

Alessandro Catalano

L'EDUCAZIONE DEL ROMANZO IN BOEMIA

Problemi e tendenze nella prosa ceca degli anni Novanta

Ci si dimentica che è la critica ad esistere in funzione dell'arte e non viceversa.

Jan Lopatka

Milan Kundera nei *Testamenti traditi* sosteneva che «la tendenza del romanzo nelle ultime fasi della sua modernità è stata in Europa la quotidianità spinta all'estremo, l'analisi raffinatissima del grigiore su uno sfondo di grigiore; fuori d'Europa, l'accumulazione delle coincidenze più straordinarie, colori su un fondale di colori. Il rischio che si corre è in Europa la noia del grigiore, fuori d'Europa la monotonia del pittoresco»¹. Da allora di romanzi ne sono stati scritti molti e molto più frequente si è fatto anche in Europa il tentativo di contaminare quotidianità e pittoresco. Contemporaneamente la scissione tra una sempre più irruente letteratura “giovane” e quella tradizionale si è riflessa anche tra i “professionisti” della scrittura, dell'editoria e del mondo accademico. Se da un lato nuove riviste e case editrici lanciano nuovi scrittori e si rivolgono a un pubblico diverso da quello che per banalizzare potremmo definire di derivazione accademica, dall'altra parte con sempre maggiore scetticismo si guarda ai giovani autori di successo. Ogni paese ha ormai il suo scrittore che diventa il parafulmine di passioni spesso incomprensibili e trova invece un'accoglienza molto meno discussa all'estero: Thomas Brussig in Germania, Viktor Pelevin in Russia, Alessandro Baricco in Italia, Michal Viewegh a Praga. Si è così creata una situazione ibrida per cui, mentre da una parte si continua a parlare di crisi della letteratura, dall'altra ci si lamenta della mancanza di nuove metodologie interpretative in grado di recepire il senso della rappresentazione delle contraddizioni e della banalità della nostra società. Già negli anni Settanta del resto Gérard Genette aveva notato l'*impasse* in cui era precipitata una parte della critica letteraria e aveva indicato il pericolo che correvano gli studi letterari se avessero rivolto esclusivamente su se stessi «la loro ideale macchina da presa»: «O la teoria letteraria sarà moderna, e legata alla modernità della letteratura, o non sarà niente»². In fondo credo che anche in questi anni

¹ M. Kundera, *I testamenti traditi*, Milano 1994, p. 40.

² G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino 1976, pp. 3-6.

non esistano altre possibilità che guardare a questa nuova produzione letteraria con un'ottica diversa.

Se sempre più spesso il romanzo dei giovani autori di successo trova posto anche nelle università, del tutto evidente è il suo dominio nelle recensioni dei quotidiani³, per non parlare poi del numero di copie vendute. Nei fatti questa letteratura sta vivendo una fase di grande sviluppo e ha ritrovato una lingua e delle forme espressive nuove con cui comunicare con un vasto pubblico. Con la consapevolezza di aver evitato qualsiasi tentativo di chiarezza continuiamo a chiamarla «letteratura postmoderna»: il notevole imbarazzo nell'uso di un termine dalla storia così controversa come quello di postmoderno, usato «raramente in saggi di critica seria o in opere di ricostruzione impegnativa della nostra storia culturale e letteraria»⁴, sembra riflettersi del resto nel fatto che il termine non compare in nemmeno uno dei titoli delle relazioni di questo convegno. Mi sembra sintomatico che lo stesso imbarazzo che si riscontra nell'uso del termine in Italia, trovi una perfetta corrispondenza nella cultura ceca. Dopo un certo successo del termine nella prima metà degli anni Novanta, infatti soltanto un paio di mesi fa si è tenuto il primo congresso dedicato al postmodernismo nella letteratura e nell'arte⁵. Uno stato di fatto che non può non sorprendere rispetto al dilagante successo del termine in Russia e nell'area anglo-americana. Mentre in Italia nuove riviste e collane editoriali hanno ampliato lo spettro della riflessione sulla letteratura, non ci si può liberare dalla sensazione che la situazione della letteratura ceca sia un po' indietro sia come forme di sperimentazione che come riflessione sulla cultura postmoderna⁶. Il concetto di letterarietà è rimasto legato a un'interpretazione piuttosto tradizionale del ruolo dell'intellettuale nella società.

