fioretti*.

Se stejnou intenzitou jako ve výpravné próze uplatnil se však odraz barokní Itálie i v *dramatické produkci* české 17. a 18. století. Byla o ní řeč už výše jednak v souvislosti s aristokratickou kulturou českých barokních zámků a paláců, jednak jako o odvětví latinské literární produkce české kněžské inteligence 17. a 18. století. Pověděli jsme, že i vlastní, česky psané divadlo mělo – úzký sice, ale přece jen zřetelný – styk s divadlem šlechtickým. I ony žakovské hry, jejichž nejvýznačnějším projevem jsou dramata Kolčavova, dotýkaly se však rozličně širokých vrstev lidových. Nebyly totiž psány všechny tyto hry v latině jako tragédie Karla Kolčavy, nýbrž i v češtině – zejména tam, kde žáci je měli předvádět před českým šlechticem, který byl patronem takového jezuitského školského ústavu –, a podchycovaly proto i české obecenstvo, které jim bylo přítomno. Vytváří se tu dokonce jakýsi mezistupeň mezi hrou školskou v užším toho slova smyslu, sledující cíle školsky výchovné po stránce náboženské, mravní a jazykové, a mezi vlastním dramatem lidovým, které, navazující na starší lidové hry náboženského i světského obsahu z 15. 16. století, dospívá u nás v době barokní dosti bohatého, regionálně rozlišeného rozvětvení. Příkladem toho mohou být hry pražského školního rektora Václava Kocmánka-Kozmanecia nebo známá *Pastýřská hra o narození Páně (Rakovnická hra vánoční)*, která byla v poslední době mnohokrát vydána (Stanislavem Součkem, Josefem Vašicou a mnou). A právě v tomto mezistupni velmi pěkně postihneme, jaké momenty přecházely z *umělé* hry žakovské, psané některými příslušníky českého kléru či učitelstva, do her lidových, a s tím i to, jak vplývaly z těchto her umělých italské vlivy do vlastního lidového dramatu českého baroka. Hry žakovské – zejména na vyšších ústavech jezuitských – představovaly svou tematikou jednak jakési rozšíření nebo nové jevištní formy oné literatury legendické, o níž byla prve řeč a která dodávala zejména v dramaticky účinných postavách mučedníků vhodné příklady pro náboženskou a charakterovou

do, di cui abbiamo sopra fatto parola, è evidente nel primo esperimento di romanzo, cioè *Christoslaus aneb život Kristoslava knížete*, di Matěj Vierijs, che nella vita esemplare del suo eroe sviluppa per il lettore la figura ideale del buon principe, sugli antichi “esempi” medievali. Vorrei qui sottolineare la figura del “saggio pazzo” che appare già nel primo capitolo di questo romanzo e che riprende evidentemente quel “pazzo divino” pittorescamente delineato nei *Fioretti*.

Con uguale intensità l'eco del barocco italiano si è riflesso sulla produzione drammatica ceca dei secoli XVII e XVIII, della quale ho parlato in relazione alla cultura aristocratica dei castelli e dei palazzi barocchi e alla produzione letteraria latina del clero intellettuale ceco. Abbiamo affermato che anche il teatro scritto in ceco aveva avuto un limitato, e tuttavia chiaro, rapporto con il teatro dei nobili. Le stesse commedie scolastiche che trovano nei drammi di Kolčava la loro espressione più tipica, abbracciavano larghi e differenziati strati della popolazione. Queste commedie non erano scritte soltanto in latino, come le tragedie di Karel Kolčava, ma anche in ceco, soprattutto là dove il pubblico era rappresentato da un lato dai nobili, patroni dell'istituto scolastico gesuita, e dall'altro dalla più larga popolazione ceca. Si viene qui persino a creare un certo “intergrado” tra il lavoro teatrale scolastico nel senso più stretto, caratterizzato da scopi didattici, religiosi, linguistici e di comportamento, e il dramma popolare che, rifacendosi alle antiche commedie popolari di contenuto religioso e laico dei secoli XVII e XVIII, assume nel barocco del nostro paese forme differenziate a seconda delle regioni in cui nasce. Ne sono un esempio le opere teatrali del rettore praghese Václav Kocmánek-Kozmanecius o la nota *Pastýřská hra o narození Páně* (commedia natalizia di Rakovník), più volte pubblicata anche in quest'ultimo periodo da Stanislav Souček, Josef Vašica e da me). E appunto in questo “intergrado” percepiamo chiaramente quali elementi siano passati dalle opere teatrali artificiali scolastiche, scritte da membri del clero ceco e del corpo degli insegnanti, a quelle popolari e come l'influenza italiana sia penetrata, grazie appunto ad esse, nel dramma popolare vero e proprio del barocco ceco. I lavori teatrali scolastici, soprattutto quelli delle istituzioni gesuitiche superiori, svolgevano in nuove forme

výchovu mladých lidí – jednak jakési apoteózy mocných tohoto světa nebo oslavy rozličných aktuálních událostí současných: dynastických proměn, vojenských vítězství, proměn v rodinách šlechtických ochránců apod., jež měly představovat jakousi politickou výchovu studentů. Z této tematiky přechází do lidového dramatu barokního u nás jen tematika první – tematika legendická, pro niž byla připravena v širších vrstvách půda hojnou literaturou legendickou, zmíněnou prve. Ale ani ta není přejímána jen pasivně: Zdaleka ne všechny mučednické a světecké postavy, se kterými se setkáváme v žakovských hrách té doby, vracejí se nám v hrách lidových. Lidový autor si vybírá a jeho pozornost spočine jen na takových postavách, jež něčím odpovídají tomu, v čem a čím žije: na takové svaté Dorotě, která je symbolem hrdinného, odhodlaného boje proti tyranovi (nezapomeňme, že 17. a 18. století jsou v českých zemích údobím velkých selských bouří, zvedajících se proti tyranství bezohledné šlechty!), na domácích světcích – včetně nového patrona země české sv. Jana Nepomuckého –, kteří posvěcují jeho lásku k rodné zemi, na místních patronech nebo patronech jednotlivých zaměstnání (hornické sv. Barboře apod.). I když v česky psaných žakovských hrách bylo uváděno na naše barokní jeviště mnoho světeckých postav z onoho nového šiku světců, jimž otevřela k nám přístup nová literatura legendická: sv. Gervasius, sv. Protazius, sv. Sekundina, sv. Ignác z Loyoly aj. – lidové drama je nechalo bez povšimnutí. A tak i ony italianizující elementy, které pronikaly v těchto světeckých postavách do české barokní prózy, v českém barokním divadle lidovém té doby se uplatňují jen zřídka. Zato proniká italský vliv do lidového dramatu v jiném směru. Jako v poezii přilnula lidová produkce našeho baroka úzce k jesličkovému žánru, přijatému v podstatě z Itálie, který jí dovoľoval postavit jakési zrcadlo vlastnímu životu, použít jeho obrazů a jeho myšlení k stavbě koled i jiných písní, nachází i v dramatu svůj vlastní obor především v pastýřské hře, která odpovídá nejvíc rustikálnímu charakteru obrovské většiny českého obyvatelstva. A právě touto pastýřskou hrou, navazující úzce na shora zmíněné pastorely v *umělé* poezii našeho baroka, vstupuje Itálie znovu na důležité místo v literárním a vůbec duchovém dění českého 17. a 18. století. Jak těsně se taková shora citovaná *Pastýřská hra*

sceniche o diffondevano la letteratura leggendaria, già più sopra trattata, le cui efficaci figure drammatiche di martiri erano citate ad esempio nell'opera di educazione religiosa, e di educazione del carattere dei giovani, oppure erano un'apoteosi di potentati, ovvero celebravano gli avvenimenti del tempo: mutamenti dinastici, vittorie militari, cambiamenti in seno alle famiglie dei nobili protettori, e simili, allo scopo di dare un'educazione politica agli studenti. Il dramma popolare barocco del nostro paese accetta soltanto i motivi leggendarie che trovano qui terreno particolarmente fertile. Tuttavia nemmeno questo tipo di letteratura è assorbito passivamente. Non tutte le figure di martiri o di secolari, che troviamo nelle commedie di quel tempo, si ritrovano nelle opere teatrali popolari. L'autore popolare sceglie quei personaggi che hanno tratti affini alla sua vita e al suo ambiente e concentra la sua attenzione su di essi: da Santa Dorotea, simbolo della lotta decisa ed eroica contro la tirannia (non va dimenticato infatti che i secoli XVII e XVIII rappresentano per il popolo ceco un periodo di continue lotte contadine contro la tirannia della nobiltà senza scrupoli), ai santi locali (ivi compreso il nuovo patrono delle terre ceche, S. Giovanni Nepomuceno), che consacrano il loro amore patrio alla terra natia, ai patroni del luogo. Oppure a quelli dei singoli mestieri (S. Barbara dei minatori, e così via). Benché sui nostri palcoscenici barocchi apparissero opere teatrali scolastiche scritte in ceco e ricche di figure di santi appena noti, ai quali aveva aperto le porte la nuova letteratura leggendaria (S. Gervasio, S. Protasio, S. Secundina, S. Ignazio di Loyola e altri), il dramma popolare le ignora. E così di rado si affermano nel nostro teatro popolare barocco di quel periodo gli elementi italianizzanti delle figure di questi santi, tipiche della prosa barocca ceca. L'influenza italiana penetra nel dramma popolare per un'altra via. E così, come nella poesia la produzione popolare del nostro barocco aderisce fortemente al genere pastorale, che in effetti era stato interamente ripreso dall'Italia ma riproduce nei cantici e nelle canzoni la vita e il pensiero del popolo, così anche nel dramma e soprattutto nelle commedie pastorali si trovano elementi che strettamente corrispondono al carattere rustico della popolazione ceca. Proprio attraverso queste opere pastorali, che si ricollegano alle pastorali della poesia artificiale del no-

o narození Páně přimykala k pastýřské selance italského baroka, ukazuje to, že pastýři, kteří v ní hovoří jinak o českých vesnicích v okolí jezuitské rezidence v Luži ve východních Čechách, se jmenují Corydon, Tityros, Pindarus, jejich pes Delfín – jmény u nás v té době naprosto neznámými. Jen jakási odbojná nota, ozývající se v horlivém uplatňování práv chudých lidí na novorozeného Krista, jež Tityrus a Corydon prosazují proti mocným třem králům u jesliček, liší tuto českou, už pololidovou pastorelu od plně idylických pastýřských selanek baroka italského.

Ale nebylo to jen lidové drama náboženského obsahu, které nalézalo v italském divadle 17. a 18. století svoje podněty. I lidové drama zaměřené světského jeví v té době některé rysy, které živě připomínají současnou italskou commedii dell'arte. Jeho figury – neomalený, chytrý sedlák, blázen, drsný voják, mazaný Žid a jiné – jsou sice v podstatě převzaty ze starších zásob lidového dramatu českého z doby předbělohorské, případně lidového dramatu německého 16. a 17. století, ale pozvolna ustupují méně schematickým, pružnějším, více osobní invenci hercově otevřeným postavám italského lidového dramatu, jež patrně zabloudilo do českých zemí v hereckých společnostech italských, o nichž máme ze 17. století zprávy, že kočovaly po menších českých městech. Přímou stopu italského lidového divadla nacházíme v známém a za poslední války naší mladou divadelní avantgardou znovu oživeném *Zrcadle masopustu* z roku 1684, kde rázovitá krčmářka oslovuje šejdířskou kuchařku „paní Trampulinko“, zkomoleninou jména „trappolino“, známé figury z blízkosti italské commedie dell'arte. Ale není pochyby, že italské divadlo zasáhlo lidové drama barokní u nás daleko hlouběji, než by mohlo naznačit toto oslovení. Jednou z posledních velkých událostí našeho dnešního divadelnictví je uvedení anonymní lidové hry z konce 18. století *Komedie o Anežce, královně sicilánské* Janem Kopeckým v Národním divadle v Brně. Celý děj této hry, vzniklé v prostředí lidového divadelnictví podkrkonošského, je přenesen do Itálie a odehrává se na půdě českému divákovi 18. století velmi vzdálené. Tuto lokalizaci si však dobře vysvětlíme, uvědomíme-li si, jaké vztahy poutaly po řadu pokolení už české divadlo lidové k Itálii a jak italské prostředí pronikalo nepozorovaně do zorného pole diváka.

stro barocco più sopra trattata, l'Italia riprende il suo significativo posto nella letteratura e nella vita spirituale dei secoli XVII e XVIII. Lo stretto legame che intercorreva tra la citata *Pastýřská hra o narození Páně*, che descrive la campagna ceca della residenza gesuitica di Lue nella Boemia orientale, e l'idillio pastorale, viene confermato dai nomi stessi dei pastori, allora sconosciuti da noi, come Corydon, Tityros, Pindarus e del loro cane Delfino. Soltanto una nota di ribellione ravvivata dalla fervida affermazione dei diritti del popolo, ovvero alla nascita di Cristo, propugnata da Corydon e Tityrus al cospetto dei potenti re magi, differenzia questa pastorale ceca pseudopopolare dagli idilli pastorali del barocco italiano.

Tuttavia il teatro italiano dei secoli XVII e XVIII non dava impulso soltanto al dramma popolare religioso. Anche nel dramma popolare laico scopriamo alcuni caratteri che ricordano la contemporanea commedia dell'arte. Le sue figure (il contadino scaltro e sfacciato, il pazzo, il soldato rude, l'ebreo astuto e così via) sono, è vero, tratte dagli antichi drammi cechi popolari del periodo precedente la battaglia della Montagna bianca o dal dramma popolare tedesco dei secoli XVI e XVII. Ma pian piano perdono terreno di fronte a quei personaggi meno schematici e più elastici che lasciano libertà d'espressione all'attore, e che sono propri del dramma popolare italiano, il quale, evidentemente, era penetrato in territorio ceco con le compagnie di attori italiane che, a quanto affermano le notizie risalenti al XVII secolo, vagavano da una cittadina ceca all'altra. Tracce dirette del teatro popolare italiano le troviamo nel noto *Zrcadlo masopustu* del 1684, riportato sulle scene durante l'ultima guerra dai giovani del teatro d'avanguardia: un'originale locandiera, storpiando la parola "trappolino", nota figura della commedia dell'arte italiana, chiama la cuoca truffaldina "signora Trampulinko". Non c'è alcun dubbio che da noi il teatro italiano abbia influenzato il dramma popolare barocco molto più profondamente di quel che può apparire da questa allocuzione. La messa in scena di Jan Kopecký al Teatro nazionale di Brno della commedia di un attore popolare ignoto, *Komedie o Anežce, královně sicilánské*, risalente alla fine del XVIII secolo, è stato uno degli avvenimenti più notevoli del nostro tempo in quest'ultimo periodo. L'azione della

Sicilské dějiště *Komedie o Anežce* bylo současně romanticky daleké i domácky blízké – právě tak jako to potřebovala lidová divadelní hra českého pozdního baroka.

Chceme-li plně pochopit české lidové drama 17. a 18. století a jeho vztahy k Itálii, nesmíme ovšem nechat bez povšimnutí ještě jedno odvětví barokní literatury, které s divadlem úzce souviselo – české *kazatelství* a jeho literární odkaz, který se nám dochoval. Vedle tvorby legendické tvoří toto odvětví nejpčetnější skupinu v české literatuře doby pobělohorské a není pochyby, že i svým významem pro tehdejší českou společnost – především pro utváření jejího jazyka v jeho patetičtějších, rétorských a nakonec i divadelních polohách – dožaduje se pozornosti každého badatele, který se chce seriózně naší barokní literaturou zabývat. V poslední době vykonal pro jeho poznání velmi mnoho opět Josef Vašica – a to jak pokud jde o významné představitele tohoto literárního žánru, jako byl Daniel Nitsch, Hynek Bilovský, Ondřej de Waldt, František Matouš Krum, Antonín Jarolím Dvořák, Tomáš Xaverius Laštovka, Václav Mezlecký z Olivenberka, Matěj Bartys a jiní, tak pro poznání stylistických a jazykových principů, z nichž obecně české kazatelství doby barokní vycházelo. Díky jeho studiím můžeme dnes změřiti také poněkud bezpečněji vliv, kterým i tu Itálie zasáhla do formování české literární produkce 17. a 18. století. Vašica ukázal zejména, jak jazyk, utvářející se nově v těchto kázáních, přinášel s sebou další odezvy italských slov, která pronikala rozličnými cestami do české společnosti té doby. Tak třeba v kázáních Ondřeje de Waldta našel spoustu slov jako *arrogirovat*, *allamodi šaty*, *amant*, *animal*, *curios*, *governo*, *interesse*, *kašket*, *koltra*, *partykovat se*, *quarantama*, *šandára*, *signor atd.*, jež jsou buď přímo italská, nebo české zkomolení slov italských. Souviselo to snad i s tím, jak pronikala Itálie do okruhu *literatury meditativní a asketické*, která tvořila v jistém smyslu pozadí a podklad naší barokní homiletiky. Není jisté jen náhodou, že jedna z nejrozšířenějších knih v tomto okruhu české literární produkce 17. a 18. století byla kniha italského jezuita Giovanniho Manniho *La prigione eterna dell'Inferno*, vydána v Čechách v letech 1676–1700 ve čtyřech vydáních s názvem *Věčný pekelný žalář*, jež jí dlouhou řadou

commedia, nata dal teatro popolare della regione che si stende ai piedi dei monti Krkonoše, è trasferita in Italia e si svolge su un terreno perciò del tutto estraneo allo spettatore ceco del XVIII secolo. Questa trasposizione può trovare una spiegazione nei rapporti che da generazioni intercorrevano tra il teatro popolare ceco e l'Italia e nell'inavvertita assimilazione delle immagini vivive da parte dello spettatore: le scene di vita siciliana della commedia di Anežka erano romanticamente lontane e familiarmente vicine, proprio come richiedeva la commedia popolare del tardo barocco ceco.

Volendo comprendere a fondo il dramma popolare ceco dei secoli XVII e XVIII e i suoi legami con l'Italia, non dobbiamo tralasciare uno degli aspetti della letteratura barocca, che ha uno stretto rapporto con il teatro: l'omiletica ceca e l'eredità letteraria che ci ha tramandato. Insieme alle opere legendarie, questa forma letteraria è la più ricca che possedeva la letteratura ceca del periodo posteriore alla Montagna bianca, e non c'è dubbio che, anche per l'importanza che aveva per la società di allora (soprattutto per la formazione della sua lingua nelle espressioni più patetiche, retoriche e teatrali), essa richiederà un'attenzione più attiva da parte degli studiosi che vogliono dedicarsi seriamente all'indagine della nostra letteratura barocca. Dobbiamo essere grati ancora una volta a Josef Vašica se in questi ultimi tempi si sono avuti contributi atti a portar luce sui più importanti rappresentanti di questo genere letterario, come Daniel Nitsch, Hynek Bilovský, Ondřej de Waldt, František Matouš Krum, Antonín Jarolím Dvořák, Tomáš Xaverius Laštovka, Václav Mezlecký di Olivenberk, Matěj Bartys e altri. È ancora a lui che dobbiamo una più profonda conoscenza della poetica dei principi stilistici e linguistici, cui attinge di solito l'omiletica ceca del periodo barocco. Grazie a questi studi possiamo oggi comprendere meglio l'influenza che ha avuto l'Italia sulla formazione delle produzioni letterarie ceca dei secoli XVII e XVIII. Vašica ha dimostrato soprattutto che la lingua usata in queste omelie è ricca di ulteriori risonanze di parole italiane, penetrate per vie differenti nella società ceca dell'epoca. Così ad esempio, nelle omelie di Ondřej de Waldt, egli ha trovato numerose espressioni di diretta origine italiana o deformazioni cechizzanti di termini italiani, come ad esempio, *arrogirovatim allamodi šati*, *amant*,

křiklavě vymalovaných příkladů dodávala nejen materiál tema-tický, ale i zbarvení jeho patosu. A stejně není bez významu, že v této oblasti můžeme zaznamenati velmi mnoho dalších překladů z italštiny, resp. italských autorů: Samuele z Pilsenburka překlad *Humilie Segali kapucína praktiky obzvláštní pro ty, kdo chtějí z duší svých zlé obyčejje a zvyklosti vypuditi*, Jakuba Colense překlad knih Roberta Bellarmina *Umění křesťanské aneb příprava k dobré smrti* a *Nebeský řebřík, tj. vstu-pování mysli lidské od země do nebe*, Jiříka Fera-Plachého překlady Niccoly Sfondrata *Praxis spiritualis*, Jiřího Konstance překlad Vincenza Caraffy *Serafin aneb škola svatého milování*, Matěje Václava Šteyera překlad Ludovica de Ponte *Rozjímání neb mysli modliteb o nejpřednějších tajemstvích víry naší* atd.

Shrneme-li tento opravdu velmi mnohotvarý obraz styků italsko-českých na poli české literatury barokní, vidíme, že převážná část jeho souvisí těsně s oním *protireformačním úsilím*, které v duchových dějinách českých zemí charakterizuje epochu pobělohorskou až do časů Marie Terezie a Josefa II. V protestantském baroku českém se významnější odezvy duchového světa italského neobjevují, a zabloudí-li sem nějaký jeho odlesk přece, pak je to – jak ukazuje rukopisný evangelický písňový sborník, citovaný J. B. Čapkem v jeho *Československé literatuře toleranční* – ohlas katolických sepsání rázu Manniho *Věčného pekelného žaláře*. Toto úzké spojení protireformačního katolicismu a italských vlivů na českou literaturu doby barokní mělo však v jistém smyslu osudné následky. Odpor, se kterým se obrací racionalistické osvícenství a jeho dědic liberalismus 19. století proti netolerantní katolické protireformaci a který je z hloubi živen i sociálním antagonismem mezi nově nastupujícím českým měšťanstvem a českou společností aristokratickou, postihuje chtě nechtě i význam, který měla Itálie pro utváření české literatury a vůbec českého člověka v době barokní. Nejen že literární historiografie přínos italského písemnictví a italské kultury po této stránce úplně opomíjí, nenalézají ani jediného slova uznání pro něj – ale obrací se přímo (v Jungmannově *Historii literatury české*, v Jakubcových *Dějinách literatury české*, ve Vlčkových *Dějinách literatury československé* a jinde) proti některým jeho dok-

*animal, curios, governo, interesse, kašket, koltra, partykovati se, quarantana, štandára, signor, e così via. Il fenomeno dipende forse anche dal modo in cui l'Italia era penetrata nel cerchio della letteratura meditativa e ascetica, che in un certo senso faceva da sfondo e da base alla nostra omiletica barocca. Non è certo un caso che uno dei volumi più diffusi in questo cerchio della produzione letteraria ceca dei secoli XVII e XVIII sia stato il libro del gesuita italiano Giovanni Manni *La prigionia eterna dell'Inferno*, pubblicato in Boemia negli anni 1676–1700 in quattro edizioni, col titolo *Věčný pekelný žalář*, la cui lunga serie di esempi vivacemente dipinti offriva non solo materiale tematico, ma colorava anche il suo tono patetico. Ugualmente importante è il fatto che in questo campo troviamo moltissime altre traduzioni dall'italiano: Samuel di Pilsenburk traduce *Humilia Segali kapucína praktiky obzvláštní pro ty, kdo chtějí z duší svých zlé obyčejje a zvyklosti vypuditi*, Jakub Colens il libro di Roberto Bellarmino *Umění křesťanské aneb příprava k dobré smrti* e *Nebeský řebřík, tj. vstupování mysli lidské od země do nebe*, Jiří Ferus-Plachý le opere di Nicola Sfondrato *Praxis spiritualis*, Jiří Konstanc quelle di Vincenzo Caraffa *Serafin aneb škola svatého milování*, Matěj Václav Štajer il lavoro di Lodovico da Ponte *Rozjímání neb mysli modliteb o nejpřednějších tajemstvích víry naší*, e così via.*

Analizzando i multiformi rapporti italo-cechi nel campo della letteratura ceca del barocco, vediamo che una parte preponderante di essi è strettamente collegata con le tendenze antiriformiste che nella storia del clero ceco caratterizzano il periodo posteriore alla sconfitta della Montagna bianca e oltre, fino all'epoca di Maria Teresa e di Giuseppe II. Il barocco protestante ceco non risente dell'influenza del mondo spirituale italiano. Là dove questa, malgrado tutto, si manifesta, come nel canzoniere di poesie evangeliche citato da B.J. Čapek nel suo *Československá literatura toleranční*, essa non è che un'eco degli scritti cattolici del tipo del *Věčný pekelný žalář* di Manni. Lo stretto legame tra il cattolicesimo della "controriforma" e le influenze italiane sulla letteratura ceca del barocco ebbe però, in un certo senso, conseguenze fatali. L'avversione che l'illuminismo razionalista e il suo erede, il liberalismo del XIX secolo, manifestano nei confronti dell'intol-

ladům, jako je několikrát zmíněný Manniho *Věčný pekelný žalář*, v němž vidí jen pokus „svědomí zstrašovati, všelikou činnost rozumovou v samých základech potlačovati a duši lidskou, zakřiknutou a zlomenou činiti povolným nástrojem protireformačním“. Nejsilnější kapitola duchových styků česko-italských v minulosti – údobí, které otevřelo působení daleké Itálie nejen literaturou přeloženou a literaturou původní, ale i sám jazyk českého lidu, bylo tak vysunuto úplně z českosloven-ských duchových dějin.

A přece bez této kapitoly nelze dobře porozuměti nejen dalšímu vývoji české literatury a českého ducha, který na dobu barokní nevázal, ale ani dnešní literární a duchové produkci Československa. Přes všechonen odpor, kterým postihlo český barok osvícenství a liberalism 19. století, uchovalo se toho totiž v hlubinách duchového života českého z údobí barokního velmi mnoho. Novodobé bádání o největším básnickém zjevu českého básnictví romantického Karlu Hynku Máchovi ukazuje např. v pracích Dmitrije Tschizewského, Jana Mukařovského, Alberta Vyskočila a jiných velmi důrazně na vztahy, jež poutají tohoto básníka k básnickému odkazu českého baroka. I básnické dílo Jana Nerudy začíná se jevit teď, kdy přece jen lépe známe poezii barokní, v nejednom směru jako dědic jejího odkazu. A bylo by možno v tomto výčtu skrytých příbuzenství novodobého českého básnictví s básnictvím barokním pokračovat ještě mnoha jmény až k Janu Zahradníčkovi, Františku Halasovi a Vladimíru Holanovi, na jehož baroknost poukázal už citovaný prof. Ripellino. Stejně tak je tomu i třeba v českém divadle, jehož pozorování je tím zajímavější, že ukazuje, jak vliv italského baroka u nás zakotvil především ve vrstvách *lidových*. Stačí snad upozornit na pronikavé úspěchy, které zaznamenaly v posledních letech E. F. Burianem, Antonínem Dvořákem, Jiřím Frejkou, Janem Kopeckým, Karlem Paloušem a jinými vedoucími představiteli našeho dnešního divadelnictví inscenované hry českého baroka, abychom si uvědomili, jak tento barok v českém člověku stále žije, jak se v něm znovu a znovu probouzí a prosycuje jej svými sklony. A s tímto barokem ožívují ovšem nepozorovaně i ony zásahy Itálie do formování českého člověka, jež se v baroku tak výrazně uplatnily. Kapitola „l’Italia e la letteratura barocca ceca“ je kapi-

lerante controriforma cattolica, alimentata anche dall’antagonismo sociale tra la borghesia, che riprendeva forza, e la classe aristocratica ceca, coinvolge e oscura l’importanza che aveva avuto l’Italia per la formazione della letteratura ceca e in genere dell’uomo ceco nel periodo del barocco. La storiografia letteraria non solo dimentica l’apporto della letteratura e della cultura italiane, non trovando nemmeno una parola di riconoscimento, ma disconosce (*Historie literatury české* di Jungmann, *Dějiny literatury české* di Jakubec, *Dějiny literatury československé* di Vlček e altri) anche alcuni suoi documenti, come il più volte citato *Věčný pekelný žalář* del Manni. Anzi quest’opera è indicata solo come “un tentativo di impaurire le coscienze, limitarne l’attività razionale alle sue stesse basi, rendendo lo spirito umano, piangente e sconvolto, uno strumento flessibile nelle mani della controriforma”. Il vigoroso capitolo dei contatti spirituali italo-cechi del passato, che ha aperto l’influsso dell’Italia lontana non solo sulla letteratura tradotta e originale, ma anche sulla stessa lingua del popolo ceco, veniva in tal modo eliminato dalla storia cecoslovacca.

