Recensioni

[eSamizdat 2004 (II) 1, pp. 183–215]

V. Pelevin, *DPP(NN). Dialektika Perechodnogo Perioda iz Niotkuda v Nikuda. Izbrannye proizvedenija*, Eksmo, Moskva 2003.

Negli anni Novanta il discorso nuovorusso, o, in altre parole, il macrotesto costituito dal corpus delle barzellette sui nuovi russi, era generato dall'incontro sodomitico, simboleggiato dallo scontro automobilistico sotto forma di tamponamento, di due figure emblematiche della Russia contemporanea: il proprietario di un'automobile Zaporožec, rappresentante del popolo ed espressione dell'elemento debole, buono e strampalato dell'anima russa (il cui archetipo si può rintracciare nel personaggio delle fiabe popolari Ivan lo Scemo), e il nuovo ricco in Mercedes, incarnazione di quell'elemento forte, spietato e invincibile che un tempo era personificato dai *bogatyri* delle *byliny*.

Nella sensibilità popolare il terzo millennio in Russia viene inaugurato da uno slittamento di ruoli: "a un incrocio una mercedes 600 tampona una volga nera con i vetri scuri. Un bandito scende dalla mercedes, comincia a frantumare i vetri della volga con il calcio di un fucile, ma poi vede che dentro l'automobile c'è un colonnello dell'FSB [Federal´naja služba bezopasnosti, i servizi segreti russi]: 'Compagno colonnello, io busso, ma lei non apre... dov'è che devo portare i soldi?'"

Questa barzelletta rappresenta una sorta di punto zero del folklore contemporaneo, un unicum che non può generare altre barzellette a tema poiché il suo significato è quello di una svolta epocale, "una rivoluzione della coscienza". Così la pensa Mjus (in russo appare come la trascrizione in cirillico dell'inglese Meowth, il nome di un pokemon), protagonista femminile di *Čisla* [Numeri], il romanzo che apre, dopo la breve *Elegija 2*, il volume intitolato *DPP(NN)*, ovvero *Dialektika Perechodnogo Perioda iz Niotkuda v Nikuda* [Dialettica del Periodo di Passaggio da Nessunluogo a Nessundove]. A quattro anni dall'uscita di *Generation P* (tradotto in italiano con il titolo *Babylon*), Viktor Pelevin ricompare con una raccolta di prose inedite. A *Čisla* segue *Makedonskaja kritika francuskoj mysli* [Critica macedone del pensiero francese], pseudosaggio critico sulle bizzarre teorie di Nasych Nafikov, detto Kika, "tipico nuovorusso dell'epoca dell'accumulazione originaria del karma" secondo cui le forze vitali dei morti dell'Unione sovietica sarebbero state convertite nel capitale della nuova Russia. I tre racconti *Odin vog* [Un vogue], una parodia del discorso della moda, *Akiko*, in cui la voce narrante è quella di un sito porno giapponese, e *Fokus-gruppa* [Focus group], dialogo tra sette defunti e l'Essenza Luminosa, concludono la parte intitolata *Mošč´ velikogo* [Potenza dell'eccelso]. Chiudono la raccolta altri due racconti, *Gost´ na prazdnike Bon* [Ospite alla festa Bon], riflessioni di un indefinito personaggio sulla bellezza e sulla morte e *Zapis´ o poiske vetra* [Appunto sulla ricerca del vento], lettera dalle atmosfere zen di uno studente al suo maestro sull'impossibilità di scrivere il Libro della Via, che rientrano nella sezione *Žizn´ zamečatel´nych ljudej* [Vita di persone straordinarie].

Pelevin si riconferma cantore della Mosca odierna: in *Čisla*, il testo più riuscito della raccolta e centro gravitazionale del libro, la trama si snoda sullo sfondo di quella rivoluzione della coscienza di cui parla Mjus: l'elemento forte prende le fattezze del potere occulto dei servizi segreti (tema anche dello scandaloso *Gospodin Geksogen* [Il Signor Hexogen] di Aleksandr Prochanov) che assoggetta il nuovo russo, spodestandolo della sua aura mitologica nell'immaginario collettivo della società postsovietica.

Fin da bambino, Stepa è attratto dalla cifra 34. Questo numero-feticcio diventa presto l'unico punto di orientamento della sua vita, una sorta di divinità illusoria costruita dal suo intelletto, al cui carisma Stepa si abbandona totalmente. Stepan Michajlov diventa un banchiere di successo. Lavora sotto la protezione della mafia cecena ma poi è costretto a passare sotto quella dell'FSB, e in particolare del capitano Lebedkin (ovvia l'allusione al capitano Lebjadkin dei *Demoni*). Inizia una relazione amorosa con Mjus, sua dipendente e studiosa del folklore contemporaneo, che lo convince a identificarsi nel pokemon Pikachu. Trova una guida spirituale in Prostislav, informatore dell'FSB, che gli fa conoscere il *Libro dei Mutamenti*. Dopo aver individuato nel banchiere gay Srakandaev (*sraka* è termine volgare per "sedere"), in quanto legato al nume-

ro 43, il suo antagonista ideale, Stepa decide di ucciderlo, ma dopo una serie di peripezie finisce per avere con lui un rapporto sessuale in un locale di San Pietroburgo sotto lo sguardo attento di un ritratto di Putin. Tornato a Mosca, scopre che Mjus è partita e che in sua assenza ha trasferito un'ingente somma di denaro originariamente destinata a Lebedkin sul conto di un'altra banca. Per recuperare i soldi si rivolge a Srakandaev che promette di aiutarlo, senonché questi muore accidentalmente prima che Stepa riesca a raggiungerlo. Stepa alla fine troverà il modo di uscire da questo apparente vicolo cieco.

Come sempre il materiale di lavoro prediletto da Pelevin è la cultura di massa, dalla barzelletta allo slogan pubblicitario, dalla numerologia da baraccone alla canzone pop, dai pokemon ai computer game, e come sempre lo scrittore riesce non solo a divertire con calembour e lampi di ironia, ma anche a fare ciò per cui ha un indubbio talento (che per altri, invece, rappresenta un limite della sua opera): raccontare lo spirito dei tempi. Le mitologie della Russia d'oggi ci sono tutte: i ceceni con la loro mistica dell'aggressione, gli oligarchi con le loro estrose perversioni, l'FSB con i suoi nuovi cavalieri Jedi e, naturalmente, lo spirito di Putin onnipresente nella sua multiforme iconografia. Putin è anche il *Put´*, il Tao, la Via verso l'Oriente che questa nuova Russia percorre nel deserto del senso, tra un passato di rovine e un futuro impredicibile, in cui l'unica dialettica possibile sembra quella tradizionale di un potere che ne violenta un altro. La logica dei testi di Pelevin a volte rivela una virtù profetica che in questo caso pare trovare una conferma negli ultimi avvenimenti della cronaca politico-giudiziaria: l'arresto del businessman Chodorkovskij potrebbe esserne un esempio.

Marco Dinelli

"S'affretta la farfalla della mente / precipita dal nulla verso il niente" [iz niotkuda v nikuda]: così recitava già Petr Pustotà nei suoi *Canti del regno di Io*. La farfalla della mente peleviniana è uscita dal lungo letargo editoriale per riprendere a svolazzare tra i banchi delle librerie, e gran parte del mondo della critica russa a corrergli dietro con il retino dei giudizi. Gli strappi che lacerano le griglie interpretative troppo rigide paiono mal rattoppati da una lettura talvolta superficiale di quest'ultimo libro di Pelevin, e il rischio di veder scivolare via indisturbato il grazioso lepidottero verso la sua metamorfica "vita di insetto" è ancora più alto del solito. Non è facile, in effetti, il giudizio su quest'opera. In difficoltà paiono anche molti tra i critici storicamente più benevoli nei confronti dell'autore. La critica positiva ne esalta lo stereotipo classico dello scrittore che "rispecchia l'epoca": ogni suo romanzo come un affresco del decennio russo cui appartiene. Questo sarebbe quindi il romanzo della cultura russa della globalizzazione, con la sua ambientazione nel mercato finanziario internazionale. La critica negativa ne appiattisce invece gli esiti nel solito funambolico gioco enigmistico e nella esaltazione *tout-court* della cultura di massa elevata a pagina letteraria.

È certo però che, a furia di sventagliare definizioni, si alzano grandi polveroni di polemiche letterarie e sociologiche che finiscono per aver poco a che fare con una descrizione di quel lieve "volo del libero pensiero" che cavalca la corrente di questi anni. La scrittura di Pelevin spesso paga un prezzo simile a quello delle farfalle: pochi rinunciano alla tentazione di infilzarla con uno spillo e metterla sotto vetro con un'etichetta. Ma le farfalle, come le foglie dell'ultimo racconto di questa raccolta, appartengono al vento. E forse le si studia meglio osservandone il movimento, più che gli approdi: "tutto accade solo nel vento, e del vento in verità non si può dire che ci sia un luogo da cui arrivi o dove vada a finire" (p. 376).

Al centro della scrittura di Pelevin stanno le traiettorie narrative, il racconto è nel suo svolgersi, la meta è il cammino (*Povest´ o Puti*, p. 383), mai il punto di arrivo o di partenza. La domanda del lettore ("ma dove vuole arrivare?") e quella del critico ("ha fatto progressi?") rischiano di portare fuori strada. Pelevin dichiara apertamente un rapporto diretto con il testo, sullo stesso piano di quello del lettore. In quanto scrittore, segue la storia nel suo svolgersi, come primo lettore del testo. Nessuna missione autoriale o messaggio implicito, quindi. Non c'è nessun luogo a cui "portare" il lettore. La pagina letteraria è la "casa comune" di scrittore e lettore, dichiara Pelevin nelle interviste usando un'espressione da perestrojka letteraria. Questo libro sembra infatti più di altri una frase incidentale. Un ridondante "inter/mezzo". Un *periodo di transizione*, appunto, in cui unica certezza è la provvisorietà dei risultati, e unica tenace determinazione l'infinita ricerca di una meta, all'orizzonte di ogni senso, con il piacere gratuito di chi racconta storie intorno al falò la sera durante il viaggio.

Provare a formulare un giudizio qualitativo complessivo

su quest'opera potrebbe rivelarsi, dunque, esercizio infruttuoso, se si prescinde da un'analisi strutturale immanente al testo e spoglia di molti strumenti critici brevettati e di etichette linguistiche preconfenzionate. Giacché le stesse parole con cui si tenta di intrecciare il retino acchiappafarfalle contengono sempre, suggerisce Pelevin, un piccolo fallimento intrinseco, dato dal limite dell'espressione, per sua natura parziale. "Non sono in grado di intrecciare una tal rete, con cui possa stanare questo mostro dalle tenebre. [...] Le parole con cui si vuole immortalare la verità sono la sua tomba. [...] In verità, è difficile dire qualcosa del vento, se i segni sono solo per le foglie che vi volano dentro" (pp. 378–9).

Per uscire dalla "prigione delle parole" [tjurma slov] si può provare ad abbatterla, lacerando la struttura del testo. Mettendo in atto un processo di destrutturazione anarchica delle regole del gioco letterario. Comprese (soprattutto) quelle codificate dalla teoria decostruttivista, etichettata *made in france*, come prodotto di consumo della nuova società post- (postmoderna o postindustriale, a seconda dei gusti – postbellica non va più tanto di moda...). Postmodernismo e decostruttivismo, in quanto teorie letterarie, se ridotte a rigidi sistemi ermeneutici finiscono per trattare alla stregua di tradizionale *contenuto* anche il *non-contenuto*. Il racconto *Makedonskaja kritika francuzskoj mysli* [Critica macedone del pensiero francese] è in questo senso interpretabile come un attacco frontale di Pelevin al suo marchio di autore postmodernista. Dopo avergli costruito intorno steccati di definizioni, ci hanno appeso sopra di tutto: etichette critiche, ex-voto di cultori appassionati... E quando "peleviniano" diventa aggettivo qualificativo e uno di cognome fa Pelevin, c'è da chiedersi se in effetti non gli venga istintivo evitare la trappola di scrivere un testo peleviniano.

Il gesto liberatorio che scavalca la staccionata dell'estetica "post", sembra suggerire Pelevin, è un'estetica del posticcio. Allora prende i suoi vecchi testi, li sminuzza e li centrifuga. Ecco un bel prodotto post-peleviniano: ammasso e concentrato di autocitazioni, campionario da commesso viaggiatore che mette in mostra motivi e immagini di tutta la produzione. Una summa enciclopedica peleviniana, volutamente *sequel* di *Generation P* (trad. it. *Babylon*, Mondadori, Milano 2000) (ricompare Maljuta, viene citato Tatarskij), e smaccato centone delle sue altre opere, di cui dissemina frammenti e immagini come tessere scomposte di un puzzle difettoso (alcune sono identiche tra loro). Ne viene fuori un remake: un'opera epigonica, se non ne fosse lui stesso l'autore. Un romanzo posticcio, appunto, una pappa frullata e diluita, una specie di medicina omeopatica da bere tutta d'un fiato per non stomacarsi di noia (in effetti – parrebbe quasi volutamente – un po' annacquato). All'apparenza un prodotto ripetitivo, consumato. In realtà è prodotto di consumo che consuma (i valori, la serietà delle "cose da dire" e degli autori), strumento attivo e non passivo di interazione con la realtà rappresentata.

Il romanzo *Čisla* [Numeri] racconta la storia di un uomo che si costruisce un modello di spiegazione del mondo. La denuncia della limitatezza dei giudizi basati sulle evidenze dei fatti e della realtà è un motivo che si ritrova costante in Pelevin. Nelle sue opere i cosiddetti fatti, fisici o psichici, sono sempre rappresentazioni illusorie. Con il concetto di mondo come totale riflesso di coscienza Pelevin si era già confrontato altrove, soprattutto in *Čapaev i Pustota* (trad.it. *Il mignolo di Buddha*, Mondadori, Milano 2001). In generale, tutti i suoi passati personaggi si dibattevano nella comprensione di realtà parallele, sperimentavano stati di coscienza dentro realtà alternative o plurivoche in cui pativano catene di causalità ignote e ineluttabili. Nel caso di *Čisla*, la causalità diventa invece ordine artificialmente indotto (e non passivamente subito) dal protagonista, che sviluppa una lettura soggettiva degli eventi e opera un'organizzazione individuale dei rapporti tra i fatti. Di conseguenza, il lettore si ritrova a non poter stabilire un giudizio di verità sulla realtà narrata: come a dire che l'opera non rappresenta la realtà, ma è la realtà a rappresentarsi come opera. La realtà è per Pelevin sempre verosimile. La distinzione stessa tra realtà e apparenza, per usare una sua definizione, è un atteggiamento di adesione, un atto di fede: la realtà è data dalla fiducia che vi si ripone; l'apparenza è quella realtà in cui non si pone fiducia.