³ Con tutti i pericoli del caso, visto che la riflessione dedicata al romanzo sul quotidiano non può che riguardare i suoi aspetti "contestuali", cioè proprio quelli, da un punto di vista strettamente letterario, meno rilevanti.

⁴ R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino 1997, pp. 146-147. Al libro di Ceserani si rimanda anche per un excursus più generale sul concetto. Sono certo che la storia e le fortune del termine nei singoli paesi offrirebbero un ottimo punto di vista comparativo per valutare le resistenze all'accettazione di un termine così contraddittorio e restio a una definizione concreta che vada al di là dell'elencazione di elenchi di caratteristiche spesso così vaghe da renderla poi nuovamente inutilizzabile.

⁵ Sintomatico è che la meritoria iniziativa della rivista «Kritický sborník» (XIII, 1993, n. 4, pp. 16-23) di avviare un'inchiesta sul tema (*Co je postmoderna*, con brevi articoli di M. Hilský, P. Blažíček, E. Formánková, P. Kouba e I. Chvatík) non abbia poi avuto nessun seguito. Il convegno che si è tenuto a Plzeň il 10-11 ottobre 2001 era intitolato proprio «Postmodernismus v literatuře a umění».

⁶ Di fatto le analisi di ampio raggio sulla produzione degli anni Novanta sono limitate alle raccolte di recensioni e articoli apparsi sui periodici, com'è il caso di A. Haman, *Prozaické surfování*, Olomouc 2001 e P. Janoušek, *Time-out aneb Mé kritické pokusy, bláboly a omyly z let 1987-1999*, Brno 2001, o a tentativi di suddividere tematicamente le opere (che nei casi peggiori si riducono a puri elenchi di nomi), come nel caso di L. Máchala, *Česká próza 90. let*, Brno 1999, poi ripubblicato in forma leggermente diversa come L. Máchala, *Česká próza na konci tisíciletí*, in *Česká literatura na konci tisíciletí II*, a cura di D. Vojtěch, Praha 2001, pp. 785-791 e infine come L. Máchala, *Prozaická polistopadová bilance. Střety a tendence v próze uplynulého desetiletí*, «Host» XVII, 2001, n. 9, pp. 31-35. Davvero poco interessanti sono invece, a parte qualche rarissima eccezione, gli interventi contenuti negli atti di una conferenza organizzata un paio di anni fa a Opava, *Deset let poté... Česká a slovenská literatura po roce 1989*, Praha-Opava 2000.

A dispetto del fatto che negli ultimi dieci anni il mondo culturale si è frantumato in una serie di piccoli gruppi spesso intransigenti che manifestano concezioni letterarie e poetiche molto diverse l'una dall'altra, non mi sembra che questa differenza di opinioni si sia riflessa in interpretazioni originali del nuovo rapporto dell'artista con la società come è successo in Russia. Al contrario, proprio nella difesa dell'immagine dello scrittore come voce critica della società, mi sembra essere nascosta una sostanziale incomprensione dell'evidente trasformazione subita dal ruolo dello scrittore. Se c'è infatti un concetto universalmente condivisibile nelle diverse concezioni del postmoderno in letteratura è proprio che lo scrittore è sempre più inserito in quello che, con termini un po' desueti, si potrebbe chiamare "ciclo di produzione delle star mediatiche".