Eppure senza questo capitolo non si può ben comprendere l’ulteriore sviluppo della letteratura e dello spirito cechi del barocco, né l’attuale produzione letteraria e intellettuale della Cecoslovacchia. Malgrado l’avversione dell’illuminismo e del liberalismo del secolo XIX per il barocco ceco, nei recessi della vita intellettuale ceca molto si è conservato di questo periodo. I lavori di ricerca di Dm. Čiževskij e di Jan Mukařovský, di Albert Vyskočil e altri ancora su quel fenomeno della poesia ceca romantica che fu Karel Hynek Mácha rivelano molto significativamente in questo poeta l’eco del barocco. Ora che conosciamo meglio la poesia barocca, anche le stesse opere di Jan Neruda per più versi cominciano a rivelarsi come le eredi di questa eredità letteraria. E potremmo continuare nella enumerazione di nomi che celano un’affinità tra la nuova poesia ceca e quella del barocco, fino a giungere a Jan Zahradníček, František Halas e Vladimír Holan, il cui carattere barocco è stato sottolineato dal prof. Ripellino. La stessa situazione la riscontriamo nel teatro ceco, campo in cui le ricerche sono tanto più interessanti, in quanto mettono a nudo come l’influenza del barocco italiano si sia ancorata soprattutto tra gli strati popolari. Ba-

tola dnes aktuálnější, než by se zdálo na prvý pohled, a rozhodně nejen literárněhistorická.

Ale tato kapitola má svůj význam i pro *dnešní Itálii*. České země ležely v 17. a 18. století mnohem dále od poloostrova Apeninského než dnes. V té době trvala cesta z Říma do Prahy, kterou dnes vykonáte letadlem za 2 hodiny, 10–14 dní. V té době docházely zprávy o tom, co se stalo v Čechách, do Itálie a o tom, co se stalo v Itálii, do Čech po týdnech a po měsících. Italské knihy se objevovaly u nás, jen když je přivezl nějaký návštěvník z Itálie či je zprostředkovala služba nějakého církevního řádu. A přece italská kultura dolehla mocným náparem na zchudlou a dlouholetými válečnými zápasy vyčerpanou zemi, aby jí pomohla pozvednouti se k novému duchovému životu. To ukazuje velmi výrazně sílu italského ducha, který i v době, označované jinak v italských dějinách za údobí úpadkové, dovedl se pozvednouti k tak mocné kulturní expanzi a do kraje tak dalekého. Ukazuje to znovu Itálii jako zdroj nesmírné kulturní tradice v plné její velikosti. A to je nejen důvodem k vděčnosti, kterou český národ musí k ní i dnes, po staletích svého *znovuvzkříšení* pociťovat, nýbrž i důvodem veliké naděje, se kterou dnešní Ital musí patřit do budoucnosti své vlasti a svého národa. Itálie bude žít – i kdyby zemřela, kdyby Apeninský poloostrov se celý propadl do vln Středozemního moře –, bude žít v životě jiných národů, kterým poskytla svou krev v duchovém slova smyslu – co *Itálie svým duchem věčná*.

sta forse accennare al vivo successo dei lavori teatrali messi in scena in questi ultimi anni da E.F. Burian, Ant. Dvořák, Jirí Frejka, Jan Kopecký, Karel Palouš e da altri rappresentanti del nostro teatro contemporaneo, per renderci conto di quanto questo fenomeno storico sia penetrato nell'individuo ceco, di come viva in lui e si risvegli con sempre nuova forza, condizionando le sue inclinazioni. Col barocco si è anche rinnovata, sia pure inavvertitamente, l'influenza dell'Italia sulla formazione dell'uomo ceco. Il tema "l'Italia e la letteratura barocca ceca" è quindi più attuale di quel che si potrebbe credere e non ha soltanto un carattere storico-letterario.

Eppure si tratta di un tema importante anche per l'Italia contemporanea. Il territorio boemo dei secoli XVII e XVIII era molto più distante di oggi dalla penisola appenninica. Allora per giungere da Praga a Roma ci volevano 10–14 giorni di viaggio, oggi bastano due ore di aereo. Le notizie degli avvenimenti italiani pervenivano in Boemia (e viceversa) dopo settimane e mesi. I libri italiani erano accessibili da noi soltanto allorché qualche occasionale viaggiatore li portava dall'Italia, o grazie ai servizi di qualche ordine religioso. Purtroppo la cultura italiana era riuscita a farsi strada nel paese impoverito da lunghe guerre per aiutare il suo popolo a sollevarsi verso una nuova vita intellettuale. È una testimonianza di come le forze dello spirito italiano abbiano saputo, in un periodo che la storia italiana vuole di decadenza, dare impulso a una potente espansione culturale in un paese tanto lontano. È una dimostrazione della grandezza dell'Italia, fonte inesauribile di tradizioni culturali. Ciò basta a motivare la gratitudine che il popolo ceco, dopo secoli di resurrezione, prova per lei ancor oggi, ma anche le grandi speranze che l'italiano contemporaneo deve attingere dal futuro della sua patria e del suo popolo. L'Italia vivrà, anche se dovesse perire, se la penisola appenninica dovesse venire inghiottita dalle onde del Mediterraneo, vivrà negli altri popoli, ai quali ha dato il suo sangue spirituale, lo spirito italiano è immortale.

Recensioni

- La nuova poesia russa*
cura e traduzione di P. Galvagni,
introduzione di Dm. Kuz'min,
prefazione di V. Krivulin,
Crocetti editore, Milano 2003
- 237-238 Massimo Maurizio
- V. Kalinin, *Un chilogrammo di esplosivo
e un vagone di cocaina*
traduzione di D. Liberti,
Playground, Roma 2004
- 238-239 Francesca Zucco
- V. Kalinin, *Un chilogrammo di esplosivo
e un vagone di cocaina*
traduzione di D. Liberti,
Playground, Roma 2004
- 239-240 Alessandra Lucà
- V. Majakovskij, *America*
progetto e traduzione di F. Lepre
e S. Trocini, Voland, Roma 2004
- 240-241 Giulia Bottero
- Metamorfosi. Dieci racconti di narratori russi*
cura e traduzione di A. Alleva,
Avagliano editore,
Cava de' Tirreni (Salerno) 2004
- 242-243 Massimo Maurizio
- Ju. Mamleev, *Mir i chochor*
Vagrius, Moskva 2003
- 243-244 Laura Piccolo
- A. Slapovskij, *Il giorno dei soldi*
traduzione di F. Guerra,
Voland, Roma 2003
- 244-245 Marzia Cikada
- I. Filipiak, *Alma*
Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2003
- 245-248 Alessandro Amenta
- “Tradimento straordinario, ovvero
l'autoritratto di una coscienza”.
D.E. Galkovskij *Beskonečnyj tupik*
Samizdat, Moskva 1998;
Idem, *Utkoreč. Antologija sovetskoj poezii*,
Pskovskaja oblastnaja tipografija, Pskov 2002;
Idem, *Propaganda*
Pskovskaja oblastnaja tipografija, Pskov 2003;
Idem, *Magnit*,
Pskovskaja oblastnaja tipografija, Pskov 2004
- 248-252 Marina Sorina
- Mauro Martini legge
il dottor Živago di Boris Pasternak*
Metauro Edizioni, Pesaro 2003
- 252-254 Sergio Mazzanti
- E.T. Saronne, A. Alberti, *Chi sono gli slavi?*
CLUEB, Bologna 2002
- 254-255 Ombretta Gorini

I. Surat, S. Bočarov, <i>Puškin: kratkij očerk žizni i tvorčestva</i> Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva 2002	255–256	Jurij Borisovič Orlickij [traduzione dal russo di Massimo Maurizio]
C. Olivieri, <i>Dostoevskij: l'occhio e il segno</i> Rubbettino, Catanzaro 2003	256–257	Giulia Greppi
K. Dunin, <i>Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności</i> W.A.B., Warszawa 2004	257–259	Alessandro Amenta
<i>Sovremennyj gorodskoj fol'klor</i> a cura di A.F. Belousov, I.S. Veselova, S.Ju. Nekljudov, RGGU, Moskva 2003	259–261	Massimo Maurizio
V. Strada, <i>Autoritratto autocritico. Archeologia della rivoluzione d'Ottobre</i> Liberal Edizioni, Roma 2004	261–262	Caterina Cecchini
M. Patricelli, <i>Le lance di cartone. Come la Polonia portò l'Europa alla guerra</i> Utet, Torino 2004	262–264	Alessandro Ajres
F. Leoncini, <i>L'Europa centrale. Conflittualità e progetto: passato e presente tra Praga, Budapest e Varsavia</i> Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia 2003	264–270	Pavel Helan
<i>La Congregazione italiana di Praga</i> a cura di A. Trezza Cabrales, Tychá Byzanc – Istituto Italiano di Cultura, Praga 2003	270–272	Guido Carrai
<i>Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst-und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der Gesellschaft Jesu im 17. Und 18. Jahrhundert</i> a cura di H. Karner e W. Telesko, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2003	272–275	Petra Nevímová

Recensioni

[eSamizdat 2004 (II) 3, pp. 237-275]

La nuova poesia russa, cura e traduzione di P. Galvagni, introduzione di Dm. Kuz'min, prefazione di V. Krivulin, Crocetti editore, Milano 2003.

Dopo un decennio in cui in Italia non ha visto la luce nemmeno un'antologia dedicata alla letteratura russa contemporanea, negli ultimi anni assistiamo a un interesse crescente nei confronti di questo tipo di pubblicazioni (basti ricordare l'antologia di prosa *Scheggie di Russia* a cura di M. Caramitti). Il curatore della *Nuova poesia russa*, Paolo Galvagni, si occupa da tempo di poesia contemporanea: a lui si deve ad esempio l'articolo su Poesia (sul numero 128 del maggio 1999), rivista peraltro edita dalla stessa casa editrice che ha pubblicato quest'antologia, con una scelta di testi in traduzione (sua) di giovani poeti.

La nuova poesia russa si apre con un saggio di carattere storico di Dm. Kuz'min, in cui viene descritta la situazione della poesia russa non ufficiale degli anni '60-'90 e nell'ultimo decennio. Al saggio di Kuz'min segue un articolo di V. Krivulin in cui il poeta leningradese traccia un quadro delle caratteristiche peculiari della poesia "del sottosuolo" dello stesso periodo. L'antologia propone i testi (in traduzione e con il testo a fronte) di 24 autori: G. Sapgir, G. Ajgi, Dm. A. Prigov, V. Krivulin, S. Stratanovskij, A. Dragomoščenko, L. Rubinštejn, E. Švarc, M. Ajzenberg, I. Achmet'ev, N. Iskrenko, S. Gandlevskij, S. Zav'jalov, E. Fanajlova, V. Pavlova, A. Petrova, Dm. Volček, A. Skidan, Dm. Vodennikov, A. Sen-Sen'kov, S. Timofeev, A. Anaševič, S. L'vovskij, D. Davydov, abbracciando quindi un'ampia gamma di generi e di diversi periodi, caratterizzati da poetiche estremamente eterogenee. In appendice Galvagni presenta delle brevi schede biografiche degli autori presentati. È interessante notare come l'antologia si apra con Sapgir e si concluda con Davydov, discepolo del primo e di lui più giovane di mezzo secolo esatto. Proprio l'evoluzione poetica in questi cinquant'anni è l'oggetto di indagine di questo libro.

Nel libro è possibile osservare lo sviluppo della poesia non ufficiale degli anni '60 e '70 e la trasformazione delle poetiche elaborate dal concretismo, dal concettualismo e dagli autori indipendenti, ma anche la loro rielaborazione nella poetica di scrittori della fine del periodo sovietico e della Russia odierna. La poesia del periodo chruščeviano sfuma in quella degli anni '70 in maniera molto graduale e quasi senza accorgersene ci si trova proiettati nel contesto degli ultimi anni del XX secolo. Galvagni fa anche uso di note per spiegare quei momenti che non sarebbero chiari a un lettore che non conosca a fondo la Russia o il contesto dell'epoca, sebbene alcune di esse appaiano decisamente eccessive, come per esempio quella che spiega che "il taekwondo (letteralmente "con le mani e con i piedi") è un'arte marziale coreana" (p. 80).

Quest'antologia è il lavoro più completo in lingua italiana sulla poesia contemporanea, sebbene 24 autori non rappresentino un quadro esaustivo del variegato panorama della nuova poesia russa; è però difficile pensare a un'opera più voluminosa ed esaustiva nel panorama editoriale del nostro paese. L'esclusione di alcuni autori, come Brodskij, per esempio, è giustificata dal grande numero di traduzioni degli stessi. In questo senso, mi pare, questo volume si propone come integrazione alle, ahimè sempre troppo scarse, pubblicazioni di letteratura russa contemporanea esistenti.

Galvagni traduce con grande maestria i poeti più barocchi, che fanno uso di uno stile elevato e molto ricercato (è difficile immaginarsi una traduzione più affascinante di un poeta "difficile" come Ajgi). A volte però il suo approccio non risulta sufficiente: le opere di tutti gli autori presentati sono state tradotte in versi liberi, o comunque senza rispettare la struttura metrica e di rime dell'originale, il che priva molti versi di buona parte del loro fascino e in parte anche del senso che gli scrittori d'avanguardia del periodo tardo-sovietico affidavano alle trovate metriche o agli artifici formali. Se è

vero che in Italia molti ritengono che le rime e una metrica rigida (o relativamente rigida) siano mezzi scrittori antiquati e non rispondenti alla sensibilità moderna, è altrettanto vero che un traduttore non può permettersi certe libertà rispetto al testo di partenza, a meno di voler fare una traduzione interlineare per una successiva rielaborazione. Questo discorso vale soprattutto per un paese come la Russia, in cui la tradizione del verso "regolare" è ancora forte e viva. La poesia di G. Sapgir o di N. Iskrenko senza rime suona infatti troppo "povera", sebbene questi autori siano considerati fondamentali nell'evoluzione della poesia della seconda metà del XX secolo.

Un'altra critica riguarda la scelta non sempre attenta dell'arsenale espressivo; Galvagni perde talvolta di vista una sfumatura o un'intonazione e in testi come quelli minimalisti (di I. Achmet'ev, per esempio) trascurare un particolare nella traduzione può deformare la ricezione del testo *in toto*, nel momento in cui questo consta di una decina di parole scelte con una cura quasi maniacale e tutte estremamente indicative di un umore o con un potenziale evocativo molto forte. Perdere di vista la precisione può portare il lettore che non conosce bene questi fenomeni letterari a guardare a queste poesie come a cose eccessivamente semplici e banali.

Quanto detto toglie poco merito all'opera di Galvagni, che ha compiuto un enorme lavoro di traduzione, ma soprattutto ha proposto un'opera pionieristica che, si spera, potrà rappresentare il punto di partenza per molte altre pubblicazioni di questo genere, ancora troppo rare in Italia (soprattutto nel caso della poesia, che non vende bene). Opere come *Scheggie di Russia* e *La nuova poesia russa* fanno ben sperare in un rinnovamento dell'interesse nei confronti della letteratura russa, sopito dopo il crollo del sistema sovietico.

Massimo Maurizio

V. Kalinin, *Un chilogrammo di esplosivo e un vago di cocaina*, traduzione di D. Liberti, Playground, Roma 2004.

Il libro di esordio del russo Vadim Kalinin consiste in una raccolta di racconti brevi in cui percezioni della realtà alterate e trame improbabili, che sembrano scritte sotto l'effetto di stupefacenti, si mescolano a cru-

de descrizioni di amplessi edonistici, creando atmosfere allucinate e grottesche.

I protagonisti dei singoli racconti appaiono come vittime compiacenti ora di orge omosessuali ("Il passeggero dell'ambulanza"), ora di esistenze degradate ("Sodoma e sangue"); si ergono a eroi dell'anti-morale in racconti fantastici ("Il destino della cinese") o in nebulose parabole ("L'incredibile e triste storia di Miša Štirkov e della moglie snaturata"). La citazione di Gustav Meyrink ("Il fatto è che nessuno desidera la felicità"), con cui l'autore apre il libro, sembra riassumere il tono delle dinamiche narrative che si dipanano di pagina in pagina e si incentrano intorno al fatto che i personaggi del libro tendono alla felicità perché prossima al piacere, ma, dopo averla raggiunta, la oltrepassano senza degnarla di attenzione e tornano alle loro piccole esistenze quotidiane. Dallo stesso autore Kalinin, nel racconto "Jura e l'Aleph", prende in prestito la rielaborazione dell'immaginario fantastico ebraico del Golem, che viene volutamente dissacrato, come anche profanata è l'icona della chiesa ortodossa russa in "Sodoma e sangue", nelle fattezze di un prete corrotto nello spirito da un'anonima figura femminile. La donna, descritta nelle vesti di istigatrice, arpia o moglie snaturata, riveste sempre un ruolo essenzialmente secondario o negativo. Unica eccezione è Nadežda Pavlovna che in "Sbocciano i fiori", un racconto allegorico sull'appagamento del piacere femminile, aggiunge anche la metafora dell'elemento femminile sottomesso a un dominio maschile. Tornata a casa da una passeggiata in un parco in orgasmica fioritura, Nadežda pasteggia a petali di fiori, dono di un ammiratore, gratificando in tal modo il suo desiderio, ma non appagando la sua fame. L'appetito sarà saziato, alla fine del racconto, dalla grassa carne cucinata dal marito e infilata a forza nella sua bocca, mentre la protagonista, incatenata e resa docile schiava, giacerà tra le braccia di un maschilismo non troppo celato. Il tema ricorrente dell'omosessualità, vissuta fisicamente in maniera adolescenziale e accompagnata da una sorta di insolenza, sipario di un certo disagio sociale e di una necessità di ribellione, viene utilizzata come strumento per descrivere l'universale bestialità e perversione del comportamento umano. Nella maggior parte dei racconti la descrizione di coiti si affianca al frequente utilizzo di membri maschili a scopo letterario-ornamentale; il

nesso diviene un atto del vivere comune, un bisogno corporeo non più legato alla sfera intima o del piacere, ma da raccontare schiettamente come si farebbe con il fagocitare ingordo di una bistecca. Il frequente uso dell'io narrante impedisce l'insorgere di facili giudizi di condanna-compassione nel lettore che anzi lo colloca alla pari con il personaggio, carnefice o martire che sia, ricattandolo grazie a una complicità ed empatia di pensieri e sensazioni. Anche svincolandosi emotivamente non si potrebbe comunque nutrire compassione per la vittima accondiscendente verso il suo stupro, così come non si potrebbe condannare la pulsione naturale e incontenibile dello stupratore. La raccolta si conclude con una novella più lunga delle altre e intrisa di echi provenienti da un'infanzia rivissuta, grazie alle droghe, in età ormai post-adolescenziale. Le paradossali vicissitudini narrate riescono a strappare qualche sorriso durante la lettura, come ad esempio alla comparsa di una gigantesca creatura (Talpadoro) che rischia di fagocitare i due protagonisti. Nel lieto fine, il pericolo viene scampato grazie al taglio della testa di una colf cinese o forse, ma non ne sono sicuri neanche gli stessi protagonisti, grazie alla presenza di campanili delle chiese costruiti a scopo difensivo in caso di fantomatici attacchi da parte dei mastodontici animali.

In questo percorso onirico e profanatorio della realtà non mancano racconti che sollevano il lettore dal groviglio kalininiano fatto di carne e umori: "Biglietto di andata e ritorno" ad esempio, con il suo riuscito svolgersi e riavvolgersi narrativo, contiene una mini-ode alla cultura omosessuale, mentre nello "Specchio" il rincorrersi e il ritrovarsi di vittima e carnefice svela l'intima anima sado-masochista dell'umanità che popola questo libro. Più frequentemente però si ha l'impressione che l'autore si rinchioda in un "manierismo da tossicodipendenza", interessato soprattutto a sbalordire con storie inverosimili, specchi di realtà deformanti, grottesche e surreali, ma che rendono la scrittura troppo stilizzata e priva di freschezza e originalità. Paradossalmente proprio quando la narrazione si fa più sobria, come nei due racconti appena citati, si intravedono i risultati letterari migliori, che forniscono anche chiavi di lettura in grado di districare le linee guida e gli intenti di base di una scrittura spesso troppo oscura e fumosa.

Ci sembra di poter sintetizzare che il talento di Kali-

nin, se proprio ci si vuole sbilanciare con l'utilizzo di tale sostantivo, emerga soprattutto nei racconti brevi in cui il delirio da droghe pesanti costituisce solamente una blanda cornice a metafore o riflessioni sulla condizione umana e non si perde in sproloqui fantastici che rendono la lettura tediosa e la storia un rincorrersi di frasi incongruenti.

Francesca Zucco

Un chilogrammo di esplosivo e un vagone di cocaina è il titolo accattivante e di estrema attualità della raccolta di racconti di Vadim Kalinin pubblicata dalla neonata casa editrice gay Playground di Roma, che con esso inaugura la collana "Madrelingua gay". Il libro è composto da 18 brevi racconti difficilmente classificabili in un unico stile letterario: un *melting pot* di generi che vanno dall'assurdo alla fantascienza, dal punk allo psichedelico per poi passare al realismo che diventa a tratti macabro, metafora di una Russia dai mille volti, diventata occidentale senza accorgersene, ma inesorabilmente e perdutamente andata oltre, nel delirio e nel caos, dove l'uomo – vero e proprio campione di viltà, tradimento, opportunismo, bassezza, sadismo, degrado e degenerazione – dimostra di cosa è capace. Una mescolanza anche di temi che spaziano tra cinismo, terrorismo, stupri, sesso, droga (costanti in ogni racconto), e contengono in sé il pericolo della ricerca del sensazionale nell'inaudito, nel turpiloquio, nel troppo ostentato amplesso omosessuale. Si cade così nella monotonia tematica che diventa vera e propria ossessione, talmente assurda da raggiungere i toni della parodia nel racconto "L'incredibile e triste storia di Miša Štyrkov e della moglie snaturata": le sofferenze infatti non elevano le persone (linea dostoevskiana) ma le rendono indifferenti, tutto si cancella (perfino la differenza tra vittime e carnefici, pronti a scambiarsi di ruolo in qualsiasi momento, sembra voler dire Kalinin nello "Specchio"). Viene messo in dubbio qualsiasi sentimento (amore, fede, cultura, bellezza, nobiltà d'animo) e viene sviluppata in crescendo sempre più delirante un'estetica della provocazione, dello shock e del cinismo più assoluto. Si percepisce quasi materialmente l'intraducibile *pošlost'* di gogoliana memoria: nel fetore della morte, del sesso, del cibo, della droga e del quotidiano predominano rassegnazione, fatalismo e

cinismo. Non si deve però credere che Kalinin sia un autore sprovveduto o improvvisato, al contrario egli dimostra una profonda conoscenza della letteratura contemporanea, dalla quale attinge con straordinaria padronanza narrativa, rendendo così il testo appassionante, sarcastico, bizzarro, trasgressivo, sacrilego. Perché, come recita il titolo di un racconto di Kalinin stesso, “e nel mezzo nulla”.

Alessandra Lucà

V. Majakovskij, *America*, progetto e traduzione di F. Lepre e S. Trocini, Voland, Roma 2004.

Prosa e poesia duettano trionfali in questa raccolta – seconda edizione per i tipi Voland – in cui il testo *La mia scoperta dell’America*, pubblicato nel 1926 dal Gosizdat, viene affiancato dal ciclo poetico *Versi sull’America*, inserito da Majakovskij stesso nel quinto tomo delle sue *Opere* (1927). La prima edizione del 1997 disponeva più futuristicamente le due voci narranti in simmetria, ottenendo una sorta di “testo a fronte”: poesia *versus* prosa o viceversa. Oggi la scelta editoriale cade su una strutturazione più tradizionale: prima il testo e poi i versi, perdendo forse un po’ dello spirito autentico degli anni Venti, ma andando sicuramente incontro al lettore, che può intraprendere il suo viaggio senza scomodi salti di pagina e che soprattutto approda alla concentrazione poetica con molti più strumenti per districarsi nelle sue fitte trame.

Majakovskij parte da Mosca nel maggio del 1925 diretto a Parigi, poiché non sa ancora se otterrà il visto americano. Dalla Francia si imbarca sulla nave Espagne, che dopo due brevi soste in Spagna e a Cuba, attracherà a luglio al porto di Veracruz in Messico. Qui, in attesa del sospirato visto, Majakovskij entra in contatto con la realtà politica e culturale del luogo. Finalmente il 27 luglio riesce a passare la frontiera a Laredo, e si ferma negli Stati Uniti per tre mesi.