La causalità soggettiva, vuole mostrare Pelevin, diventa strumento potente, perché rende il futuro prevedibile, il pericolo arginabile attraverso il rispetto del tabù, l'omaggio al totem. Ordine indotto secondo un sistema rigido di causalità, sul piano sociale, è la forza di ogni fondamentalismo, di ogni sistema culturale rigorosamente deterministico. Non sono strumenti più efficaci, secondo Pelevin, né la filosofia, né la storia. Perché la filosofia è un "codice di processo" (linguaggio di sistema) che "appoggiandosi al passato genera il futuro" tramite leggi di causalità indotta artificialmente dallo stesso algoritmo di programmazione.

La storia, dal canto suo, spiega il passato ma non può prevedere il futuro (e quindi è inutile, perché inapplicabile al presente).

Ciò che resta irrisolvibile e radicale nella poetica di Pelevin è il problema del tempo ineluttabile, la fatalità del suo scorrere. Segno e cifra stilistica di questo ultimo romanzo è l'accumulazione dei fatti e degli eventi che riguardano il protagonista, la cui vita si sviluppa per tappe, secondo episodi passati e precorrimenti di episodi futuri che si riverberano nel presente. Il personaggio si muove lungo il filo narrativo della sua "bio-grafia" in assenza di una trama forte. La sequenzialità dei fatti non è intaccata neanche dalla esibita rinuncia all'ordine di paragrafazione della storia (che aveva già subito un'inversione nella *Freccia gialla*, ma con altra funzione). In *Čisla* le cifre di paragrafazione diventano esse stesse narrative: si fanno titolazione numerica. Motore organizzativo della storia resta solo l'attesa della oscura predizione del tempo fatidico (la data di un certo compleanno).

La battaglia contro la "forza del destino" è vinta dal protagonista del romanzo per mezzo dell'eroico confronto con il pericolo ignoto, affrontandolo in campo aperto armato solo dei suoi amuleti e delle formule apotropaiche da lui stesso composte. Ci si trova davanti, seppure in altra forma, quello stesso *podvig* [gesto eroico] che era già il fulcro della vicenda di *Omon Ra* (Mondadori, Milano 1999). L'eroismo di ogni uomo sta nella presa di coscienza della propria condizione transeunte (in quanto individui) ed eterna (in quanto coscienza). In questo senso Pelevin intende l'esistenza umana come transizione cosciente verso il nulla. Il suo *podvig* personale è quello di scontrarsi con coraggio contro le incongruenze e i limiti dell'espressione, armato dei suoi amuleti e della sue formule – le parole. Tendere con immaginazione il presente totalizzante della sua coscienza a prefigurare un antecedente e un postumo stato di coscienza, seguendo la corsa del tempo. Catturare l'ombra della vita prima della vita e dopo la morte. Al di là della ineludibile consapevolezza della fragilità della condizione umana e oltre le rovine di tutte le costruzioni storico-culturali, Pelevin ci pone davanti l'immagine del viandante che si fa strada con la lanterna della sua coscienza: l'immagine di Diogene che cerca l'uomo (già spettro occhieggiante dalle prime pagine di *Omon Ra*). Quella stessa lanterna che su un muro bianco proietta ombre cinesi. La saggezza orientale e quella occidentale si ritrovano ferme davanti a quello stesso muro, suggerisce Pelevin. Le ombre letterarie di questo ultimo libro sembrano servire a mostrare direttamente quel limite, la barriera con cui ognuno è chiamato a confrontarsi (si pensi al bel racconto *Fokus-gruppa* [Focus group]).

Il testo orientale che conduce a quel muro bianco è per Pelevin un romanzo classico cinese, *Viaggio in Occidente*, che ha anch'esso al centro della narrazione un cammino (*Povest´ o Puti*). Il testo sacro che i protagonisti di quella storia ricevono alla fine del loro viaggio è un libro dalle pagine bianche. Il confronto radicale tra il testo letterario e la pagina bianca, intesa come luogo dell'ineffabile, è motivo comune alla tradizione occidentale, fino all'ermetismo e oltre. La pagina immacolata è sacra perché racchiude il mistero della creazione delle forme, il loro "parto doloroso" dal nulla, come dice Pelevin. La creazione è affermazione della vita, atto che segna l'incipit di tutte le storie, lo slancio vitale che muove alla coraggiosa esplorazione del cuore di tenebra con il lanternino della propria coscienza. Quel libro dalle pagine bianche è in fondo lo stesso libro virtuale (mai pubblicato) che Pelevin ha voluto dare ai lettori in questi ultimi quattro anni, prima di affrontare di nuovo con coraggio il nero dell'inchiostro e il limite della parola.

Il risultato è un'opera "debole", in termini semiotici prima ancora che artistici. La *Dialettica* è in effetti un testo slabbrato e sforacchiato, transitorio appunto, nel senso che il peso specifico della scrittura (il suo presunto contenuto) si alleggerisce e funge da barriera da superare, ostacolo che invita al salto verso un'esperienza estetica qualitativamente superiore. Un po' come la siepe leopardiana, di fronte a cui sedersi e mirare. Come la tela strappata del pittore, dove il gesto artistico è nel taglio e non nella rappresentazione (tantomeno nella verosimiglianza di un oggetto). Come il cesso di Duchamps (da Pelevin esplicitamente citato nel libro) che "mostra la mostra", rompendo la convenzione dell'oggetto d'arte all'interno della galleria di oggetti. La galleria delle diecimila cose, come la sala dei diecimila fenomeni della letteratura cinese, è il mondo raccontato. "Il mio cuore sa che il racconto di cui parlo esiste [...] Ma detto fra noi è improbabile che esista qualcos'altro oltre a questo racconto", dichiara Pelevin nell'ultima pagina di questo libro.

Non ci sarebbe stato bisogno, forse, di questa postilla. Si sarebbe già capito tutto da quelle pagine di scrittura nera sul foglio bianco. Dalla maglia larga del romanzo e dai racconti, brevi e stilisticamente coesi, che lo accompagna-

no: frammenti omogenei, scaglie compatte di testo tenute insieme solo dal filo originario, ossia il desiderio di espressione, quell'*élan vital* che spinge lo scrittore a riempire la pagina bianca: "mi immagino una gran quantità di storie strane, sparse in un numero ancora maggiore di minuscoli racconti, fra cui non si può passare alcun filo comune – eccetto quello originario, che del resto passa attraverso tutto. [...] Il cammino delle diecimila cose. Questo racconto sarà simile alla raccolta di molti frammenti scritti da gente diversa in tempi diversi" (p. 383).

Si sarebbe capito ugualmente. Ma questo è un libro generoso perché non si limita a dire, ma spiega. Un libro leale, perché l'autore sbatte il mostro in prima pagina (il Demone pedofilo della copertina) e la sua foto in controcopertina, suggerendo l'intenzione di giocare allo scoperto, mettendosi in mutande con la mano tesa a offrirci la mela tentatrice di un sodalizio maturo tra scrittore e lettore. Il lettore riscrive il testo che legge, lo scrittore legge il testo che scrive.

Questo di Pelevin è il libro forse meno autoriale, meno originale, ma più sincero. Un'autoparodia di chi non ha la pretesa di dichiarare di essere diverso. Perché non mostra alternative: non vuole proporre un altro mondo o un altro Pelevin. Perché non ce n'è altri. Per fare il verso (o aggiungerlo) all'*Elegia* iniziale (n. 2 – incipit posticcio!): "oltre Pelevin, c'è Pelevin" [Za Pelevinom – Pelevin].

Catia Renna

Venedikt Erofeev, *Tra Mosca e Petuški*, cura e traduzione di M. Caramitti, Fanucci, Roma 2003.

Dopo la prova generale, evidentemente felice, di *Schegge di Russia*, la casa editrice Fanucci e Mario Caramitti mettono a segno un nuovo doppio colpo grosso: presentare finalmente una nuova traduzione (e un nuovo titolo) del capolavoro (tradotto nel 1977 per Feltrinelli da P. Zveteremich col titolo *Mosca sulla vodka*) di Venedikt Erofeev e vincere al fotofinish (grazie alla solita babele dei diritti che continua a regnare in Russia) contro Feltrinelli stessa, che prevede a marzo del 2004 di pubblicare una raccolta delle opere dello stesso autore. Questa nuova traduzione e questo nuovo titolo hanno meriti indubbi: la prima restituisce all'autore la sua piena e straripante verve linguistica, rendendola al contempo finalmente anche in italiano "moderna" e godibile; il secondo disancora una volta per tutte le interpretazioni dal vischioso scoglio della vodka.

Qualunque sia il titolo che si preferisca, *Moskva-Petuški* è la storia di un viaggio che non si compie e che forse non c'è mai stato, di una morte tragica che forse non è una vera morte ma che è pur sempre qualcosa di ineluttabile ("Una densa e rossa lettera "iu" si è dilatata ondeggiando davanti ai miei occhi, e da quel momento non ho più ripreso coscienza, né mai la riprenderò", è la frase finale, p. 138), di un "buffone" sentimentale e ubriacone che forse è più sobrio di tutti noi, di un autore che in un solo libro riversa tutto il suo genio e tutta la sua vita, pur consapevole, come nota Mario Caramitti nella postfazione, "dell'inutilità del genio nella società sovietica e [...] nella società postindustriale" (p. 143). In fondo, è proprio in questa illusione continua, in questa oscillazione fra essere e non essere, in questi tempo e spazio sospesi che si giustifica anche la scelta del nuovo titolo. Il dubbio però è che quest'ultimo, nel tentativo di una restaurazione filologica, aggiusti il travisamento alcolico creando quello onirico. Eppure uno degli azzardi maggiori del curatore sta proprio nel sospettare che dietro la cittadina di Petuški si celi la città di Pietro ("il toponimo Petuški del titolo [...] vuol dire né più né meno 'Galletti'. Questa città dei galli è certamente imparentata con quella dove san Pietro tradisce Cristo prima del fatidico canto, ma perché mai allora Petuški non potrebbe essere anche la città di Pietro, con la quale del resto assona in modo così invitante? Emerge a questo punto un intertesto davvero ineludibile, il romanzo di denuncia sociale *Viaggio da Pietroburgo a Mosca* di Aleksandr Radiščev", p. 152). Azzardato, ma legittimo. Viene quasi da chiedersi perché non sia stato scelto come titolo proprio *Viaggio da Mosca a Petuški*.

Il fascino di queste "tragiche note" che, a circa 35 anni dalla stesura e a 14 dalla morte del suo autore, non cessano di stupire, incantare, far discutere, consiste essenzialmente in tre fattori: Erofeev non ha scritto quasi nient'altro (quel poco che resta viene quasi sempre ignorato dalla critica o ricondotto a corollario dell'opera maggiore); la coincidenza tra autore, narratore e protagonista (il procedimento dell'*autofiction*, come lo chiamerebbe Caramitti); il rapporto inversamente proporzionale tra la brevità del testo e la densità del contenuto (una piccola scatola in grado di custodire, se non tutto, moltissimo, con intertesti che spaziano dal Vangelo alla poesia russa di varie epoche, con le interpretazioni che continuano a zampillarne e che variano dall'autobiografismo profetico all'imitazione cristologica). Un testo in grado di mettere in difficoltà chiunque

voglia accostarsi a una sua lettura non banale, soprattutto in un contesto tutto sommato poco rischioso come quello di una recensione. Perché il protagonista ci fa continuamente l'occhiolino e ha con noi la stessa confidenza e intimità che dimostra nei confronti degli angeli, ci ubriaca e ci convince nelle sue poche, pochissime certezze, nelle sue frasi lapidarie ("'Pochezza d'animo universale': ma questa è la salvezza da ogni male, è una panacea, il più alto indice di perfezione!", p. 17), nel suo giocare e far ridere scimmiottando tanto la lingua del regime, quanto quella delle sacre scritture, con quei suoi occhi che immaginiamo limpidi e umidi, e invece... quando le sue sbronze cominciano a contagiarci e siamo ormai tutti saliti sull'*električka* per Petuški, per il migliore dei paradisi possibili, e non tanto per gli uccelli che non smettono mai di cantare, quanto perché è lì che l'innocenza (del figlio) e la lussuria (dell'amante) sembrano ricompense ugualmente possibili per tutti, ecco che lui scende e torna indietro, ecco che la tragedia (che, non c'è niente da fare, nasce dalla sobrietà) si compie e il verbo che in lui si era incarnato finisce per tacere sotto i colpi di una lesina da calzolaio. E a noi non resta che rimanere sul trenino e arrivare a Petuški, magari solo per scoprire che è un luogo dove gli scrittori "non smettono di cantare né di giorno né di notte", dove ad aspettarci, e non solo il venerdì, ci sarà la letteratura russa, "la più amabile tra le troiette". Oppure, più prosaicamente, non ci resta che finire questo brevissimo poema, che è tale proprio perché il destino dell'eroe è legato al destino del suo popolo. Ed è infatti ai russi, ai loro occhi "vuoti e rigonfi", che Venedikt Erofeev dedica le pagine più sobrie, tragiche e profetiche di tutto il libro: "Qualsiasi cosa succeda nel mio paese, nei giorni del dubbio, nei giorni dell'affannosa incertezza, quando gli si pareranno di fronte prove e calamità, questi occhi non batteranno ciglio. Per loro è tutto acqua fresca..." (p. 24).

Simone Guagnelli

Le fredde notti invernali dell'ultimo periodo invitano al tepore riconosciuto delle abitudini. Lo slancio della primavera riporterà il fermento tra i pensieri, ma non in questi giorni di gelo, con il vento a scompigliare anche gli umori più stabili. Il desiderio è ritrovarsi in casa, con poche facce amiche e la certezza di meritarsi la mitezza del conosciuto. La salvezza è una coperta che arrivi a coprire i piedi. Ma la salvezza è tutt'altro che gratuità e non tutte le coperte arrivano alle estremità. La strada verso casa è nascosta da piante cannibali e distorti valori, ci sono dazi da pagare e bocconi amari da ingoiare e, seppure la si dovesse scorgere, è probabile che qualche buontempone abbia mangiato le molliche messe a indicare la via. Non di meno è dato smettere di anelare all'utopia. Occorre tentare, stipare tutto in preziose valigette e iniziare il viaggio. Avvicinarsi al sole, anche se non ci sarà altra fine che la rovina.