Emblematico è stato a questo proposito il tanto dibattuto "caso Viewegh", che ha contribuito a mettere in luce uno dei problemi più seri in cui corre il rischio di chiudersi oggi la critica letteraria: quello di non essere più in grado di destrutturare i testi e interpretarli. Mettendo da parte gli articoli più triviali, va detto che proprio nelle critiche rivolte a Viewegh (che non fanno altro che esprimere molte delle perplessità sentite altrove nei confronti di Baricco, Brussig e Pelevin) è possibile identificare meglio il nocciolo del problema. Se, dati i nomi scesi in campo, è piuttosto sorprendente che la questione un po' pretestuosa della presunta riabilitazione dell'epoca comunista sia rimasta a constatazioni piuttosto banali, riconducibili in fondo alla matrice del «noi non eravamo così»⁷, ancora più sintomatica di un disagio interpretativo mi sembra l'accusa che i suoi libri vengano presentati con la chiara intenzione di offrire un'interpretazione preconfezionata, ad uso di un lettore superficiale e consenziente, e che non resti nessuno spazio all'interpretazione del testo⁸. Mi sembra che si tratti di una posizione piuttosto ingenua, che sottovaluta una delle strategie autoriali preferite di ogni scrittore. Anche se esistono casi, Kundera in primo luogo, in cui la quantità di strumenti interpretativi forniti dall'autore rende particolarmente complesso decostruire in modo autonomo il testo, questo non significa certo che bisogna rinunciare, ma anzi è forse proprio in questi casi che scomporre e rimontare il testo può dare luogo ai risultati più interessanti. Naturalmente anche nei confronti del giudizio su Viewegh, che del «continuo gioco sull'eccitante

⁷ Il fatto piuttosto dubbio che *Quei favolosi anni da cani* si proponga di fornire un'interpretazione normativa della «storia collettiva di tutti noi» è stato rimarcato soprattutto da T. Pokorná, *Takoví jsme nebyli*, «Kritická Příloha» 1996, pp. 135-139, che parla di «opera dal dubbio livello» che contribuisce «in modo estremamente efficace a creare falsi miti sulla storia e sulla società della terra in cui nasce», mentre gli anni Sessanta, quelli della normalizzazione e quelli successivi alla rivoluzione di velluto sarebbero stati vissuti da ognuno a modo proprio, anche molto diverso gli uni dagli altri, ma non nel modo uniforme che sembra voler indicare Viewegh. Nella stessa direzione si muove anche A. Stankovič, *Švandřevgh pro střední školu*, «Kritická Příloha» 1997, pp. 162-165.

⁸ Cfr. ad esempio la prima vera critica di Viewegh (che introduce anche il tema della presunta riabilitazione dell'epoca socialista), M. Špirit, *Báječná chvíle pro recenzenty*, «Kritický sborník» XIV, 1994, n. 1, pp. 65-66.

confine tra la realtà e la fiction» ha fatto uno dei suoi cavalli di battaglia⁹, si è riflessa la tanto dibattuta questione dell'autenticità dell'opera d'arte, che però proprio nel suo caso diventa una questione quasi priva di senso. Provocare il disorientamento del lettore e del critico del resto è infatti uno dei giochi preferiti non solo di Viewegh, ma di gran parte della narrativa contemporanea. Nel suo caso diventa però davvero difficile giudicare quale sia la realtà e la fiction nella descrizione di una colluttazione dello scrittore con un critico di un quotidiano sulla piazza della Città Vecchia davanti agli sguardi esterrefatti dei turisti o nelle pagine su un altro critico letterario invidioso del corpo di una ragazza che il protagonista sta baciando sul bordo di una piscina. Va detto però che l'iniziale buon rapporto di Viewegh con i letterati di professione nasceva su un equivoco di fondo ed era in partenza destinato a venire a galla con il più innovativo romanzo successivo¹⁰. Viewegh ha infatti più volte espresso il suo credo estetico: «Disprezzare le riviste e la televisione è una forma di snobismo intellettuale che secondo me rappresenta un pericolo mortale per la letteratura, perché la spinge ancora di più in un ghetto di cui nessuno sa nulla e che non riscuote il benché minimo interesse»¹¹. Non c'è dubbio che per chi indirizza le proprie strategie verso l'allargamento di quel "ghetto" non attraverso pratiche mimetiche, ma di persuasione (anche aggressiva), si tratti di un credo irritante e pericoloso. Anche il disinvolto uso delle citazioni da parte di Viewegh è stato oggetto di un malinteso, visto che forse il fenomeno, proprio nella sua eccessività, dovrebbe essere visto piuttosto come un tentativo di svincolarsi dall'obbligo della citazione letteraria adeguata e *politically correct*, per avvicinare nomi e testi che provengono da luoghi molti distanti del sistema letterario e che chiunque abbia un minimo di cultura letteraria considererebbe inavvicinabili. La soluzione più semplice per rifiutare questo "atteggiamento barbarico" dell'autore è naturalmente quello di attribuire queste vicinanze pericolose alla sua ignoranza e al suo cattivo gusto. Non sarà inutile notare che in fondo questo modo di ricostruire un proprio arbitrario pantheon di riferimento attraverso citazioni non troppo originali era stato già usato ripetutamente anche da Hrabal, anche se