La prosa che racconta le impressioni di questo viaggio si fonda sulla contingenza dello spostamento nello spazio: nasce e muore sull’Oceano. E questo perché l’adesione esperienziale agli avvenimenti, alle persone, agli oggetti, non è dettata tanto dalla volontà di costruire un minuzioso e fedele diario di bordo, quanto da quella concretezza majakovskiana che fa nascere la poesia dal

dettaglio trascurabile, dalla situazione prosaica, semplice: “viaggiare mi è necessario. Il contatto con le cose vive per me sostituisce quasi del tutto la lettura. Il viaggio cattura il lettore di oggi. Invece di invenzioni interessanti su cose noiose, invece di immagini e metafore, cose interessanti di per sé”. In una baldanzosa raffica di parole e immagini che ci descrivono le “cose vive”, procediamo verso la scoperta del Nuovo Mondo gradualmente, seguendo le tappe che il nostro cicerone ci detta: piccoli paragrafi – “La nave Espagne”, “Messico”, “New York”, “America”, “Chicago” - sequenze cinematografiche in cui prende forma il racconto esotico di un “mondo del tutto nuovo”. Il Messico, che Majakovskij tratteggia a tinte forti e un po’ *naïf* da terra selvaggia di cowboys e pellerossa, diviene luogo di incontro tra una realtà arretrata, degradata e l’immaginario fantastico del poeta bambino che giocava agli indiani. Nel varcare la frontiera con gli States, riuscendo infine a penetrare tra le maglie strette di burocrazie e controlli doganali, Majakovskij decostruisce il viaggio della speranza, si fa emigrante per svelarne l’illusione, per andare alla scoperta dell’America più vera, più crudele. Ciò nonostante, la sua tensione verso New York, cuore pulsante degli Usa, è fortissima, e l’impatto con la città – miracolo accatastato di ingegneria – è un misto di stupore, meraviglia, incredulità. Quest’ambiguità, che oscilla rapida tra riprova ed esaltazione, rimane invariata in ogni brano e verso che Majakovskij scrive su New York e sull’America. Così la descrizione meticolosa del *subway*, degli ascensori, dei grattacieli sembra uscita da un romanzo utopico-fantascientifico sul futuro: linee rapide che divorano verste, ascensori che ti proiettano dove vuoi tu, lo spettacolo esaltante del grande esercito del lavoro che la mattina occupa la città, macchine crepitanti... E solo poche righe dopo “è inutile cercare a New York quella organizzazione, rapidità e imperturbabilità da caricatura così celebrate nei libri”. In questo caso la disorganizzazione, il vagare per le strade della folla gli rende più vicino e umano questo mondo così frenetico, che tuttavia esercita su di lui un fascino irresistibile. Ma agli occhi di Majakovskij, al di là di ogni innovazione, conquista tecnica, stranezza, a grande protagonista dello scenario newyorkese si erge la Luce elettrica. Tutto si veste di luce e Broadway, che è il fulcro di questa vultà luminosa, è la sua strada prediletta: “essa risplende

come di giorno sullo sfondo della notte. Luce dai fanali di illuminazione, luce dalle lampadine che si rincorrono nelle insegne, luce dai riverberi delle vetrine e delle finestre dei negozi mai chiusi, luce dai fari che illuminano gli enormi cartelloni impiastriati, luce dalle porte dei cinematografi e dei teatri ogni qual volta si aprono, luce dalle automobili sfreccianti e dalla sopraelevata che balugina sotto ai tuoi piedi dalle aperture vetrate sull'asfalto, luce dai treni sotterranei, luce dalle scritte pubblicitarie nel cielo. Luce, luce, luce". Il paradigma dell'elettricità riveste in Russia in quegli anni un ruolo dirompente: la campagna per l'elettrificazione viene lanciata da Lenin nel 1920 e l'introduzione della luce elettrica nelle isbe, la sua moltiplicazione nelle città diviene il simbolo del futuro realizzato, del progresso inarrestabile che lo sconvolgimento apocalittico della rivoluzione ha innescato. Majakovskij rimane estasiato di fronte a quest'orgia di luce, a questo prodigio di futuro a portata di mano. Tuttavia il suo sguardo sulle cose è sempre acuto, pronto a cogliere la verità meno evidente, e anche di fronte a tanto progresso Majakovskij sottolinea ironicamente l'ambiguità della borghesia americana di fronte alla tecnica: "i più ricchi mangiano nella semioscurità poiché preferiscono le candele alla luce elettrica. Queste candele mi fanno ridere. L'elettricità appartiene tutta alla borghesia e questa mangia alla luce dei moccoli. Essa ha una paura inconscia della sua elettricità. È rimasta turbata da questa magia, che evoca spiriti e non sa dominarli. L'atteggiamento della maggioranza è lo stesso anche verso le altre realizzazioni tecniche". Da qui scaturisce un'analisi profonda e spietata della società americana, capace di grandi ipocrisie, di grandi contraddizioni, e sullo sfondo di questioni cruciali – l'imperialismo americano, la disoccupazione, i conflitti interetnici, il ruolo dell'industria vero e unico motore nella vita del paese – Majakovskij inizia a incrinare la perfezione della tecnica, a mostrarne il volto più disumano. Così dalle considerazioni su un paese che non ha storia, che nonostante i suoi ritmi e la sua grandiosità ha tutto il sapore della precarietà poiché è un cantiere perpetuo, si staglia il contorno di una realtà rapace, serializzata. Nel racconto finale del pellegrinaggio compiuto verso i grandi centri industriali, come Chicago e Detroit, Majakovskij getta sul piatto del suo racconto il lato oscuro di queste città delle macchine, del mi-

racolo del fordismo illuminato: l'annullamento totale dell'operaio che viene ridotto ad automa. Sulla via del ritorno, traballando sopra l'oceano, Majakovskij tira le somme delle sue impressioni americane e propone il suo progetto: la riscoperta dell'America. L'appropriazione della sua tecnica che ha già realizzato la fase iniziale del futuro: "il futurismo della nuda tecnica, dell'impressionismo superficiale del fumo e dei cavi, che ha il grande compito di rivoluzionare la psiche rappresa e adiposa delle campagne, questo futurismo primordiale si è definitivamente affermato in America". Ciò che vorrebbe allora Majakovskij, quello che secondo lui è il compito dell'arte di sinistra, è il superamento di una vuota esaltazione della tecnica per una sua umanizzazione, per "il suo assoggettamento in nome degli interessi dell'umanità". In questa proposta è racchiusa tutta la maturazione del poeta, il superamento di un gradasso strombazzare sull'"aspetto esteriore della tecnica" in favore di una fruizione del futuro più discreta e funzionale, più attenta alle piccole cose dell'uomo. Anche nei versi Majakovskij propone questa seconda scoperta dell'America, fredda di indignazione per le sue ingiustizie, per i suoi moralismi filistei, ma tra un lazzo buffonesco, una sparata irriverente – a suo agio nell'elemento che gli è congeniale – parla molto più di sé di quanto non abbia fatto nella prosa, si afferma poeta-scapestrato-orgoglioso, si difende e soprattutto difende il ruolo della poesia invocandone un riconoscimento ufficiale, chiedendo direttamente a Stalin che le venga riservata una nicchia nella società, tra i resoconti sulla produzione e i comitati di fabbrica... è ben noto come questa richiesta verrà disattesa con l'ascesa di Stalin al potere.

Al di là della gravidanza letteraria di *America*, importante sia nel panorama dell'opera majakovskiana che nel contesto sovietico di quegli anni – in quanto coacervo di questioni così cruciali e figlie della temperie dell'epoca – il valore del testo è insito nel suo portato civile e politico: a ottant'anni di distanza, in un momento in cui gli Stati Uniti rivestono un ruolo così schiacciante nella scacchiera della geopolitica mondiale, una testimonianza, una riflessione tanto acuta e profonda sulla società americana ci stupisce per la sua inquietante attualità.

Metamorfosi. Dieci racconti di narratori russi, cura e traduzione di A. Alleva, Avagliano editore, Cava de' Tirreni (Salerno) 2004.

Ed ecco un'altra antologia che continua il fortunato momento per la letteratura russa contemporanea: dieci autori diversissimi fra loro (N. Bajtov, A. Eppel', N. Kononov, A. Matveva, A. Najman, E. Rejn, N. Smirnova, E. Švarc, M. Višneveckaja, E. Zvjagin) e dieci aspetti di una Russia e della sua narrativa estremamente eterogenei. Annelisa Alleva ha tradotto autori giovani e meno giovani, scegliendoli evidentemente secondo la propria sensibilità e il proprio gusto. Tutto sommato legittimo, perché no? Tutti i racconti di quest'antologia sono contemporanei, sebbene le date di nascita degli autori coprano un periodo di più di quarant'anni. Molti di essi accostano all'attività di prosatore anche quella, spesso primaria, di poeta (Bajtov, Kononov, Najman, Rejn, Švarc) e in alcuni casi si avverte chiaramente la contaminazione della poesia, come nel racconto di N. Kononov "Il genio di Evgenija", bella commistione di tratti lirici e volgarmente quotidiani: "in lacrime di pentimento, tirandosi via il moccio insieme al trucco da babbuino, con un feroce lamento funebre, urlava disperatamente in un recitativo operistico che tutta la vita, tutta la vita aveva odiato ferocemente, oh, quanto ferocemente, quella Evgenija. E non ci sarebbe stato perdono per lei di questi odio e ferocia disumani. Odiava la piccola carogna di successo, puttana, troia, rivale, odalisca dodicenne nel talamo del suo mutilo bellissimo imperatore amato oltremisura, zar, sovrano, Serse. E quest'uomo, questo marito, un tempo era tutto intero, un tempo aveva braccia e gambe. Poteva ogni cosa, tutti lo sapevano, e era buono. Oh, quant'era buono! Oh!" (p. 68).

Annelisa Alleva è poetessa e si vede. La traduzione è limpida, chiara, bella, restituisce la voce potente e il brusio sommesso in maniera molto efficace. E queste peculiarità emergono soprattutto con autori barocchi come Kononov.

Evgenija non è che una delle figure femminili che baluginano in questi racconti: cinque su dieci trattano di donne, e quattro autori su dieci sono donne. Questo indica un'indubbia inversione di tendenza rispetto alla letteratura omocentrica del periodo precedente. Le protagoniste di *Metamorfosi* sono molto diverse fra loro, si

va dalla bellissima ninfetta che uccide il figlio scriteriato nel racconto di Kononov, alla repressa Elena di A. Matveeva, succube della madre fino alla fine, dalla Lenočka di Bajtov, alle donne di N. Smirnova o alla tata di M. Višneveckaja.

Quello che emerge dai racconti di *Metamorfosi* è un mondo proteiforme, che spazia dalla prosa autobiografica e dai ricordi di guerra di Rejn (o degli anni '60 di Najman), alla surreale vicenda narrata da N. Bajtov, in cui una lingua che va scomparendo diventa il mezzo per stabilire gerarchie e assumere ruoli all'interno della famiglia: qui Lenocka diventa Elena vietando l'uso di una parola appartenente a un codice linguistico custodito dalla stirpe del vecchio Pafnutj Aleksevič, morto all'età di 112 anni. La dimensione di cui parla Bajtov è quella del nucleo familiare al di fuori del quale non esiste nulla, come nel suo libro *Prošloe v umozrenijach i dokumentach* [Il passato in contemplazioni e documenti, 1998], in cui il ricordo degli avi diventa spunto per tracciare una storia della Russia vista come un vita familiare che incomincia e finisce nella dimensione casalinga.

Accanto a quello di Bajtov trova posto il racconto "Il toccatore" di E. Švarc, in cui una strana esperienza mistica condotta attraverso il tatto, non servirà ad acquistare le virtù guaritrici di un Gesù del nostro tempo, come crede il protagonista, ma solo un tocco di morte. La ricerca che porta il "toccatore" nei luoghi sacri d'Europa e non solo, da Gerusalemme a Roma e alla Germania, da Bologna alla Francia, avviene nei sensi del protagonista che viaggia e si scopre nuovo, potente, divino, per poi farsi involontario omicida, quando i suoi presunti poteri taumaturgici uccidono un mendicante invece di riportarlo a nuova vita.

Un altro mendicante è il protagonista del racconto di A. Eppel' ("Natale nel vicolo perduto"), anch'esso introspettivo dialogo suscitato dai gemiti di due amanti alla fermata dell'autobus che danno spunto al protagonista per un esame della propria solitudine e della propria situazione. All'arrivo del mezzo si scoprirà che i gemiti d'amore non sono altro che le fantasie di un barbone alla fermata che congeda autista e protagonista con un gesto dallo spirito "poco natalizio".

Altri racconti mettono in luce anche la Russia post-sovietica, reale e allucinata, come ne "L'allievo" di E. Zvjagin, in cui un pittore in cerca d'ispirazione, ma so-

prattutto di tranquillità, si reca nella dacia di un amico per restare a contatto con la natura. Dopo un mese trascorso in una fiera solitudine riceve la visita di un'amica e di un critico d'arte francese, accompagnato dalla giovane segretaria e interessato a comprare le sue opere. La pace della campagna e la contrattazione finiscono con una sbornia e l'arrivo della prima neve, che spinge il pittore a far ritorno a Pietroburgo:

caricandosi sulla schiena le tele legate, chiuse casa e, quando si voltò dal cancello per l'ultima volta, vide l'albero d'altri, da lui spogliato. Se ne stava come se niente fosse, biancheggiante per via della neve che si era attaccata ai rami, ma il suo aspetto, solitario e spaesato, aumentava la sensazione di dolore.

Il treno elettrico, vuoto al mattino, vibrava fastidiosamente, masticando chilometri.

“Eh già!” pensava il pittore. “Tutto un mese a lavorare e a vivere dignitosamente, concentrato, dimenticando la vanità e le piccolezze quotidiane, e poi ubriacarsi e scrollare il melo del vicino, come uno schifoso teppista!”. E quel tono servile di piaggeria, che i soldi avevano introdotto nei suoi rapporti con gli stranieri! Br-r-r... Perché lui era una persona orgogliosa e consapevole del proprio valore, non quello monetario, ma quello vero, l'altro! Sì... E andare a finire così! (p. 183).

È questa la fine di molti racconti, che riporta a zero la sfera del sogno e della ricerca (di se stessi, della quiete interiore, della felicità personale, dell'appagamento professionale, delle proprie radici). Così è per la mite Elena, che a 19 anni viene deflorata da un uomo sposato che amerà per tutta la vita, così è per il bambino di E. Rejn (Rejn stesso) che baratta un gelato con tre quaderni nuovi e poi si sente “appena sollevato, quando il terrore del castigo mi si presentò in una forma così reale. Abbassai la testa, strinsi gli occhi – non c'era salvezza” (p. 128).

È la quotidianità che lascia una patina grigiastra sulla Bellezza e sulle pulsioni di chi cerca e non trova. È la vita di oggi, che emerge non soltanto da quest'antologia. È un aspetto reale con cui la letteratura russa (ma, ovviamente, non solo) ha imparato a fare i conti, che ha imparato a sfruttare come troppo primo della scrittura. E della vita.

Massimo Maurizio

Ju. Mamleev, *Mir i chochot*, Vagrius, Moskva 2003.

Un appartamento nella Mosca degli anni Novanta. Alla si sveglia e si accorge che suo marito Stasik è scomparso lasciando un biglietto d'addio e la propria immagine riflessa nello specchio. Questo l'evento scatenante dell'ultimo romanzo di Jurij Mamleev (1931), *Mir i chochot* [Mondo e riso]. Inizia così l'affannosa ricerca dell'uomo che coinvolgerà parenti, amici, veggenti, medium, circoli misticheggianti, sette, fantomatici enti segreti paragonati e ancora obitori, manicomi, mondi visibili e invisibili. Sin dalle prime pagine è evidente il legame della nuova “creatura” mamleeviana con le opere precedenti, in particolare con gli ultimi cicli di racconti come *Zadumčivjy killer* [Il killer pensoso, 2003]: dal riecheggiare di motivi e situazioni si giunge addirittura alla reiterazione di battute ormai familiari al lettore più fedele. Così, dietro ad Alla e alla sorella Ksenja che guardano il riflesso di Stasik imprigionato nello specchio, sono facilmente individuabili la moglie e l'amante di Nikolaj Nikolaevič del racconto *Čto-to grjanet* [Qualcosa risuona]; il corridore Mitja è il doppio di Vassja Kurolesov che in *Begun* [Il corridore] corre fino a morire per sfuggire a se stesso. Intrecci che si ripetono con il cambiare di poche varianti ed espressi sempre attraverso gli stessi mezzi linguistici, in un continuo e insistente, quasi patologico autocitarsi: un eterno ritorno di Mamleev ai suoi mostri e ai suoi incubi. Sono passati più di trent'anni dalle ossessioni di Fedor Sonnov, personaggio di *Šatuny* [1968; traduzione italiana: *Il killer metafisico*, a cura di U. Persi, traduzione di M. Caramitti, Voland, Roma 1997], primo romanzo di Mamleev, pagine e pagine di racconti eppure, questa monotonia di fondo non impedisce al lettore di appassionarsi di volta in volta al nuovo delirio dell'autore.

In *Mir i chochot*, il tessuto narrativo è sostenuto quasi completamente dai personaggi, in una galleria di volti e di storie insolite e straordinarie, presentati nelle loro parentele di sangue e di iniziazione. Lo spazio e il tempo potrebbero scomparire lasciando il posto a un oscuro e denso vuoto all'interno del quale i personaggi si dimezzano e si agitano, alla ricerca di una spiegazione della propria esistenza e di quello che sta loro succedendo. Ritorna anche il mondo “sotterraneo” delle sette religiose, alle quali lo stesso autore ha partecipato, con un'eco della fedoroviana teoria della resurrezione dei morti,

tornata in voga in Russia negli ultimi anni.

La narrazione presenta anche delle novità: il mondo mistico-religioso di Mamleev questa volta tocca anche le sponde della capitale del nord, “come se Pietroburgo fosse necessaria a Mosca, come se queste città fossero delle sorelle mistiche, nonostante la loro diversità” (p. 243). Inoltre, se prima questo mondo era capace di dare risposte a quello che di incomprensibile appariva nella vita di tutti i giorni, ora vacilla, turbato da eventi incontrollabili. L’aldilà non rappresenta un porto sicuro di fronte all’assurdità del mondo che pare dominato da una nuova malattia, una follia senza controllo, dalla quale sembra difficile potersi sottrarre: “è scaturita una nuova patologia in quel mondo invisibile che ci circonda. Deviazione su deviazione, patologia su patologia” (p. 31). Mondo visibile e invisibile portano avanti al contempo una nuova forma di derisione: da ogni pagina un riso scaturisce profondo e turba, ostacolando quasi la lettura. Di fronte a situazioni inspiegabili, i personaggi reagiscono spesso con un riso isterico e incontrollato e la città stessa, una Mosca beffarda, sembra prendersi gioco dei suoi abitanti. E il riso compare nel titolo del romanzo: dopo gli eventi raccontati, dopo le resurrezioni, che hanno scardinato anche il segreto ordine dell’aldilà, “è diventato molto divertente vivere! Il mondo si trasformerà in riso!” (p. 130). Il sarcasmo non risparmia nemmeno l’autore che deride i suoi stessi personaggi, quasi a ridimensionare la tragedia compagna del destino umano e a far sorridere anche il lettore, perso in un percorso linguistico dove follia, delirio e stramberia diventano elementi linguistici chiave per ogni costruzione sintagmatica: ogni cosa al mondo è folle, delirante e strana, la stessa normalità è tale proprio perché lo è fino alla follia; la normalità sconcerta e spaventa in un mondo in cui i confini tra ragione e follia, tra vita terrena, inferno e cielo, sono svaniti.

Alla fine Stasik torna, un barlume di ordine debolmente si accende sulla follia del mondo e la vita prosegue anche se, come già affermato dall’autore, la vita resta comunque “una beffa del cielo sulla terra”.

Laura Piccolo

A. Slapovskij, *Il giorno dei soldi*, traduzione di F. Guerra, Voland, Roma 2003.

“Se potessi avere, mille lire al mese”, risuonava una vecchia canzoncina italiana degli anni Quaranta e a quei tempi, nell’ascoltarla, si dava il via a tutto uno sciorinare di sogni che una tale possibilità avrebbe reso realizzabili, una casina comoda e carina, piccoli regali altrimenti impossibili, un po’ di felicità. Aleksej Slapovskij, classe 1957, scrittore poliedrico di materiale televisivo, canzoni, prosa, nonché redattore del giornale Volga, immagina invece cosa accadrebbe se un quantitativo ben meno modesto di denari, finisse nelle mani di tre eroi da romanzo, nella cornice della sua città natale, Saratov. I tre “bencapitati”, infatti, di denari ne trovano parecchi, la bellezza di 33 centoni russi e 330 dollari americani, tutti insieme, un gruzzolo cospicuo che si abbatte sulla loro vita come una bomba. Ora, a dire il vero, è capitato spesso un po’ a chiunque di augurarsi un insperato ritrovamento monetario, di fantasticare su quanto sarebbe stato reso fattibile da siffatto “regalo” del destino. Ebbene, l’aspetto tragico dell’evento diventa argomento narrativo per Slapovskij che svela, nelle 182 pagine del suo libro come, tutto sommato, non sarebbe gran cosa, anzi, sarebbe infelice occasione per il malcapitato scopritore. Nello specifico i malcapitati baciati dalla fortuna sono tre monumenti all’anima della Russia, tre uomini straordinari nella loro inconcludenza, meravigliosi nella loro umanità così spiccata da apparirci di una semplicità diabolica. Si diverte l’autore a giocare con i suoi tre figliocci, incastrando nelle pagine della storia sue diverse apparizioni, cammei che ci ricordano, soprattutto, quanto Slapovskij ami quello che racconta e usi l’ironia come un linguaggio universale capace di tradurre il suo amore in una gustosa novella dal sapore picaresco. La storia è semplice, cosa ne farebbero i tre sopraccitati russi di tanti soldi se avessero a trovarne in tali curiose circostanze? Il lettore si avvede presto che l’unica vera risposta è che non saprebbero che farsene. Infatti tutto il dipanarsi della trama non è che un tentativo di cercare soluzione a un dilemma irrisolvibile. Prima si sognerà di fare qualcosa per sé, si imbastiranno grandi sogni su futuri possibili, poi si concluderà di doverci fare beneficenza, migliorare la società passando prima per i bisognosi e poi per i meritevoli. In fondo il pensiero tornerà sulle loro teste come un boomerang

e di nuovo si penserà di usarli per sé, per far star tranquille le famiglie e per realizzare quel viaggio sognato ma mai fatto, che è l'ultima possibilità di cambiare vita e farsi vedere per quanto veramente si è.

Ma è proprio lì che l'essenza del romanzo si palesa. Lo spirito dell'uomo russo è maestoso proprio per il saper desiderare tanto fortemente quanto poi non riesce e non vuole realizzare. Esemplicativo è il racconto di Drago sulla donna perfetta. Tra l'altro, dei tre, Drago è certamente quello che più di tutti incarna l'alter ego dell'autore nonché la coscienza perfetta del romanzo, voce chiarificatrice ogni qual volta ci sia da definire la filosofia che soggiace alla storia. Nell'espone il racconto della donna perfetta, a cui tutti aspirano ma che poi da tutti viene puntualmente abbandonata, annoterà infatti che è nella natura umana aspirare a un ideale, ma poi non riuscire a reggerlo. Nel sottile equilibrio tra quanto si dice, quanto si vorrebbe e quanto si è ostinati a far in modo resti un sogno da realizzare e non una realtà concreta, scomoda come una brutta spilla appuntata in vista sulla giacca, si manifesta la meraviglia di questo popolo di sognatori ubriachi, generosi nel condividere una sana bottiglia di vodka e determinati, solo un momento dopo, a deprecarsi per la propria natura sconclusionata.

Il giorno dei soldi resta un canto d'amore, mitigato da uno sguardo onestamente divertito, che si innalza a trattato di filosofia di vita sulla Russia post-sovietica. Godibile nella cascata di eventi che si rincorrono, veloce nello scorrere da un personaggio all'altro, pagina dopo pagina ci offre l'affresco variopinto di una società che si è trovata a fare la rivoluzione comunista solo per il sogno che fosse veramente una società che potesse essere senza soldi. Il solito Drago spiegherà che "l'uomo russo si sente umiliato da questa specie di corrispettivo cartaceo o metallico del suo lavoro, della sua vita, della sua esistenza" e "se la faccenda del comunismo fosse apparsa all'anima russa come possibile, l'anima russa non l'avrebbe mai neanche considerata. L'ha considerata proprio perché impossibile. Proprio dal desiderio di realizzare l'impossibile sta tutto il senso della rivoluzione". E così sia.

Da protagonisti assoluti del titolo, i soldi vengono declassati al posto che si ritiene meritino, una nota a fondo pagina, una quisquiglia risolvibile, un dilem-

ma di cui si può discutere a tavola, circondati da tutta l'umanità russa che si può immaginare intorno allo stesso tavolo, proprio come la riunisce il nostro Drago/Slapovkij sul finire della sua avventura, nonché della sua dichiarazione d'amore, ormai tanto spudorata da sembrare eccessiva. È l'amore per la piccola patria che si raduna per brindare all'amico che sta per partire, una popolazione di uomini giusti e donne forti, di mille volti da raccontare tutti, di speranze deluse e bottiglie stappate. Nella sua personale rivoluzione letteraria, lo scettro del potere lo ha conquistato la gente di Saratov e finché ci saranno queste donne e questi uomini, capaci ancora di sognare, l'autore sembra suggerire al lettore di tirare il fiato che non tutto è perduto, che non sarà l'avidità a uccidere questa gente, almeno finché si potranno mettere insieme gli spicci per una buona bevuta. Salvo poi, nella più umana incoerenza, continuare a canticchiare vecchi ritornelli e fare l'elenco di quello che sarebbe possibile fare con ingenti somme di denaro lasciate a sbattere contro i nostri piedi da un destino con il gusto della burla.

Marzia Cikada

I. Filipiak, *Alma*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2003.

Il nuovo romanzo di Izabela Filipiak rappresenta un punto di svolta nella produzione letteraria della scrittrice, un tentativo di rendere la scrittura uno strumento raffinato e inusuale di ricerca di una lingua nuova che descriva appieno l'universo delle esperienze femminili. Nella quarta di copertina leggiamo che la Filipiak ha composto "un racconto audace sulla donna, sui suoi segreti, sulla sua particolarità e la sua costrizione. Mostra la sua indomita natura, la sua mutabilità e le sue incoerenze". La scrittrice propone un viaggio alla scoperta dei significati dell'essere donna, un percorso complesso, intriso di immagini, simboli, richiami non sempre decifrabili, un sentiero pieno di trappole, vicoli ciechi e svolte inattese. Abbiamo a che fare con "un tipo di gioco virtuale in cui ogni schermo rivela non tanto la verità che ci aspettiamo, quanto un successivo livello di convenzionalità. È pre-cyberpunk e neogotico intrecciati insieme", un gioco di scatole cinesi prive di un fondo, di un punto finale, in cui il lettore viene invitato a per-

dersi nella falsa speranza di giungere a una maggiore comprensione. Una scrittura spesso nebulosa, originale, inventiva, uno stile carico, denso, spesso brutale e contemporaneamente molto poetico, perché questo romanzo è “un trattato sulla perversione e uno dei suoi elementi è un certo tipo, per dirla modestamente, di esagerazione linguistica”.

Allo scopo di comprendere appieno il senso di questo esperimento letterario possiamo provare ad analizzare la struttura del romanzo e a interpretare alcune immagini simboliche, soprattutto alla luce del contesto filosofico e sociologico a cui la scrittrice sembra richiamarsi.

Il romanzo viene introdotto con uno dei trucchi più antichi che la letteratura conosca: la Filipiak non lo presenta infatti come un suo racconto originale ma come uno scritto ricevuto dall'archivista Zofia Skorek, che a sua volta ne è solo la depositaria. La vera autrice sarebbe una certa Azja, giovane partecipante al “Progetto A”, un esperimento scientifico condotto negli anni Settanta sui Carpazi per testare la resistenza del corpo umano in ambienti privi di gravità in funzione di futuri viaggi nel cosmo. Il carattere confuso, contraddittorio e ambiguo del testo viene dunque giustificato in partenza dalla particolare situazione di stress psicologico a cui la presunta autrice sarebbe stata sottoposta nel corso degli esperimenti medici. Quale valore può avere richiamarsi al topos narrativo del manoscritto ritrovato in epoca postmoderna, in cui la citazione esplicita costituisce una norma e scompare il significato (e la stessa necessità) di una produzione originale? Sarebbe in apparenza che la Filipiak vada controcorrente con una proposta che si mostra come vezzo letterario, gesto narrativo antiquato, svuotato di significato per il suo esplicito status di motivo stereotipato. Eppure possiamo avanzare una diversa interpretazione di questa scelta narrativa. Il percorso del manoscritto assume un valore simbolico nel suo passare per mani esclusivamente femminili che di volta in volta si presentano come autrici di storie, depositarie e testimoni di un sapere e propagatrici di un discorso tutto al femminile. Un discorso autonomo e autosufficiente in cui nessuna delle tre figure è meno importante delle altre, perché ognuna decide con atto consapevole di non interrompere un filo rosso che unisce le donne nel loro essere tutte parimenti creatrici e inventrici di trame, di narrazioni e in ultima analisi di

vita. Piuttosto evidente sembra il richiamo alla *écriture féminine* che nella prosa della Filipiak funziona sia come retroterra filosofico sia come concreto progetto narrativo il cui scopo principale è la dimostrazione e la valorizzazione della diversità femminile. Le donne condividono una conoscenza da cui gli uomini sono esclusivi e su cui dunque possono fondare il proprio significato in un'ottica di progettualità emancipativa. Non a caso nel romanzo abbiamo una netta suddivisione del mondo in due sfere separate che non tanto sono contrapposte quanto propongono ideali e strutture differenti: all'esterno, sulla terra, viene perpetuata una immutabile società patriarcale, mentre alcune donne condividono un mondo sotterraneo, in caverne e grotte si snoda una dimensione separata, un territorio di iniziazione alla femminilità e ai segreti della vita, alla ricerca di risposte, di un senso universale. La Filipiak suggerisce che questi due mondi non sono inconciliabili e opposti, ma a ognuno è legato un diverso discorso di sapere, una differente natura, un differente modo di concepire i rapporti umani.