Vendikt Erofeev scrive nel secondo novecento russo la storia di un tentativo. Un romanzo complesso e spigoloso, dove è possibile annegare nel tentativo di trovare una univoca chiave di lettura. D'altro canto, lo stesso annegare sarebbe in linea con lo spirito dell'autore, che camuffa la sua amara sincerità tra le gradazioni alcoliche di cocktail di sua creazione. Col sorriso orgoglioso, da benefattore, l'autore provvederà a dettare la formula del "Balsamo di Cana", della "Lacrima della giovane comunista" e di altre ricette nate per salvare dal tedio di bere solo vodka, colpevole di produrre alla lunga solo fiacchezza e vanità, e accompagnare il bevitore tra stati diversi, inebrianti quanto metafisici. Le dosi dei cocktail di Erofeev vanno ben misurate e gli ingredienti scelti con cautela, la stessa che si deve usare nel leggere *Tra Mosca e Petuški*, perché si "vive una volta sola, perciò è meglio non sbagliare le ricette". Quindi torniamo al romanzo, anzi, al poema. Il tema del viaggio, da Mosca a Petuški, sembrerebbe un tema già sentito. Ma il viaggio che si intraprende tra le pagine di questo romanzetto è qualcosa d'altro. È una caduta dall'altra parte dello sguardo, dove poco rimane di intoccabile e dissacrare resta l'unica via di fuga. La vicenda è di per se lineare, se non fosse per tutte le incursioni nel fantastico e i sogghigni che si intravedono pagina dopo pagina. Venedikt, un alcolizzato, intraprende il suo cammino dalla stazione di Kursk verso Petuški. Durante il tragitto avrà modo di incontrare compagni di viaggio bislacchi, angeli del Signore, santi e farabutti, tra cui troneggia il controllore Semenyč ma soprattutto, berrà. Bevendo verrà assalito da incubi che lo porteranno al terribile sospetto: che il suo viaggio non sia nella direzione di Petuški, dove troverà ad aspettarlo suo figlio e la sua donna, ma in verso contrario, verso l'orrore quotidiano e la fine. Sarà infatti la stazione di Kursk a fungere da punto di partenza e di arrivo, una circolarità senza scampo di un andare che poco importa sia stato immaginato o meno. Qui Venedikt verrà inseguito da quattro figuri mal intenzionati che, raggiuntolo, lo colpiranno a morte. Fine della storia.

Ma cosa porta Venedikt al suo lungo viaggio in treno, mezzo proprio di un peregrinare caro alla religiosità popolare, che ospitò già il *Dottor Živago*? Si potrebbe convenire che sia l'unica occasione di evasione, benché fittizia. Infatti, la voce narrante ubriaca non riesce a celare che Petuški è anche punto di arrivo impossibile di un viaggio, per altri versi, improrogabile. Petuški è la pace negata in una terra che non offre altro che alcool contro le sue brutture. La lucidità diventa un lusso fulminante.

"È forse impossibile non bere?", si chiedono in una delle tante pittoresche discussioni i parodistici compagni di viaggio del nostro viandante. La risposta non può essere che retoricamente affermativa. Persino chi sembra lontano dall'odore dell'alcool non farà che proiettare il suo desiderio di bere su quanto lo circonda, rendendolo, unicamente in conseguenza di ciò, grandioso (con buona pace di Johann von Goethe). Il lettore astemio non accetterà facilmente questa verità. Non farà invece fatica a riconoscere nella voce narrante lo stesso autore. Se sin dalle prime battute si arguisce il nome del protagonista, più avanti e a scanso di equivoci, verrà "svelato" chiaramente che chi parla è lo stesso Erofeev, "naturalmente". Niente di strano. Un tale poema non può che essere narrato dall'uomo che ha trasformato il suo dissenso in parola e il suo dolore in inchiostro alla Vodka, tanto coinvolgimento non potrebbe essere che autobiografico. Ma lo stesso autore non accetta di essersi tanto compromesso e dopo aver giocato per tutto il racconto con la sua nitida identità, se ne libera nelle ultime pagine, rivelando il paradosso di essere voce narrante dal mondo dei morti, rimasta a raccontare gli eventi dopo il suo omicidio. Erofeev si rivela un cadavere superstite alla sua stessa fine. Nato povero nel 1939 e, ugualmente male in arnese, spentosi nel 1990, è stato sempre in disaccordo con il suo tempo e la sua storia, non accettando mai nulla, viaggiando sempre in senso contrario a Petuški. Sin dalla sua prima satira, *Zapiski psichopata* [Diari di uno psicopatico], rende noto quanto gli stringa il vestito ben stirato dello scrittore. Nata a Mosca, in una stanzetta divisa con quattro compagni di studi, la sua prima satira colpisce il regime senza darsi la pena di inventar fronzoli, apparendo subito una dichiarazione di non accettazione dello stato di studente prodigio e come primo riconoscimento regala allo scrittore l'espulsione dall'università. Poi la sua vita sarà vissuta sempre sul bordo tra il genio e la follia, accompagnata dall'alcool e dalla malattia, guardata a metà tra la riabilitazione e la repulsione. Un autore scomodo per primo a se stesso, incapace di far altro che criticare quanto di quella Russia non gli andava giù neppure a forza di grammi e grammi di vodka. Cristo, Lenin, i celebrati eroi nazionali Minin e Požarskij, autori riconosciuti come Turgenev cosa dovevano contare per un uomo affamato e incapace di arrendersi alla sua Russia? Il nostro libercolo diventa l'autobiografia di un malessere che riveste di comicità simboli forti e riconoscibili. Su tutti, troneggia dalla prima all'ultima pagina, il Cremlino, magnificente residenza degli zar che nelle prime righe del romanzo Venedikt confessa di non aver mai visto e che, quando finalmente gli appare nelle ultime pagine, non poteva trovare momento peggiore. Quale è il tipo di violenza che ammanta le pagine di *Tra Mosca e Petuški*? La violenza di una realtà tanto terribile da non poterne parlare se non da sbronzi. L'alcool diventa l'escamotage e si fa rivelazione. Tutto il viaggio si trasforma nella visione della realtà finalmente dicibile perché tradotta nel linguaggio indefinibile, e per questo inequivocabile, della vodka. La stessa idea di una rivoluzione grottesca, concepita durante il viaggio e congegnata con attenzione al particolare, rivela una tale potenza profanante da superare i mostri sacri delle vere rivoluzioni.

Il romanzo di Erofeev coinvolge dissacrando quanto la cultura offre. Si estende al di là del quotidiano, rendendolo valore assoluto. Appurato che ogni giorno ci si nutre a ciarpame, Petuški diventa l'eden dove ognuno troverà la bellezza. Per Venička, la meta del viaggio è la perfezione dei beni più intimi, l'affetto del figlio e la voluttuosa compagnia della sua donna, che avvampa e beve sulla banchina dell'attesa. Un luogo dove, finalmente, è possibile concedersi il lusso di contraccambiare con dei doni al molto che ci si aspetta di ricevere. Doni come quelli che il nostro viaggiatore porta con sé per il suo bambino, ma di cui, inesorabilmente, verrà derubato insieme con la sua valigetta. Al pensiero di Petuški, l'alcool fa posto al miserevole desiderio di deporre le armi e ritrovarsi a casa. "Quando non ci sei sono molto solo, bambino mio!", confessa Venedikt e sarà proprio per il figlio, nel ricordare un loro incontro, l'unico sorriso beato che non si trasformerà in ghigno. Se Borges raccontava di Ulisse che, stanco di meraviglie, piangeva d'amore nel vedere Itaca umile e verde, Petuški si rivelerà però, per Erofeev, una meta ben più lontana di Itaca e ben peggiore. Non ci sono eroi sul nostro treno e quindi non ci sono premiazioni e la meta ammantata di incantevole umiltà non potrà essere raggiun-

ta. Non solo è lontana, peggio, è in direzione contraria allo svolgimento della storia. La tenebra notturna si scioglie sui sogni di gloria. La risolutezza con cui prende le distanze dall'umanità, porta il protagonista ad aspirare al sogno non potendo accettare diventi realtà. Non è dato a un povero pazzo altro che il dissacrante riso del dissentimento, giammai il pattume del lieto fine. Credere nella possibilità di una rosea conclusione merita una punizione. L'autore lo sa e, infatti, Venedikt perde la valigetta con i suoi doni, peggio, perde lo stato di grazia dell'ubriachezza, da eroe diventa zimbello. Lo stesso Satana gioca con lui fino allo svelarsi dell'unica realtà ("A Petuški non ci arriverà proprio nessuno!"), atroce sentenza sottolineata stavolta da un sorriso che non è più quello dell'autore ma quello inappellabile di una cannibalesca Sfinge, creatrice di enigmi al limite dell'osceno.

Sembrano non esserci vie di fuga nella terra degli uomini. Erofeev si affida, malconcio ma onesto, alla religiosità cristiana, sottofondo di parecchie riflessioni. Lo stesso, prossimo alla fine, invoca il Signore chiedendogli il perché dell'averlo abbandonato e l'immagine del Cristo, dell'uomo, cade come ombra sui chilometri del viaggio senza però lasciare troppa speranza.

Tra Mosca e Petuški ci porterà dovunque pur non andando da nessuna parte, arte del paradosso possibile solo agli scrittori capaci e alle anime disperate, in questo caso presenti in una sola voce. Pagina dopo pagina possiamo decidere di scendere o continuare a essere portati in giro da personaggi apparentemente inoffensivi ma di gran forza, una corte dei miracoli troppo somigliante a tante facce incontrate in tutte le storie di tutti i paesi, da concedersi la frivolezza di pensare che Venička pensasse solo al suo tempo e alla sua terra. Chiuso il libro, ripresi dalla sbornia e ancora incerti su quale strada seguire per dare al tutto giusta interpretazione, conviene fermarsi un attimo. Dietro la sfida lanciata con fare altezzoso, si cela il bisogno più semplice di qualsiasi narratore: raccontare. Nessun personaggio è quindi umano come il controllore, il temibile utopista Semenyč, che chiede a tutti vodka al posto di chilometri ma che dal nostro non avrà mai altro che parole, tutta la storia dell'uomo, tutte le parole che la sua Sherazade potrà raccontare. Venedikt celebra e punisce il cattivo controllore lasciandolo fradicio di alcool, semivivo, tutto sbottonato, a una stazione intermedia, in preda al vomito delle sue multe in forma di vodka, unico a pagare per la debolezza d'aver desiderato ascoltare. Con concentrazione e distacco l'autore riflette se stesso, non risparmiando nulla e tutto criticando. Diffidente sul senso di ogni cosa, stanco di ricercare il significato, Venedikt ammetterà alla fine che "non si può passare tutta la via a tormentarsi con gli enigmi", enigmi che, seppure finge di aver dimenticato, lo tormenteranno fino alla fine, quando, inchiodato al pavimento, martire del mondo, assolutamente fuori di sé, invocherà "Perché perché... Perché perché perché!" e non, come Čechov, "Versatemi dello champagne".

Eppure è proprio nelle ultime righe del suo poema che Venedikt trova come tornare a casa. Nel perdere coscienza per sempre, morendo, potrà concedersi di smettere i panni del pensatore dissacrante, per arrendersi al tepore di quella densa e rossa lettera "iu" pronunciata dal figlio e negatagli dall'inarrivabile Petuški. Se tanto, in ogni caso, non si ha dove andare, la casa è l'incoscienza del sonno eterno e la morte è la coperta rassicurante che permette di essere voce tra i vivi, per raccontare di un viaggio che si ferma solo il tempo di ripartire. E il freddo della notte si fa tiepido al racconto.

Marzia Cikada

Siete mai stati alla stazione Kursk di Mosca? Oppure avete mai provato la fetida esaltazione di un viaggio, lungo o breve che sia stato, su un vagone di una *električka*? Avete mai avuto occasione di parlare con gli angeli (in questo caso sarebbe interessante conoscere che cosa vi siete detti)? E di Petuški, cosa mi dite di Petuški? Sì, sì, proprio quel posto dove gli uccelli non smettono di cantare né di giorno né di notte! Non ne sapete niente? Allora è proprio il caso di leggervi questo libriccino, un centinaio di pagine che scendono giù come un bicchiere di buona vodka.

Oddio, non che in queste pagine ce ne sia molta di buona vodka. Anzi, quasi per nulla. Ce n'è di tutti i tipi, per tutti i palati, ma di buona, ahimè, non ce n'è. "Sovetskoe kačestvo", si diceva una volta. E "sovetskoe kačestvo", c'è da scommetterci, si diceva anche nell'autunno del 1969, epoca di composizione del manoscritto. Sulla luna erano arrivati gli americani, e non i sovietici. Il "socialismo dal volto umano" era stato cancellato dalla faccia della terra. L'URSS era sulla soglia del ventennio più amorfo della sua storia, l'odioso "zastoj" brežneviano. Correva pure voce di una riabilitazione di Stalin, ma nel complesso tutto andava per il meglio, il socialismo era trionfante e il *sol dell'avvenir* stava lì lì per sorgere.

Ma torniamo alla vodka. D'altronde il titolo della prima traduzione italiana, datata 1977, dava proprio a questo inarrivabile prodotto del genio russo il ruolo di prima donna: *Mosca sulla vodka*, suonava proprio così, se la memoria, annebbiata dall'alcool, non mi inganna. Ci permettiamo di preferire il titolo di questa nuova traduzione, sia perché più fedele al titolo originale, sia perché ridimensiona il ruolo della vodka nel romanzo, un ruolo troppo spesso enfatizzato da critiche e letture (o letture critiche, fate un po' voi) superficiali. Ci tengo a sottolineare che l'uso della prima persona plurale non è dettato da delirio di onnipotenza, ma semplicemente dal fatto che sono stati gli angeli a suggerirmi questa osservazione.

Il mio ruolo mi obbliga a essere recensore severo e non mi esimerò dall'esserlo, anche se una genetica timidezza mi frena. Butto giù un altro bicchierino di vodka e passa la paura: non mi abituerò mai a questo cannibalismo della traduzione, che pretende di rendere "proprio" tutto ciò che "proprio" non lo è. Come piangono le mie orecchie quando il mio occhio legge "Circonvallazione dei Giardini"! Gli angeli già mi gridano in coro che "Sadovoe Kol´co" sarebbe risultato incomprensibile al lettore italiano... giusto, giustissimo. Eppure non riesco ad adeguarmi a questo. Obbedisco, ma non capisco.

Quisquilie, comunque. "Pustjaki". La traduzione è assolutamente adeguata all'originale, anche gli angeli sono rimasti soddisfatti. E siamo soprattutto soddisfatti perché qualcuno si prende ancora la briga di pubblicare della letteratura russa "contemporanea", al di fuori degli ormai inflazionati mostri sacri e delle mode passeggere dettate da chissà quale intuizione metafisica (Denežkina docet, aspettiamo presto la traduzione delle sue "geniali" epigone letterarie). Dispiace solo che ogni tanto ci si abbandoni ad affermazioni che ci fanno dubitare dell'intelligenza di chi le ha scritte: quella definizione di Venedikt Erofeev come "uno dei pochi grandi geni del secondo Novecento russo", che abbellisce la terza di copertina, non mi fa dormire la notte. Gli angeli vorrebbero sapere chi altro sia stato inserito nella business-class dei "grandi geni"; io, più umilmente, mi permetto di far notare che di figure letterarie dello stesso livello di Erofeev (Venedikt) ce ne sono, e come, nel secondo Novecento russo. Semplicemente, qui da noi, nessuno le conosce.

Pardon. Mi sono lasciato un po' prendere la mano, forse. Sarà stato questo ultimo bicchiere di vodka, forse. Non vi arrabbiate, anzi, brindate insieme a me. Sì, anche la vodka della Kuban´ può andare bene! Persino la birra di Žiguli. può fare al caso nostro! Ma sì, anche un bel cocktail "Trippa di cane" non lo si nega mica a nessuno! Tutto è concesso! L'importante è bere, bere a non finire, bere fino a svenire, bere fino a vomitarsi l'anima. Insomma, bere. Per dimenticare.