⁹ Sia queste che le citazioni successive sono tratte da una recente intervista con Michal Viewegh, *La magia di Praga non incanta più*, «Il Giornale», 23. 5. 2001, p. 31. Viewegh sostiene poi a proposito del suo rapporto con il lettore: «Non lo voglio confondere, voglio catturare la sua attenzione. Attirarlo con domande del tipo 'E' successo o non è successo?' Questo è il motivo di quel continuo gioco sull'eccitante confine tra la realtà e la fiction. Del resto anche per me, come per il lettore, è fondamentale credere che la storia in questione abbia per l'autore un significato personale, che è una cosa che gli sta a cuore, in breve che non si tratta di un tema costruito 'a freddo', seduto a una scrivania».

¹⁰ Sulla stesura di *Quei favolosi anni da cane* del resto lo stesso Viewegh ha ammesso che «quel libro in sostanza forniva una mappa precisa, anche se in forma umoristica, di quasi trent'anni di vita nel socialismo. Non posso negare che l'atto della scrittura sia stato preceduto da considerazioni piuttosto pragmatiche: sentivo che il momento era maturo per un libro del genere. Sono convinto che se non lo avessi scritto io, prima o poi lo avrebbe fatto qualcun altro».

¹¹ Del resto Viewegh è tra i pochi scrittori che negli ultimi anni sono stati capaci di recuperare quel tipo di lettore che normalmente ha abbandonato la letteratura per passare ad altre forme di svago. Il suo caso è emblematico per più aspetti, basti notare che si tratta di uno dei pochi scrittori capaci di rendere interessante perfino il classico racconto delle

ovviamente, sulle labbra di un personaggio così romantico come il protagonista di *Una solitudine troppo rumorosa*, non aveva suscitato il benché minimo sospetto.

Se è davvero interessante notare come il trasferimento di molti testi in un nuovo codice culturale ne attenui determinati aspetti, macroscopica è la questione della supposta cattiva riuscita di alcuni personaggi: mentre il critico ceco Vohryzek, a proposito della Beáta del romanzo *L'educazione delle ragazze in Boemia*, aveva parlato di sostanziale «incoerenza della descrizione» (anche perché «l'autore non sa che cosa significano queste parole») e Fidelius aveva liquidato i due protagonisti dello stesso romanzo come «due nullità fornite di attributi sessuali esteriori»¹², il personaggio di Beáta, nella recensione di uno slavista italiano, è invece «destinato a restar caro ai lettori: il suo attaccamento alla vita, il suo disperato tentativo di dimostrare a se stessa e agli altri che la vita non è soltanto un doloroso vuoto, la sua sconfitta finale tratteggiano un carattere non convenzionale, cui spetta anche il compito di mettere in luce come ormai la letteratura sia soltanto piatta quotidianità»¹³. In completa opposizione con le interpretazioni di diversi recensori cechi la recensione italiana conclude che «dispiace semmai che il suo vagare tra ambienti e convinzioni diverse possa esser confuso con un semplice pretesto per offrire uno spaccato della realtà ceca dei primi anni novanta. Beáta merita qualcosa di più». Proprio il rovesciamento della valutazione del personaggio di Beáta mi sembra rivelare un aspetto che non può essere semplicemente liquidata con l'annotazione che il lettore "occidentale" recepisce esclusivamente le semplificazioni che è preparato a comprendere. Credo che la spiegazione del numero crescente delle traduzioni di Viewegh rispetto a quelle di Jakub Deml non possa essere liquidata con argomentazioni così banali e dimostri invece la chiusura di una parte dell'ambiente letterario ceco ad accettare un cambiamento dei paradigmi che si è fatto necessario dopo la scomparsa delle limitazioni censorie¹⁴. Del resto

difficoltà di uno scrittore che non riesce a pubblicare i suoi primi libri, vero cliché dello scrittore esordiente (anche italiano).