In questo universo sotterraneo si imbatte la narratrice del romanzo, donna dai mille nomi, “De Monstra”, “Occhio di Basilisco”, “Vergine Santa Nata dai Morti”, “Domani Sera o Forse Mai”, presentata come ladra di bambini e infanticida, strega in fuga da un mandato di cattura. Nella speranza di trovare rifugio e nascondiglio entra nel Bordello di Lusso che ha sede nel sottosuolo. Il suo incontro con la proprietaria Frigia non sembra casuale, ma viene presentato come una tappa precisa nel suo percorso di ricerca di se stessa e della verità. Non si tratta però di un reale bordello, quanto di una setta, un santuario, un tempio del sapere e del sentire femminile. In un'atmosfera claustrofobica, sottolineata dalla incongruenza dei fatti e dalla lacunosità delle spiegazioni, la narratrice si ritrova in una cella spoglia, in cui l'unico oggetto degno di nota è un libro scritto solo in parte, le cui pagine bianche si riempiono pian piano di parole, descrizioni, trame. Sono narrazioni differenti della stessa storia, versioni continuamente nuove di un unico discorso sulla vita e sulla morte. Il simbolo del libro viene intensificato nel momento in cui De Monstra si aggira per i corridoi sotterranei del bordello e si imbatte in una sala dove un gruppo di donne recita, racconta e espone ciascuna un proprio frammento di storia che invece di

chiarire il senso aiuta a complicarlo e a renderlo ancora più intricato e complesso. Sia il libro sia il circolo di sacerdotesse che lo riempiono con le loro narrazioni vengono mostrati come un segno di grande forza evocativa, un richiamo infinito a biblioteche universali di Borges in versione femminile, ai meandri di un universo in cui il sapere coincide con la consapevolezza di se stessi e del mondo. Tutti i racconti ruotano intorno allo stesso episodio e allo stesso personaggio. Alma. Chi è questa donna? Figlia reale di De Monstra, abbandonata dopo la nascita e poi subito oggetto di continue ricerche, o bambina mostruosa sottratta a una morte sicura per mano degli abitanti di un paese di medievali superstizioni e pregiudizi. Oppure sacerdotessa suprema, unica a possedere la chiave di tutto, creatura leggendaria e divina che porta in grembo il Figlio di Dio. O ancora semplicemente una visione, un mito. Ma Alma è anche animale, pianta, essenza femminile in tutte le sue versioni. Alla base di questo personaggio è infatti un continuo e instancabile processo di mutazione, trasformazione, evoluzione in forme e sensibilità diverse. Alma è dunque un Eterno Femminino al centro di tutti i discorsi, di tutti i racconti, punto culminante di un percorso di iniziazione che una volta completato potrà dare una spiegazione del senso del mondo. Alma è allo stesso tempo prigioniera e carnefice, continuamente sullo sfondo di ogni azione, sempre a un passo dall'essere rintracciata per poi scomparire nuovamente. Fugge nel deserto dove viene ricercata dall'Angelo dell'Annunciazione che viene deriso e trasformato in una statua di marmo. Alma sottomette Satana e affronta Dio stesso venuto a renderla strumento di concepimento divino. La metamorfosi incessante di questo personaggio sembra il segno di una rivisitazione di miti e immagini femminili universali. La Filipiak riscrive una Bibbia in cui Cristo è una donna che invece di sacrificarsi e seguire il volere del padre si ribella e se ne allontana. Alma è anche Ifigenia che tenta di fuggire alla sua sorte, da vittima delle insensate decisioni di una società patriarcale si trasforma in artefice del proprio destino e del destino del mondo intero.

Quando il corso degli eventi narrati sembra seguire una direzione precisa e giungere a una spiegazione, la Filipiak cambia rotta e inserisce nuove scene, nuove possibili narrazioni, un groviglio di segni, immagini

simboliche che riportano il discorso al punto di partenza. Come il libro che viene scritto nei meandri del bordello sotterraneo, anche il romanzo della Filipiak trova senso e compimento "non solo nel riempire le pagine finora vuote, ma nel fare in modo che nascano ulteriori fogli non scritti". È un libro che propone un discorso che non può essere concluso. Questo tentativo di lasciare sempre aperte diverse possibilità può indubbiamente affascinare ma anche frustrare il lettore, che non necessariamente riesce a lasciarsi andare a visioni, sogni, immagini, ma cerca una spiegazione, un appiglio, una motivazione ai fatti e alle scene che vede. Eppure il senso ultimo di questo romanzo è proprio nel suo essere esso stesso una metafora. Di cosa precisamente? Della poliedricità dell'esperienza femminile, del suo carattere variegato, della sua natura celestiale e carnale insieme, del suo essere chiave di comprensione di tutto, punto di partenza e punto di arrivo. Il romanzo della Filipiak è quindi la ricerca continua e mai terminata di un proprio racconto, della possibilità di esprimere la propria natura e la propria specificità. E soprattutto è il tentativo estremo di ritrovare una lingua per questo racconto. Una storia di iniziazione al mondo femminile in cui non abbiamo iniziazione ma solo tentativi, prove, esperimenti e se giungiamo a un suo completamento, questo è solo apparente e deve essere continuamente ripetuto, tentato in altri modi.

La Filipiak propone questa volta un testo che può essere solamente amato o odiato, senza possibilità di vie intermedie, un progetto perfettamente riuscito e completamente fallito allo stesso tempo. La trama complessa e intricata può rivelarsi sia un banchetto meraviglioso di immagini, simboli e scene sia un percorso minato, un vicolo cieco, un discorso fine a se stesso. Lo stile provocatorio, metaforico, erudito e sofisticato è un festino per amanti di raffinatezze linguistiche, sempre alla ricerca di nuove assonanze, nuove combinazioni di parole e senso, ma può essere anche letto come esempio di pura grafomania, di incontrollato estro narrativo, di una penna delirante. In ultima analisi abbiamo a che fare con un esperimento estremo in cui si tenta di coniugare una progettualità discorsiva femminile, degli intenti sociali e letterari emancipativi e una estrema immaginazione e fantasia letteraria. La Filipiak scrive un romanzo che esplora territori oscuri, misteriosi e indecifrabili

e decide di giocare una partita pericolosa in cui è consapevole di rischiare tutto: può affascinare il lettore, comunicare un messaggio, trasmettere una sua intrigante concezione dell'universo femminile, ma può anche irritare, annoiare e affaticare con una scrittura mai facile, mai inequivocabile. Il giudizio ultimo naturalmente è nelle mani del lettore.

Alessandro Amenta

“Tradimento straordinario, ovvero l'autoritratto di una coscienza”

D.E. Galkovskij, *Beskonečnyj tupik*, Samizdat, Moskva 1998;

Idem, *Utkoreč. Antologija sovetskoj poezii, Pskovskaja oblastnaja tipografija*, Pskov 2002;

Idem, *Propaganda, Pskovskaja oblastnaja tipografija*, Pskov 2003;

Idem, *Magnit, Pskovskaja oblastnaja tipografija*, Pskov 2004.

Quando si tratta di letteratura russa contemporanea, in Italia la selezione dei titoli tradotti è piuttosto casuale e priva di una direzione precisa: capita quindi di trovare in libreria un giovane alle prime armi, mentre sono assenti autori di primaria importanza. I criteri di scelta sono a volte basati sul contenuto “tipicamente russo” del libro, a volte su una radicale innovazione della forma, e spesso sono condizionati dal contatto diretto dei traduttori con gli autori o con i gruppi di cui essi fanno parte. A volte gli editori italiani propongono titoli che hanno avuto grande successo finanziario per i loro colleghi russi, ma che in Italia si trovano scontati e invenduti solo pochi anni dopo. La possibilità di essere notati e tradotti è ancora più scarsa per chi si schiera con un gruppo politico particolare, che è difficilmente riconducibile alla struttura politica italiana. Un caso del genere era rappresentato, fino a poco fa, da Eduard Limonov, rimasto nella zona d'ombra fra sinistra e destra estreme e oggi fortunatamente riscoperto dall'editoria per il suo indiscutibile valore letterario, unito alla volontà dell'autore di diffondere il suo “verbo” nel modo più ampio possibile.

Ma prendiamo invece il caso di uno scrittore meritevole eppure privo di questa angoscia di influenzare gli altri, estraneo a qualsiasi cerchia politica e letteraria,

rifiutato dall'editoria, antipatico agli arbitri del gusto in grado di influenzare chi pubblica. Uno scrittore del genere molto probabilmente sfuggirebbe all'attenzione critica. E se invece fosse proprio lui l'anello di raccordo con la grande tradizione del romanzo russo, che sembra decisamente affievolirsi negli ultimi decenni, caratterizzati dalla frantumazione dei generi e dei linguaggi tradizionali?

Si dà il caso che in Russia un personaggio del genere esista e meriti un'analisi dettagliata. Per ora ci limitiamo a fornire solo alcuni cenni biografici e bibliografici che possano servire da premessa per una eventuale lettura approfondita, dando così voce a uno scrittore che difficilmente intraprenderebbe un'iniziativa del genere. Preferisce infatti che sia il lettore a cercarlo: a lui basta aver analizzato la propria persona nei propri testi.

Lo scrittore in questione si chiama Dmitrij Galkovskij, è nato nel 1960 e abita a Mosca (e fin qui nulla di strano). I suoi primi vent'anni, descritti nel saggio autobiografico *Tragičeskij racionalist* [Un razionalista tragico, 1994], raccolgono tutte le brutture della stagnazione: la sua famiglia appartiene all'intelligencija, ma vive in un quartiere proletario, il che comporta, per un ragazzo goffo e assorto nei propri pensieri come Dmitrij, da parte dei compagni di classe continue vessazioni che vanno dalle percosse alle umiliazioni psicologiche. A contatto con questo ambiente si chiude sempre di più e si rifugia nel mondo delle letture. Nemmeno a casa c'è pace. Il padre beve e si ammala di tumore. Quando egli muore Dmitrij ha 17 anni e resta a vivere con la madre e la sorella che lo spingono a lasciare gli studi e a cominciare a lavorare. Finita la scuola, va in fabbrica, e poi, per evitare il servizio di leva, finge l'infermità mentale e per entrare all'Università Statale di Mosca è costretto a pagare una mazzetta. Entrambe le strategie sono assai diffuse nei primi anni Ottanta, ma non per questo meno opprimenti. Galkovskij studia filosofia, impregnata di dogmi marxisti-leninisti, con la serietà e la voglia di arrivare fino in fondo che lo spingono, ad esempio, a leggere e riassumere le *Opere complete* di V. Lenin. Finita l'università, Galkovskij avrebbe davanti la prospettiva (se dimentichiamo per un momento che quel mondo sta per crollare) di diventare un filosofo del regime, un piccolo funzionario ideologico.

È da questo momento che la sua diversità diventa

palese. Nonostante le pronunciate capacità analitiche e l'indole mite, o forse proprio per questo, non riesce a trovare un lavoro adeguato. Il marchio di "psicoide schizofrenico" si ritorce contro di lui e la famiglia spinge a cercare guadagni: per arrotondare, Dmitrij vende letteratura spirituale e filosofica, copiata clandestinamente. Ma poi dice basta, e, nonostante le proteste della madre e della sorella, nel 1985 si chiude in casa. In soli tre anni scrive il suo romanzo principale, *Beskonečnyj tupik* [Un infinito vicolo cieco]. È un libro che impressiona sia per la mole (più di 700 pagine), sia per la complessa costruzione e l'ampiezza degli argomenti trattati. Come spesso accade alle opere di genio, il disegno iniziale è andato modificandosi man mano che l'opera cresceva. All'inizio esisteva un commento alla sua ricerca su Rozanov, autore per lui di primaria importanza, nonché suo diretto predecessore per quanto riguarda la scrittura "senza intreccio" (come l'ha definita Šklovskij). Questo primo nucleo, intitolato *Un mondo arrotondato*, si è poi pian piano arricchito di commenti di varia lunghezza, che, giunti a 949, sono diventati un corpo di testo a sé stante. Galkovskij ha quindi estratto il saggio originale dai commenti e in questo modo ha creato un romanzo densissimo, basato in sostanza su un'assenza: l'assenza del testo a cui si riferisce, l'assenza del mondo che cerca di narrare, l'assenza di un vero interlocutore, l'assenza di un padre. La forza che tiene insieme questi frammenti è la personalità dell'autore, che riesce a farne un testo unitario, coerente, scritto con un linguaggio concreto e sereno, in netto contrasto con le circostanze reali in cui è stato scritto.

Un infinito vicolo cieco unisce i registri narrativo, biografico, filosofico, storico e polemico in brani dove, con una sincerità a volte bonaria, ma più spesso maligna, espone opinioni originali, irritanti, ma sempre fondate. Basta avere la pazienza di entrare nel merito e rintracciare lo sviluppo del pensiero da una pagina all'altra, collegando i frammenti, e si troveranno conferme anche alle affermazioni più contraddittorie e azzardate. Talvolta l'autore non lesina ironia né verso se stesso, né verso il mondo circostante. Scegliendo per il protagonista un nome fin troppo trasparente, *Odinokov* (*odinokij* significa infatti solitario), Galkovskij riprende, modificandolo in modo estremamente significativo, il cognome di uno dei suoi scrittori prediletti, Vladimir

Nabokov. Ponendo al centro di attenzione la sua condizione di solitario, emarginato, non nasconde nulla dello squallore della propria infanzia, delle proprie debolezze, ma ha una dignità che gli permette di dialogare alla pari – fatti i dovuti aggiustamenti delle coordinate spazio-temporali – con Vasilij Rozanov e Vladimir Nabokov. Il primo è una presenza fissa nel *Vicolo cieco*, una sorta di *alter ego* di Galkovskij: è stata del resto più volte sottolineata la loro somiglianza a livello intellettuale, emotivo e addirittura fisionomico. Il secondo autore è però altrettanto importante: il suo romanzo *Il Dono* è infatti un punto di riferimento costante e lo stesso Galkovskij riassume così il rapporto con lo scrittore esule:

Chi sono io in confronto a Nabokov, a Godunov-Čerdyncev? Gadunov-Čadyncev [Galkovskij gioca qui sulla consonanza del cognome di un personaggio nabokoviano, Godunov-Čerdyncev, dal suono vagamente aristocratico, con la deformazione Gadunov-Čadyncev, basata sulle radici che richiamano *gad* (rettile o vigliacco) e *čad* (fumo)]. La sua infanzia limpida, nobile – la mia, disgiunta caoticamente, denigrata, pietosa. Lui vive un'alta tragedia – la perdita del padre e della Patria, – io ho un padre morto di tumore alla vescica e un'esistenza meschina, miserabile, in un paese del terzo mondo, in una sorta di Albania insulsa e insensata che si è gonfiata giungendo a occupare mezzo globo. I suoi amori giovanili – il mio vergognoso vuoto. Sua moglie, intelligente e devota – io di nuovo, niente di niente. Lui, uno scrittore geniale – io una nullità, un "genio non riconosciuto". Eppure, ci lega un'affinità immediata, antica milioni di anni. Amo *Il Dono* come amo la mia vita che non è mai stata, un'autentica, bella, meravigliosa favola.

Ma vista dall'esterno [la mia vita presente] si decodifica come un'immensa caricatura del *Dono*. Uno dei livelli dello spazio parodistico di *Un infinito vicolo cieco* è orientato proprio su quest'opera di Nabokov (*Beskonečnyj tupik*, p. 366).

Già in questo brano troviamo i tratti distintivi della sua scrittura: la riflessione continua su testi altrui e sul proprio testo (quest'ultima agevolata dalla struttura a grappolo dei commenti, che richiama le pagine del Talmud); l'auto-ironia dissacratoria, l'autocommiserazione che si dilegua sotto la lucida e critica comprensione del proprio modo di essere; l'assenza di ogni timore reverenziale verso i grandi della cultura russa che gli permette di giudicare i personaggi del Parnaso russo (che vanno da Gogol' alla Cvetaeva) sulla base di un proprio sistema di valori. Evidente è anche un certo disprezzo verso l'attuale stato di cose in Russia, che contrasta con la troppo facile collocazione di Galkovskij all'interno dei nazionalisti nostalgici. È vero che il destino del popolo russo e la sua mancata grandezza sono fra i suoi temi ricorrenti; è vero anche che a volte sfiora l'antisemitismo, spesso calcando la mano con dei giudizi somari. Ma Galkovskij non diventa mai un nazionalista

sfegatato, perché non perde mai la sua tipica lucidità disincantata e non idealizza nessuno. Come Rozanov, non esita a criticare i compatrioti per le loro debolezze o ad apprezzare gli ebrei quando ritiene che lo meritino; solo che non fa sconti né per gli uni, né per gli altri, e quindi risulta spesso urtante e offensivo. Decisamente la formula del *politically correct* non fa per lui.

L'irriverenza però costa cara. Galkovskij investe nel suo primo libro tre anni di vita e tante speranze: secondo l'opinione di suoi ammiratori, pubblicando il romanzo tempestivamente, avrebbe potuto chiarire le idee a molti ed esercitare una reale influenza e modificare l'andamento della politica nel momento di passaggio da una formazione statale a un'altra. Acuto e autoironico, in procinto di pubblicare il romanzo, Galkovskij segue l'esempio di Nabokov e anticipa nella nota numero 943 le reazioni che avrebbero potuto seguire la pubblicazione del libro. In questo modo non lascia spazio ai futuri critici: si susseguono un articolo denigratorio di un gruppo di giornalisti sovietici inviato a un quotidiano; una lettera privata di un giovane ebreo, emigrato dalla Russia, che scrive a un amico; una lettera anonima di un nazionalista russo a un'immaginaria rivista tedesca; l'intervento indignato di un docente dell'università di Gerusalemme; la recensione di un'intellettuale compiacente; il saggio di un filosofo professionista e, alla fine (con il titolo "Ancora sulla Occidente-Oriente"), un estratto dalla monografia in tedesco di Dietrich Von Halkoffski *Alcuni aspetti della trasformazione moderna della coscienza orientale cristiana*, pubblicata nella Germania dell'Ovest. Anche in questo caso i diversi registri narrativi utilizzati dimostrano la sua versatilità stilistica.

Ma mettere le mani avanti non è servito a molto. Dopo la pubblicazione dei primi capitoli su rivista (1991–1993), la critica si scatena: ed erano giornalisti e critici di tutto rispetto ad attaccarlo. La cosa che colpisce nelle loro reazioni è la poca civiltà utilizzata nel modo di esprimersi, l'irritazione mal celata che spinge a usare argomenti di bassa lega, che attaccano più la persona dell'autore che il contenuto dell'opera. Per illustrare questa affermazione, riprendo un brano di Galkovskij:

Novyj mir ha pubblicato un articolo, in cui si affermava che *Un infinito vicolo cieco* è... un'opera pornografica. Non era stato detto fra una cosa e l'altra, non era una battuta casuale, sfuggita nel mezzo di una polemica accaldata; si parlava sul serio, come un dato di fatto, con tanto di esempi [...] Non era riportata nemmeno una citazione da *Vicolo cieco infinito*.

Il che è naturale, giacché il mio libro non ha nulla a che fare con la pornografia, e neppure con l'erotismo *soft*. È un romanzo filosofico, dedicato alla storia della cultura russa nei secoli XIX–XX e al destino dell'uomo russo. Per di più è semmai un'opera anti-erotica, visto che il protagonista lirico di *Vicolo cieco infinito* è un vergine solitario, che conduce una vita monastica (D.E. Galkovskij, "Sobytie", *Razbityj kompas*, 3).

È caratteristico che, al momento della sua pubblicazione, anche *Uedinennoe* di Rozanov era stato (a torto) accusato di pornografia (anche se per ragioni diverse) e addirittura sequestrato.

Con Galkovskij i critici si sono imbattuti in qualcosa di totalmente diverso, di inconcepibile, una sorta di anti-materia che suscita al contatto una reazione viscerale di repulsione. Per l'intelligencija dei tempi della post-perestrojka, le cui radici affondavano saldamente nell'epoca precedente, Galkovskij era a dir poco scioccante. Usciva a tal punto dai canoni, che era più facile definirlo un pazzoide grafomane piuttosto che allargare i margini di ciò che era accettabile. Negli anni successivi si sarebbero tollerate di più le descrizioni da carneficina di Pelevin, viste come un'azzardata sperimentazione stilistica, tollerabile perché ininfluenza nel mondo extra-letterario. Se ci rivolgiamo alla classica dicotomia bello/sublime, possiamo invece affermare che Galkovskij rientra nella seconda categoria: una presenza enorme e spaventosa, che per un attimo ti soffoca e poi cambia per sempre la tua percezione del mondo. Solo che non tutti sono pronti a subire questa trasformazione. Secondo alcuni il suo romanzo principale, per la sua efficacia, sarebbe paragonabile alle opere di Dostoevskij.

Comunque sia, ai critici dell'epoca fece una brutta impressione, e la pubblicazione, promossa con tante fatiche dell'autore, venne interrotta. Il momento di svolta era passato e a poco a poco scompariva anche il mondo sovietico. La nuova epoca avrebbe permesso a Dmitrij Evgen'jevič di sopravvivere, continuando a scrivere senza rischiare una condanna per *tunejadstvo* [parassitismo]; l'editoria e la stampa ufficiali lo hanno ignorato e sono stati da lui ricambiati. Galkovskij da allora in poi si è improvvisato tipografo, editore, distributore, e nel 1998 ha pubblicato *Vicolo cieco* a proprie spese. Nello stesso anno, grazie alla diffusione di internet, il romanzo entra in rete (www.samizdat.com), raggiungendo un pubblico diverso e più "mirato". Che il libro fosse atteso da molti è confermato dalla rapidità con cui andò esaurita la tiratura, nonostante l'assenza di qual-

siasi promozione commerciale. In vista dell'imminente pubblicazione accadde un episodio che ha chiuso paradossalmente il decennio trascorso fra la stesura e la pubblicazione del libro: a sua insaputa, Galkovskij è stato infatti incluso nella lista dei concorrenti per il prestigioso premio Anti-Buker, che, oltre a visibilità e notorietà, porta al vincitore anche una cospicua somma di danaro. Dichiarato vincitore, Galkovskij ha però rifiutato il premio, nonostante le ristrettezze finanziarie in cui tuttora vive, perché la giuria era composta proprio dalle persone che anni prima lo avevano stroncato. Non è da lui ricevere alcunché dalle loro mani.

Dal 2001 la situazione di Galkovskij si è lentamente normalizzata: da allora ha pubblicato altri tre libri, che possiamo però definire "suoi" solo se ricorriamo a un concetto molto allargato di "autore". Mentre il suo romanzo principale presentava un nuovo modello architettonico, le pubblicazioni seguenti ci regalano due versioni diverse del concetto di paternità. Nel 2002 ha pubblicato *Utkoreč*, un'antologia di poesia sovietica: il materiale è composto da altri, ma la cernita dei testi e il commento sono suoi. Il libro nasce su basi strettamente personali e cioè dal lascito paterno di centinaia di volumetti di poesia sovietica, ormai obsoleta. Galkovskij non se la sente di demolire questo ammasso di parole, e inizialmente per scherzo, poi con maggiore consapevolezza, seleziona i campioni più significativi della poesia ufficiale. Così facendo salva dall'oblio i nomi minori e i versi "ortodossi" dei poeti più noti, consegnando l'antologia all'uso degli studiosi futuri. Il suo lavoro sui testi porta alla luce anche un altro risultato importante, che lo scrittore descrive in questi termini:

Psicologicamente mi risultava difficile buttar via 500–600 volumi – libri inutili, insignificanti, che ingombravano gli scaffali, ma che, in qualche modo mistico, erano legati alla vita di mio padre, altrettanto inutile e ingombrante per tutti. Allora decisi di lasciare almeno i libri autografati, pieni di annotazioni sui margini, fatte da papà. Ed ecco che estraendo questi libri dal mucchio ho cominciato a leggere attentamente, e addirittura strappare le pagine che mi piacevano, tanto per ridere, pian piano sul tavolo si è accumulata una pila di fogli strappati. Dopo averli letti tutti di fila, ho capito che in essi è contenuta, in modo chiaro ed esauriente, l'essenza del mondo sovietico e ho sentito per la prima volta, e questa è stata la sensazione più spaventosa, quel vento accecante che ha soffiato in faccia a mio padre per tutta la sua vita e ha avuto una parte rilevante nel portarlo alla tomba [dalla quarta di copertina di *Utkoreč*].

Così il privato si ricongiunge con il sociale, un metodo critico nasce da un atto fisico anche violento, come può essere lo strappare le pagine per chi ama i libri. La

resa dei conti con la società che ha sostenuto e ammazzato il padre si concretizza quindi nella creazione di un monumento a quella civiltà in 294 poesie.

L'anno dopo esce il libro *Propaganda* (2003), che si presenta come una raccolta di articoli e interviste dal 1990 al 1998 che ruotano attorno alla storia della pubblicazione di *Vicolo cieco*. Raccogliendo i propri interventi sulla stampa e gli articoli critici che hanno ostacolato in maniera così ostinata la sua strada verso il lettore, Galkovskij permette a ogni lettore di tirare le proprie conclusioni e di vedere chi ha ragione e chi torto. La sua formazione storica, la tendenza a basarsi sui fatti, in questo caso funziona meglio di qualsiasi artificio retorico. Nel suo ultimo libro, *Magnit* [Il magnete], pubblicato pochi mesi fa e già disponibile in rete, prosegue a raccogliere le dispute svoltesi negli anni 2001–2004 intorno ai suoi scritti, con l'aggiunta di due saggi filosofici inediti.

Al termine di questa rapida caratterizzazione dei quattro lavori di Galkovskij, è lecito porsi un quesito: si tratta di narrativa, o siamo di fronte solo a un tipo particolarmente complesso di pubblicistica? Che cosa separa *Vicolo cieco*, che l'autore definisce "un romanzo filosofico", da un saggio storico-filosofico?

Dal punto di vista tematico, possiamo ricordare che alle origini della narrativa russa troviamo un profondo legame con la storia e la filosofia, che, pur concentrandosi sui contenuti, hanno svolto un ruolo importante nel rinnovamento del linguaggio letterario. Più avanti, soprattutto nel secondo Ottocento, sono gli argomenti sociali e politici a guidare la creazione letteraria (per citare solo alcuni nomi si pensi a Turgenev e Nekrasov). Incontriamo inoltre personalità che possono essere collocate a pari diritto sia nell'ambito letterario che in quello filosofico (come V. Rozanov, V. Solov'ev) e un caso che rispecchia in modo evidente questa duplicità è offerto da K. Leont'ev. Dmitrij Galkovskij continua quel ramo della tradizione letteraria russa che mette al centro la riflessione filosofica non camuffata dai personaggi e sostituisce l'intreccio con la dinamica del pensiero vivo. Introduce temi nuovi, considerati dal canone marginali o vietati e tratta argomenti tradizionali da una nuova angolatura. Non è trascurabile nemmeno lo strato autobiografico, intimistico (un'altra presenza costante del romanzo russo), pieno di emozioni e di particolari con-

creti, vissuti soggettivamente, che riproducono l'epoca senza idealizzarla. Anche nel caso di Galkovskij, il testo si basa sul "carattere documentario della raffigurazione, che è anch'esso un determinato procedimento stilistico" (V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, Torino 1976, p. 280).

Dal punto di vista della composizione, *Vicolo cieco* si distingue per un'organizzazione non lineare, degna dei migliori campioni del postmoderno (si veda l'organizzazione del testo *by numbers* in *Rayuela* di Julio Cortázar) e si presta bene a essere adattato per internet e sfruttato appieno tramite i collegamenti intertestuali. Riesce cioè a coprire un'enormità di argomenti, proprio grazie alla sua struttura "sgangherabile", marchio che, secondo la nota definizione di Umberto Eco, contraddistingue un'opera di culto. In fondo, parlando del *Dono* di Nabokov, anche Galkovskij esprimeva un concetto simile, definendola "un'opera troppo complessa per un'opera d'arte, [poiché] si scompone in più mondi subordinati" (*Beskonečnyj tupik*, p. 347). Il linguaggio di cui è fatta questa complessa costruzione è immediato, preciso, egualmente espressivo sia nel registro colloquiale che in quello specialistico; caratterizzato da mescolanza di severi giudizi etici e di un'esplosiva emotività tendente al pessimismo. Resta sempre la sensazione di un incessante monologo, rispetto al quale ogni lettore può fare la propria scelta di immediato rigetto, partecipazione empatica o totale identificazione. Come un segno dell'attualità del genere letterario rinnovato da Galkovskij possiamo citare anche la consegna nel 1999 del premio Andrei Belyj a Gasparov, per un libro composto di brevi appunti sugli argomenti più disparati, organizzati in ordine alfabetico e intercalati da lettere, articoli e appunti vari (M.L. Gasparov, *Zapiski i vypiski*, Mosca 2000).