Stefano Bartoni

P. Kohout, *L'assassino delle vedove*, traduzione di L. Kostner, Fazi Editore, Roma 2003.

Febbraio 1945; nel Protettorato di Boemia e Moravia, ossia pressappoco nella odierna Repubblica Ceca occupata dai nazisti, si avverte che la capitolazione del Reich è ormai questione di mesi, tanto peggio si sopporta l'arroganza degli occupanti tedeschi, ma non è chiaro quando verrà il momento in cui scatenare le sopite forze della rivolta patriottica. La collaborazione forzata delle istituzioni pubbliche è una delle viscide superfici sulle quali il puro dovere amministrativo può oscillare fra il servile collaborazionismo e la tempratura degli animi onesti, in un pericoloso esame quotidiano che mette alla prova ogni giorno in modo diverso la dignità e la morale umana, costringendo i "buoni" a interrogarsi sul giudizio storico che valuterà le loro azioni condizionate dal terrore e dalle minacce, e lasciando gli approfittatori a godere di una impunità che ha ormai i giorni contati. Si aggiunga che nel bel mezzo di questa polveriera, in un bailamme di segnali contrastanti e di continui rischi bellici per il cittadino comune (Praga è bombardata, non si sa se i tedeschi risparmieranno la città) esplode la furia omicida, tutta personale, per niente "storica", del serial killer di turno, che si ispira a una tela religiosa per martirizzare le proprie vittime e neutralizzare i propri irrisolti conflitti con il sesso femminile.

Sono questi, rispettivamente, lo sfondo reale e la vicenda fittizia su cui Pavel Kohout (Praga, 1928) fa muovere i suoi poliziotti, i suoi investigatori e i vari bruti delle SS e della Gestapo, tutti coalizzati contro un ulteriore mostro, un unico nemico, che, paradossalmente, viene a sua volta riconosciuto anche dai tedeschi come incarnazione del male assoluto. L'assassino delle vedove, l'omicida rituale che dà il titolo alla buona traduzione italiana di Letizia Kostner (l'originale ceco suona come "il momento magico degli assassini"), è l'imprevisto elemento impazzito che si staglia sullo sfondo storico degli ultimi mesi del secondo conflitto mondiale e costringe a una laboriosa, diffidente collabora-

zione il poliziotto ceco Jan Morava e il suo corrispondente tedesco Erwin Buback, finito nelle fila della Gestapo perché incantato "in buona fede" dalle idee megalomani del suo Führer, sebbene anch'egli abbia origini ceche. L'avvicinamento fra i due, che avviene sulla base delle comuni origini e delle comuni sventure, è una delle linee principali del racconto, ma ha un'impronta fondamentalmente buonista e appare forzato.

L'autore, Pavel Kohout, è una delle figure più interessanti e sintomatiche dell'ultimo cinquantennio ceco: dopo essere stato fervente comunista, si "ravvede" e passa nelle file dell'opposizione al dogmatismo prima, in quelle della dissidenza legata a Václav Havel e a Charta 77 poi. Come tanti uomini di cultura importanti è stato coinvolto in polemiche politico-culturali, come tanti costretto a vivere all'estero durante la cosiddetta "normalizzazione", come tanti tornato in patria dopo l'89... come tanti, verrebbe da dire, è ora costretto a scrivere lunghi, interminabili romanzi per sbarcare il lunario.

Da questa nostra affermazione si sarà capito che questa storia a sfondo poliziesco con velleità sociologiche non ci ha propriamente entusiasmato. Non possiamo esimerci dall'intavolare una seppur superficiale discussione (ne siamo consapevoli: quanto poco originale, quanto trita!) sull'appartenenza di tale libro alla produzione di genere o alla narrativa "d'autore", servendoci di qualche parallelo cinematografico. Sugli scaffali delle librerie italiane (sulle quali raramente compaiono nuove traduzioni dal ceco, e dalle quali latitano ancora decine di romanzi dai valori molto meno controversi) lo si trova fra i thriller, accanto ai bestseller americani o allo *čtivo* teutonico: la mole spropositata di pagine che da un certo punto in poi stancano per l'esaurirsi dei temi che vengono inutilmente trascinati oltre la loro autonomia temporale, l'eccesso di descrizione psicologica che sfocia in una deleteria volontà di spiegazione di ogni minimo gesto dei personaggi, la qualità non eccelsa di molti dialoghi, che sfiorano a volte il sentimentale o il kitsch amoroso, o ancora il gusto evidente per i colpi di scena e per l'orrore cinematografico, "visibile", la troppo schematica suddivisione in buoni e cattivi e la rapida trasformazione psichica dei protagonisti nel momento decisivo, uno scioglimento rimandato all'infinito e poi raggiunto con imbarazzante facilità alleggeriscono non poco il peso specifico del libro. Che poi Kohout tenti di trasfigurare la sua vicenda criminalistica riallacciandola a temi impegnativi come l'*odsun* (la cacciata di gran parte dei tedeschi dalle terre ceche successiva alla sconfitta del Reich), la successiva caduta della Repubblica Cecoslovacca in un regime stalinista, o addirittura la metafisica e sfuggente analisi della "cattiveria" del popolo tedesco durante il nazismo conduce in parte l'autore (e il lettore) a ulteriori impasse logici.

Come in un discreto film da sabato sera, la narrazione si dipana agevolmente senza scossoni e soprattutto senza rischi interpretativi. Ed è forse proprio questo il punto dolente, Kohout non lascia nulla al caso, non rischia mai di lasciare il suo lettore senza l'attesa esplicazione di moventi, turbe psichiche, slanci emotivi, si perde in prolissi flashback che permettono un inquadramento fin troppo univoco nel casellario dei tipi psicologici e degli stereotipi narrativi: una eccessiva presenza materna trasforma un poveraccio in un assassino di "puttane", una tremenda tragedia familiare spinge il duro investigatore tedesco alla ricerca del grande amore e al rifiuto del nazismo, un colpo altrettanto duro trasforma il puro e ingenuo Morava in un perfetto, gelido segugio, il tutto condito dalle prevedibili angherie dei nazisti e dalla sostanziale bontà dei personaggi cechi, che diventano negativi solo nel caso che siano psichicamente deviati o esasperati dall'odio per gli invasori.

Va tuttavia riconosciuto che tutto ciò è in realtà raccontato con una interessante alternanza di focalizzazioni (che rischia però di diventare anch'essa schematica e prevedibile), con begli spunti di discorso interiore e non senza avvincere (almeno per le prime centinaia di pagine) un lettore che pretenda solo di essere intrattenuto con una vicenda complicata quanto basta, ma che non gli faccia doler troppo la testa. Kohout qui sembra non riconoscere diritto di cittadinanza al non-detto, al suggerito, all'ellissi, alla doppia possibilità interpretativa, all'intervento ispirato del lettore: sembra dire "B è causato da A, a questo segue naturalmente quello, così ho scritto, e così, mio caro lettore, devi capirla". Sintomatico di questo approccio è il trattamento della figura-chiave, quella dell'assassino, il cui passato traumatico l'autore si premura di spiegarci fin nei minimi particolari e ripetutamente, come avviene nei film d'azione in cui balenano dei flashback esplicativi che rammentino allo spettatore assopito chi sia il dato personaggio o cosa lo abbia portato a trovarsi lì nel dato momento.

E proprio quando magari stiamo per riconsiderare in positivo il nostro giudizio complessivo sull'opera perché se ne apprezza l'alternanza virtuosa nella gestione dei gruppi di personaggi, o la riuscita commistione di sfondo stori-

co e vicende private spuntano frasi *cheap* come quella del tedesco "convertito" Buback: "Sempre che un individuo possa porgere le scuse a nome di un intero popolo, ecco le mie", quello stesso Buback che, illuminato (con ritardo) sulla via di Damasco "reprimeva la propria identità di tedesco a vantaggio della propria identità di essere umano", o la straziante confessione della sua amante: "Questo è successo: tu col tuo sesso mi hai toccato l'anima". Sono frasi massimaliste, momenti in cui l'autore vuole strafare, cadute di stile che, nel loro voler essere segno di una veduta ampia e non preconcetta (verso i tedeschi, non tutti "cattivi") o dimostrazione della forza rigenerante di sesso e amore purtroppo suonano come rubate alla letteratura d'appendice.

Confessiamo in chiusura di non essere affatto esperti dell'opera di Pavel Kohout; è certo però che (per tornare alle contrapposizioni cui accennavamo sopra) lo spessore di un grande romanziere che domina il genere o lo trascende, di un autore non pacificato, si misura anche per quello che riesce a tenere nascosto al suo pubblico, per le domande che lascia senza risposta, per gli stimoli di ricerca e connessione fra le parti che la struttura-romanzo dovrebbe lasciare nel campo del potenziale, e non sminuire costringendoli nella feriale chiarezza del realizzato.

Massimo Tria

D. Albahari, *Il buio*, traduzione di A. Fonseca, Besa editrice, Lecce 2003.

Dopo la raccolta di racconti *La morte di Ruben Rubenović*, pubblicato nel 1989 dalla Hefti edizioni di Milano, compare in Italia questo secondo volume, nel catalogo della Besa editrice, coraggioso editore di Nardò, paese in provincia di Lecce, che presta particolare attenzione alle letterature dei Balcani e a quei paesi di recente emersi dagli smottamenti provocati dall'onda d'urto del crollo del Muro di Berlino (come ad esempio l'Ucraina).

Albahari quindi è un autore che è arrivato in Italia grazie all'ondata di attenzione mediatica verso l'ex-Jugoslavia, ovviamente legata alle note e tragiche vicende che hanno colpito quel paese. Nato a Peć (Kossovo) nel 1948, Albahari è cresciuto a Zemun, oggi sobborgo di Belgrado sul Danubio, da dove era partito un secolo prima il fondatore dell'idea sionista Thodor Herzl. In comune con quest'ultimo sono le radici ebraiche di Albahari, che rappresentano una componente importante della sua creazione letteraria.

Il suo debutto letterario risale al 1973 con la raccolta di racconti *Porodično vreme* [Tempo di famiglia], a cui seguono gli *Obične priče* [Racconti comuni] del 1978 e, nello stesso anno, il romanzo *Sudija Dimitrijevič* [Il giudice Dimitrijevič]. Al 1982 risale la raccolta di racconti *Opis smrti* [Descrizione della morte] tradotto in italiano come *La morte di Ruben Rubenović*, per la quale l'autore ricevette il prestigioso Premio Ivo Andrić. Per arrivare in Italia ci sono voluti quindi diciassette anni e una guerra. Nel frattempo Albahari ha pubblicato tre romanzi, *Cink* [Zinco, 1988] *Kratka knjiga* [Un breve libro, 1993], *Snezni čovek* [L'uomo delle nevi, 1995] e le raccolte di racconti *Fraš u šupi* [Convulsioni nel magazzino, 1984] *Jednostavnost* [Semplicità, 1988], *Pelerina* [La mantellina, 1993, Premio Stanislav Vinaver].

Il romanzo in questione, *Mrak*, è stato pubblicato nel 1997, tre anni dopo che lo scrittore si era trasferito in Canada, dove attualmente risiede. Il confronto tra i due libri tradotti in italiano può essere utile per mettere in evidenza il percorso artistico compiuto dall'autore. Tra i due lavori ci sono quindici anni e una guerra che ha lasciato ovviamente un'impronta indelebile nella coscienza dello scrittore. *La morte di Ruben Rubenović* è una raccolta di racconti incentrata su una famiglia ebraica di Zemun nella quale domina un ludico spirito post-modernista all'ombra di grandissimi padri come Kafka o Bruno Schulz.

Ne *Il buio* i toni sono decisamente più tragici e cupi. L'autore abbandona risolutamente gli "esperimenti" e gli espedienti narrativi per affrontare di petto il dramma jugoslavo. Il lettore percepisce fin dalle prime pagine una grande onestà: l'autore racconta le tragedie del suo paese esclusivamente dal suo punto di vista di scrittore-personaggio, il quale si trova ad affrontare suo malgrado un dramma dal quale vorrebbe fuggire. I chiari riferimenti autobiografici rendono forse ancora più credibile questo libro, scritto, questo va sottolineato, con grande mestiere.

Nelle prime pagine assistiamo alla cronaca della vita dello scrittore-autore-personaggio, un intellettuale noto e affermato che frequenta i salotti letterari e i ricevimenti all'ambasciata americana. Una vita piuttosto agiata e comoda, nei limiti di quanto era possibile negli ultimi anni di esistenza della Jugoslavia. Un episodio apparentemente banale segna l'inizio di un impercettibile cambiamento: qualcuno lascia alla reception dell'albergo dove alloggia il protagonista del romanzo una busta con dentro una foglia di un albero di ginko di Zemun al quale sono legati alcu-

ni suoi ricordi dell'adolescenza, e in particolare quello di un suo amore, Metka, in seguito andata sposa al suo caro amico Slavko, gallerista di Belgrado.

La vicenda è scandita dall'orologio che segna l'approssimarsi della tragedia. Siamo nel 1990, quando i delegati sloveni abbandonano il congresso della Lega dei comunisti. Il titolo del libro è tratto da un episodio che assume il significato di una metafora dell'imminente tragedia: Slavko racconta di avere visitato una mostra ad Amsterdam nella quale vi era una installazione: "Nella sala della mostra vera e propria poteva entrare un solo visitatore per volta [...]. Ogni visitatore doveva attraversare prima un piccolo corridoio buio che finiva con due porte: doveva chiudere la prima per poter aprire la seconda; in questo modo si impediva il passaggio della luce; tre linee fluorescenti agevolavano l'orientamento. Dopo, il visitatore si trovava in un'altra sala della galleria, completamente buia, nella quale senza alcun preavviso, passava un tempo abbastanza lungo, immerso tra due acuti sibili elettronici [...]. In questo intervallo di tempo bisognava trovare il maggior numero di oggetti sparsi nel pavimento e poi riconoscerli. Contemporaneamente, dagli altoparlanti, sistemati verosimilmente sul soffitto, provenivano voci maschili e femminili, che in diverse lingue [...] elencavano gli oggetti che si trovavano nella sala, ma anche altri [...]. Nell'ultima sala, ugualmente illuminata come la prima, ma non più spaziosa di una cabina elettorale, il visitatore doveva annotare su un foglio di carta tutti gli oggetti che credeva di aver riconosciuto [...]. Dopo aver lasciato il foglio in una scatola, il visitatore apriva una tenda di velluto, e si trovava in una scala che conduceva fuori dalla galleria, sulla strada".