¹² J. Vohryzek, *Svět jako korzo*, in J. Vohryzek, *Literární kritiky*, Praha 1995, pp. 335-337; J. Fidelius, *K jednomu případu autoreflexe v umělecké próze*, «Kritický sborník» XV, 1995, n. 1, pp. 78-87. Il secondo degli articoli citati sembrerebbe voler mettere ordine nei contrastati concetti di autenticità dell'opera, fiction e realtà, ma poi si basa in gran parte sulla quarta di copertina del libro e instaura una specie di dibattito fittizio con l'autore, mirato a dimostrare come le parti autoriflessive del testo non rappresentino che vie di fuga davanti a un problema narrativo che lo scrittore non è stato in grado di risolvere. Continuamente nel testo appaiono consigli di carattere normativo su cosa la scrittura dovrebbe essere (esisterebbe infatti un «ordine della creazione» al quale un autore si deve sottomettere), dimostrando un evidente incomprensione del differente tipo di scrittura che il critico si trova davanti agli occhi e sta cercando di giudicare.

¹³ M. Martini, *Postmoderno con dolore, a Praga*, «Alias» («Il Manifesto»), 27.11.1999, p. 17.

¹⁴ Mi sembra chiaro infatti che le nuove generazioni non potranno condividere lo stesso sistema concettuale di chi quelle limitazioni le ha combattute sulla propria pelle nei decenni precedenti. Del resto è curioso che non sia stato fatto in ambito ceco nemmeno un tentativo di un'interpretazione del recente passato che prescindesse dalle solite distinzioni in letteratura ufficiale, dell'emigrazione e "dissidente". In fondo se in ambito russo è possibile ripensare a tutta l'esperienza del realismo socialista come parte del postmodernismo, non capisco perché la cultura ceca debba restare

appartiene alle prerogative del mestiere dello scrittore quello di scegliere consapevolmente il proprio gruppo di riferimento e mi sembra in fondo anche scorretto il pretendere di propinare al lettore qualcosa che non lo è come “attuale” o “moderno”. Il caso di Viewegh del resto è emblematico di un cambiamento avvenuto nell’editoria italiana, per cui anche quegli editori che guardano con interesse alle letterature minori, restano poi stupefatti di fronte alle proposte dei traduttori e manifestano grande meraviglia per la mancanza di proposte interessanti. Ed è davvero sintomatico che proprio quegli scrittori in grado di attrarre l’attenzione degli editori sono anche quelli più attaccati dalla critica. La contraddizione è infatti soltanto apparente: per molti aspetti parlare della letteratura contemporanea ceca significa dover fare, anche contro voglia, una vera e propria scelta di campo. La scissione della letteratura dall’impegno politico, morale, sociale, nazionale non sembra essere una cosa ancora completamente metabolizzata.

Provando però a ricapitolare lo sviluppo della prosa ceca degli anni Novanta, non può passare inosservato che la nota dominante è rappresentata da un costante richiamo all’autenticità della parola scritta, che, reclamata a gran voce dalla critica, spesso è diventata anche lo slogan di molti scrittori. Uno dei *trend* principali del mercato editoriale è stata del resto la pubblicazione di memorie e testi auto- o parzialmente biografici. Contemporaneamente molti scrittori si sono lamentati della cattiva lettura dei loro testi, convinti che il solo fatto di scrivere delle proprie esperienze e di se stessi fosse una garanzia di una letteratura “vera” ed esteticamente valida. In realtà i tempi sembrano ormai maturi per abbandonare definitivamente il criterio dell’autenticità come valore base dell’opera letteraria.