All'inizio dell'epoca sovietica, scriveva Šklovskij a proposito di Rozanov che

in questi libri sono entrati interi articoli di pubblicistica letteraria, sconnessi e intersecatisi l'un l'altro, la biografia di Rozanov, scene della sua vita, fotografie, ecc. [...] Per me questi libri sono un nuovo genere letterario [...] il libro è bellissimo perché ha fondato una nuova letteratura, una nuova forma (V. Šklovskij, *Teoria*, op. cit., p. 277).

A nostro avviso, proprio Galkovskij è l'erede di questa "nuova forma", che, usando il bagaglio delle nostre conoscenze enciclopediche e una certa dimestichezza con le tecniche contemporanee, ha creato un magnifico monumento a un'epoca ormai tramontata. Ma è

un monumento che, irrequieto, continua a generare altri testi, vagabondando da una redazione moscovita ad un'altra, approdando su internet e in futuro, si spera, raggiungendo anche il pubblico italiano.

Marina Sorina

Mauro Martini legge il dottor Živago di Boris Pasternak, Metauro Edizioni, Pesaro 2003.

Il volumetto *Mauro Martini legge il dottor Živago* si presenta come un saggio dal titolo "Una lunga introduzione alla morte", saggio senza capitoli né paragrafi, senza note né bibliografia (tranne una pagina di "altre letture" alla fine del libro). La dichiarazione di intenti della collana "La Piccola Biblioteca del Romanzo" (ovvero "presentare al pubblico i grandi romanzi del XX secolo attraverso le riflessioni di scrittori e critici letterari di tutto il mondo interessati ad affrontare un'opera in piena libertà espressiva e in modo originale") sembra adattarsi particolarmente allo stile di scrittura di Mauro Martini. Salta subito agli occhi come l'autore non voglia interrompere il flusso della lettura, come già dimostrato in *Oltre il disgelo. La letteratura russa dopo l'Urss*, in cui le indicazioni bibliografiche nel testo sono limitate alle traduzioni in italiano (che costituiscono una parte minima dei testi consultati).

Martini ci porta in viaggio nel mondo di Jurij Živago attraverso un labirinto di rimandi e citazioni, in cui il lettore è invitato ad affidarsi all'autore, seguendo il suo filo interpretativo. Il libro costituisce a ben vedere un tentativo di spiegare il fascino del romanzo, senza ricorrere a spiegazioni "politiche", né nascondere i suoi lati negativi, anzi cercando di ricondurli alla poetica stessa di Pasternak.

La non convenzionalità del saggio si rivela già nella scelta della morte come chiave di lettura del romanzo che si contrappone all'interpretazione tradizionale di Pasternak come poeta della vita. Ma è una contraddizione apparente, in quanto, come sottolinea lo stesso autore, *Il dottor Živago* è strettamente legato alla più importante raccolta di poesie dell'autore, *Mia sorella la vita*: vita e morte sono i due estremi della condizione umana, le due facce della stessa medaglia, e la morte fisica è solo la conclusione di un lungo processo che dura tutta una vita. Martini cerca (non sempre in manie-

ra convincente) di ricondurre al proprio percorso interpretativo (quello della morte) tutte le digressioni che si affastellano nel suo testo, disorientando il lettore che volesse indicare in pochi punti gli argomenti trattati.

Attorno alla linea interpretativa principale si susseguono e intersecano vari altri temi, presentati in modo più o meno efficace come possibili antidoti alla morte, tentativi destinati al fallimento di dimostrare che “la morte non esiste” (p. 11). Uno spazio preponderante è attribuito al fattore religioso, quello cristiano (una specie di tentativo di resurrezione laica) e quello ebraico (si cerca quindi di restituire il giusto peso all’origine semitica dell’autore); il tema “dell’inafferrabile autobiografismo” del romanzo viene analizzato lungo tutto il testo, mantenendone la complessità e pluralità di significati; l’amore tra Živago e Lara rimanda a Maria Maddalena, incarnazione dell’amore perfetto, contrapposto a quello passionale; il continuo misurarsi con la “Storia con la maiuscola” (p. 38), e in particolare con il periodo di transizione tra la prima e la seconda rivoluzione del ’17, si lega alla riflessione sui tre giorni tra la morte di Cristo e la resurrezione; non del tutto convincente e organica risulta infine l’importanza attribuita a Mosca, verso la fine del testo. È da notare, inoltre, che la maggior parte degli spunti proposti rappresentano lo sviluppo di pensieri accennati in *Oltre il disgelo*, dove, nell’analisi delle influenze sulla letteratura russa degli ultimi quindici anni, viene dato larghissimo spazio a Pasternak e in particolare al suo celebre romanzo.

Questi temi vengono supportati da una grande quantità di rimandi che illustrano il metodo critico dell’autore: Martini è in continuo dialogo con il passato e il presente, alla ricerca di modelli, commenti, nuove interpretazioni, alla ricerca, insomma, di uno sguardo multilaterale sul tema da lui prescelto. Il dialogo parte dalla critica attuale, di cui cerca di confutare alcune prese di posizione. Analizzando i possibili modelli letterari del *Dottor Živago* Martini abbandona il classico riferimento a Tolstoj, intraprendendo percorsi meno battuti: dal rimando obbligato a Puškin (il tema della tormentata *La Figlia del capitano*) e all’*Amleto*, a quelli più originali alla Cvetaeva (con la quale il legame personale si unisce a quello letterario con la “pièce in versi e tre quadri” *Phoenix*), a Bulgakov (il racconto “Morfina”, già lungamente analizzato in *Oltre il disgelo*), a Čechov (par-

tendo dal racconto “Ragazzini”, citato nel romanzo), al *Demone* di Lermontov, fino al *Faust* di Goethe, di cui Pasternak aveva progettato una traduzione insieme alla Cvetaeva negli anni Venti.

Il dialogo prosegue con le parole dei contemporanei di Pasternak (come Alja Efron, figlia della Cvetaeva) e di critici illustri, da Šalamov, che aveva potuto leggere il dattiloscritto del romanzo, a Lichaëv, che aveva presentato la prima edizione sovietica (del 1988), passando per Brodskij e Sinjavskij.

Ma l’elemento forse più interessante e originale sono i rimandi agli altri scritti di Pasternak, visto che la sua opera viene qui considerata come un insieme omogeneo e ne viene rispettata la complessità. Martini cerca di offrire nuove ipotesi interpretative del *Dottor Živago* a partire dall’intera produzione del poeta, ripercorrendone tutta la produzione letteraria, dall’esperienza futurista (il saggio “Il calice nero”, del 1916) fino alla conclusione del suo celebre romanzo, attraverso saggi (“Chopin”, del 1945, “Uomini e posizioni”, del 1957), corrispondenze (con la Cvetaeva, con Šalamov), poesie e prosa (dalla già citata raccolta *Mia sorella la vita*, del 1917, a *Racconto*, del 1929), opere incompiute (*L’infanzia di Ljuvers*, 1917–’18) e progetti mancati (come il romanzo *Innokentij Dudorov*). Nello sforzo di contrastare “l’abitudine ormai invalsa di tralasciare i versi di Jurij Andreevič Živago come un qualcosa di accessorio” (p. 9), risulta particolarmente interessante l’analisi di queste poesie non solo come parte integrante, ma come rivisitazione poetica del romanzo e quindi come sua possibile chiave di lettura.

Più che un saggio il libro di Martini è allora una specie di conversazione sul romanzo di Pasternak, un viaggio attraverso quest’opera così discussa. I passaggi logici sono in realtà affidati più a suggestioni che non a una solida strutturazione del libro. I fili dei diversi rimandi si ricongiungono con il riferimento a Goethe, particolarmente convincente, dove Faust viene accostato ad Amleto (dal quale era partito), ambedue figure strettamente legate al tema della morte. Il nostro viaggio al fianco di Martini e Živago si conclude allora con una frase, che può forse riassumere il nucleo dell’interpretazione proposta: “la vita come introduzione alla morte non comprende in sé dei talenti ma è di per sé un talento da non dissipare preferendogli tutte le vie illusio-

rie lungo le quali perseguire l'impossibile sconfitta della morte" (p. 48).

Il libro di Martini resta allora come un'interessante, suggestiva introduzione al romanzo, in cui vengono aperti nuovi percorsi interpretativi. Una lettura da fare tutta d'un fiato, senza cercare una solida strutturazione del testo, che il libro non ha e non vuole avere.

Sergio Mazzanti

E.T. Saronne, A. Alberti, *Chi sono gli slavi?*, CLUEB, Bologna 2002.

Un titolo programmatico apre questo breve volume, che vede la collaborazione di E.T. Saronne e A. Alberti e si rivolge alle matricole di Letteratura russa e di Slavistica, nonché a quanti abbiano interesse, personale o professionale, per il mondo slavo. Un punto interrogativo, una domanda a cui il libro non intende, nelle sue 123 pagine, fornire risposte esaustive, e che rimane quindi aperta a quanto il lettore, dopo questo sguardo sulla storia, la lingua, le tradizioni e la religione dei popoli slavi, vorrà approfondire. Questo carattere di panoramica generale e spunto di riflessione viene sottolineato fin dalla presentazione, che ribadisce l'impossibilità di condensare in un numero di pagine tanto ridotto un intero mondo, con tutte le sue peculiarità.

Il primo capitolo presenta la storia delle popolazioni slave dai primordi alla conversione al cristianesimo, e ripercorre le prime migrazioni, i contatti con le altre popolazioni barbariche e con l'impero bizantino, la formazione dei primi stati slavi nel VII secolo dopo Cristo, fino ad arrivare all'invasione mongolica della Rus' (secoli XI–XIII).

Il secondo capitolo delinea la formazione degli stati nazionali slavi, con un primo paragrafo dedicato alle potenze nazionali affermatesi nei secoli XIV–XV (russi, polacchi e cechi) e un secondo dedicato alle altre popolazioni slave (slovacchi, serbo-lusaziani, sloveni, croati, serbi, bosniaco-erzegovesi, montenegrini, bulgari e macedoni), che non hanno conosciuto una vera e propria autonomia, o che hanno dato vita a formazioni statali effimere, o che sono state soggette a prolungate dominazioni straniere. Un terzo paragrafo ripercorre la nascita degli stati nazionali slavi moderni e si chiude con

un'utile tavola sinottica che riepiloga gli avvenimenti rilevanti, per i singoli stati, fino agli anni '90 del secolo scorso. Un'ulteriore cronologia dettagliata, dal 1306 al 2001, viene fornita in coda al volume (p. 91–111).

Nel terzo capitolo, Alberto Alberti fornisce dati sull'immigrazione slava in Italia e la sua distribuzione in termini di paesi di provenienza e stanziamento sul territorio nazionale. Offre inoltre un confronto con gli altri gruppi etnici presenti nel paese, dati sulla collocazione nel mondo del lavoro e sulle attività extra-legali, chiudendo con un riassunto della situazione delle adozioni internazionali.

Il quarto capitolo, dedicato all'aspetto linguistico del mondo slavo, è forse quello che maggiormente risente del poco spazio a disposizione. In nove pagine (53–61) non è certo possibile offrire un quadro esauriente di fenomeni complessi, che si estendono lungo un arco storico di diversi secoli e hanno dato e danno adito a dibattiti tuttora aperti, quale quello sul rapporto tra il paleoslavo e le lingue nazionali. Se ne duole lo stesso autore, che presenta sin dalle prime righe il discorso come "necessariamente approssimativo". La stringatezza dell'esposizione, del resto, potrebbe portare il lettore a travisare affermazioni quale quella che apre il paragrafo dedicato a "La lingua della Chiesa e delle letterature antiche", dove leggiamo che "la lingua slava più antica è quella bulgaro-macedone". Il capitolo è integrato da un'Appendice (pp. 114–123), che offre utili schemi di classificazione delle lingue slave e delle loro prime attestazioni, corredati da cartine che ne illustrano le aree di diffusione.

Il quinto capitolo presenta le tradizioni popolari del mondo slavo. Nel primo paragrafo, ci si sofferma particolarmente sulla poligamia e sui ratti di fanciulle presso le fonti, attestati anche nelle cronache, evidenziando però il carattere tutt'altro che passivo della donna nella Slavia, esemplificato sia nella tradizione orale che nelle vicende storiche. Nel secondo, vengono brevemente presentate le *byline* russe, in merito alle quali si rimanda ad altri volumi dello stesso autore.

Gli ultimi due capitoli trattano l'aspetto religioso del mondo slavo, a partire da cenni sul paganesimo e proseguendo con l'esposizione dell'avvento del cristianesimo, ulteriormente schematizzata in un'utile cronologia degli avvenimenti. A questo segue la trattazione dell'ortodos-

sia, a opera di Alberto Alberti, suddivisa in un profilo storico, con schemi sinottici per i diversi paesi slavi, una descrizione della situazione odierna delle Chiese ortodosse e della struttura ecclesiastica, un'elencazione delle particolarità dogmatiche rispetto al cattolicesimo e un ultimo paragrafo dedicato alle caratteristiche peculiari della spiritualità e della liturgia ortodossa.

Per concludere, *Chi sono gli slavi?* è un volume di indubbio interesse per quanti si avvicinino allo studio delle culture slave, e può risultare comodo anche per chi, tra gli addetti ai lavori, voglia ripercorrere brevemente le tappe fondamentali che hanno portato all'assetto odierno di quest'area dell'Europa. La struttura delle informazioni è chiara e consequenziale, pur con qualche ripetizione, e non viene compromessa da una cura editoriale non propriamente eccelsa, di cui sono indice un certo numero di refusi, concentrati nel capitolo dedicato all'aspetto linguistico, e la presenza di punti interrogativi diffusi e non motivati nella cronologia finale.

Ombretta Gorini

I. Surat, S. Bočarov, *Puškin: kratkij očerk žizni i tvorčestva, Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva 2002.*

È evidente e perfettamente legittimo che ogni generazione di lettori russi abbia bisogno della propria biografia di Puškin. Ancora non molto tempo fa sembrava che lo splendido volume di Juryj Lotman fosse assolutamente al passo coi tempi, ma se lo si legge oggi ci si stupisce di quanto grande sia il contributo che il grande studioso ha pagato al proprio tempo. Il suo Puškin resta comunque un rivoluzionario, prima di tutto, ma anche un decabrista, un combattente, e così via. Certo che oggi Lotman avrebbe scritto il suo libro in maniera diversa, ma ahimè. . .

È evidente che ogni nuovo autore incontra sempre più difficoltà a scrivere una biografia del poeta, avendo alle spalle l'autorità collettiva, in cui il novero di illustri predecessori diventa sempre più ampio. E forse proprio qui sta il motivo per cui questo nuovo libro è stato scritto a quattro mani da due autori piuttosto noti. Nella prefazione essi ammettono che il loro saggio "è nato in maniera quasi casuale" ["složilsja nepredname- renno"] da voci del vocabolario biografico degli scrittori

russi, da quel quinto tomo che gli specialisti attendono da molto tempo e, almeno per ora, invano. Il libro è conforme agli standard enciclopedici: denso di contenuti, breve, preciso. Sono comunque venute fuori più di 200 pagine.

L'obiettivo primo è dettato dal carattere sintetico dell'opera comune, in cui la vita e l'opera di Puškin vengono prese in esame come un tutto unico. Per il poeta questo è particolarmente importante: la sua vita è sempre stata parte dell'opera e l'opera parte della vita. Questo fatto viene evidenziato dagli autori con particolare insistenza.

Le caratteristiche principali della nuova biografia di Puškin, che la pone al passo coi tempi e le conferisce un tono tanto attuale, sono l'obiettività e l'indipendenza da qualunque influenza ideologica. Il poeta in queste pagine viene analizzato senza ciò che un suo sfortunato erede ha chiamato "decoro da antologia" ["chrestomatijnj gljanec"]; per esempio, si afferma che studiare al Liceo non era importante e che l'istituzione stessa, secondo gli autori, dava una conoscenza "non troppo approfondita e non del tutto sistematica" ["ne sliškom glubokoe i ne vpolne sistematičeskoe"]. Viene anche avanzata l'idea che Puškin non abbia incominciato da subito a scrivere buoni versi e che molte opere sono state composte "su ordinazione", senza autentica ispirazione. Puškin non è un ateo battagliero, come veniva dipinto nel periodo sovietico, ma nemmeno un monaco asceta, come si afferma, e nemmeno tanto di rado, oggi. Egli si trova costantemente in balia di illusioni pericolose e questo influisce inevitabilmente sulla sua opera e, cosa ben più grave, sul suo destino.

Tutto ciò non vieta comunque a Puškin di essere un grandissimo poeta russo. Forse, ai nostri occhi per lo meno, gli è d'aiuto. In ogni caso la mancanza di pathos tipica dell'enciclopedismo permette di guardare al poeta come a chi è riuscito a esprimere qualcosa di estraneo e astratto, ma anche come a una persona dotata di un genio che non sempre sa sfruttare correttamente. Ma il fato lo porta nella direzione giusta: in arte alla cime dell'Olimpo nazionale, nella vita a una fine inevitabile.

Questo libro farà senza dubbio discutere: in Russia nessuno aveva ancora scritto di Puškin con questo tono, ma sempre mettendo in mezzo qualche Puškin portatile e personale. C'era bisogno di rischiare e puntare

sull'obiettività.

A mio giudizio il rischio ha pagato. Il libro è indubbiamente utile. In primo luogo per chi "lavora" con Puškin, a scuola, nei licei, in teatro. Le emozioni le agguincerà il lettore, come si dice, a proprio piacimento. E ce n'è ben ragione. . .

Jurij Borisovič Orlickij

[traduzione dal russo di Massimo Maurizio]

C. Olivieri, *Dostoevskij: l'occhio e il segno, Rubbettino, Catanzaro 2003.*

Questo libro affronta un tema non nuovo e molto vasto, il rapporto della scrittura di Dostoevskij con l'arte intesa come pittura e architettura, e, come Claudia Olivieri avverte nella "Premessa", numerosi studiosi se ne sono già occupati in precedenza. Rispetto alle interpretazioni "univoche" degli autori che hanno precedentemente affrontato l'argomento da un unico punto di vista, l'autrice propone un "sistema", uno schema di interpretazione che considera tre possibili percorsi, a ciascuno dei quali è dedicato un capitolo:

Dostoevskij – oggetto d'arte;

Dostoevskij – soggetto d'arte;

L'arte soggettivizzata da Dostoevskij.

Il saggio non si limita dunque ad analizzare i numerosi riferimenti a singoli quadri o immagini presenti nell'intera opera di Dostoevskij, ma mostra come il legame dell'arte con lo scrittore, che studiò da ingegnere e si interessò di architettura, sia ben più profondo, e costituisca una relazione biunivoca, dall'immagine al testo e viceversa.

Il saggio nasce, come avverte la stessa autrice, dalla suggestione suscitata "dall'aura del ritratto di Dostoevskij realizzato da Perov". Il primo capitolo vede infatti lo scrittore come figura, come oggetto del ritratto che nel 1872 fu commissionato al pittore Vasilij Grigorevič Perov dal collezionista Pavel Michajlovič Tret'jakov. In esso il pittore è stato in grado di ritrarre l'atteggiamento e l'espressione di Dostoevskij nell'attimo in cui egli creava, la sua esistenza spirituale. Questo stesso ritratto diviene l'oggetto dell'incipit del racconto "Bobok", uscito nel febbraio 1873, che costituisce una sorta di risposta letteraria alle osservazioni suscitate dal

quadro stesso, nella quale Dostoevskij si inserisce nella polemica sul realismo nell'arte.

Il secondo capitolo analizza l'importanza del rapporto vivo dello scrittore nei confronti delle opere d'arte, il suo universo visivo. Attraverso le memorie della seconda moglie dello scrittore, Anna Gregorevna Snitkina, ci viene raccontata l'enorme impressione che suscitò in Dostoevskij la vista di alcuni capolavori dell'arte europea che egli ebbe modo di osservare durante un viaggio di quattro anni, dal 1867 al 1872, che lo portò in diverse città d'Europa. Dostoevskij non fu soltanto attento conoscitore della pittura russa a lui contemporanea, ma vide personalmente alcuni capolavori dell'arte europea, fra i quali il *Cristo deposto dalla croce* di Hans Holbein, la *Madonna Sistina* di Raffaello, edifici come la cattedrale di Notre dame a Parigi, che ispirarono direttamente alcune delle sue pagine più famose, divenendo non più semplici immagini riprodotte, ma elementi costitutivi della narrazione dostoevskiana.

Scopriamo così che l'immagine, sia essa realmente esistente o creata dall'autore, non ha valore soltanto come simbolo, ma è un procedimento che Dostoevskij utilizza per "sopperire alla limitatezza della parola, incapace di configurare ed esaurire completamente un concetto". Riprendendo la tesi di un recente saggio di K.A. Baršt, "Grafičeskoe slovo Dostoevskogo" (pubblicato in *Dostoevskij v konce XX veka*, Moskva 1996), l'autrice definisce la "figuratività" della produzione dostoevskiana.

Nell'ultima parte del saggio l'opera di Dostoevskij viene "filtrata" attraverso il suo rapporto con l'architettura gotica, presente sia negli schizzi e nei disegni coi quali lo scrittore era solito ornare i propri manoscritti, che in certe caratteristiche della scrittura di Dostoevskij: "la cattedrale gotica [...] sottende (e sorregge) strutturalmente il romanzo dostoevskiano". La concezione gotica dell'edificio, la dimensione grandiosa e non a misura d'uomo, la tensione verso l'alto, l'abbondanza di particolari e la tendenza a colmare ogni vuoto (*l'horror vacui*), sono categorie che si ritrovano nei romanzi di Dostoevskij.

La relazione fra la scrittura e l'architettura aiuta in questo caso ad avvicinarsi ad alcune categorie fondamentali della poetica dostoevskiana. La goticità della scrittura dostoevskiana esprime una dimensione spiri-

tualizzata e rarefatta, il tentativo di elevarsi al di sopra del sottosuolo, verso un ideale di bellezza-bene-verità. Come nelle grandi cattedrali gotiche, nei romanzi di Dostoevskij la tensione verso l'alto ha le sue basi su un suolo che è completamente umano, complesso e contraddittorio, dal quale è impossibile prescindere, e che è presente in ogni minimo particolare, nelle figure grottesche, povere, meschine, che popolano gli edifici come i grandiosi romanzi di Dostoevskij.

Non a caso il saggio si chiude con l'immagine di una *costruzione* mentale, fatalmente destinata a crollare, costituita da una torre di Babele, simbolo dell'arroganza umana e miscredente di chi vuole conquistare il cielo ignorando Dio, e che poggia su due esili torri gotiche, i romanzi di Dostoevskij, appunto.

Lo studio non propone una conclusione, è un'opera aperta, un itinerario attraverso alcune immagini del continente Dostoevskij, nel quale "le singole tappe si rivelano [...] più significative della meta raggiunta".

Giulia Greppi

K. Dunin, *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*, W.A.B., Warszawa 2004.

Quale descrizione del mondo e della società polacca del Novecento possiamo ritrovare nella prosa pubblicata in Polonia dopo la caduta del muro di Berlino? La letteratura è solo prodotto di finzione oppure può avere una funzione conoscitiva e può essere utilizzata per comprendere la storia e la realtà contemporanea?

Kinga Dunin prova a rispondere a queste domande con un libro a mezza strada tra il saggio di impostazione scientifica e una raccolta di pensieri, impressioni, riflessioni personali, nati dalla lettura delle principali opere dei maggiori scrittori polacchi della nuova generazione. L'autrice non cerca di dare delle risposte definitive sul rapporto tra società e letteratura, ma tenta piuttosto di tracciare un quadro di come viene descritta, interpretata e rappresentata la società polacca nella narrativa degli ultimi quindici anni. Lo scopo finale di questa analisi è quello di trarre delle conclusioni generali sulle modalità principali attraverso le quali questa prosa affronta, risolve o lascia insolte le questioni dominanti

nel discorso sociale del novecento. La Dunin non prova (perlomeno non esplicitamente) a definire quanto la letteratura rispecchi effettivamente la realtà, ossia se le immagini che essa mostra siano autenticamente corrispondenti alla realtà politica e sociale. La letteratura propone una sua versione dei fatti e oggetto principale del libro è proprio una analisi delle modalità specifiche di rielaborazione della realtà nei testi degli scrittori della nuova generazione.

Per comprendere il tipo di impostazione di questo saggio è necessario introdurre brevemente la sua autrice: Kinga Dunin è sociologa della cultura, pubblicista, prosatrice, femminista, personaggio noto in Polonia per la sua penna brillante, incisiva e spesso provocatoria con la quale si esprime sui temi di maggiore rilevanza nel discorso pubblico. Nella sua rubrica su Wysokie Obcasy [Tacchi Alti], supplemento del quotidiano Gazeta Wyborcza, affronta argomenti quali aborto, rapporto tra stato e chiesa, omofobia, condizione femminile, rivelando un pensiero originale, graffiante e ironico. Alcuni di questi testi pubblicistici sono stati raccolti in *Karoca z dyni* [La carrozza di zucca, 2000] e *Czego chcecie ode mnie, Wysokie Obcasy?* [Cosa volete da me, Wysokie Obcasy?, 2002]. La Dunin è anche autrice dei romanzi *Tabu* (1998) e *Obciach* [Figuraccia, 1999], nonché di *Tao gospodyni domowej* [Il tao della casalinga, 1996] definito come "il primo libro femminista in Polonia". In *Czytając Polskę* [Leggendo la Polonia] la Dunin cambia nettamente stile e tono, ma non ambito di interessi e di studio. Punto di partenza per le sue riflessioni è sempre la cultura e la società polacca contemporanea, che questa volta non viene analizzata servendosi di quanto apparso nella stampa e nel dibattito pubblico, bensì rifacendosi esclusivamente alla narrativa degli ultimi anni.

Il libro è strutturato in tre capitoli preceduti da una lunga introduzione teorica. Punto di partenza è un'attenta spiegazione della metodologia che verrà adottata per analizzare la realtà sociale nel contesto letterario. La Dunin prova innanzitutto a esaminare in cosa consistono la letteratura e la società, giungendo alla conclusione che nessuna delle due costituisce una realtà concreta perché entrambe rappresentano solo un atto interpretativo di certe realtà che pertanto non sono univoche, ma relative e discutibili. La Dunin afferma infatti che

“non abbiamo accesso a alcuna ‘vera’ società, a un’unica ‘vera’ versione del testo letterario. Per di più non esiste nemmeno un ‘vero’ soggetto, poiché noi stessi siamo un processo di continue interpretazioni, autointerpretazioni, reinterpretazioni”. L’autrice sottolinea la sua consapevolezza del fatto che quanto leggiamo in letteratura esiste e non esiste allo stesso tempo, dal momento che i testi narrativi raccontano sempre una realtà e una verità, ma ugualmente mentono, poiché sono anche prodotto di invenzione. Dobbiamo però concedere alla letteratura una funzione conoscitiva nonostante il suo status di finzione, perché come tutti gli aspetti della vita culturale anche essa è uno strumento di lettura e riflessione sul contesto sociale. La soluzione alle questioni teoriche relative alla metodologia viene fornita dal riferimento al filosofo Paul Ricœur secondo cui il rapporto tra soggetto e oggetto della riflessione è inscindibile e rappresenta un circolo vizioso dal punto di vista ermeneutico. Scrive la Dunin che “la letteratura diviene ciò che noi vogliamo farne. Io intendo farne uno stimolo alla riflessione sulla società polacca contemporanea, una società di cui non traccio i confini geografici o storici, perché è immersa nel passato, ma anche nel mondo globalizzato, aperta al futuro”. Scartando la possibilità di una descrizione oggettiva che non metta in campo il proprio retroterra e i propri condizionamenti intellettuali è possibile dunque proporre solo una riflessione consapevole delle proprie limitazioni e del suo status di punto di vista personale.