Quando esce da questa galleria, Slavko si accorge di avere le mani sporche di sangue, che proverà inutilmente a pulire e a nascondere nelle tasche. Egli, come scrive Albahari, "avrebbe potuto volare, se solo lo avesse voluto, avrebbe potuto fare qualsiasi cosa, non gli venne in mente nulla, ma sentiva che nulla ormai, *nulla*, sarebbe stato come prima". A questo campanello di allarme, metafora e presagio della tragedia imminente, ne seguono altri: qualcuno recapita al protagonista alcuni dossier nei quali il suo "caro amico" Davor Miloš risulta essere un informatore dei servizi segreti. Anche Slavko è cambiato, parla con veemenza di questioni etniche, di scelte politiche, dalla sua borsa spuntano i *Protocolli dei savi di Sion*, mentre nei suoi discorsi accenna frequentemente al "complotto giudaico-massonico". Sua moglie, Metka, che scopriamo essere di origine slovena, rimane su posizioni diametralmente opposte a quelle del marito e questo, insieme alla repentina partenza dovuta alla coscrizione obbligatoria di Slavko, contribuisce al riavvicinamento e alla successiva passione tra Metka e il protagonista.

Ma gli eventi precipitano e, ovviamente, volgono al peggio. Metka, che si impegna nelle organizzazioni pacifiste che offrono ricovero ai disertori, rimane incinta e viene uccisa con un colpo di pistola da Slavko che subito dopo rivolge l'arma contro se stesso. A questo punto il protagonista decide di abbandonare il suo paese. Comincia così una fuga nella quale il protagonista cerca disperatamente quanto inutilmente di sottrarsi ai fantasmi che lo inseguono. Al termine di questa fuga l'autore trova come unica via di salvezza la scrittura, con la quale proverà a ricucire i profondi strappi e le ferite inferte dalla tragedia del suo paese nella sua coscienza e nella sua anima. "Ecco, è finito, Ora devo solo scrivere il titolo". Così si chiude questo romanzo che è anche una riflessione sull'arte e sulla scrittura.

La scena più toccante del libro è senza dubbio quella in cui il protagonista, prima di abbandonare il suo paese, va a visitare la tomba di Metka, sulla quale depone un sasso, secondo l'uso ebraico. Più in generale è assolutamente efficace il modo in cui l'autore riesce a raccontare l'incombere della tragedia che, successivamente, stravolge e distrugge le vite dei protagonisti. Sotto questo punto di vista *Il buio* è un perfetto romanzo "balcanico" (non a caso ha anche vinto il Premio Balkanica). Qualche dubbio, ma non è questa la sede per parlarne, suscitano in me tutte quelle opere legate a immani tragedie che a volte sembrano voler toccare le corde emotive del lettore. In questo caso sarei propenso ad assolvere l'autore da questa accusa: la voce del protagonista-autore appare infatti sincera e credibile, lucida e dolente, ma mai patetica.

Albahari rappresenta certamente uno scrittore di razza, purtroppo pressoché ignorato qui in Italia, e meriterebbe certamente una ben maggiore attenzione da parte dei nostri media, visto che questo romanzo infatti rimane tutt'oggi, a sei anni dalla sua pubblicazione, una delle migliori testimonianze letterarie sulla tragedia jugoslava.

Lorenzo Pompeo

Gustaw Herling-Grudziński, *Requiem per il campanaro*, traduzione di V. Verdiani, postfazione di F.M. Cataluccio, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2003.

Commentando il primo racconto inedito di Herling pubblicato in Italia dopo la sua morte (l'edizione originale è del 2000), la critica si è soffermata in genere sul rapporto tra l'autore e l'ebraismo. Nell'esauriente postfazione al testo, Francesco Cataluccio rileva tra l'altro come fossero ebrei entrambi i genitori di Herling. Si tratta di un approccio nuovo all'opera dello scrittore polacco che, soprattutto nei testi più recenti, ha dimostrato un crescente interesse per le proprie origini.

Per cogliere appieno il significato di questo *Requiem per il campanaro*, tuttavia, non bisogna avere paura di ricercare anche le orme consuete dell'autore. Questi è impegnato a mettere in risalto anche il male compiuto dal singolo, il male che convive quotidianamente con il bene, oltre a quello supremo dell'Olocausto; il racconto unisce così le due dimensioni: la tragedia universale della "notte dei cristalli" che scatena quella individuale di fra' Nafta, protagonista della narrazione. Quest'ultimo ricorda da vicino il lebbroso de *La torre* (racconto contenuto in *Ritratto veneziano*, Milano 1995): entrambi sono dei reclusi, l'uno tra le pietre della costruzione aostana, l'altro psicologicamente "murato" dalle fiamme della violenza nazista che durante l'infanzia gli ha strappato i genitori.

Fra' Nafta è cresciuto tra i francescani di Wüpperthal e quelli di Napoli pressoché muto; grazie al gesto di suonare le campane, lentamente, egli torna alla parola e alla vita. Vagabonda questuando tra Germania e Italia, trasforma la propria fede sino al punto di profetizzare la catastrofe imminente: "Suonate le vostre campane! Il nostro mondo crudele sta per finire!". Nella rappresentazione della Passione che si tiene ogni anno presso Sordevolo nel Biellese, fra' Nafta interpreta Gesù Cristo. Dà scandalo poiché accoglie il martirio con un sorriso e per questo motivo viene allontanato dalla messinscena e dal paese. Dopo moltissimo tempo, torna a suonare le campane della chiesa di Santa Chiara a Napoli il giorno di capodanno del 2000. Ricongiungendosi col proprio sogno, come il lebbroso de *La torre*, fra' Nafta deve accettare l'assenza di un significato ultimo dell'esistenza: il campanile che egli percuote non annuncia la fine del mondo, ma trasmette al secolo che incomincia l'allarme per il male causato dal precedente. Ancora una volta, sembra suggerire Herling, a un passo dalla morte tutto si risolve in vita.

Alessandro Ajres

J. Andruchovyč, *Moscoviade*, traduzione di L. Pompeo, Besa, Lecce 2003.

Mosca. Vigilia del crollo dell'Unione Sovietica. Una casa dello studente. I letterati che vi sono ospitati. Un giovane poeta ucraino, Otto Von F. e il suo ultimo giorno nella capitale raccontato da lui stesso. Fin qui in breve la trama di *Moscoviade* (scommessa di una piccola e coraggiosa casa editrice, la Besa di Lecce, che ci ha regalato la prima traduzione di un'opera letteraria ucraina contemporanea), il romanzo del giovane scrittore ucraino Jurij Andruchovyč, classe Sessanta, che ha realmente trascorso due anni della sua vita a Mosca, forse negli stessi luoghi battuti da Otto. Si potrebbe pensare alla semplice cronaca di uno dei tanti cittadini dell'"Impero sovietico", catapultati nella capitale dalla "provincia" in cerca di fama e successo. E invece lo spazio in cui si muove Otto non è la Mosca dalle cupole dorate, ma la "Moscoviade", uno spazio urbano deformato dall'inquietante suffisso -ade.

Moscoviade apre così la dimensione del viaggio, quello di Otto e del suo interminabile giorno. Come nella grande epopea, l'eroe affronta difficoltà, viaggia attraverso lo spazio e il tempo trovandosi in altri mondi. Discende agli Inferi, o nell'Ade, se preferite. La Mosca del romanzo è una città claustrofobica e sotterranea, fatta di sporchi cunicoli, oscuri corridoi, labirinti che si diramano al di sotto della superficie urbana. La verticalizzazione dello spazio è algebrica: ogni edificio possiede un suo equivalente sotterraneo, un'architettura capovolta, una cifra negativa e speculare. Sono le viscere della "mamma imperiale", in uno stato di già avanzata decomposizione, viscere incancrenite, la cui sintomatologia è ormai evidente anche nella Mosca al piano di sopra, che va incontro a Otto "zoppa, umida". L'impero sta crollando "e percepisci sulle tue spalle che l'impero si scuce e si strappano, cascando da tutte le parti, paesi e nazioni". Mosca non sembra voler morire da sola, ma trascinare nell'imminente implosione sotterranea anche i suoi abitanti. Inghiottito, Otto procede il suo andare per i gironi della Mosca infernale, abitati ormai dai rimasugli del KGB e da grandi ratti, pronti a colonizzare la superficie come dopo una grande catastrofe atomica. Quale salvezza allora? Forse la parola, "in ogni modo non mi ucciderete del tutto. Ho lasciato parole, parole, parole... Parole, parole, parole... i ratti sono impotenti, non riescono a morderle e bucarle". I manoscritti non bruciano. Non sono bruciati nella prima Mosca-Ade non lo faranno nemmeno ora.

La Mosca-Ade del *Maestro e Margherita*, ma anche *Diavoleide* con l'ormai affezionato suffisso e il senso di fuga e di fine, *Uova Fatali* e *Cuore di Cane* nei fantomatici esperimenti del KGB sui ratti. Ritroviamo anche Gogol´ e del resto non poteva non essere altrimenti: al di là della madame senza naso della bettola moscovita, le atmosfere gogoliane fanno infatti parte del codice genetico del grottesco della narrazione.

Al filone ucraino va però aggiunta una nota "alcolica", perché se tutti sono usciti dal cappotto di Gogol´, molti negli ultimi tempi sembrano farlo dal bicchierino di Venedikt Erofeev. *Moscoviade* è avvolta nei fumi dell'alcool, la sua stratificazione geologica corrisponde a quella etilica dell'anima dell'eroe, "in cuor tuo esegui una sezione verticale del tuo ego. In questo modo sarà più facile concentrarti e arrivare all'essenza della questione. Dunque, nella parte più bassa abbiamo la birra. Più o meno tre o quattro litri di liquido giallo e torbido. Prodotto appositamente per il proletariato. Più in alto uno strato caldo e rosso di vino. Lì si svolgono i processi tettonici, ci sono profondità vulcaniche. Ancora più in alto, da qualche parte all'altezza dell'apparato digerente, c'è uno strato di vodka [...] Sopra la vodka, più vicino al gargarozzo, giace il BUF – *Bevanda d'uva forte*". Il viaggio diventa anche ricerca interiore, ricostruzione della propria identità, apocalisse individuale che porta Otto con un proiettile nel cranio a tornare e a non fuggire.

Laura Piccolo

B. Pekić, *Il tempo dei miracoli*, traduzione di A. Parmeggiani, Fanucci, Roma 2004.

Dopo quasi quaranta anni dalla sua pubblicazione (1965) e a quasi trenta dalla prima traduzione inglese (*The time of miracles: A legend*, New York 1976) *Vreme čuda*, uno dei più straordinari debutti della letteratura serba del dopoguerra, arriva finalmente in Italia. Di Borislav Pekić era stato pubblicato nel 1992 *Come placare il vampiro* (*Kako upokojiti vampira*, Belgrado 1977) per i tipi della De Martinis & C. di Messina, in una edizione ormai da tempo introvabile (sempre che sia mai stata reperibile in libreria). Possiamo dire che con l'edizione de *Il tempo dei miracoli* si affaccia nelle nostre librerie uno degli autori più fecondi, e probabilmente non solo delle lettere serbe. L'edizione del 1984 delle sue opere scelte *Odabrana dela Borislava Pekića* contava ben dodici volumi, e da allora fino alla sua scomparsa, avvenuta nel 1992, ha pubblicato altri nove libri (senza contare altre nove pièce teatrali e diverse sceneggiature).

Nella sterminata produzione dell'autore, *Vreme čuda* rappresenta un episodio del tutto particolare. Pekić, nato a Podgorica, in Montenegro, nel 1930, ma vissuto dal 1944 a Belgrado, aveva allora trentacinque anni. A diciotto anni era stato arrestato in quanto membro del partito illegale Gioventù democratica jugoslava e condannato a quindici anni di carcere. Anche se fortunatamente ne sconterà solo cinque, questa esperienza segnerà la sua vita in modo indelebile.

Negli anni di detenzione, nei quali contrarrà una tubercolosi che minerà seriamente la sua salute, comincia a scrivere con mezzi di fortuna, buttando giù appunti che poi utilizzerà nelle opere degli anni successivi. Nel 1953 viene graziato e può uscire dal carcere, negli anni successivi studia psicologia sperimentale presso la facoltà di filosofia dell'università di Belgrado. Nel 1958 interrompe gli studi, si sposa e comincia a lavorare come sceneggiatore (il film *Dan četernaesti*, basato su una sua sceneggiatura, rappresenterà la Jugoslavia al festival di Cannes).

A quattro anni dopo (1965) risale il suo debutto letterario, avvenuto anch'esso in circostanze del tutto particolari: sei mesi prima era stato ricoverato, gravemente malato di tubercolosi. Dimesso dall'ospedale, aveva dovuto constatare che questa volta erano le sue condizioni materiali ed economiche a essere notevolmente peggiorate.

La pubblicazione di *Vreme čuda* rappresentò un punto di rottura e di svolta per le lettere serbe e jugoslave. Pochi anni prima, nel 1962, aveva debuttato Danilo Kiš con due brevi romanzi *Mansarda* e *Psalam 44* e, nello stesso anno del debutto di Pekić, Kiš aveva pubblicato *Basta, pepeo* (*Giardino, cenere*, Milano 1986), considerato unanimemente uno dei suoi lavori migliori. I due scrittori guidarono, negli anni Sessanta, il romanzo serbo oltre le pastoie del realismo convenzionale, legato prevalentemente alle vicende belliche, mettendo a frutto gli orientamenti e i fermenti del *nouveau roman* e l'esempio di Borges. Ma *Vreme čuda*, è in realtà molto più di un geniale romanzo di sperimentazione e del geniale debutto di un grafomane slavo. Oggi, senza dubbio, può e deve essere considerato un vero e proprio classico.

L'opera in questione è una riscrittura delle narrazioni dei Vangeli, rielaborati e rivisitati partendo da un punto di vista diverso rispetto a quello dell'originale. Ciò, ov-

viamente, non rappresenta in sé una novità assoluta. Naturalmente tornano subito alla mente i capitoli inseriti da Michail Bulgakov ne *Il Maestro e Margherita*, nei quali la vicenda della Passione viene ripercorsa dal punto di vista di Pilato. Alcuni temi di *Vreme čuda* vengono ripresi nel meno noto lavoro del bulgaro Emilijan Stanev *Lazar i Isus* del 1977 (*Lazzaro e Gesù*, in italiano pubblicato in *Lazzaro e Gesù e altre storie*, Roma 1997). Nel fantasioso ritratto di Giuda, che convincerebbe un incerto e pavido Gesù a portare la sua missione fino in fondo, evidenti sono i richiami di Pekić al romanzo del 1955 del greco Kazantzakis *O teleutaios peirasmos* (*L'ultima tentazione*, Milano 1987), che suscitò scandalo sia in Grecia che all'estero e valse all'autore una scomunica da parte della chiesa ortodossa (è il romanzo dal quale Scorsese ha tratto nel 1988 il film *The last temptation of Christ*). Allo stesso modo ci torna in mente la dostoevskiana *Leggenda del grande inquisitore*, che rappresenta forse uno dei più illustri esempi di para-apocrifo in chiave polemica.