Nel gran minestrone del sistema letterario oggi sono ovunque presenti così tante verdure differenti che è veramente difficile continuare ad analizzarle sulla base di un criterio tematico o anche solo generazionale. Il caso ceco è ad esempio notevolmente più complicato di quello italiano: i primi anni Novanta sono stati infatti caratterizzati dal grande boom degli autori che nei decenni precedenti non potevano pubblicare i propri testi e la maggioranza dell’opinione pubblica non aveva tempo per i testi dei “nuovi autori”, anche perché forte era l’esigenza di conoscere ciò che per decenni era circolato soltanto in *samizdat*. Come in ogni grande moda anche stavolta non sono mancati i casi di autori della generazione dei “dissidenti” che hanno pubblicato fin troppo (e il caso di Ivan Klíma, soprattutto se messo in relazione alla ben più intelligente strategia di Kundera, resta da questo punto di vista inarrivabile) e pochissimi sono stati coloro che hanno saputo tenere dietro al cambiamento dei gusti del pubblico e non sono stati colti da totale afasia o da ripetitività

ferma al rifiuto totale di qualunque cosa che abbia avuto a che fare con il mondo dell’editoria ufficiale prima e con quello del mercato poi.

ossessiva (perfino tra le case editrici dell'emigrazione e del *samizdat* nessuna è stata in grado di sopravvivere oltre la metà degli anni Novanta). La previsione dell'apparizione di centinaia di capolavori letterari è stata però poi smentita dai fatti ed è oggi evidente che l'equazione tra il valore documentario e umano di molti testi non implicava un corrispettivo valore letterario (è sintomatico del resto che oggi un libro su Kohout possa vendere molto più di un libro di Kohout). Si tratta però di un'evoluzione in qualche modo scontata, visto che oggi il lettore è per ovvi motivi portato a ricercare molto meno il valore di testimonianza storica su un'epoca che si sta allontanando e il libro si sta trasformando sempre di più in uno strumento di svago.

Si è così creata una situazione di scollamento sempre più evidente tra la ricerca "accademica" e la letteratura "consumata" e questo proprio mentre in molti altri paesi i giovani ricercatori stanno cercando di smontare questo meccanismo perverso e superare questa pericolosa frattura. Anche se è perfettamente comprensibile l'esigenza di diverse generazioni di ricercatori di colmare le lacune e saldare i conti con i propri modelli, prima di tutto umani e poi letterari, mi sembra che stia pian piano arrivando il momento, per polemizzare in forma amichevole con uno degli interventi di questo convegno, di riportare le poesie di Hrabal nel periodo storico in cui sono state scritte. Il problema comincia infatti a somigliare a un'appropriazione indebita degli spazi: sono persuaso infatti che parlare degli anni Novanta significhi analizzare non i testi che sono stati pubblicati in questo periodo, ma quelli che hanno trovato un'eco nella produzione successiva e hanno saputo allacciare dei veri contatti con le nuove generazioni dei lettori e degli scrittori, come è successo ad esempio nel caso di Kundera. Proprio il più famoso scrittore ceco del resto offre un esempio emblematico di un rapporto dell'autore con la sua opera del tutto "postmoderno": il più famoso scrittore all'estero non pubblica in patria nemmeno i libri ancora scritti in ceco. E in fondo poi non si può nemmeno biasimare più di tanto la sua scelta, visto che in questo modo molta di quella strana avversione (sempre difficile da comprendere fino in fondo da parte di uno straniero) che, ancora nella prima metà degli anni Novanta, ne faceva il suo obiettivo privilegiato si è riversata su altri scrittori, Viewegh in primo luogo.