Nel primo capitolo intitolato “Jak przed wojną” [Come prima della guerra] si analizza il modo in cui viene rappresentata la realtà della Polonia prima degli sconvolgimenti e i radicali cambiamenti a livello sociale successivi alla seconda guerra mondiale. La Dunin si serve innanzitutto dei testi di Tereza Lubkiewicz-Urbanowicz, Olga Tokarczuk, Anna Bolecka e Włodzimierz Odojewski per mostrare come viene rappresentata in letteratura la questione delle piccole patrie e delle terre di confine, del mondo periferico polacco scomparso con la ridefinizione dei confini nazionali. Ampio spazio viene dedicato al problema del nazionalismo e del rapporto tra polacchi, ebrei e ucraini da cui si evince che la narrativa mostra un’immagine di generale rispetto verso le minoranze etniche, mentre gli antisemiti sono solo singoli individui che non rappre-

sentano la società nel suo complesso e la sua mentalità. Fondamentale è il legame che unisce la questione del nazionalismo alla memoria e alla verità storica: “il proprio nazionalismo sembra sempre diverso da quello degli altri. Lo differenzia solo la memoria. E risulta che si tratta della memoria nazionale”. La Dunin passa poi alla descrizione della realtà della seconda guerra mondiale e in primo luogo della questione del rapporto tra polacchi e tedeschi. A distanza di decenni la società polacca continua a considerare tutto il popolo tedesco di quegli anni come responsabile o corresponsabile di quanto avvenuto (“un popolo di carnefici”) oppure anche i tedeschi vengono considerati delle vittime della storia? In generale la riflessione letteraria sulla realtà di quel periodo mostra una “nostalgia verso un ordine di cui può essere una figura la comunità tradizionale, la fine del paradigma romantico, la ricostruzione in atto della modalità di identificazione nazionale, la seconda guerra mondiale come confine tra il vecchio e il nuovo, l’universalizzazione dei valori, l’Olocausto come simbolo transazionale, comune”.

Il secondo capitolo è incentrato sulla visione letteraria della società polacca negli anni del comunismo e porta il titolo significativo di “Pół wieku w czyścicu” [Mezzo secolo in purgatorio]. Partendo dalla lettura di alcuni romanzi di Stefan Chwin e Olga Tokarczuk viene introdotto il discorso dei trasferimenti in massa della popolazione polacca che abitava nelle terre orientali ormai escluse dai nuovi confini, e parallelamente si parla del destino dei tedeschi in Polonia. Wilhelm Dichter, Julian Kornhauser e Henryk Grynberg forniscono materiale di riflessione sul rapporto tra la Polonia Popolare e la questione ebraica e in generale sul tema della libertà personale e sociale. Antoni Libera offre lo spunto per una riflessione sulla visione del mondo occidentale negli occhi della società polacca dell’epoca comunista, definendo questo legame come un rapporto sadomasochista: al pari della protagonista del romanzo *Madame* (una maestra di francese bella e attraente, ma anche fredda e orgogliosa) l’occidente nella narrativa recente appare agli occhi della Polonia di quegli anni come un mondo affascinante eppure impietoso, che costringe all’ammirazione, ma raffredda i sentimenti per la sua irraggiungibilità. Izabela Filipiak introduce al tema della sfera femminile, del potere e dell’oppressione attraverso

la metafora del padre come padrone e della figlia che nella sua ribellione simboleggia un atteggiamento anti-comunista. Spesso la narrativa di questi anni sceglie di rappresentare quel mondo come un territorio in cui regnava il grottesco, l'assurdo, il sistema comunista è visto come irrazionale e estraneo alla società polacca. In generale la visione che hanno i giovani scrittori della Polonia Popolare non risulta univoca e in linea di massima manca di decise prese di posizione. Senza accuse o apologie, questo periodo viene mostrato nelle sue contraddizioni, come una terra di confine, un purgatorio.

L'ultimo capitolo, "Wolność, nie-wolność, powolność" [Libertà, non-libertà, post-libertà], è incentrato sulla situazione della società attuale, una società in cui il capitalismo ha preso il posto del regime totalitario. Comune a tutti gli scrittori è un senso di disillusione, di delusione delle aspettative nel momento in cui crolla il sistema comunista e la Polonia si apre al nuovo. Sembra prevalere una generale avversione verso la nuova realtà del libero mercato a cui si contrappone una nostalgia verso il vecchio mondo. Andrzej Stasiuk e Krzysztof Varga propongono una versione mitizzata della vita nei tempi passati in cui i valori erano nelle persone e nei rapporti umani, ormai sostituiti da una logica di soldi e di potere. La Dunin analizza la questione del significato della libertà a livello personale, sociale e politico in una società completamente rinnovata, soprattutto attraverso la lettura dei romanzi di Dorota Masłowska, Stefan Chwin e Mariusz Sieniewicz. Jerzy Sosnowski e di nuovo Olga Tokarczuk costituiscono il punto di partenza per comprendere il senso del sacro e della religione nella Polonia odierna, il rapporto con Dio e il cattolicesimo. A questo riguardo la Dunin afferma che "in tempi in cui la modernità è entrata in un periodo di crisi desideriamo qualcosa di più, un nuovo senso, ma non riusciamo a trovare una lingua adeguata a questi desideri". In generale la nuova generazione di scrittori sembra incapace di esprimere una ricerca di una nuova dimensione spirituale, incentrando i propri interessi su altre problematiche che non quella religiosa.

Il libro della Dunin risulta sicuramente interessante e avvincente, ma si presenta a tratti diseguale. Accanto a giudizi spesso approfonditi e ben articolati troviamo anche conclusioni poco convincenti o affrettate, come il parere finale che "la nuova letteratura polacca non ha

certamente perso il contatto con la realtà". A mancare è lo stile a cui la Dunin ci aveva abituati con i suoi scritti pubblicistici, sempre incisivi e polemici, mentre in questo libro lascia spazio a uno sguardo pacato e possibilista. Nonostante ciò in questo libro troviamo sicuramente una serie di interessanti interpretazioni, di annotazioni a margine dotate di non poca perspicacia. Un problema risiede nel tipo di impostazione del lavoro indecisa tra approccio puramente accademico (si tratta in fondo di una nuova versione della sua tesi di dottorato in sociologia) e presentazione di impressioni e giudizi personali. Eppure alla Dunin dobbiamo riconoscere una notevole capacità di osservazione della cultura nei suoi vari aspetti e non da ultimo una grande sincerità rispetto a quanto questo libro può proporre: "non voglio convincere nessuno che la letteratura sia proprio così, che il mondo sia proprio così. No! Questo è il mio mondo, la mia letteratura, condivisa con altri, per quanto vogliamo essere d'accordo".

Alessandro Amenta

Sovremennyyj gorodskoj fol'klor, a cura di A.F. Belousov, I.S. Veselova, S.Ju. Nekljudov, RGGU, Moskva 2003.

Nel decennio della perestrojka la Russia ha riscoperto una grande quantità di autori "sommersi", vietati nel periodo precedente. L'inizio degli anni '90 ha aperto nuove strade all'espressione letteraria, spingendo la ricerca della propria identità culturale al di fuori del passato sovietico. Oggi l'ambiente accademico sta finalmente aprendo la porte ai generi bassi che sono già stati ampiamente utilizzati dalla letteratura dell'ultimo decennio.

Sergej Nekljudov, titolare della cattedra di folclore all'Rggu di Mosca ha raccolto 38 saggi di lunghezza e con pretese estremamente diversi, ma che descrivono il fenomeno della "cultura delle subculture" nel panorama della Russia della seconda metà del XX secolo, sconosciuta e inavvicinabile da un punto di vista scientifico per tutto il periodo sovietico, in quanto "oblast' profannogo [...] bytovogo lišalos' statusa kul'tury" (T. Ščepanskaja, "Tradicii gorodskich subkul'tur", p. 27). Questa raccolta di articoli e saggi sul folclore urbano rappresenta un tentativo (ben riuscito) di sistematiz-

zazione di quei fenomeni della cultura contemporanea che non rientrano in nessun tipo di studio tradizionale. Il primo tentativo, ben più modesto e con scopi legati al contesto letterario e sociale dell'Urss è la seconda parte dell'opera monumentale *Samizdat veka*, curata da Sapgir, Achmet'ev e Kulakov in cui sono raccolte barzellette e canti studenteschi dell'epoca del disgelo e di quella successiva. Di questo filone fanno anche parte le sporadiche pubblicazioni su *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, come quella dedicata alle tombe dei nuovi russi, viste come fenomeno socio-antropologico della Russia el'ciniana e putiniana.

Nekljudov definisce il folclore urbano come *post-fol'klor* o come *pis'mennyj fol'klor*, proponendo di fatto un nuovo approccio al problema, inteso ora come espressione di quelle nicchie solitamente considerate estranee al discorso culturale, ma che in realtà sono ormai divenute parte integrante del tessuto letterario e rappresentano una delle fonti di ispirazioni principali per molti scrittori contemporanei. Il contesto letterario non è però preso in esame dallo studio che si concentra per lo più sull'aspetto descrittivo e tende a fornire dati oggettivi, raccolti ed esposti con il piglio scientifico e distaccato del vero folclorista "tradizionale".

In questa raccolta i saggi sono raggruppati in cinque sezioni. La prima è costituita da nuclei tematici che esaminano le diverse concezioni di cultura urbana, come quella degli autostoppisti, dei turisti, dei paracadutisti, dei programmatori, delle scuole militari e delle prigioni, degli ospedali o delle tradizioni studentesche.

La seconda sezione tratta dei diversi riti della tradizione urbana, come quello legato alla nascita o al matrimonio. Questo tipo di ritualità non è però inteso in senso tradizionale; lo scopo dell'indagine non è quello di raccogliere e archiviare balli, canti o le storie orali "delle nonne", ma pone l'accento piuttosto sulle frasi e le battute che ritornano, per quanto riguarda il folclore del parto, per esempio, negli ospedali in diversi contesti, e che appartengono tanto alle ostetriche, quanto alle partorienti.

Nella terza sezione viene esaminato lo spazio cittadino e i miti a esso legati, come la funzione dei monumenti, le leggende che accompagnano la costruzione degli stessi o ancora il significato dei toponimi, che cambia a seconda dell'appartenenza alla sfera ufficiale o

popolare.

La quarta sezione presenta diversi tipi di folclore urbano, da quelli più tradizionali come le storielle orali e gli aneddoti fino a quello più specifico del folclore delle case in coabitazione o delle dediche sugli album di famiglia o sui diari delle ragazzine, spesso composti da acronimi o giochi verbali, da abbreviazioni (*PIVO: Prosti I Vernis' Obratno*, per esempio) che curiosamente presentano punti di contatto con altri tipi di folclore, come quello dei carcerati presentato nelle pagine precedenti. Questo tipo di scrittura in principio teoricamente strettamente personale, ma che diventa appannaggio di una folta schiera di fruitori riguarda anche generi di scrittura che si presentano come messaggi di altre realtà (catene di sant'Antonio) o le canzoni cittadine, in particolare il *žokij romans* romanzo crudele] che prende le mosse dal folclore tradizionale e che diventa uno strumento per l'espressione delle realtà dell'uomo della periferia, dei ceti meno abbienti, del proletariato urbano, aspirando ad avere connotazioni letterarie. La grande varietà di forme crea un universo di modi espressivi a volte banali, altre volte estremamente elaborati.

La quinta sezione descrive le forme più "sistenti"i folclore urbano, proponendo una catalogazione di generi, ma che propone anche il punto di vista del folclorista sulle citazioni tratte da film o libri famosi (*Le 12 sedie* di Il'f e Petrov su tutti) che ormai hanno perso la loro funzione artistica per farsi descrizioni di stati d'animo o di realtà differenti con una laconicità e una puntualità espressive che li accostano ai proverbi popolari "classici".

A molti dei testi presentati in questa raccolta vengono affiancate ampie appendici che fungono da dizionario di questa o quell'espressione di folclore urbano. Nekljudov ha reso scientifico il discorso su parti della vita quotidiana di fronte alle quali l'ambiente accademico spesso storce il naso, rafforzando l'idea che la cultura contemporanea si basi in misura rilevante proprio su questo tipo di intertesto, in cui convergono tanto gli scherzi degli adolescenti, quanto l'ambiente della prigione o dell'ospedale, tanto la pubblicità per la strada quanto i cartoni animati.

Se la cultura di un popolo è il risultato dell'interazione di svariate componenti sistemiche e microsistemiche, allora tutto fa parte della cultura, tutto tende a crearla

e a modificarla, in base al gusto della maggioranza. E la carrellata di eventi ed espressioni mostrata in questa raccolta di saggi lo dimostra in maniera lampante.

Massimo Maurizio

V. Strada, *Autoritratto autocritico. Archeologia della rivoluzione d'Ottobre*, Liberal Edizioni, Roma 2004.

Il volume di Vittorio Strada *Autoritratto autocritico. Archeologia della rivoluzione d'Ottobre* propone una serie di riflessioni sulla storia russa dalla rivoluzione d'ottobre e fino ai giorni nostri.

I temi, sviluppati in tre sezioni, "Autoritratto autocritico" (parte autobiografica), "Archeologia di una rivoluzione" (sul concetto di rivoluzione), "Dopo la fine" (sul futuro della Russia post sovietica), da una parte analizzano il concetto di rivoluzione alla luce dei fatti storici non solo relativi alla storia russa ma anche nel panorama della storia dei paesi occidentali, da un'altra pongono degli interrogativi sul futuro di questo paese nel mondo globalizzato.

La questione politica e morale, che costituisce il vero nucleo dell'opera (intitolata non casualmente *Autoritratto autocritico*) trova riscontro in particolare nella valutazione del concetto di "giusta causa" rivoluzionaria (si veda ad esempio il riferimento a Vasilij Grossman nel capitolo sui totalitarismi) e del suo costo in termini morali. Tuttavia l'approccio alla fenomenologia della rivoluzione d'ottobre e alle sue conseguenze sul piano della storia mondiale qui viene sviluppato secondo due punti di vista fondamentali, uno storico e filosofico, l'altro morale.

Il primo, trattato diffusamente soprattutto nei capitoli della seconda parte, pone al suo centro le questioni relative allo sviluppo della dottrina marxista e leninista in Russia e nel panorama della coeve riflessioni politiche in Europa in ambito socialdemocratico e in relazione con la diffusione del totalitarismo.

Dal punto di vista dell'analisi morfologica della rivoluzione è cruciale quindi il confronto tra rivoluzioni liberali da una parte, rivoluzione francese e giacobinismo e rivoluzione sovietica da un'altra. Un simile argomento risulta di basilare significato se si tiene conto che nella maggior parte degli scritti di Strada il tema della

rivoluzione in Russia è stato sempre centrale, tanto dal punto di vista politico e teorico quanto dal punto di vista storico e culturale.

La stessa autobiografia di Viesse (così l'autore chiama sé stesso nella nota autobiografica della prima parte del libro), offre la cartina di tornasole alla storia di questi studi e interessi, che maturarono peraltro in un periodo di militanza, per quanto vissuta con posizioni talvolta "deviazionistiche" rispetto alla linea politica espressa dal "centro", nelle file del Partito comunista italiano. All'origine di questo percorso furono in particolare le riflessioni nate negli anni di studio presso l'università statale di Milano, dove Strada frequentò i corsi di filosofia e si laureò alla cattedra di Antonio Banfi con una tesi sul materialismo dialettico sovietico. Questi interessi lo portarono quindi a intraprendere studi specialistici post laurea in Russia, con l'avallo del Pci.

Proprio l'esperienza in Unione sovietica, però, contribuì enormemente a creare una rottura che negli anni sarebbe diventata irrimediabile tra gli interessi filosofico-teorici dell'autore e la realtà del socialismo "incarnato". Così la biografia di Viesse, al di là dell'autocritica, riporta una serie di aneddoti che d'altra parte offrono nuovi argomenti sulla questione del rapporto tra gli intellettuali italiani che aderirono al Pci dopo il 1956 (anno della denuncia dello stalinismo inteso come deviazione dal leninismo) e che nello stesso tempo ebbero modo di conoscere la realtà dell'Unione sovietica.

In questo modo l'autore, dopo essersi dedicato in molti lavori all'approfondimento del fenomeno della rivoluzione sovietica in rapporto alla cultura russa, ne ha fatto in questo libro l'oggetto di una riflessione che esprime in particolare il punto di vista di un intellettuale italiano che, a seguito dei fatti di Praga del '68, con molta amarezza decise di uscire dal Pci e contemporaneamente di lasciare il lavoro presso l'editore Einaudi per divergenze di natura politica (ricordiamo per altro che allo studioso fu impedito di tornare in Urss da allora fino a quando non crollò il sistema comunista).

E tuttavia, quand'anche il titolo di questo scritto voglia porre l'accento sul dato autobiografico, si noterà come in ogni caso Strada resti fondamentalmente fedele a uno stile personale di analisi dettagliata dei fenomeni, in questa sede caratterizzato da un'ottica più storico-

politica che culturale e quindi con un'angolazione particolare rispetto al passato. Infatti, e qui sta proprio la peculiarità di questo volume, se nei lavori precedentemente pubblicati l'autore aveva studiato la rivoluzione con lo scopo di individuare una logica interna agli eventi, qui al contrario, conclusasi definitivamente l'esperienza sovietica, egli cerca di trarne una morale politica che colpisca il lettore nel suo intimo e al contempo possa offrirgli delle chiavi di lettura non solo della contemporaneità post sovietica, ma anche della situazione politica del nostro paese.

Caterina Cecchini

M. Patricelli, *Le lance di cartone. Come la Polonia portò l'Europa alla guerra*, Utet, Torino 2004.

Il testo di Marco Patricelli rompe finalmente un silenzio imbarazzante nell'ambito degli studi storici italiani, ovvero quello intorno alla Polonia e al suo ruolo negli anni che anticipano e scatenano la seconda guerra mondiale. Basti pensare che la bibliografia italiana utilizzata per la stesura del volume, salvo qualche articolo apparso sui quotidiani in occasioni commemorative, risale spesso agli anni Trenta-Quaranta del secolo scorso. Chiunque volesse sapere qualcosa in più sull'argomento, insomma, d'ora in avanti potrà evitare di ricorrere a testi in inglese (N. Davies, *God's Playground. A History of Poland*), o di affidarsi a opere rese in italiano, sì, ma di inquadramento storico più ampio (A.J.P. Taylor, *Le origini della seconda guerra mondiale*). Si troverà al cospetto di un libro molto ben documentato, scritto in maniera chiara e convincente, che ha l'ulteriore merito di guardare alla realtà polacca negli anni tra le due guerre come al risultato delle sofferenze e delle spartizioni precedenti. A questo argomento, Patricelli dedica l'intera "Premessa" e buona parte del primo capitolo ("La riunificazione"): nelle pagine iniziali si fa riferimento, con tanto di cartine esplicative, alle suddivisioni del 1772, 1793 e 1795, quindi alle sollevazioni dell'Ottocento e ai fatti della prima guerra mondiale, in cui soldati polacchi si trovano a combattere contemporaneamente su tutti i fronti.

Sebbene l'opera non introduca nuove interpretazioni, ricostruisce con scrupolo la successione degli eventi che analizza e ne chiarisce cause e conseguenze. Lo stu-

dio vero e proprio inizia con la proclamazione del rinato stato polacco, l'1 novembre del 1918, e le "risse da pigmei" che ne accompagnano i primi passi. Viene poi sottolineato il ruolo del trattato di Versailles negli sviluppi degli anni a venire: esso restituisce infatti alla Polonia la propria dignità di stato sovrano e indipendente, ma non pone alcuna premessa per una sua sopravvivenza solida, duratura e autonoma rispetto alla politica delle altre potenze. Nei rapporti con le nazioni confinanti, si dà logicamente conto della guerra con la Russia e del suo epilogo durante il cosiddetto "miracolo della Vistola"; ma l'autore dedica ampio spazio anche alle iniziative della resistenza ucraina, alla diatriba coi cechi per la regione dell'Alta Slesia e per il territorio di Teschen, alla questione di Vilnius, sino alla sua annessione al territorio polacco (1923) e oltre, e infine al problema di Danzica, città libera. Lo sguardo contemporaneo sulla situazione interna, quella che coinvolge i territori vicini e quella europea in generale si rivela una cifra specifica del testo, che dal dosaggio e dalla mescolanza di questi riferimenti trae grande forza esplicativa. Il colpo di stato di Pilsudski (12 maggio 1926), la politica di *sanacja* fino alla morte del Maresciallo e al regime dei colonnelli ricostruiscono il quadro storico insieme all'approfondimento del problema delle minoranze, al pericolo revanscista che proviene dalla Germania, alle conseguenze degli accordi di Locarno e al rafforzamento del potere di Hitler. Il tentativo del ministro degli Esteri Józef Beck di fare della Polonia uno stato in perenne equilibrio tra Germania e Unione sovietica rivela tutta la sua precarietà proprio nel contesto della descrizione dei rapporti politici internazionali: i tedeschi reputano infatti l'esistenza dello stato polacco come intollerabile e incompatibile per la loro stessa sopravvivenza, i russi sono ben determinati a rivedere i confini stabiliti dalla pace di Riga. Del tutto illuminante risulta anche la ripresa di una teoria di Taylor, che identifica nella disunione tra polacchi e cechi la base del successo nazista: l'unità slava non si realizza per le tensioni Polonia-Unione sovietica e si incrina definitivamente nei giorni che seguono la conferenza di Monaco, quando l'esercito polacco occupa la regione di Teschen sulla tracce dei tedeschi che entrano nei Sudeti.

La seconda parte del libro, "Verso la catastrofe", descrive con ammirevole precisione gli attimi immediata-

mente precedenti il conflitto e l'inizio degli eventi bellici. Si segue passo dopo passo la preparazione da parte della Germania nazista della "soluzione globale", imperniata sulla richiesta della restituzione di Danzica. Si dà conto della guerra mediatica con cui la stampa fomenta l'una e l'altra fazione nel territorio della città libera sul Baltico, un vero e proprio "crescendo rossiniano", soprattutto da parte tedesca. Tenendo lo spettro sempre molto ampio, viene fatto notare come la garanzia che l'Inghilterra offre alla Polonia e alla sua indipendenza politica spinga definitivamente Hitler sulla strada del conflitto. Nel dittatore tedesco si rafforza il convincimento di essere accerchiato dai nemici e, inoltre, egli imputa all'Inghilterra l'alterigia dei polacchi che non vogliono cedere sulla questione-Danzica. I giorni tra il 20 e il 26 agosto 1939 sono ricostruiti meticolosamente sino alle firme poste sul patto Ribbentrop-Molotov; d'altro canto, è ricostruito con grande attenzione l'eccesso di stima che i polacchi hanno dei propri mezzi ("Marceremo su Berlino!"), la loro sicurezza che alla fine Hitler avrebbe rinunciato ad affidarsi alle armi, la convinzione che con i tedeschi come eventuali occupanti la libertà sarebbe andata perduta, ma che sotto il regime sovietico l'anima stessa della nazione sarebbe scomparsa per sempre.

Immediatamente prima e subito dopo l'1 settembre del 1939, Patricelli analizza il susseguirsi dei fatti bellici con cadenza quotidiana. I sedici punti stilati e proposti dalla Germania alla Polonia sul finire di agosto vengono effettivamente descritti come tentativo nazista di far credere ancora alla possibilità di una soluzione diplomatica, alla Polonia e a tutta l'Europa; il *casus belli* scatenato dall'"operazione Tannenberg", e affidato alle SS, viene ricostruito nei particolari delle uniformi polacche indossate dai soldati tedeschi per far cadere sul nemico la responsabilità dell'assalto alla stazione radio di Gliwice (Gleiwitz). Alcune tabelle approfondiscono i dati degli scontri aerei, delle perdite dell'una e dell'altra parte, nonché i numeri delle brigate di cavalleria polacca e di armate tedesche disposte sullo scenario di guerra. Ne risulta l'immagine di una Polonia "gigante di cartapesta" dal punto di vista militare, per nulla sostenuta da una strategia precisa da opporre alla "guerra lampo" dei tedeschi e legata all'attesa (vana) di un intervento da occidente. Al contempo, si sottolinea lo strenuo co-

raggio dei soldati polacchi che combattono pur senza l'illusione di una speranza. Viene descritto l'assedio e la successiva presa di Varsavia, l'avanzata dei russi da est; intanto, si ricostruisce la fuga delle autorità polacche in Romania, che avrebbe fatto dire a Churchill: "i polacchi sono i più coraggiosi tra i coraggiosi, guidati dai più vili tra i vili".

Dopo la caduta di Varsavia, dove le truppe tedesche sfilano in parata il 5 ottobre 1939, l'attenzione dell'autore si sposta sulla liberazione dei prigionieri polacchi detenuti nei *gulag*, quindi sul massacro di Katyn, sull'apporto che i soldati dell'"aquila bianca" continueranno a fornire alle potenze occidentali nel corso della guerra. In particolare, dalle prime pagine sino all'"Epilogo", Patricelli segue con attenzione le vicende di "Enigma", una macchina utilizzata dai tedeschi per trasmettere codici militari fino ad allora impossibili da decrittare. I casi legati ad "Enigma", l'assemblaggio di un gruppo di matematici di Poznań che se ne occupi e che nel gennaio 1933 riesce effettivamente a portare alla luce il primo messaggio tedesco, rappresentano un po' il filo conduttore del testo. Supportato dalla veridicità dei fatti che espone, il racconto delle storie personali degli scienziati che si muovono intorno ad "Enigma" assume talvolta il ritmo della spy-story e rende il testo affascinante anche al lettore comune. Esso ha il merito, inoltre, di gettare una luce più intensa sul contributo che i polacchi offrono alla causa bellica: andando ad allargare le fila degli esperti inglesi, il gruppo di Poznań aiuterà a decifrare moltissime istruzioni militari naziste. Le sue imprese, riconosciute in forma ufficiale solo di recente dalle autorità britanniche, si accompagnano a quelle della battaglia di Monte Cassino, alle gesta dei piloti polacchi nei cieli inglesi sotto l'egida della RAF. Il libro lascia quindi l'impressione che da lontano i polacchi abbiano saputo prendersi quelle soddisfazioni militari che in patria si erano rivelate impossibili per una pessima gestione delle risorse economiche, diplomatiche e strategiche. Entrambi i momenti, quello delle dissennatezze interne e quello degli atti eroici al di là dei confini natali, sono resi con estrema lucidità nel testo; sul primo si stende l'ombra lunga di una classe politica assolutamente incapace, mentre l'altro non è che la trasposizione di un coraggio che anche nei momenti più bui dell'oppressione nazista non viene mai a mancare ai polacchi rimasti

in patria.

Alessandro Ajres

F. Leoncini, *L'Europa centrale. Conflittualità e progetto: passato e presente tra Praga, Budapest e Varsavia*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia 2003.

Il libro di Francesco Leoncini è per la quasi totalità una raccolta di suoi vecchi testi pubblicati tra gli anni Settanta e oggi, compreso l'articolo introduttivo (pp. 13–20). Le uniche eccezioni sono costituite dai due articoli conclusivi, “Praga città simbolo” (pp. 311–315) e “L'altra Venezia” (pp. 317–319). Si tratta di due saggi dedicati a Praga e a Bardějov (in Slovacchia), aggiunti al volume con il sottotitolo “Appendice – due mete di viaggio”. Nel primo di essi viene sottolineato soprattutto il carattere simbolico della primavera di Praga del 1968, vista dall'autore come un “simbolo di trasformazione politica e sociale, [...] punto di intersezione tra la grande tradizione umanistica ceca e il socialismo, inteso come democrazia compiuta”. Nel secondo invece paragona la città di Bardějov, con la sua tradizione di cristalli, all'atmosfera di Venezia, perché posizionata geograficamente in una regione che è un “luogo di incontro e di pacifica convivenza [...] tra la cultura occidentale latina e quella bizantina”. Nel volume sono presenti anche due documenti originali: il “Documento elaborato da un gruppo di intellettuali della Resistenza ungherese, apparso sulla rivista clandestina Phenix durante l'occupazione tedesca” (pp. 293–305) e “Lotta per una vita migliore e più libera” (pp. 307–308). Il primo è un apporto interessante alla conoscenza del programma di collaborazione tra i paesi dell'Europa centrale originato dai socialisti democratici che mirava all'arresto della penetrazione dell'egemonia tedesca nell'area danubiana. Il secondo è la breve dichiarazione di 118 membri dell'opposizione ai regimi comunisti in Polonia, Cecoslovacchia e Germania est, scritto nel 1986, in occasione dell'anniversario dei trent'anni dall'insurrezione ungherese. In appendice sono presenti le carte d'Europa dopo la Prima guerra mondiale e nel 2003, dove è stata evidenziata l'espansione dell'Unione europea (pp. 320–321). Il libro si chiude poi con la bibliografia (pp. 323–330)

e un breve profilo biografico dell'autore, comprensivo dell'elenco delle sue pubblicazioni (pp. 331–332).