Certamente non sarà un caso il fatto che tutti gli autori citati appartengano a paesi di religione ortodossa. La lunga persistenza del "medioevo" e i troppo deboli bagliori dell'illuminismo hanno creato le condizioni per una persistenza, nei canoni delle letterature di quei paesi, di elementi legati al mondo ecclesiastico e alle sacre scritture. Non è da escludere, anche nel caso di *Vreme čuda*, un influsso degli "apocrifi popolari", ovvero di quelle narrazioni apocrife tramandate oralmente, nelle quali le narrazioni venivano arricchite da una infinità di varianti e di dettagli. Queste narrazioni, assimilabili alle leggende popolari, si caratterizzavano per il carattere parodistico e per il loro prevalente tono ironico.

Nella critica prevale la lettura di *Vreme čuda* in chiave politica, come un manifesto di uno scetticismo e di un antidogmatismo nei confronti dell'utopia comunista. La radicale distorsione dei miti biblici, e in particolare il ritratto di Giuda, severo custode ed esecutore di una ortodossia ideologica, spesso paragonato dai critici a un commissario politico bolscevico, viene solitamente ricollegato alle posizioni politiche di Pekić, che continuò ad avere problemi con il regime e al quale, quando nel 1970 andò a Londra, fu vietato di tornare in patria.

Attualmente, quando la parabola del comunismo jugoslavo e di un intero paese è terminata, senza smentire l'interpretazione corrente in chiave politica, si potrebbe azzardare un'interpretazione parallela in chiave "locale", ovvero balcanica. Rileggendo oggi *Vreme čuda*, il paragone tra la tragedia jugoslava e la Passione, così come viene narrata da Pekić, ovvero come l'approssimarsi della tragedia annunciata che si deve compiere, si rivela illuminante. Allo stesso modo la "festosa epifania della tragedia", la compiaciuta ed esuberante prosa di questa opera fa tornare in mente il film di Kusturica *Underground*.

L'ottima traduzione di Alice Parmeggiani ci restituisce un vero e proprio classico che, in quanto tale, può essere reinterpretato in modo diverso per ogni epoca. La qualità della lingua, che la traduttrice rende in tutta la sua fastosa ricchezza, è straordinaria. Pekić è un maestro nel combinare i registri alto e basso, il sublime con il triviale. Col gusto del paradosso l'autore, in alcune pagine, raggiunge l'apice del grottesco. La sua è una ironia raffinata, caustica e altamente corrosiva (l'esperienza dei cinque anni di carcere sono pur serviti a qualcosa!). *Vreme čuda*, lettura certamente sconsigliata ai "fondamentalisti" e ai fedeli di qualsiasi "ortodossia", per le persone dotate di intelligenza e spirito, al contrario, è un vero piacere da gustare a piccoli bocconi. Provare per credere.

Lorenzo Pompeo

N. Dejan, *SFRJ za ponavljače – turistički vodič*, Moć knjige, Beograd 2003.

La nostalgia del passato socialista, soprattutto di alcuni aspetti della vita quotidiana di quegli anni, è una caratteristica diffusa in molte delle ex-repubbliche popolari dell'Europa centrale e orientale, a cominciare dalla Russia. L'intensità con cui il ricordo viene vissuto, i modi in cui elementi del passato vengono ricercati e riabilitati variano tuttavia assai da un paese all'altro. E così se da un lato il recente successo di *Good Bye Lenin*, film che celebra, pur paradossalmente, certi oggetti e rituali della Germania orientale, si accompagna a una reale mania per il made in DDR, a Praga, diversamente, la rielaborazione di quell'epoca, passando ineluttabilmente attraverso l'invasione del 1968 e la normalizzazione degli anni Settanta, si risolve sempre in un giudizio negativo e non genera, malgrado il costante successo di vecchi serial televisivi degli anni Settanta e Ottanta, alcuna forma evidente di nostalgia per la Cecoslovacchia.

Nella ex-Jugoslavia, ora che le guerre sono finite, che l'odio interetnico si va sopendo, che la situazione territoriale è temporaneamente stabilizzata, che neppure Ser-

bia e Montenegro sono più Jugoslavia, anche per gli ex-jugoslavi è giunto il momento del ricordo e *Jugoslavija*, non più percepita come entità politica minacciosa, spogliata delle sue valenze negative, diventa il contenitore dei ricordi, di immagini di un passato felice, di un tempo mitico ormai andato – forse un po' come la vecchia fotografia ingiallita che la Ugrešić porta con sé nel suo vagare da emigrante. Di *Jugonostalgija* soffrono un po' tutti e, sorprendentemente, anche molti di quelli che, bambini o ragazzi nell'ultimo ventennio di esistenza della Jugoslavia, sono stati di lì a pochi anni inghiottiti dalle guerre oppure centrifugati (si veda ad esempio la *Beogradska Trilogija* di Biljana Srbljanović) negli angoli più remoti del globo, una generazione che, malgrado le divisioni, sa e sente di essere prodotto di quel mondo.

Uno di questi è Dejan Novačić, autore di *SFRJ za ponavljace – turistički vodič*, una guida turistica particolarissima, un Baedeker di un paese che non c'è più. Il suo libro, lontano dall'essere un percorso dolente e malinconico del ricordo, è al contrario una rassegna ironica e divertita di quegli oggetti, di quei personaggi, dei fatti e degli avvenimenti che hanno scandito la vita quotidiana dei cittadini jugoslavi; è una rievocazione distante dall'ufficialità della politica e dalla tragicità della storia, immagine di un microcosmo domestico ormai scomparso ma ancora percepibile a tutti coloro che l'hanno vissuto. Privo di drammaticità, quasi un respiro profondo di sollievo per un passato che ormai è tale, *SFRJ za ponavljače* si rivolge a tutti coloro che hanno dimenticato oppure non vogliono dimenticare. E proprio da Dubravka Ugrešić, una scrittrice che ha conosciuto nel suo percorso di vita la perdita della patria e che usa il ricordo come atto di ricostruzione, è curata la prefazione a questo libro. La Ugrešić interpreta *SFRJ za ponavljače* attraverso il prisma del fantastico, lo interpreta come visione di un mondo dissoltosi all'improvviso, che in questo libro riappare come per magia, lo definisce "Lexicon izmišljene zemlje" (p. 9), cioè un'opera di raccolta e archiviazione di tutto ciò che ha animato un paese delle favole, la Jugoslavia, e che a essa si lega indissolubilmente, un sorta di immaginario "muzeja bivše Jugoslavije" (p. 9).

Un paese inventato dunque, la Jugoslavia di Novačić, di certo non quello che troviamo nei libri di storia, un mondo che forse rispecchia solo parzialmente la realtà dei fatti, ma che è ancor più vero perché frutto della percezione che della Jugoslavia avevano i suoi abitanti, risultato della commistione tra l'ideale ostentato della propaganda e l'immagine sinceramente ingenua del singolo. "La Jugoslavia fu creata per sua libera iniziativa da Josip Broz Tito" ("Jugoslaviju je svojom slobodnom voljom stvorio Josip Broz Tito", p. 22), così parafrasa iperbolicamente Novačić il processo di formazione della Jugoslavia, celebrato fino all'esasperazione dalla storiografia ufficiale. Non solo la figura di Tito ("U početku bijaše zemlja bez obličja i bijaše tama nad bezdanom. I reče Tito: neka bude svjetlost. I bi svjetlost", p. 13), ma ogni voce di questo libro è proposta nei termini di una trasfigurazione mitologica. La Jugoslavia diventa un paese dalla geografia immaginaria dove il civilizzato nord confina con la Germania e l'Unione sovietica, mentre il retrogrado sud con la Bulgaria, l'Iraq e la Libia. Il dato reale e quello percepito si intrecciano continuamente: le date, se indicate, precisissime, affiorano qua e là in una temporalità indefinita, quasi epica. *SFRJ za ponavljače* è l'enciclopedia della mitologia jugoslava, in cui accanto ai miti del soprannatuale, Tito, *Deda Mraz*, i partigiani, ("Partizani (gr. τιτανικωζ) su božanska bića magičnih moći i natprirodnih osobina", p. 63), si aggiungono i miti del quotidiano, il *burek* ("Reč je o bureku, bez koga se u Jugoslaviji ne može zamisliti ni jedan osvit novog dana", p. 126), gli abiti di tela impermeabile ("Šuškavci su švercovani direktno iz tadašnjeg centra svetskog glamura, pijace Ponte Roso u Trstu", p. 114), e così via. In questo modo vengono riesumati tutti gli aspetti della vita nella vecchia Jugoslavia, la storia, la geografia, l'organizzazione dello stato, la religione, le scienze, l'arte, la scuola, fino ai sex simbol, al cibo e, naturalmente, Tito.

Pur essendo una pubblicazione per nulla pretenziosa, *SFRJ za ponavljače* non risulta una lettura facile per il lettore che non ha avuto esperienza diretta di questa realtà. La complessità dei riferimenti a fatti e personaggi di quel periodo, che non possono essere noti tramite il semplice studio della storia o della letteratura, rende la comprensione decisamente ardua. *SFRJ za ponavljače* d'altronde non lo nasconde, anzi, dichiara apertamente di essere un libro rivolto a coloro che già conoscono, e che desiderano ora ricordare, ripetere, *ponavljati*. A tutti gli altri *SFRJ za ponavljače* dà la possibilità di immergersi in questo paese delle favole per cercare di cogliere e forse di capire come vivevano, cosa pensavano, che cosa sognavano i cittadini jugoslavi, quel popolo dei Balcani che storicamente si è estinto o è migrato nell'ultimo decennio del XX secolo ("U istoriskom smislu, izraz 'Jugosloveni' označava balkanski

narod koji je izumro ili se iselio u poslednjoj deceniji XX veka", p. 28).

Andrea Trovesi

T. Nikol´skaja, *Avangard i okrestnosti*, Izdatel´stvo Ivana Limbacha, Sankt-Peterburg 2002.

Presso la casa editrice Ivan Limbach di San Pietroburgo, tra le più raffinate all'interno dell'attuale panorama editoriale russo per la scelta delle pubblicazioni e per la cura – redazionale e grafica – a esse rivolta, è apparso nel 2002 il volume *Avangard i okrestnosti* di Tat´jana Nikol´skaja. Il testo raccoglie una serie di interventi, parzialmente riveduti e corretti, della nota ricercatrice, apparsi, nel corso degli ultimi vent'anni, in riviste difficilmente raggiungibili e dalle tirature spesso estremamente limitate e rivolti allo studio di autori e gruppi letterari, se non dimenticati, spesso trascurati dagli studiosi: operazione di per sé meritoria, che presenta al pubblico degli specialisti studi e ricerche che avrebbero altrimenti subito la medesima sorte degli artisti cui sono dedicati.

La prima sezione del volume contiene infatti dodici brevi articoli che, complessivamente, ricostruiscono, con ricchezza di particolari ed estrema cura bibliografica, le complicate vicende dell'avanguardia russa in terra georgiana e dell'avanguardia georgiana tra la fine degli anni Dieci e i primissimi anni Venti. Tra il maggio del 1918 e il febbraio del 1921, nei quattro anni di vita della Repubblica Indipendente di Georgia, Tbilisi divenne infatti una sorta di oasi culturale, una "città fantastica" che vide fiorire tutta una serie di gruppi poetici d'ispirazione futurista: da una parte il Sindikat futuristov, capeggiato dal padre della lingua *zaum´*, Aleksej Kručenych, e da Il´ja Zdanevič, ideologo dello *vsečestvo*, successivamente trasformatosi nel gruppo 41°, cui si unì anche Igor´ Terent´ev, dall'altra l'avanguardia futurista georgiana, rappresentata dal gruppo Golubye rogi e dal raggruppamento dei cosiddetti futuristi georgiani, H_2 SO_4. L'autrice ripercorre la storia di questi raggruppamenti e degli artisti che ne fecero parte attraverso l'analisi di opere poetiche e teatrali, manifesti, serate letterarie e accese polemiche, rivolgendo un'attenzione particolare ad autori meno noti come Jurij Marr, figlio del noto linguista, Tat´jana Večorka e Aleksandr Čačikov, mettendo in particolare rilievo il rapporto, diretto e indiretto, tra questi gruppi e il dadaismo occidentale, secondo una linea di interpretazione ormai consolidata che pone in stretta relazione i poeti *zaumniki* con gli *oberiuty* da un lato, e con il dadaismo e il surrealismo occidentali dall'altro. Non è dunque un caso che l'autrice faccia spesso riferimento agli studi di Luigi Magarotto, Jean-Philippe Jaccard e soprattutto di Marzio Marzaduri, autore del fondamentale testo del 1984 dedicato al cosiddetto "dada russo", e curatore, insieme alla stessa Nikol´skaja, della raccolta completa delle opere di Terent´ev, apparsa a Bologna nel 1988, nonché organizzatore di un convegno, tenutosi a Venezia nel 1989, che ha avuto per argomento il futurismo *zaum´* e il dadaismo nella letteratura russa.

All'interno di questa prima e compatta sezione del libro si distinguono tuttavia due brevi saggi, rispettivamente dedicati all'analisi delle opinioni di Jurij Tynjanov sull'attività poetica dei futuristi e degli *zaumniki* e alla ricezione delle idee dell'OPOJAZ in Georgia, che, al di là del loro valore intrinseco, alludono, nel caso in cui non fosse già evidente, al ruolo svolto dalle idee di Tynjanov nella formazione culturale e letteraria dell'autrice. Nella seconda parte del libro è infatti raccolta una serie di saggi dedicati ad autori attivi negli anni Venti, poeti e prosatori "nemagistral´nye", la cui riscoperta, secondo la linea interpretativa inaugurata negli stessi anni Venti proprio da Jurij Tynjanov, non può che arricchire e completare, se non addirittura illuminare, lo studio di una determinata fase letteraria e culturale.

Oggetto di tali ricerche è in primo luogo l'influsso del settarismo mistico, con particolare riferimento alla setta dei *chlysty*, sulla poesia russa degli anni Venti, nella fattispecie sulla poesia di Michail Kuzmin e di due poetesse (Anna Radlova e Ol´ga Čeremšanova), entrambe appartenenti al gruppo degli Emozionalisti, guidato dallo stesso Kuzmin. Altro oggetto d'analisi è l'influenza dell'opera di Elena Guro sulla poesia di autori poco noti come Ada Vladimirovnaja, Nadežda Bromlej, Marija Škapskaja, Boris Ender e Aleksandr Tufanov insieme all'attività di poeta e prosatore di un autore spesso dimenticato, ma molto noto e apprezzato nella sua epoca, come Konstantin Vaginov, che con il suo primo romanzo *Kozlinaja pesn´* offre, in forma parodistica, un quadro ampio e vivace proprio di quell'ambiente culturale che la Nikol´skaja tenta di ricostruire ad anni di distanza. Viene infine riconosciuta anche l'importanza di due *pasticheur*, molto originali, ma assolutamente trascurati dalla critica, come Michail Kazakov e Gleb Alekseev, della prosa, molto popolare negli anni Venti, ma in seguito quasi completamente dimenticata, di

Konstantin Bolšakov e dell'opera di un poeta *zaumnik* di seconda generazione, come Aleksandr Tufanov.