Nonostante i tanti lamenti sul funzionamento del mercato editoriale ceco e sulla scarsità di fondi, la verità è che il meccanismo delle dotazioni statali spesso falsa la competitività dei testi tra i lettori e nasconde l'incapacità di un vero e proprio confronto con il libero mercato. Anche la minuziosa cura per la pubblicazione delle opere complete di autori che tutto sommato potrebbero tranquillamente sopravvivere senza di esse è comprensibile quando si affronta il lavoro letterario nei termini di debiti che vanno saldati, ma non c'è dubbio che assume a volte aspetti davvero paradossali: di fronte alla mancanza di un'edizione critica delle opere di Nezval non si può che sorridere di certe megalomane iniziative editoriali degli ultimi tempi. Anche osservando bene il

fenomeno dei successi letterari degli ultimi anni non può sfuggire l'evidente distacco tra i testi osannati dalla critica (Ivan Landsmann in primo luogo) e quelli che sono stati in grado di comunicare con un pubblico significativo di lettori. L'aspetto forse più clamoroso di un'afasia diffusa si può forse identificare nella mancanza di un testo che affronti fino in fondo le contraddizioni di quest'epoca di radicali cambiamenti e che riesca allo stesso tempo a raggiungere un numero significativo di lettori: in un certo senso i tempi sono davvero maturi per *Quei favolosi anni con Klaus*.

Varrà la pena di spendere qualche parola anche su un'altra moda editoriale degli ultimissimi anni: quella della letteratura di ispirazione spiritual-religiosa: il fenomeno, pur comprensibile dato il ruolo svolto negli ultimi decenni dall'impegno religioso e da molti intellettuali cattolici, oltre ad aver raggiunto dimensioni un po' surreali anche nel caso di scrittori, importanti ma forse non in modo tale da giustificare il numero di volumi pubblicati negli ultimi anni, come Jakub Deml e Jaroslav Durych, ha provocato notevoli imbarazzi (nonostante tutti i dubbi legati al sistema dei premi letterari) con il recente conferimento del premio statale per la letteratura a Věroslav Mertl, per un romanzo dai toni un po' patetici e non molto originale come *Hřbitov snů* (Il cimitero dei sogni, 2000). Per certi versi è come se una generazione di critici avesse creato i propri autori e non viceversa.

Tornando alla letteratura scritta negli anni Novanta, anche se non sembra per il momento emergere una direzione di sviluppo anche solo paragonabile a quella di tante altre letterature, in cui il confronto con le suggestioni straniere, soprattutto americane, ha portato negli ultimi anni a una rapida trasformazione della struttura del testo (la cosa vale, al di là dei risultati concreti, anche per tanta recente letteratura italiana), una letteratura "giovane" esiste anche a Praga. Un caso del tutto particolare è offerto dall'interessante opera di Jiří Kratochvíl, uno dei pochi ad accogliere con piacere il ritorno del caos nella letteratura ceca e a proclamarsi apertamente postmodernista¹⁵, anche se poi in realtà resta in certi testi legato a un impianto strutturale del testo piuttosto tradizionale, come se del postmoderno avesse assorbito soltanto la passione per il gioco e il capovolgimento paradossale delle situazioni, ma non la leggerezza della narrazione. Anche se l'influenza dei modelli stranieri sulla letteratura ceca è stata piuttosto limitata, diversi esperimenti sono stati realizzati negli ultimi anni: se il totale fallimento di alcuni tentativi di trasporre il modello noir (*Škvár*, di Jan Jandourek) e beatnik (*Poslední bourbon* [L'ultimo bourbon], di Vaňek-Úvalský) non lasciano particolarmente ottimisti, ci sono anche segnali più incoraggianti. Perfino l'interessante

¹⁵ Cfr. il suo pionieristico articolo *Obnovení chaosu v české literatuře* [1992], in J. Kratochvíl, *Příběhy příběhů*, Brno 1995, pp. 79-84.

tentativo di Václav Kahuda di riattualizzare in chiave pulp dei dialoghi un po' surreali di derivazione hrabaliana (*Technologie dubnového večera* [Tecnologia di una sera di aprile], 2000), rappresenta una sicura novità. Del resto non c'è motivo di pensare che la prosa ceca debba uscire intonsa da un processo generale che sta avendo luogo in campo internazionale, dove siamo di fronte a una delle fasi più intense di contaminazione tra generi diversi che sembra far perno su due tratti principali: il recupero di una solida struttura narrativa del testo e la riscoperta del valore della lingua. Contemporaneamente insomma anche la letteratura sta assorbendo quell'immaginario collettivo cinematografico, televisivo e sociale nel quale, qualunque cosa ognuno di noi possa pensarne, si svolge gran parte della vita del lettore odierno.