I saggi storici sono divisi in quattro insiemi tematici: “Il Passato”; “L'Europa centrale tra le due guerre”; “Dominio sovietico e progettualità alternativa”; “Tomáš G. Masaryk. Precursore della ‘Nuova Europa’” (in una sezione a parte è contenuto il contributo politologico “L'Europa post comunista: Democrazie da reinventare”). Il fatto che il libro sia una riedizione di articoli già pubblicati comporta la ripetizione in più parti del volume di intere frasi. D'altro canto diventa così più chiaro l'atteggiamento dell'autore rispetto ai problemi della storia recente dello spazio centroeuropeo. I singoli studi in questo modo si completano a vicenda ed è un grande vantaggio averli a disposizione in un unico volume: al lettore gioverà completare taluni aspetti messi in evidenza in un articolo, comparandoli con quanto detto negli altri.

Visto che il libro è dedicato allo spazio centroeuropeo nel XX secolo, la prima sezione, “Il passato”, risulta piuttosto avulsa dal contesto. Il primo saggio, “Jan Hus e la rivoluzione ussita” (pp. 23–41), lascia facilmente capire che il tema non appartiene al campo in cui l'autore è specializzato. Il lettore potrebbe infatti avere l'impressione, anche se l'autore non lo dice direttamente, che i taboriti hussiti erano adamiti (mentre in realtà erano una setta radicale separatasi dai taboriti). Anche l'attribuzione a Hus di “elementi di immanentismo panteista” appartiene al novero delle affermazioni radicali e polemiche. Allo stesso tempo l'articolo contiene anche molte annotazioni importanti spesso - soprattutto dalla storiografia precedente - trascurati: ad esempio quando parla della condanna di Hus, che “derivò anche [...] dalla più vasta congiuntura internazionale”. Come emerge anche dagli altri studi dell'autore, non è un caso che, tra i vari pensieri di Hus, dedichi attenzione al calice come simbolo “dell'eguaglianza di tutti i membri del corpo mistico di Cristo, di tutti i membri della Chiesa davanti a Dio”. Il testo presenta un compendio del pensiero di Hus e analizza la situazione in Boemia nel periodo del movimento hussita, ma soprattutto offre un mosaico dei punti di vista che su questo tema hanno formulato i singoli storici che si sono occupati dell'hussitismo (Macek, Molnár, Seibt, De Vooght e così via). Il secondo testo di questa sezione, “Venezia e l'oriente

europeo” (pp. 43–46), illustra in modo molto sintetico i lunghi contatti di Venezia con l’Europa centrale e orientale, basati soprattutto sull’esempio dell’Ungheria e della Polonia.

Nella sezione “L’Europa centrale tra le due guerre” l’autore si basa su uno studio pluriennale del tema e sfrutta i dati raccolti nel suo noto libro *La questione dei Sudeti 1928–1919* (1976). Nell’articolo “C’era un’alternativa alla Ceco-Slovacchia?” (l’autore usa qui il nome dello stato con il trattino, come alla fine della sua esistenza, nel 1990, pp. 49–58) medita sulla nascita di quest’organismo statale e sottolinea – come già ripetutamente nei suoi articoli – le teorie del presidente americano W. Wilson, il loro accordo con la concezione dello stato cecoslovacco di Masaryk e il ruolo politico di Wilson nella nascita dei nuovi stati dopo la dissoluzione dell’Austria-Ungheria. Sottolinea inoltre il problema del diritto all’autodeterminazione, che Wilson non sosteneva in senso assoluto, come si può vedere ad esempio nel caso della minoranza tedesca. L’autore accenna qui a un chiaro contrasto tra la proclamazione di Wilson del diritto all’autodeterminazione dei popoli e la richiesta che il nuovo stato polacco, nato dopo la Prima guerra mondiale, avesse accesso al mare, richiesta accompagnata però dalla constatazione che le rive del Mar Baltico erano etnicamente abitate dai tedeschi. Leoncini sottolinea quindi l’evidente fatto che “in effetti le esigenze delle piccole nazioni godettero di un trattamento preferenziale nella teoria e nella prassi politica wilsoniana” e che “la situazione politica internazionale, nella quale il programma di pace americano si manifestava, era largamente caratterizzata dall’affermarsi di una impressionante dinamica imperialista da parte della Germania” (secondo la quale i tedeschi non potevano aspettarsi che il presidente americano guardasse ai loro problemi come i piccoli stati che erano fino ad allora vissuti all’interno della monarchia asburgica). A questo proposito l’autore accenna più volte alla politica colonizzatrice tedesca nei confronti dell’Europa centrale, settentrionale e sudorientale e al fatto che la potenza austriaco-ungherese era già entrata nell’orbita politica dello stato tedesco e che il suo errore fatale era stato quello di non aver offerto al momento giusto il sistema federalista ai popoli che vivevano all’interno della monarchia. Il movimento ceco per l’indipendenza vie-

ne recepito come principale: in relazione al problema della minoranza tedesca nella neonata Cecoslovacchia l’autore sottolinea che “lo sbaglio di fondo che fu fatto dagli esponenti politici tedesco-boemi fu proprio quello di non capire il ‘momento storico’ e di non saper trarre, o di non voler trarre, le conseguenze dalla sconfitta degli Imperi centrali e in particolare dalla condanna di quel nazionalismo germanico sul quale in precedenza avevano fatto largamente affidamento per mantenere le loro posizioni di privilegio nello stato asburgico”. D’altra parte l’autore si rende conto diverse volte che alla controparte ceca mancava una maggiore “generosità” nei confronti dei tedeschi cechi (nel capitolo “Praga città simbolo” ci sono diversi accenni a questo problema che viene attualizzato e paragonato al problema israelo-palestinese).

A questo tema è dedicato il saggio “Il problema delle minoranze tedesche tra le due guerre” (pp. 109–124), che a differenza degli altri è accompagnato da una bibliografia. Stavolta il problema della minoranza tedesca è collocato nel contesto più ampio della politica europea e di nuovo vengono sottolineate le posizioni del presidente Wilson, a proposito del quale viene si afferma che “i contenuti ideologici della sua politica non fossero tanto riducibili a solo principio [dell’autodeterminazione delle nazioni], quanto piuttosto avessero una portata più vasta e radici profonde nello spirito della democrazia americana” e che “per favorire le aspirazioni dei piccoli popoli, e come tali in questo momento [alla fine della prima guerra mondiale] venivano in prima considerazione generalmente gli slavi della Monarchia asburgica, egli sembra disposto anche a limitare gli effetti di quel principio di autodeterminazione del quale è sicuramente il maggiore fautore”. Nell’articolo l’autore rimanda più volte al suo citato volume sul problema dei sudeti e mette in dubbio la tesi che il movimento di Henlein fosse fin dall’inizio uno strumento politico tra le mani di Hitler. A questo tema si ricollega l’articolo “La questione dei Sudeti come paradigma di conflitti etnici” (pp. 137–141), dove completa l’argomentazione notando come “il movimento di Konrad Henlein avesse una fortissima base di consenso presso la popolazione tedesca di Boemia” e che “il programma politico di Henlein fino agli ultimi mesi del 1937 rimase sostanzialmente l’autonomia dei Sudeti”. Leoncini presenta

poi la sua opinione che la Cecoslovacchia non ha rispettato a fondo i suoi impegni, che derivavano dalle teorie del presidente americano Wilson, e che la “supremazia ceca [...] sulle altre nazioni che componevano lo Stato, innanzitutto gli slovacchi e i tedeschi [...] fu un tragico errore”. La stessa ipotesi viene avanzata anche in uno studio successivo, “Cechi e Slovaci: Le ragioni della crisi” (pp. 143–159), e nell’intervista con i socialdemocratici tedeschi espulsi, pubblicata con il titolo “I rapporti tra Cechi e Tedeschi nel Novecento” (pp. 161–169). In entrambi scrive che “i progetti federalistici con tutte le altre componenti vennero completamente abbandonati” e di ritenere che “la Prima Repubblica fosse una democrazia non dico dimezzata, ma limitata [...]. nel senso che questa democrazia, sostanzialmente di stampo francese, di tipo centralistico, non si adattava alla situazione reale propria della Cecoslovacchia, di uno stato, cioè, plurinazionale”, al quale si sarebbe adattato meglio il modello svizzero. L’autore è dell’opinione che, benché i politici delle altre nazioni fossero rappresentati nel governo e nel parlamento cecoslovacco “lo stato ebbe un suo carattere prevalentemente, se non esclusivamente, ceco”. Secondo l’autore nel contesto storico del 1918–1919 non ci furono alternative alla formazione dello stato cecoslovacco “pur con istituzioni di tipo federativo che avrebbero dovuto essere realizzate e che i cechi stessi dicevano di voler prevedere, e poi non furono attuate”. In riferimento agli slovacchi ricorda anche gli accordi di Cleveland del 1915 e di Pittsburgh del 1918, citando direttamente Masaryk, secondo il quale “la Slovacchia avrà la sua amministrazione propria, il suo Parlamento e i suoi tribunali”, cioè organi che saranno invece creati soltanto alla vigilia della scomparsa della Prima repubblica cecoslovacca. Nello stesso tempo però l’autore, in un altro punto della sua pubblicazione, ricorda che “i diritti e le possibilità che l’ordinamento cecoslovacco lasciava aperti alle minoranze erano senz’altro superiori a quelli di altri ordinamenti statali ad esso contemporanei” e che la situazione dei tedeschi in Boemia “non era in alcun modo paragonabile a quella dei tedeschi dell’Alto Adige sotto l’Italia fascista”. Leoncini però rifiuta in modo deciso l’opinione che la nascita della Cecoslovacchia possa essere stata solo una creazione artificiale del sistema di Versailles e sostiene invece che si è trattato della “risultante di un ben

definito processo storico in cui la creazione di questo e degli altri nuovi Stati dell’Europa centro–orientale [...] era un’ineludibile conseguenza degli eventi”. A questo punto l’autore ricorda infatti che il collasso del sistema di Versailles non era stato dato soltanto dalla sua artificialità, ma che “le ragioni del fallimento vanno piuttosto ricercate nel venir meno, per fenomeni e comportamenti ad essi estranei e successivi, delle prospettive politiche e delle circostanze storiche sulle quali si erano fondati”.

Nell’articolo “Cechi e Slovacchi: le ragioni della crisi” bisogna però sottolineare un’imprecisione quando l’autore si lancia in un *excursus* sull’alto medioevo e scrive che “la città di Nitra fu il baricentro” della Grande Moravia. Quest’affermazione, a volte in modo fortemente politicizzato, non è infatti mai stata dimostrata e sarebbe stato senz’altro più preciso affermare che Nitra è stata uno dei centri di questa formazione statale dell’alto medioevo (è infatti più probabile che il reale centro della Grande Moravia fosse nel territorio dell’odierna Moravia meridionale). E anche se l’articolo “I rapporti cechi e tedeschi nel Novecento” è un’intervista, nella quale non c’è sufficiente spazio per le analisi storiografiche, ritengo incompleto, se non addirittura del tutto sbagliato, il passaggio in cui l’autore parla della situazione ceca durante il protettorato tedesco: l’autore sottolinea infatti, come sostengono molti tedeschi poi espulsi dai Sudeti, che l’affermazione che “ai cechi, tutto sommato, non sia andata male sotto il Protettorato [...] ha un fondamento di verità” e parla della collaborazione di una parte della società ceca con il nazismo. E per farlo trae diverse citazioni dal libro di Franz Neuman *Behemoth*: “i tedeschi considerano il protettorato di Boemia e Moravia come un modello del sistema amministrativo finale del *Grossdeutsches Reich*, concedere agli indigeni una parvenza di indipendenza, ma mantenere le posizioni chiave nelle mani dei bianchi”. Mi sembra necessario, davanti a una tale affermazione, almeno accennare al fatto che questa situazione doveva essere soltanto provvisoria (cioè riguardare il tempo di guerra) e che in una prospettiva di lungo termine era invece prevista la germanizzazione dello spazio ceco e moravo (che andava ottenuto attraverso la “riconversione” di una parte della popolazione e l’espulsione di coloro che non venivano reputati adatti).

Nei saggi successivi, “Le tensioni latenti nello ‘spiri-

to di Locarno” (pp. 91–100), “La dinamica politica in Europa centrale prima dell’imperialismo hitleriano” (pp. 101–107) e “Il patto di Monaco quale conseguenza inevitabile della politica degli anni ’30” (pp. 125–136), l’autore si concentra sui presupposti internazionali della rottura del sistema di Versailles, soprattutto in relazione agli sviluppi in Cecoslovacchia, poi sfociati nel patto di Monaco. Leoncini sostiene la tesi che la politica della Germania dopo la prima guerra mondiale sia rimasta nella linea prebellica, limitata soltanto dalle possibilità date dalla sconfitta delle potenze centrali e dal seguente controllo esercitato sulla posizione dello stato tedesco. In questo spirito spiega anche la scarsa disponibilità dei rappresentanti della Germania a garantire l’immutabilità delle proprie frontiere a oriente. A proposito del rapporto della Germania verso la Cecoslovacchia scrive che la posizione neutrale del governo di Berlino nei confronti della questione della politica revisionista e della questione dei tedeschi dei Sudeti era già negli anni Venti “più frutto di necessità che di un autentico indirizzo rinnovatore rispetto alla tradizione precedente”. La personalità di Stresemann viene qui presentata come quella di un uomo di natura “conservatrice e monarchica” che “si esplicò in una cosciente politica revisionistica, anche se abilmente condotta, dove il pacifismo non era frutto d’elezione bensì di necessità” e che “non ritenesse opportuno sollevare il problema della situazione della minoranza tedesca di Boemia soprattutto perché non si sentiva in grado di condurre la trattativa con successo”.

L’autore dedica grande attenzione anche alla politica bellica tra le due guerre, notando la “progressiva ostilità che veniva a manifestarsi da parte britannica nei confronti dei cechi”, cosa che interpreta come una “tendenza che sarà sempre più accentuata in seguito fino agli avvenimenti del ’38”. Soprattutto nel già citato studio “Il patto di Monaco quale conseguenza inevitabile della politica degli anni ’30” sottolinea il ruolo della Gran Bretagna che, mentre prima della Seconda guerra mondiale si orientava soprattutto verso gli interessi economici, aveva accettato il programma dell’egemonia tedesca in Europa centrale e centrorientale. Leoncini nota invece che era agli inglesi che negli anni Trenta apparteneva “la guida della politica occidentale nei confronti della Germania e [che loro] sono [stati] fermamente decisi a proseguire sulla strada dei negoziati anziché im-

pegnarsi in una qualsiasi scontro, a spianare perciò ogni attrito che si frapponga al raggiungimento di una stabile intesa con Hitler”. Proprio in relazione alla questione dei Sudeti aggiunge sintomaticamente che “proprio per questo essi si dimostravano particolarmente interessati alla questione dei Sudeti” e che l’occupazione della Pomerania da parte di Hitler era stata accettata per lo più tranquillamente da parte dell’Inghilterra con la costatazione che si trattava di un “legittimo comportamento tedesco”.

A un tema non troppo studiato è dedicato il saggio “Italia e Ceco-Slovacchia 1919–1939” (pp. 59–74), in cui Leoncini sottolinea che “la storia dei rapporti tra Italia e Ceco-Slovacchia è un campione assai indicativo per comprendere tutta la politica italiana nell’area danubiano-balcanica”. Nota il fatto che tutti i governi italiani del periodo compreso tra le due guerre, tranne quello in cui il ministro degli esteri era il conte Sforza, non erano stati in grado di avvicinarsi agli stati della Piccola alleanza con una proposta di collaborazione che potesse fermare il pericolo tedesco e che “fu l’Ungheria ad avere una posizione privilegiata nella strategia di politica estera italiana nel settore europeo-orientale interpretando così il ruolo di questo paese e i suoi legami risorgimentali con l’Italia in funzione antislava e dell’imperialismo italiano”. Poi viene analizzato l’atteggiamento di Mussolini, partendo dalle posizioni di Salvemini, secondo il quale il suo errore era stato quello di pensare di poter “distruggere i socialisti austriaci, abbattere la Jugoslavia e sfasciare la Piccola Intesa, e nello stesso tempo impedire l’avanzata verso il Brennero e l’Adriatico di una più grande Germania, che sarebbe molto più minacciosa della Jugoslavia”. Le notizie dei diplomatici italiani che sostenevano che “la Cecoslovacchia rappresenta l’unico serio ostacolo” alla diffusione dell’imperialismo tedesco, erano state però sempre ignorate da Mussolini, a parte una breve fase nel 1924 (genericamente sottolinea poi che i buoni rapporti erano impediti anche dalla differenza dei sistemi politici dei due stati). Leoncini incappa invece in alcune affermazioni poco chiare quando si occupa della posizione italiana rispetto alla questione slovacca. Parlando di un testo pubblicato dai separatisti slovacchi negli anni Venti in cui si parla, tra le altre cose, di “asserita oppressione dei cechi”, non chiarisce in modo sufficiente se si trat-

ti di una neutrale parafrasi del testo di cui sta parlando o se sia d'accordo con quest'opinione, cosa che mal corrisponderebbe a quanto affermato in altri articoli.

Nell'articolo "La Russia sovietica nell'Europa del primo dopoguerra" (pp. 75–90) l'autore dedica la sua attenzione al generale atteggiamento dei paesi europei nei confronti del nuovo stato sovietico (fino ai rapporti tra la Germania e la Russia negli anni Venti) e, in modo particolare, all'atteggiamento dell'Italia e ai tentativi del presidente dei ministri italiano Nitti di stabilire dei contatti con la Russia sovietica, ricordando tra l'altro che "il riconoscimento della Russia sovietica operato da Mussolini nel '24 non dà al dittatore alcun diritto di primogenitura quale invece egli ritiene di potersi arrogare; molto prima infatti Nitti aveva inaugurato una politica di normalizzazione dei rapporti con il nuovo regime".

La sezione "Tomáš Masaryk precursore della 'Nuova Europa'" è dedicata al primo presidente cecoslovacco e alle sue idee. All'inizio incontriamo una "Bibliografia di Tomáš Garigue Masaryk" (pp. 235–246) che presenta al lettore gli aspetti fondamentali di questa personalità, ed è seguita da due parti, "Nazione e minoranze nazionali nel pensiero di Tomáš G. Masaryk" (pp. 247–255) e "Nazionalità e federalismo nel concetto di Europa centrale di Tomáš G. Masaryk" (pp. 257–270), che riflettono molti dei temi già trattati in alcuni degli articoli contenuti nella parte del libro dedicata al periodo tra le due guerre mondiali. Leoncini ripete qui la sua tesi che "la creazione dello Stato ceco-slovacco e degli altri nuovi stati dell'Europa centro-orientale, quali la Polonia e la Jugoslavia, non furono il prodotto di laboratorio della tanto vituperata Conferenza della pace quanto piuttosto la risultante di un ben definito processo storico, un'ineludibile conseguenza degli eventi" e aggiunge che le ragioni della dissoluzione di questo sistema alla fine degli anni Trenta furono la "scelta isolazionista degli Stati Uniti, il conseguente irrigidimento francese sulla questione delle riparazioni, il progressivo disimpegno della Gran Bretagna dall'area al di là del Reno, la massiccia azione di sostegno a favore dell'economia tedesca anziché nei confronti dei nuovi stati dell'Europa centro-orientale, lo svuotamento della funzione di supremo regolatore della vita internazionale che avrebbe dovuto assolvere la Società delle nazioni, l'avvitarsi delle piccole potenze dell'est attorno ad una Francia sem-

pre più alla ricerca della propria sicurezza piuttosto che di quella dei suoi alleati e che poi abdicò a favore di Londra nelle scelte della politica estera". A proposito del periodo precedente alla dissoluzione dell'Austria-Ungheria sottolinea anche che "per le popolazioni slave dell'Impero [asburgico] si può parlare più che di nazionalismi, di crescita dell'autocoscienza nazionale e questa non implicava necessariamente la distruzione del contesto unitario nel quale esse erano inserite". A questo proposito parla anche dei tentativi federalisti del parlamento di Kroměříž del 1848 come di un'occasione sprecata che avrebbe potuto salvare la monarchia dalla sua rovina. L'autore concentra però la sua attenzione soprattutto su T.G. Masaryk, che chiama non soltanto "il Mazzini ceco", ma anche il suo Cavour e lo caratterizza come "il maggior leader democratico dell'Europa centrale e orientale". Ricordando che "fu un esponente dell'austroslavismo fino al '14 ma capì anche, nell'ultimo periodo, che l'Austria-Ungheria aveva perduto il suo carattere di fattore di integrazione e anzi la classe dominante si reggeva proprio sulla divisione, sulla contrapposizione, sul *divide et impera*, sulla contrapposizione fra le diverse nazionalità", sottolinea la sempre maggiore dipendenza temporale dell'Austria-Ungheria dalla Germania, il cui programma era la penetrazione a est lungo la linea Berlino-Bagdad. Accentuando la parentela delle idee democratiche di Masaryk con quelle di Wilson, Leoncini rimarca anche l'influenza delle idee filosofiche e della tradizione ceca sulle quali Masaryk si è formato e la sua azione all'interno del movimento per l'emancipazione femminile, la battaglia contro l'antisemitismo e contro i falsi manoscritti che avrebbero dovuto "arricchire" la storia ceca. Si sofferma poi a lungo sull'opera di Masaryk *La Nuova Europa* (di cui ha anche curato l'edizione italiana), analizzandone soprattutto l'atteggiamento nei confronti dell'ineguaglianza tra i popoli, che gli sembra "strettamente coniugato con il principio federativo". Leoncini parla poi dell'incompatibilità della figura di Masaryk per il regime sia nazista che comunista e aggiunge:

una figura quindi estremamente poliedrica e credo che andrebbe molto approfondita e inserita nel più vasto contesto culturale europeo [...] Finora ha subito una dura emarginazione mentre sembrava potesse riemergere, dopo l'89, la sua statura morale, intellettuale e politica. Si pensava che i cechi si sarebbero riallacciati alla tradizione democratica e progressista che aveva connotato la loro repubblica tra le due guerre e invece tutto quel patrimonio di idee e di prassi politica è stato ampiamente rimosso dal-

l'ideologia neoliberista che si è impadronita velocemente dei paesi dell'ex blocco sovietico, per cui assistiamo ad un allineamento brutale al modello americano. Tutto ciò sta cancellando l'identità di queste popolazioni e direi dell'Europa nel suo complesso.

Nella sezione "Dominio sovietico e progettualità alternativa" Francesco Leoncini parla dei movimenti d'opposizione anticomunisti in Ungheria, Cecoslovacchia e Polonia, mostrando chiaramente di condividere l'opinione che si trattasse di "autentiche rivoluzioni di popolo" che miravano a una reale sistemazione socialista della società e non a un ritorno al sistema liberalista capitalista. A questo movimento sono dedicati gli articoli generici "Dissenso e socialismo" (pp. 216–220) e "Il significato politico delle trasformazioni sociali nell'Europa centro-orientale 1956–1989" (pp. 220–232). L'autore qui presenta l'ipotesi che questi movimenti "avevano come scopo la creazione di una democrazia che fosse al tempo stesso sociale e democratica" e che "si trattava né più né meno di un ritorno a una forma aggiornata di capitalismo". Al loro interno "almeno fino alla metà degli anni Ottanta è largamente prevalente la ricerca di un'alternativa sociale al sistema dominante di tipo totalitario che non si identifichi con la democrazia capitalista" e questi movimenti troveranno la loro cristallizzazione più precisa nell'idea della "polis parallela", indipendente dal potere ufficiale, presentata da uno dei firmatari di Charta 77, Václav Benda. Nei primi tre articoli di questa parte, "Il '56 polacco-ungherese: teorie e prassi per una strategia di riforma delle società occidentali" (pp. 173–184), "Democrazia diretta e la Rivoluzione del 1956" (pp. 185–189) e "Intellettuali operai nel '56 ungherese" (pp. 190–199), si sofferma sulle vicende dell'Ungheria (1956) e del movimento Solidarność in Polonia. In uno spirito simile parla anche del movimento cecoslovacco nell'articolo "1968. Primavera di Praga" (pp. 201–208), a cui è allegato anche un breve elenco bibliografico degli studi dedicati in Italia al tema, seguito da una cronologia degli avvenimenti praghensi del 1968. Secondo l'autore la "Primavera di Praga costituirà sempre uno dei momenti più alti della storia del Novecento". Segue poi il documento "Il messaggio di Alexander Dubček nel suo discorso di Bologna 1988" (pp. 209–212). Molto diverso dagli altri articoli di questa sezione è il breve "Le radici storiche del dissenso ceco-slovaco" (pp. 213–215) in cui l'autore tra le

altre cose ricorda la promessa di un'organizzazione federalista data dal cosiddetto programma di Košice (1945) e la seguente repressione di quest'idea come espressione del "nazionalismo borghese". Citando K. Kosík ritiene che "l'atteggiamento verso il problema slovacco è, precisamente, il banco di prova della 'stabilità' della politica ceca". In questo caso però il problema non viene studiato in modo più dettagliato, ma resta spesso legato a discorsi un po' astratti sulla tradizione democratica della Boemia. Mentre l'assoluta maggioranza degli articoli del libro ha carattere storico, l'articolo "L'Europa post comunista: Democrazie da reinventare" (pp. 271–290), che costituisce un capitolo a sé, ha carattere politologico ed è suddiviso in dodici brevi sottocapitoli. Leoncini mostra che "pare diffusa nell'opinione pubblica dei paesi occidentali la convinzione, infondata, che le popolazioni che stanno ad Est dell'Adriatico debbano venire a scuola di democrazia dall'Occidente, un po' come se avessero bisogno di essere educate o rieducate dopo il trauma del comunismo. In realtà questi popoli possiedono una propria tradizione culturale e politica solida e radicata, che però noi in Occidente conosciamo pochissimo". Dopo una breve introduzione storica, in cui vengono ricapitolati alcuni aspetti storici di cui si è già parlato in precedenza (ad esempio quello della Gran Bretagna e la sua accettazione dell'egemonia tedesca in Europa prima della Seconda guerra mondiale), l'autore arriva alla questione degli stati dell'Europa centrale dopo la caduta del comunismo nel 1989: "credo infatti che negli eventi del 1989 siano presenti elementi di continuità proprio rispetto al passato", scrive l'autore, aggiungendo che "l'ingresso dell'Europa centrale nell'area euro-occidentale è avvenuto infatti in un contesto di egemonia ideologica delle dottrine neoliberiste, favorevoli alla differenziazione più che alla solidarietà e alla cooperazione" e che "in questa situazione è ormai andato in gran parte perduto il patrimonio di idee e di riflessioni" sostenuto dai movimenti degli anni 1956, 1968 e 1980. Tutto ciò è, secondo Leoncini, dopo il 1989 "sostanzialmente scomparso, questa ricchezza ideale e progettuale si è praticamente annullata, appiattita nell'omologazione al modello anglosassone, o meglio americano, dominante. Di questa perdita sono state vittime sia la tradizione democratica liberale, sia il filone che si ispirava al socialismo umanistico, che aveva avanza-

to proposte ed ideato modelli molto differenti da quello sovietico”. Per l'autore “questo generale abbandono delle proprie tradizioni civili ha provocato nell'Europa effetti paradossali e contraddittori”, tra cui l'arricchimento di coloro che erano al potere durante il regime comunista, la diffidenza e il disinteresse della gente per la politica, l'impoverimento e, come cause collaterali, la crescita del razzismo e della prostituzione. Anche alcuni famosi ex dissidenti, come Lech Wałęsa e Václav Havel, “dopo aver duramente combattuto i regimi totalitari, adesso si sono allineati alle diffuse posizioni neoliberaliste e accettano passivamente questo modello che privilegia i grandi poteri economici e certo non favorisce la promozione sociale della massa dei cittadini”: In passato invece “le loro posizioni contenevano chiaramente un'aspirazione alla realizzazione di un modello originale, al servizio dell'uomo e non del capitale”, tanto che sembra quasi che “adesso queste persone abbiano dimenticato sé stesse”. Leoncini sostiene quindi che la conseguenza di tutto questo può essere solo “un rapporto di tipo coloniale, di progressiva dipendenza nei confronti dell'Occidente, simile a quello che da tempo gli Stati Uniti hanno instaurato con i paesi latino-americani [...] È evidente che, in un contesto mondiale i paesi dell'Europa centrale sono destinati a diventare un'appendice dell'Occidente, europeo ma soprattutto americano. Questo sarà tanto più inevitabile se le loro classi dirigenti e le loro élites culturali non comprenderanno la necessità di un deciso cambiamento di indirizzo, riavvicinandosi all'idea di una rinnovata cooperazione all'interno di quest'area, che ne salvaguardi nel complesso l'identità e la tradizione culturale e civile”. Per l'autore è dunque per questi paesi necessario “recuperare personalità come quella di Tomáš Masaryk capaci di proporsi come alternativa rispetto al pensiero unico oggi dominante”. In modo pessimista Leoncini paragona quindi la situazione in Europa centrale a quella coloniale: “l'indipendenza di cui ciascuno di essi gode ha pochi effetti reali, è simile a quella di un paese decolonizzato ma ancora subalterno”. L'articolo si chiude con una citazione di Romano Prodi, secondo il quale “una globalizzazione dovrà essere al servizio di tutti, altrimenti diventerà colonizzazione”, aggiungendo di credere “purtroppo che delle due alternative la prima stia divenendo sempre più improbabile”. L'articolo in questione da molti punti di

vista riassume gli studi precedenti e li inserisce in un contesto contemporaneo.