Questi saggi, ricchi di ottimi spunti di riflessione e sempre molto accurati dal punto di vista bibliografico, costituiscono, singolarmente presi, il frutto di anni di lavoro dell'autrice e sono indubbiamente molto utili per chi si accosta per la prima volta ad autori in parte o del tutto dimenticati e su cui è spesso difficile reperire informazioni, ma, nel loro complesso, acquistano un ulteriore, e più generale significato, che solo la terza e conclusiva parte del libro pone nella giusta luce. L'ultima sezione è infatti dedicata ai ricordi legati agli anni di formazione dell'autrice, cresciuta a Leningrado tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, e tali ricordi, così come la sua attività di studiosa, mirano a salvaguardare una preziosa eredità culturale che andrebbe altrimenti perduta. Oltre alla figura di Josif Brodskij, l'autrice ricorda anche altri personaggi, meno noti, dell'underground leningradese di quegli anni, come l'esteta e decadente Aleksej Sorokin e l'originale cantautore Aleksej Chvostenko, ma anche l'erudizione e la passione per gli autori minori e dimenticati – filo conduttore dell'intero libro – di suo marito, Leonid Čertkov, poi emigrato in Occidente all'inizio degli anni Settanta, e soprattutto le serate a casa di Ivan Lichačev e di Andrej Egunov, i due "vecchi" intorno ai quali si riuniva parte della gioventù leningradese. Entrambi passati attraverso l'esperienza del lager, il primo poeta e traduttore dal portoghese, francese e inglese, il secondo poeta, prosatore, traduttore e studioso di letteratura greca antica, estimatori dell'opera di Vaginov e Kuzmin, loro amici di gioventù, i due "vecchi" rappresentano per i giovani leningradesi che hanno modo di conoscerli un'eredità da custodire e da non dissipare. E sono soprattutto, insieme a personaggi come Jakov Druskin, Igor´ Bachterev, Genadij Gor, Ida Nappel´baum, per citarne solo alcuni, i custodi della memoria di quella *intelligencija* a–rivoluzionaria nei confronti della quale, per usare le parole di Jurij Tynjanov, nella storia della letteratura è stata commessa una grave ingiustizia, dovuta all'influenza della corrente letteraria vincitrice. L'ingiustizia, come è ben noto, è stata ben più che letteraria, ma, in modo del tutto trasversale, la generazione cui appartiene Tat´jana Nikol´skaja, è riuscita, all'inizio per vie sotterranee, poi sempre più apertamente, a far pubblicare e conoscere gli autori (Vaginov, Charms, Vvedenskij) che hanno poi profondamente influenzato le generazioni successive.

Milly Berrone

M. Gurgul, A. Klimkiewicz, J. Miszalska, M Woźniak, *Polskie przekłady włoskiej poezji lirycznej od czasów najdawniejszych do 2002 roku. Zarys historyczny i bibliograficzny,* Universitas, Cracovia 2003.

Ci stupisce in positivo la pubblicazione da parte di una grande casa editrice di un'opera come questa. Non crediamo che in termini di copie vendute questo studio possa raggiungere numeri da capogiro, ma di certo farà la gioia degli slavisti italiani e degli italianisti polacchi. Compilato da quattro studiose di Cracovia, città nella quale si trova l'università attualmente più vivace per quanto riguarda gli studi italianistici in Polonia, il saggio contiene un'introduzione che ospita la cronaca delle alterne fortune dei nostri poeti in quelle terre (ne risulta che il primo a cimentarsi in traduzioni poetiche dall'italiano sia stato Sebastian Grabowiecki, che nel 1590 pubblicò una sua versione delle *Rime spirituali* di Gabriele Fiamma). Segue l'elenco in ordine alfabetico degli autori tradotti. Esclusi dalla bibliografia, oltre alle opere di teatro in versi, anche *La Divina Commedia*, l'*Orlando Furioso* e la *Gerusalemme liberata* per motivi non ben giustificati. Escluse anche le traduzioni di opere italiane tradotte in polacco da un'altra lingua.

Uno studio come questo può essere letto in diversi modi. È innanzi tutto un prezioso strumento di consultazione; ma può essere divertente anche solo spulciare, piluccare qua e là di tanto in tanto e scovare le tante chicche e curiosità che si nascondono in queste pagine. Stupirà così talvolta il grande numero di traduzioni di poeti in Italia poco conosciuti o dimenticati: si tratta spesso di autori di componimenti sulla Polonia e sulla sua storia (il seicentesco Vincenzo da Filicaia, ad esempio) o di italiani per vari motivi vicini alla Polonia (si scopre che lo slavista Nullo Minissi ha scritto poesie, pubblicate in traduzione in Polonia, ma non in Italia). Tra le molte traduzioni d'autore citiamo solo due "chicche": una versione mickiewiciana del 1827 di *Chiare fresche et dolci acque* e l'esperimento di affidare nel 1961 una raccolta di poesie di Salvatore Quasimodo, fresco di Premio Nobel, all'interpretazione di "traduttori" come Broniewski, Jastrun, Iwaszkiewicz, Przyboś, Ważyk e altri.

Leonardo Masi

S. Aleksievič, *Ragazzi di zinco*, traduzione e postfazione di S. Rapetti, edizioni e/o, Roma 2003.

"La guerra... ha un significato riposto che mi tormenta sempre. Sono cresciuta in mezzo a racconti di guerra. La rivoluzione, la guerra civile, la seconda guerra mondiale... Ma nei libri che ne parlavano ho sempre sentito la mancanza di qualcosa di importante. Si trattava pur sempre della storia dello Stato o delle idee generali, ma non dell'anima dell'uomo. A interessarmi era ciò che le persone raccontavano della guerra a casa propria e non nelle riunioni ufficiali e nelle celebrazioni solenni... Voglio mettermi a cercare e a raccogliere non i racconti degli eroi ma quelli della gente comune".

In queste parole è racchiusa l'urgenza esistenziale che muove la giornalista e scrittrice bielorussa Svetlana Aleksievič alla ricerca di "autentiche" testimonianze di guerra. *Ragazzi di zinco* è infatti un'opera che riverbera l'esperienza della guerra sovietica in Afghanistan attraverso una trama composta dalle voci dei suoi reduci. I loro racconti danno vita a un coro da tragedia in cui l'autrice dirige e amalgama la materia viva dei ricordi, modellandoli nell'insieme unitario del libro. I protagonisti di questa polifonia bellica sono in primo luogo gli *afgancy*, quei soldati sovietici che la guerra, procedendo inesorabile nella sua logica di privazione, ha mutilato ancora imberbi: ragazzi a cui è stata sottratta l'esistenza, sono state sottratte gambe o braccia, ma anche semplicemente normalità, speranza. A comporre questo coro sono poi una serie di personaggi "marginali" nell'economia eroica della guerra, le cui vite sono state ugualmente stravolte da essa, così come quelle dei soldati. Sono le infermiere, le volontarie, le mogli e soprattutto le madri degli *afgancy*, che hanno visto tornare a casa i propri figli in bare di zinco sigillate, unico segno tangibile di una guerra nascosta per anni alla popolazione sovietica, camuffata da operazione umanitaria grazie al supporto di tutte le strategie di potere e controllo in mano alle istituzioni. La bara di zinco diviene allora simbolo di tutta l'operazione militare condotta in Afghanistan e più ancora del sistema sovietico basato su una coercizione attuata attraverso la menzogna e l'imposizione del silenzio. Il silenzio non a caso è il nucleo tematico di un convengo organizzato dalla Aleksievič a Minsk (ottobre 2002) dal titolo *Intellektualy: soblazn molčanija*.

Ragazzi di zinco costituisce la parte finale di una trilogia "corale" dedicata dall'autrice al tema della guerra. Il primo libro del trittico, *U vojny ne ženskoe lico* [La guerra non ha un volto femminile], collage di racconti di donne-soldato sovietiche nella seconda guerra mondiale, viene portato a termine nel 1983 ma vede la luce due anni più tardi, quando la censura, ammorbidita dal nuovo corso della perestrojka, ne permette finalmente la pubblicazione, fino a quel momento impedita dalle accuse di pacifismo rivolte dalle autorità alla giornalista. *Poslednie svideteli* [Gli ultimi testimoni], pubblicato insieme al primo libro nel 1985, continua a indagare i retroscena della grande guerra patriottica, ma adotta come filtro sul reale lo sguardo di chi all'epoca era bambino, perseverando nella volontà di ritrarre una guerra meno clamorosa di quella ufficiale, lontana da facili eroismi.

Nella ricerca continua di una dimensione narrativa dimessa e quotidiana l'autrice ci presenta l'opera "afghana" suddividendola secondo le tappe del percorso evolutivo che ha portato alla stesura, quasi a volerci mostrare la materia in divenire, dall'intuizione autoriale alla ricezione del pubblico. Il libro si apre con alcuni appunti di lavoro preliminari, che narrano quella necessità di comprensione e conoscenza che porta la giornalista a interessarsi dell'Afghanistan nel 1986, un momento in cui la guerra è ancora celata e semplicemente giustificata come dovere internazionalista. Nel quadro frammentario di questa introduzione (riflessioni personali, il racconto della permanenza a Kabul – settembre 1988 –, brevi racconti di guerra, estratti dei quotidiani del 1989, aforismi) la Aleksievič rivela il proprio orizzonte etico come forte componente intellettuale. Suffragata da Berdjaev, dal Vangelo, da Shakespeare e Kafka, alle volte evocati con la banalità della citazione, con una fretta onnivora per dare respiro universale alla propria ricerca, la scrittrice espone con semplicità l'oggetto della sua attenzione. È la storia dei sentimenti, ovvero la rivelazione di quell'aspetto minuto della guerra, che porta alla demitizzazione di un eroismo astratto: "siamo prigionieri dei miti... La nostra è una società terrorizzata da ideali ed esempi eroici. I nostri eroi sono freddi e irreali. Dobbiamo liberare la vita vera da questa pelle artificiale che l'avvolge... Perché resti solo la vita reale. Così che la si possa penetrare, lì dove pulsa il dolore... dove è vivo il sentimento... e vive la memoria".

Chiarito il suo compito la Aleksievič torna nell'ombra e lascia spazio ai racconti, che vengono suddivisi in tre giornate, rimando biblico al libro della Genesi, fonte dichiarata di riflessione per l'autrice, che sembra cercare nelle Sacre Scritture qualche risposta ai suoi interrogativi sulla natura

umana. L'incipit di ogni giornata è segnato dalle conversazioni telefoniche della giornalista con un *afganec*, chiamato "l'eroe principale", che inizialmente attacca la sua interlocutrice e porta avanti le ragioni di chi è andato in guerra solo per servire la patria e obbedire agli ordini; tuttavia la conversazione procede e nel contatto con la persona che ha svelato la brutalità di quella guerra, la sofferenza dell'ex soldato esplode e così la sua voglia di riscattarsi, di vivere, di dimenticare. L'*afganec* è una sorta di alter ego della Aleksievič, suo interlocutore ideale proprio perché rappresenta quella consistente parte dell'opinione pubblica contraria a una operazione di demistificazione come quella di *Ragazzi di zinco*. Nell'incarnare lo stereotipo del soldato incattivito, che ha compiuto il suo dovere e che riconosce la propria verità solo nel sacco di cellophane in cui è contenuto il cadavere del suo compagno, l'*afganec* diviene infatti portavoce di quei soldati (vittime di un terribile inganno), a cui non è rimasto altro che difendere la propria guerra e il martirio per non soccombere all'orrore.

Un punto nevralgico e ricorrente in questa narrazione corale e immediata dell'epopea afghana scaturisce proprio dalla dinamica tra istituzioni e soldato, tra il potere e la sua pedina, tra menzogna e verità: è unanime nelle voci degli *afgancy* lo sconforto per un sacrificio compiuto in nome di qualcosa che non esisteva, il dovere internazionalista e la fratellanza col popolo afghano, per una guerra affrontata senza la minima preparazione tecnica e in condizioni atroci. La disillusione di molti ragazzi partiti sulla scorta di un ingenuo romanticismo si reitera all'infinito e pone ognuno di essi di fronte al lacerante conflitto tra il continuare a "credere", più autentico precetto sovietico, e la scoperta della verità che ha reso la formula socialista-internazionalista un dogma ormai scarnificato, sclerotizzato nella sua immobilità e astrattezza.

Ad aggregare questi relitti è poi lo stesso sentimento di solitudine e isolamento rispetto a una società e a un establishment che li ha sacrificati e poi ignorati, che dopo aver elargito qualche medaglia ha liquidato la "loro guerra" come errore politico. Quella guerra, assoluta e prepotente come l'eroina, che non si può relegare al passato perché si è impadronita di ogni spazio vitale: "se è un errore politico, allora restituitemi le gambe", dice un ex-tenente.

I punti di convergenza della maggior parte dei racconti sono la scoperta dell'inganno, la narrazione delle condizioni catastrofiche riservate dall'Unione sovietica ai suoi martiri, la necessità di ricorrere alle droghe per affrontare attacchi e spedizioni, l'umiliazione delle donne volontarie ritenute semplice merce di scambio, in un più generale processo di mercificazione che porta i più furbi a trasformare l'esperienza afghana in un Eldorado di contrabbando. Al di sopra di queste verità, che hanno il valore di considerazioni politiche sulla natura stessa del regime sovietico più che sulla guerra in sé e che presentano l'*afganec* soprattutto come vittima di quel regime, l'immagine che si leva dai racconti e che poi sedimenta come messaggio assoluto e universale è quella di un'umanità annullata dalla guerra, che inferocisce, che apprende il gusto di uccidere, che nella logica perpetua della vendetta livella ogni differenza. In questa follia il sangue degli animali si confonde con quello degli uomini, la brutalità dei sovietici con quella degli afghani. Le vittime si trasformano in carnefici, l'ingenuo diciottenne russo diviene un assassino, così come il suo nemico. Oltre a svelare l'ipocrisia sovietica perpetuata per dieci anni, le voci raccolte e filtrate dalla Aleksievič mettono a nudo e vivisezionano il meccanismo dell'odio, la perdita di umanità e dignità in guerra. I racconti divengono un'analisi a occhio nudo delle trasformazioni di un'umanità messa alle strette, tra vita e morte, vittoria e sconfitta. Il punto di vista oscilla tra la posizione di chi ha combattuto obbedendo senza poter pensare e quella di chi invece si è sentito "a casa", poiché gli è stato insegnato solo a riconoscere il nemico per combatterlo: "l'unica esperienza morale di tutti noi era o la guerra o la rivoluzione, non ce ne avevano insegnate altre". Tuttavia, la sconfitta vera, quella del non aver avuto scelta, è il comune denominatore di vittime e guerrafondai.

Prima di chiudere il libro (con l'inquietante racconto su una madre che vede il figlio trasformarsi in assassino una volta tornato a casa) la scrittrice riporta alcuni frammenti delle reazioni suscitate dalla pubblicazione dei primi brani del testo, conversazioni, telefonate, lettere. In tal modo continua a far vivere la sua opera, ricreando ancora una volta quella struttura polifonica che rappresenta l'elemento portante dei suoi reportage.