Anche se era sicuramente ingenua la diffusa aspettativa del “grande romanzo degli anni Novanta”, la recente prosa ceca ha offerto molti spunti interessanti: il mondo capovolto e agli antipodi del cliché di “Praga magica” di Jáchym Topol, la messa in ridicolo di aspetti ancora tabù della storia ceca in Miloš Urban, la visione disincantata della condizione dell'emigrato in Vlastimil Třešňák, la negazione della modernità in Ewald Murrer, il mondo canzonatorio e naif di Petr Šabach. In gran parte si tratta di autori che hanno in comune una sorte di “pensiero debole”: i protagonisti sono quasi sempre figure bislacche, di emarginati in balia degli eventi. L'oggetto della narrazione è sempre visto di lato, sempre fuori fuoco, la società rappresentata si riduce a una società marginale, periferica. L'io narrante è in fondo sempre uno sconfitto, la società è spesso ostile o quanto meno estranea all'io narrante: e allora incontriamo i luoghi asettici o incomprensibili di Murrer, i bassifondi e squarci di società tristi e inquietanti di Topol, gli inconsapevoli sconfitti di Urban, i troppo lenti e impacciati personaggi di Třešňák e quelli timidi e complessati dei primi romanzi di Viewegh (ma per citare anche altri autori è un fenomeno che riguarda anche diversi testi di Michal Ajvaz e Daniela Hodrová). Dopo un momento di totale infatuazione, verso la metà degli anni Novanta molti autori hanno compiuto una virata piuttosto decisa in direzione di un eccessivo potenziamento del dato autobiografico (come testi simbolo di questa tendenza si potrebbero prendere l'eloquente titolo, *Ego*, di un recente romanzo di Ivan Matoušek o il noto *Houština* di Kahuda) che ha portato a un evidente ridimensionamento della struttura narrativa, ma oggi il momento più intenso di un gioco esasperato tra realtà e fiction sembra però essere passato. La vivacità narrativa e l'antimodernismo dichiarato dei due romanzi di Urban (*Sedmikostelí* [Le sette chiese], 1999, e *Hastrmann*, 2001) rappresentano un modo diverso di mettere in dubbio il nostro tempo e giocare in modo anche crudele con le sicurezze della nostra tradizione culturale. Come in Italia Nanni Moretti sembra aver superato la fase dell'autobiografismo un po' gratuito, così anche in ambito ceco si possono notare altri segni di una decisa virata verso la fiction: il ritorno di Viewegh alla narrazione pura, la scoperta di un nuovo narratore di peso come Urban, il recentissimo romanzo

“nebbioso” di Topol (*Noční práce* [Lavoro notturno]) e qualche nome nuovo ancora da verificare sembrano far pensare che si stia aprendo una fase nuova anche per la letteratura ceca.

Sembra che questa fase della prosa ceca sia stata emblematicamente conclusa dagli audaci prestiti intertestuali di Urban e dalle celebri lettere d’amore che hanno interessato per diversi mesi i passeggeri della metropolitana di Praga, meritandosi anche analisi pseudo-psicanalitiche sui giornali e che sono finite poi nell’ultimo romanzo di Viewegh. La mescolanza di realtà e finzione, serio e faceto, identificazione e distanza ironica ha forse raggiunto in questo caso il suo risultato migliore sotto forma di quella irritante capacità di prendere in giro un intero mondo rappresentandolo e non criticandolo. Nonostante tutti i dubbi che si possono sollevare nei confronti di certi testi di Topol, Šabach, Viewegh, Urban, non andrebbe infatti dimenticato che le domande che pongono in molti dei loro libri corrispondono ai dubbi, alle frustrazioni e ai facili entusiasmi di gran parte della nostra società. E spesso è proprio la banalità delle domande a riflettere nel migliore dei modi la grande superficialità della nostra epoca.