Come dovrebbe essere sufficientemente evidente da quanto detto finora il libro, oltre a contribuire a delineare in modo molto chiaro il punto di vista storico e politico dell'autore, rappresenta sicuramente un apporto importante alla storia dell'Europa centrale del XX secolo.

Pavel Helan

La Congregazione italiana di Praga, a cura di A. Trezza Cabrales, Tychá Byzanc – Istituto Italiano di Cultura, Praga 2003

“Di Praga la qual mi par d'havere sopra le spalle”. Prendo a prestito l'incipit di una lettera scritta da Praga nel 1610 come definizione icastica del rapporto tra gli italiani e Praga all'alba del XVII secolo. È per esorcizzare questa sensazione, la paura latente di questa gravità fisica e spirituale, che nel 1573 la comunità italiana della città decide di dare vita alla Congregazione della Beata Vergine Maria Assunta in cielo. La prima provvisoria Cappella degli italiani si costruisce tra il 1567 ed 1569. Nel 1590 poi l'edificio viene demolito per lasciare il posto alla nuova fabbrica a pianta ovale con terminazione absidale leggermente sporgente che si trova ancora oggi sulla via Karlova. In elevato l'impianto di base si riflette in un volume cilindrico principale e in un sistema di copertura a doppia cupola che corrisponde alle due parti della chiesa. La storiografia ceca l'attribuisce, senza alcuna prova, a un progetto diretto o a un influsso di Ottavio Mascarino. Al di là del difficile accertamento della paternità non vi è dubbio che nella Cappella si individui un esplicito richiamo a impianti tardocinquecenteschi di ambiente romano.

La Congregazione italiana di Praga viene approvata da Papa Gregorio XII nel novembre del 1580, e per uno strano caso l'anno successivo troviamo fra i predicatori “di passaggio” a Praga il nome di Antonio Possevino. Il gesuita mantovano – autore della *Biblioteca Selecta*, il testo che include tra gli altri due scritti in forma di dialogo con Ammannati (*Ratio struendi*) e Valeriano, ancora oggi considerato l'unico “trattato” di architettura della Compagnia – legge i suoi sermoni nella Cappella italiana, mentre a Roma è “consiliarus aedificorum” Giovan-

ni Tristano e mentre egli stesso si trova in viaggio, come rappresentante del pontefice, per una delicatissima missione diplomatica a Mosca. Strana coincidenza, certo e ancor più strana se si pensa che Praga nel 1581 non è, per la Chiesa, un posto qualsiasi, ma la prima linea della Controriforma in Europa e che qui anche una piccola cappella può e deve essere, a un tempo, manifesto e trincea. Ed ecco la pianta ovale carica di simboli, la prima del genere in Europa centrale.

Questa pubblicazione ha il merito di raccogliere i dati e di ricostruire la storia di questo e dell'altro edificio di proprietà dello stato italiano nel cuore della città: l'Ospedale che si trova al termine della via Vlašská – letteralmente “italiana” che dalla piazza di Mala Strana sale verso il monastero di Strahov. Ma non si tratta solo di architettura. Quella che l'Istituto di cultura italiana si sforza di colmare, è una lacuna storiografica aperta da troppo tempo ormai, tanto da costituire quasi un “vulnus” nel corpo stesso dell'identità storica degli italiani di Boemia. Un compito difficile sin dalle premesse: per lo iato che si riscontra tra la quantità dei personaggi e delle discipline che la vicenda interessa e la scarsità dei documenti a disposizione.

Mentre all'interno della Cappella e dell'Ospedale nasce e mantiene il suo “fusto” un sodalizio religioso ispirato alle congregazioni mariane sorte nei collegi dei gesuiti di tutto il “continente riconquistato all'eresia”, tutt'intorno si va formando una “grande famiglia artificiale” che vive e propaga lo stesso comune sentire della propria italianità in forma più laica. Questo accade sin da subito: nell'esercizio quotidiano sui banchi dei mercanti per le strade della città o nel lavoro di mano e di ingegno dei nostri scalpellini nelle fabbriche che ne celebrano la grandezza. Sono loro che innalzano le mura dell'Ospedale, loro che nutrono le bocche dei diseredati che vi riparano dalla peste. Ed è proprio qui, sotto gli orti di Strahov, in questo limbo tra terra e cielo dove ci si prepara alla buona morte rifuggendo le visioni orrifiche della *Prigione eterna dell'inferno* che si costituisce il primo centro di irradiazione della cultura italiana a Praga. Un nucleo di italianità che si caratterizza, come pure sottolinea Kofronová, proprio per la varietà delle sue componenti; dove la romanità è solo uno dei colori di un caleidoscopio che va ben oltre l'universo della religione e la visione del mondo imposta dai gesuiti (poco

felice a mio giudizio e spero imputabile alla traduzione la scelta della locuzione “fredda monumentalità di provenienza romana”).

Eppure questa storia che ci appartiene e che ha inizio nella Praga rudolfina, dove l'odore acre degli esperimenti alchemici prevale su quello dell'incenso e che si sviluppa nel Seicento, un secolo ricco per antonomasia di contrasti, luci e ombre, rimane, così come la proponono queste pagine, una storia monocroma che talora pare volersi ridurre alla cronaca della rivincita spirituale di San Carlo Borromeo su San Giovanni Nepomuceno. Dalla Congregazione all'Istituto di cultura passando attraverso l'orfanotrofio quella che si profila è una teoria di santi in lotta ora con l'eresia ora con la miseria ora nella strenua resistenza al “regime socialista”.

Ma dov'è finito il popolo dei poeti, degli artisti, degli eroi, dei pensatori, degli scienziati, e dei “trasmigratori” di romana memoria? Al di là dello sforzo apprezzabile che trova la sua migliore espressione nell'attenta analisi e l'intelligenza delle ipotesi dei saggi di Nevimová e Royt, e nonostante l'apporto di alcune novità che pure emergono dal censimento dei documenti dell'archivio, rimasti inspiegabilmente e troppo a lungo inaccessibili, permane la sensazione che manchi una “visione in controluce”.

Questo vale, e lo diciamo non senza rammarico, per la storia dell'architettura dove ci si limita a tratteggiare i contorni di un'architettura italiana fatta per gli italiani senza un riferimento al ruolo essenziale dei nostri artisti come propagatori di uno stile, di contaminatori di tutto il linguaggio formale dell'arte boema: da Giovanni Antonio Brocco ad Anselmo Lurago, i più vicini alla Congregazione, fino agli italiani di terza e quarta generazione quelli che riscattarono i padri muratori affermandosi come architetti. Troppi santi e pochi Santini insomma. Neppure un riferimento al nostro apporto all'evoluzione del teatro, della musica, della letteratura, quasi niente riguardo al cammino della scienza, silenzio assoluto sulla filosofia.

Una grande storia dimenticata a vantaggio di un rosario di episodi minori spesso neanche pertinenti, che culmina nell'epilogo. Anche qui, l'intento encomiabile di unire in una continuità ideale Congregazione Italiana e Istituto di cultura finisce per essere inficiato oltre che dalla solita reticenza “clericale” e fin troppo politi-

camente corretta (tra l'altro la reticenza che si riscontra nella ricostruzione della vicende dell'Istituto durante il fascismo, oltre ad apparire inquietante riesce assolutamente incomprensibile nel momento in cui si restaura e si rilegge criticamente perfino l'architettura nazista della nostra ambasciata di Berlino) anche da una serie di imperdonabili sviste (in particolare sugli albori dell'italianistica in Cecoslovacchia) e dimenticanze che non rendono onore al merito dell'attività dell'Istituto e al ruolo dei molti intellettuali che vi si sono avvicendati, trasformando così una pubblicazione attesa in una occasione perduta.

Guido Carrai

Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst-und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der Gesellschaft Jesu im 17. Und 18. Jahrhundert, a cura di H. Karner e W. Telesko, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2003

Da più di cento anni i ricercatori si interessano all'arte gesuita e al cosiddetto "stile dei gesuiti", concetto creato dalla storiografia liberale dell'Ottocento e carico più di presupposti ideologici che di analisi scientifiche sulla reale produzione artistica della Compagnia di Gesù. Per questa generazione di storici si trattava in sostanza di un sinonimo dello stile "romano-papista", creato per una sistematica colonizzazione architettonico-culturale dell'orbe cattolico, strategicamente orientata su Roma. Gli studiosi moderni hanno da decenni accertato, attraverso verifiche documentarie, l'infondatezza di questa teoria.

Varie monografie sull'architettura tedesca, spagnola, belga, francese e italiana dell'ordine dei gesuiti ne hanno mostrato in modo molto convincente la variabilità, spesso legata alle singole tradizioni locali. Il problema dell'uniformità del pensiero gesuita sull'arte e l'architettura è stato definitivamente chiarito da Wittkower (oltre ad altri studiosi di grande fama) nel convegno *Baroque Art and the Jesuit Contribution*, tenuto presso la Fordham University di New York nel 1969 (i contributi sono stati poi pubblicati in un libro dall'omonimo titolo). Il risultato complessivo più importante di quel congresso risiedeva proprio nella constatazione che non esiste una concezione unitaria, condivisa e pro-

grammatica, dell'architettura e delle decorazioni di tutti gli edifici dell'ordine.

Oggi al mondo esistono diversi centri che si occupano tematicamente dell'ordine ignaziano (in Italia, la culla dell'ordine, oppure a Monaco, in Germania). Fino ad oggi mancava però una rielaborazione completa di questo tema in Austria: per questo motivo quattro anni fa la commissione per lo studio della storia dell'arte dell'Accademia delle scienze di Vienna ha organizzato il convegno *Jesuiten in Wien* e nel 2003 sono stati pubblicati gli atti che comprendono i contributi di molti ricercatori austriaci e stranieri.

Nel XVII e nel XVIII secolo Vienna era il centro della provincia austriaca della Compagnia di Gesù. Come a Roma, anche qui esistevano i tre più importanti edifici dell'ordine: la casa professa, il collegio (con l'annessa università) e il noviziato. Arrivati a Vienna nel 1551, i gesuiti avevano subito intrapreso un'intensa attività missionaria, pedagogica e culturale e in collaborazione con la corte imperiale, che allora risiedeva anch'essa a Vienna, l'ordine ha ricoperto un ruolo importante nella ricattolicizzazione di tutta la monarchia asburgica. Fino allo scioglimento dell'ordine, nel 1773, i gesuiti hanno avuto peraltro un'influenza diretta sull'ambiente universitario. Alla provincia austriaca della Compagnia appartenevano allora l'Austria superiore, l'Austria inferiore, la Stiria, la Carinzia, la Carniola, la Croazia e la Slovenia, l'Ungheria, la Slovacchia e la Transilvania, e, fino alla nascita della provincia ceca autonoma (1623), anche la Boemia, la Moravia e la Slesia. Tutto ciò implica uno spettro di potenziali temi di studio molto ampio, dalla storia dell'ordine e della sua attività artistica fino alla spiritualità, alla filosofia, alla pedagogia e al teatro. E proprio all'internazionalismo e alla molteplicità delle attività della Compagnia sono dedicati i contributi di specialisti che lavorano in diverse strutture di ricerca internazionali.

Il testo introduttivo di Jörg Garms (Österreichisches Historisches Institut, Rom), "Überblick über die Schriftquellen zur österreichischen Ordensprovinz im römischen Ordensarchiv", offre una panoramica generale sulle fonti conservate nell'Archivum Romanum Societatis Iesu (anche se va ricordato che per le complesse vicende dell'archivio documenti più interessanti per gli storici dell'arte oggi non si trovano più a Roma). Dopo

lo scioglimento della Compagnia, nel 1773, i piani architettonici sono stati portati alla Biblioteca nazionale di Parigi, gli appunti e i giudizi sui piani, per motivi ancora sconosciuti, si trovano invece nella Biblioteca nazionale di Malta. Questo però, ovviamente, non significa che un ricercatore rigoroso possa fare a meno di un periodo di studio nell'archivio centrale dell'ordine a Roma. Informazioni utili e poco note possono essere trovate nei fondi "Fondo Gesuitico", negli atti "Congregationes provinciarum", nel fondo "Assistentiae et provinciae", come illustrano i numerosi esempi pubblicati in appendice all'articolo di Garms.

La storia della Compagnia di Gesù è strettamente legata alla storia della vecchia università fondata a Vienna nel 1365: dopo l'arrivo dei gesuiti, nel 1551, e la successiva costruzione del collegio, le due istituzioni sarebbero state infatti unite dall'imperatore Ferdinando II nel 1623 e la Compagnia si sarebbe fatta carico delle facoltà di teologia e di filosofia, oltre che della biblioteca. Una situazione simile si sarebbe verificata anche in altre città: a Praga ad esempio la celebre università Carolina sarebbe stata unita nel 1654 al collegio gesuita della città vecchia con il nome di università Carlo-Ferdinanda. Kurt Mühl-Berger (Archiv der Universität Wien) nel suo contributo, "Universität und Jesuitenkolleg in Wien. Von der Berufung des Ordens bis zum Bau des Akademischen Kollegs", ricostruisce la storia del collegio viennese e i frequenti scontri tra le richieste dell'università "statale" e dei professori dell'ordine sulla forma dell'insegnamento impartito.

L'immagine del centro di Vienna è stata fortemente influenzata da tre costruzioni gesuite: la Kirche am Hof, sede della casa professa, la chiesa dell'università e la chiesa di Sant'Anna, che era unita all'ormai scomparso noviziato. Herbert Karner (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien), nell'articolo "Die drei Wiener Bauanlagen der Jesuiten: Topographie und Wirkung", illustra il significato di questi tre oggetti all'interno dell'evoluzione urbanistica viennese. I tre contributi successivi studiano invece, da differenti punti di vista, gli affreschi della chiesa dell'università, opera di Andrea Pozzo. Questo virtuoso pittore, architetto e scenografo romano non era stato chiamato a Vienna dalla Compagnia di Gesù, ma dal principe Anton Florian von Liechtenstein, che era stato a lungo a Roma come

ambasciatore di Leopoldo I. La trasformazione degli interni della chiesa, realizzata da Pozzo nel primo decennio del XVIII secolo non ha rappresentato un elemento di novità nella concezione colorica e spaziale soltanto delle costruzioni sacre a Vienna, come scrive Helmut Lorenz (Universität Wien), nell'articolo "Senza Toccar le mura della chiesa". Andrea Pozzos Umgestaltung der Wiener Universitätskirche und die barocken 'Farbräume' in Mitteleuropa", ma ha influenzato anche altre chiese d'oltralpe. Proprio Pozzo, nel corso del suo soggiorno viennese (1703-1709) sarebbe stato infatti il maestro dei gesuiti Kryštof Tausch e Johannes Hiebel che, secondo il suo modello, hanno poi dipinto una gran quantità di cupole e altari finti (cioè ciò che chiamiamo normalmente architettura illusionista) in Boemia e in Slovacchia. Nell'interpretazione degli affreschi della chiesa dell'università Werner Telesko (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien), nell'articolo "Das Freskenprogramm der Wiener Universitätskirche im Kontext jesuitischer Frömmigkeit", sottolinea il significato della teologia e della liturgia gesuite. Il programma iconografico delle immagini va infatti letto in due modi diversi: dall'ingresso verso il presbiterio e dal presbiterio verso l'ingresso. I motivi che illustrano i testi biblici potevano quindi essere direttamente utilizzati dal sacerdote nel corso delle sue prediche, alimentando la tanto ricercata unione classica di parola e testo. Manfred Koller (Bundesdenkmalamt, Wien), nel saggio "Die Wiener Universitätskirche als Gesamtkunstwerk. Befunde und Restaurierungen 1984-1998", riassume i risultati degli ultimi lavori di restauro (1984-1998) e mostra, attraverso un gran numero d'esempi, la raffinata scelta di colori e materiali che caratterizza lo stile di Pozzo.

L'articolo seguente di Luigi A. Ronzoni (Wien) è dedicato alla decorazione della cappella di Francesco de Regis, realizzata su ordinazione della *Christenlehr-Bruderschaft* nella chiesa gesuita Am Hof vent'anni prima dello scioglimento dell'ordine. L'autore analizza fino a che punto la crescente notorietà della confraternita, in un'epoca altrimenti così poco propizia ai gesuiti, si è riflessa nella concezione degli affreschi di Maulbertsch e dell'altare di J. G. Mollinarol.

Le fonti conservate negli archivi cechi e moravi non hanno grande importanza per lo studio dei gesuiti vien-

nesi, ma anche qui si possono fare scoperte importanti: Tomáš Jeřábek (Universität Brunn), nel suo breve contributo “Spuren zur Geschichte der Wiener Jesuiten im Mährischen Landesarchiv”, ci informa tra le altre cose di un interessante piano proveniente dall’archivio della famiglia Liechtenstein di Lednice, che rivela interessanti particolari sui destini dell’ex biblioteca dei gesuiti di Vienna nel XIX secolo. Per i lettori ungheresi sarà sicuramente una piacevole sorpresa lo studio di Geza Galavics (Ungarische Akademie der Wissenschaften, Budapest), “Thesenblätter ungarischen Studenten in Wien im 17. Jahrhundert. Künstlerische und pädagogische Strategien”, in cui l’autore analizza 21 tesi a stampa, pubblicate in occasione delle dispute pubbliche presso le accademie di Vienna, Tyrnau, Kaschau, Graz e Zagabria (con allegato anche un catalogo). La maggior parte di esse sono contraddistinte da una spiccata qualità artistica perché sono state per lo più incise nel centro della produzione grafica europea, Augsburg. La Slovenia è rappresentata da Ana Lavric (Slovenische Akademie der Wissenschaften, Lubljana) che, nel saggio “Das Jesuitencollegium in Laibach und seine künstlerischen Verbindungen mit den benachbarten Ordenshäusern”, ha mostrato in modo molto convincente come la sede locale dell’ordine rappresentasse un importante centro artistico, da cui il cosiddetto “barocco di Lubiana” si è poi diffuso negli altri collegi della Compagnia in Carniola, in Istria e in Croazia.

Alle decorazioni effimere sono dedicati gli articoli di Liselotte Popelka e Maria Pöttl-Malikova: mentre la prima (ehem. Heeresgeschichtliches Museum, Wien), nel contributo “...Quasi per umbram obijimus’. Jesuiten als Erfinder ephemerer Strukturen”, mette in evidenza il frequente utilizzo delle raccolte di emblemi nelle decorazioni funebri, la professoressa di Bratislava Pöttl-Malikova ne dimostra l’uso anche nell’ornamento degli archi di trionfo costruiti in occasione della festa della canonizzazione di San Alois Gonzaga e Stanislav Kostka (“Berichte über die Feierlichkeiten anlässlich der Kanonisation der Heiligen Aloysius Gonzaga und Stanislaus Kostka in der österreichischen Ordensprovinz”).

Nel volume è poi compreso lo studio “Aus gegebenem Anlass...’ Habsburgpanegyrik in Jesuitendramen der österreichischen Ordensprovinz” di Sandra Krump,

dedicato al teatro gesuita, anche se l’autrice non era presente al congresso. Il dramma gesuita è però un fenomeno così importante in tutta l’età barocca che l’assenza di studi dedicati a quest’importante attività dell’ordine avrebbe rappresentato un difetto troppo grave. Al dramma è naturalmente affine la retorica e quindi anche il tanto discusso problema dei principi retorici negli affreschi barocchi: a quest’argomento è dedicato il contributo di Markus Hundemer (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München), “Argumentative Bilder und bildliche Argumentation: Jesuitische Rhetorik und barocke Dekenmalerei”.

Joseph Imorde (Universität Münster), nell’articolo “Die Entdeckung der Empfänglichkeit. Ignatianische Spiritualität und barocke Kunst”, si è posto la domanda fino a che punto la spiritualità gesuita abbia influenzato l’aspetto dell’opera d’arte e dell’arte barocca in generale. Anche il pionieristico lavoro di Wittkower sulla decorazione originaria della chiesa “Il Gesù” di Roma (a cui si sono poi ricollegati molti ricercatori successivi) interpretava la decorazione delle cappelle laterali e dell’altare principale sulla base degli *Esercizi spirituali* di S. Ignazio e spesso è stata poi messa in evidenza anche la concezione gesuita dei quadri destinati alla contemplazione e come *exempla* da imitare degli atti dei martiri e della vita di Cristo. Un nuovo sguardo sull’iconografia gesuita è offerto da Sibylle Appuhn-Radtke (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München), nel contributo “Innovation durch Tradition. Zur Aktualisierung mittelalterlicher Bildmotive in der Ikonographie der Jesuiten”: l’indubbio apporto innovativo del testo consiste nell’attenzione dedicata ad alcuni motivi iconografici che trovano le proprie radici nel medioevo, in particolar modo nella spiritualità e nella teologia francescane. Non si può che aggiungere che l’ispirazione ai motivi francescani caratterizza perfino la decorazione della cappella laterale del presbiterio della chiesa del Gesù, dedicata a San Francesco d’Assisi, alla fine del XVI secolo.

Gli ultimi aspetti del volume viennese sono dedicati al complesso problema dell’architettura gesuita. Petr Fidler (Universität Innsbruck), nel suo saggio “Zum Mäzenatentum und zur Bautypologie der mitteleuropäischen Jesuitenarchitektur”, offre una ricapitolazione essenziale della tipologia delle costruzioni gesuite nella provincia austriaca e boema. Nel caso boemo

stupisce però l'assenza di qualunque riferimento al fatto che alla provincia appartenevano anche i collegi in Slesia (ad esempio Zahán, Opole, Kladsko, Vratislavia), dove ha lavorato, tra gli altri, anche il costruttore italiano Carlo Lurago, l'autore della maggior parte dei progetti dei collegi gesuiti in Boemia. Fidler distingue tre tipologie base di costruzioni sacre gesuite, cosa che di nuovo smentisce la tradizionale interpretazione dell'architettura della Compagnia come uniforme. L'autore dedica poi alcune riflessioni anche a quanto il costruttore-mecenate ha influenzato l'aspetto finale dell'edificio, sopravvalutandone però il valore: la posizione sociale dei nobili ricchi non è mai stata in Boemia o Moravia così forte da poter essere messa a confronto con il cardinale Farnese, nel caso della chiesa romana del Gesù, o con il cardinale Ludovico Ludovisi, nel caso di Sant'Ignazio. Di solito i mecenati potevano infatti influenzare l'arredamento interno delle cappelle da loro sponsorizzate e non la disposizione dell'intera chiesa.

Richard Bösel (Österreichisches Historisches Institut, Rom), autore di un'importante monografia sull'architettura gesuita in Italia, chiarisce nel suo studio intitolato "Grundsatzfragen und Fallstudien zur jesuitischen Bautypologie" i progetti di alcune chiese gesuite in Italia e torna ad analizzare l'immagine tradizionale del "modo nostro di costruire le fabbriche", che compare fin dalle origini nei testi delle Congregazioni Generali: quest'espressione fa riferimento però non tanto allo stile delle costruzioni, quanto piuttosto ai caratteri di ordine funzionale, economico e costruttivo che i gesuiti

ricercavano in un edificio sacro o profano. Il "modo nostro" viene interpretato da Evonne Levy (University of Toronto), nell'intervento "Das 'Jesuitische' der jesuitischen Architektur", come il modo specifico di progettazione e di approvazione dei progetti architettonici che dovevano essere obbligatoriamente inviati a Roma, dove venivano giudicati dal *consiliarius aedificiorum* (di solito un professore di matematica del Collegio Romano) e poi, assieme alle sue osservazioni, rispediti lì dove si doveva costruire l'edificio.

Nell'introduzione al volume *Jesuiten in Wien* gli editori manifestano il modesto desiderio di poter colmare l'assenza di una rielaborazione tematica della storia della Compagnia di Gesù e della sua attività culturale e artistica a Vienna e allo stesso tempo stimolare la ricerca successiva. Sicuramente ci sono riusciti: i contributi pubblicati coprono infatti uno spettro ampio di problematiche, alle quali potevano forse essere aggiunti anche il rapporto della Compagnia con la musica, la filosofia e le scienze naturali, anche se forse questo avrebbe reso necessario un ulteriore volume. La provincia ceca dell'ordine, assieme a diverse istituzioni di ricerca praghese, ha intenzione di riallacciarsi al convegno austriaco e organizzare nel 2006 una conferenza in occasione del CDL anniversario dell'arrivo dei gesuiti a Praga (i primi dodici padri erano arrivati appunto da Vienna). In conclusione *Jesuiten in Wien* non si può che consigliare a chiunque si interessi non solo all'operato della Compagnia di Gesù, ma anche alla storia delle arti figurative del XVII e del XVIII secolo in Europa centrale.

Petra Nevtmová

In questo numero contributi di:

Alessandro Ajres	Zdeněk Kalista
Alessandro Amenta	Nina Kauchtschischwili
Maria Bidovec	Jurij Lotman
Giulia Bottero	Alessandra Lucà
Silvia Burini	Luigi Marinelli
Maria Elena Cantarello	Massimo Maurizio
Marco Caratozzolo	Sergio Mazzanti
Guido Carrai	Paulina Nedjalkova-Trevert
Alessandro Catalano	Petra Nevimova
Caterina Cecchini	Jurij Orlickij
Marzia Cikada	Laura Piccolo
Francis Conte	Gian Piero Piretto
Marco Dinelli	Echaterina Rai-Gonneau
Maria Chiara Ferro	Catia Renna
Rita Giuliani	Marco Sabbatini
Pierre Gonneau	Marina Sorina
Ombretta Gorini	Bianca Sulpasso
Giulia Greppi	Massimo Tria
Pavel Helan	Martin Valášek
Xénia Henderson-Stewart	Francesca Zucco