Con *Ragazzi di zinco*, basato su materiale raccolto in giro per l'URSS e a Kabul dall'85 all'89, sparisce la distanza emotiva con il passato della *otečestvennaja vojna* ritratto in *La guerra non ha un volto femminile* e in *Gli ultimi testimoni*. I racconti sono quelli di una guerra ancora in atto, l'indagine entra nel flusso della storia in divenire. Sicuramente anche per questo motivo quando il libro esce in Russia nel 1991 le reazioni sono ancora più contrastanti

ed esasperate di quelle che avevano accompagnato l'uscita delle prime due opere. Perché a differenza della guerra del 1941–'45, che costituisce uno degli episodi eroici fondanti della storia e della mitologia culturale sovietica, tanto da far rimpiangere a molti ragazzi di non avervi potuto partecipare (questo ce lo raccontano proprio gli *cinkovye mal´čiki*), il fallimento di una guerra durata dieci anni, ribattezzata il "Vietnam russo", è evidente. Forse è per tutto questo – una ferita ancora aperta e la verità troppo scomoda su un potere che si è sbagliato, stremandosi, per dieci anni – che nel 1993 a Minsk Svetlana Aleksievič viene citata in giudizio per diffamazione da alcuni degli intervistati. Il processo si chiude con una sentenza parzialmente favorevole alla scrittrice, anche se il solo fatto di ritrovarsi sul banco degli imputati svela quella logica perversa, tutta kafkiana, che convive con una verità così difficile: "chi siamo dunque? Come mai di noi si può fare ciò che si vuole? Si può restituire a una madre una bara di zinco, e poi indurla a sporgere querela contro lo scrittore che ha raccontato di come lei non abbia potuto neanche baciare un'ultima volta il proprio figlio, e abbia dovuto piangerlo in mezzo alle erbacce, accarezzandone la bara [...] da chi o da che cosa dovreste difendere i vostri figli? Dalla verità?". Con la Aleksievič un altro tassello va a comporre il lungo elenco dei processi letterari così cari al regime, e sul caso *Cinkovye mal´čiki* un dossier per la stampa è già pronto prima ancora che venga avviata la fase istruttoria: "non sarei venuta in quest'aula se non ci fossero state le madri, anche se so, d'altra parte, che non sono loro a processarmi, ma il defunto regime [...] Dietro le madri intravedo le spalline dei generali". L'arringa della scrittrice fatta in aula durante l'ultima udienza, che Rapetti riporta nella postfazione, è una dichiarazione d'intenti e un manifesto letterario, che in poche righe chiarisce – con la semplicità e la pregnanza proprie del suo pensiero – l'approccio con cui l'autrice si accosta al suo soggetto. La Aleksievič difende il proprio diritto di scrittrice a una visione parziale e soggettiva del mondo, sostenendo un'arte letteraria in cui "un documento non è un certificato di leva o un biglietto del tram". Dalle sue parole emerge l'idea di un libro che è sì documento, ma al tempo stesso rielaborazione personale delle voci e degli echi di un'epoca, di una materia viva e multiforme che appartiene a chi la racconta e a chi la ascolta per raccontarla di nuovo. Nello sfondo sociale in cui questi avvenimenti si compiono la scrittrice coglie un'altra, "sua", verità: l'immutabilità dell'homo post-sovieticus, che ha assistito al cambiamento di una realtà ridenominata, rimanendo però fedele alla logica preesistente, quella ambigua del *campo socialista* e della *zona* come rappresentanti metonimici di tutta l'Urss. Il continuare a chiedersi "di chi è la colpa" distoglie allora da un problema più profondo, da quell'eterna questione dello *Čto delat´?* che pone l'uomo di fronte a una scelta esistenziale: "sparare o non sparare, tacere o non tacere, andarci o non andarci". Svetlana Aleksievič però non ha fiducia nelle possibilità di un contatto profondo col sé dell'individuo post-sovietico, ammaestrato con le bandiere rosse a lottare e a odiare, incapace di "vivere, semplicemente vivere".

L'unica cosa che in questo scenario disgregato rimane vitale, fertile, è la narrazione, che ricompone e rimanda, nella sua trama fitta di echi e memoria, l'immagine di un dolore imposto, dell'annichilimento dell'essere umano nella tragedia collettiva della guerra.

Giulia Bottero

"Poetiche di guerra in Russia",
***Vremja "Č". Stichi o Čečne i ne tol´ko*, a cura di N. Vinnik, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2001;**
S. Stratanovskij, *Rjadom s Čečnej. Novye stichotvorenija*, Puškinskij Fond, Sankt-Peterburg 2002.

Le politiche di guerra in Russia appaiono come subdole proiezioni che dai vertici di governo, attraverso un'informazione ancora troppo controllata dall'alto, giungono all'opinione pubblica in maniera epurata e distorta. Ciò che una volta era riconoscibile più semplicemente come propaganda di guerra, si è trasformato in un meticoloso lavoro per camuffare gli interessi particolari e le responsabilità effettive delle strategie belliche contro la resistenza in Cecenia (*Nachče*), cioè contro quelle che appaiono ormai come invincibili bande di guerriglieri. In questo suo operare il governo russo dimostra tuttavia i limiti di una grossolana maniera di condurre la questione. Da anni è ormai diventata un'abitudine fare i conti con le notizie del conflitto ceceno: mass-media, rappresentanti politici e militari convogliano l'idea confusa della guerra in un angolo assordito e raggrumato nella coscienza dei russi, i compartecipi silenziosi di un'aggressione spesso presentata come dovuta e inevitabile, atto indispensabile e irrevocabile. Da quando nel 1999 l'agente segreto Putin è diventato il condottiero del paese e si è presentato al suo popolo di telespettatori con carte geografiche della Cecenia alla mano,

spiegando nel dettaglio come liquidare qualche migliaio di banditi sparsi sui monti del Caucaso, nulla è cambiato se non il numero delle vittime stimate. Ai russi non sembrava vero di aver trovato l'uomo per risolvere quella scomoda guerra, nocivo residuo di una deriva storica del Novecento costernato da non pochi sconvolgimenti politici e disgrazie socio-economiche. D'altronde dopo i discorsi alticci e le decisioni arbitrarie di El´cin, in molti erano a credere che trovare soluzione al conflitto fosse solo una questione di sobrietà politica e di lucidità diplomatico-strategica.

La guerra in Cecenia invece continua ancora oggi e resta tanto efferata quanto accettata in modo discreto, cioè passivamente e con distacco. I dati stilati sono inattendibili, ma si parla di decine di migliaia di morti, senza distinzione tra la popolazione civile, i soldati russi (spesso ragazzi di provincia arruolati nemmeno maggiorenni) e i guerriglieri ceceni, integrati con mercenari musulmani di altri paesi islamici. Non c'è politica, né diplomazia che attualmente possano paventare credibilità di fronte ai bombardamenti indiscriminati, agli eccidi da una parte e dall'altra e all'odio gratuito che non trova più contegno. In realtà il valore che hanno le vite umane sacrificate in questo conflitto resta pressoché nullo, se è vero che fa poca differenza dove e cosa succeda e se non si fa nulla di straordinariamente concreto per mutare il corso degli eventi. All'orrore quotidiano dell'indifesa popolazione civile cecena si sovrappone quello estemporaneo che colpisce il cuore di Mosca. Ma se nemmeno gli eclatanti e sanguinosi atti di terrorismo, che negli ultimi anni hanno colpito la capitale russa, riescono a scuotere l'opinione pubblica, è evidente che indifferenza e impotenza giocano ad accusarsi fino a mascherarsi in quella sovietica rassegnazione che sembra abbia ormai vaccinato il popolo al cospetto di qualsiasi forma di terrore esterno o interno che sia. Lo stato poliziesco e la propaganda di governo continuano in tal modo a utilizzare l'idea della minaccia terroristica per giustificare la soluzione bellica alla questione cecena, ampliando il vortice del conflitto e impoverendo ogni reale prospettiva di pacificazione.

Tali sono le politiche di guerra in Russia. Se la retorica non può trovare spazio ulteriore alle ragioni umane di un conflitto, al contempo la letteratura russa porta da lontano la sua testimonianza di un cinico ricorso storico, che conferma come il Caucaso resti l'eterno teatro di scontro per i russi, impegnati da sempre a domarvi nemici ribelli e guerrafondai. La realtà storica e le vicende belliche, che nell'Ottocento autori come Lermontov e Tolstoj avevano ritratto nelle loro opere, si è tradotta nella contingenza della contemporaneità. Pur di fronte a una opinione pubblica pressoché annichilita, l'*intelligencija* russa cerca oggi di far sentire timidamente la propria voce di dissenso. Si tratta spesso di voci singole che si levano da un coro di omertà, come avviene nella prosa di guerra o con il giornalismo di denuncia di autori quali Anatolij Kim o, almeno in parte, A. Prochanov (*Idušči v noči*; *Čečenskij bljuz*) e Anna Politkovskaja (*Vtoraja čečenskaja*). Quest'ultimo volume è stato pubblicato nel dicembre del 2003 (in traduzione dal francese) con una prefazione di A. Glucksmann dalla casa editrice Fandango. Si tratta di casi in cui gli scrittori citati con la loro testimonianza tentano di mantenere l'attenzione dei lettori su un argomento scomodo, così vicino e così lontano, tanto tragico quanto manipolato, di cui dopo dieci anni di conflitto non si riesce ad avere ancora la reale percezione. Per tale ragione anche i poeti russi hanno voluto simbolicamente dare il loro contributo, nel tentativo di scuotere o di scuotersi la coscienza di fronte alla questione della guerra.

***

L'antologia *Vremja "Č"*, traducibile come *L'ora "X"*, edita da Novoe literaturnoe obozrenie nel 2001, è un progetto ideato da Nikolaj Vinnik, che compare nelle vesti di curatore della pubblicazione. Come indicato nel sottotitolo, le poesie raccolte nell'antologia riguardano principalmente la Cecenia e più ampiamente la condizione umana nella dimensione terribile della guerra. Sono esattamente centosei gli autori inclusi nella raccolta, poeti di varie generazioni, di diversa formazione e con idee anche divergenti, ma legati dal comune intento di sensibilizzare i lettori con le proprie impressioni di fronte alla realtà contemporanea dei conflitti bellici, che tocca direttamente la Russia. Dal più anziano, Semen Lipkin (1911), sino al più giovane, Dmitrij Tkačenko (1982), la schiera di poeti rappresenta ben quindici città della Federazione russa, con una prevalenza di autori moscoviti e pietroburghesi, ma accoglie anche autori emigrati e viventi in Francia, Germania, Stati Uniti, Gran Bretagna, nonché i cugini ucraini, di cui si riportano alcuni testi tradotti in una sezione finale a parte, *Priloženie (perevody)*. Sensibilizzare i lettori sulla disumanità di qualsiasi conflitto bellico significa per N. Vinnik partire dal sottolineare la pericolosità di fenomeni come la xenofobia, l'intolleranza religiosa, il nazionalismo, l'imperialismo e il terrorismo.

Le poesie sono raccolte su nove sezioni che indicano una suddivisione tematica e in parte cronologica. La prima sezione, "*Vsem znakom etot strach vysoty...*", include i testi che in qualche modo rappresentano i prodromi della guerra, poesie profetiche o in cui è intuibile il presentimento del conflitto. Si tratta di testi scritti prima del 1994. La seconda sezione, "*My seem svincovoe semja...*", è dedicata alla lirica di guerra, dove spiccano i nomi dei poeti Grigorij Daševskij, Semen Lipkin e Valerij Šubinskij. Nella terza sezione, "*Ne poj, krasavica... k stolu li nam vesel´e?*", dominano i temi d'impegno civile; tra i poeti di maggior risonanza inclusi in questo sottocapitolo compaiono Ivan Achmet´ev, Dmitrij Kuz´min, Sergej Stratanovskij, Michail Suchotin e Michail Jasnov. Nella quarta sezione, "*Vnov´ orlom gljadit rossijskij gerb...*", è sviluppato il motivo del rapporto tra il poeta e lo stato russo con la sua natura e struttura imperialista e spicca il nome del poeta moscovita Vsevolod Nekrasov. Nella quinta sezione, "*Plač´te po derevljanam...*", c'è invece una sorta di spostamento dei temi già descritti verso una dimensione spazio-temporale diversa, non necessariamente attuale. Qui spiccano i nomi del giovane Filipp Kirindas, del poeta classicista Sergej Zav´jalov e di Aleksandr Levin. Nel sesto capitolo, "*I, podozritel´no igrivy, na novosti pochoži sny...*", i testi sono caratterizzati dalla stilizzazione dell'antiutopia, del motivo fantastico e di immagini surreali, come nelle poesie di Dmitrij Aleksandrovič Prigov, Dar´ja Suchovej e Vladimir Stročkov. La settima sezione, "*I vypolzet iz bukvy zver´...*", include le poesie che hanno come tematica centrale il conflitto in Cecenia negli ultimi anni; tra i testi di maggior interesse si evidenziano quelli del pietroburghese Dmitrij Golynko-Vol´fson e di Elena Fanajlova. Nell'ottavo capitolo, "*Ptica v kletke ešče poet...*", torna il tema della collocazione del poeta nel mondo e indirettamente del suo sguardo sugli eventi storici in Russia e nel Caucaso. La nona è la sezione di chiusura, *Poemy i cikly*, caratterizzata dai cicli di poesie e dai lunghi poemi dedicati agli argomenti di guerra, tra i quali si evidenzia in particolare il contributo consistente offerto dal poeta pietroburghese Viktor Krivulin.

Questa importante raccolta di alcune centinaia di testi poetici rappresenta un gesto significativo d'impegno civile, con cui Nikolaj Vinnik ha voluto portare alla ribalta il tema della Cecenia e della guerra. Ciò che preoccupa in qualche modo l'opinione pubblica trova la sua più profonda rielaborazione nella poesia, il genere letterario che permette di riflettere sulla situazione reale nel modo più sensibile, sottile e arguto possibile. Questo libro si può parzialmente considerare come cassa di risonanza nel contesto dei media, che hanno il dovere di comunicare la realtà sulla questione cecena, ma lo scopo è alla fine ben più ampio di quello di raccogliere testi sul motivo della guerra. L'antologia *Vremja "Č"* mostra in realtà gli aspetti più tragici e sofferenti di una disorientata società russa, colta in tutta la sua complessità, in un'epoca attuale dove motivi culturali, politici, economici, ma anche psicologici, s'intersecano ed evolvono in maniera sempre più spasmodica.

***

Tre cicli di poesie e un poema polifonico compongono l'ultimo libro di Sergej Stratanovskij, uscito nel 2002. Il primo di questi cicli è omonimo del titolo dato alla pubblicazione (*Rjadom s Čečnej*) e comprende nove componimenti brevi esplicitamente dedicati alla guerra e alla Cecenia (pp. 5–14). Il pensiero di S. Stratanovskij sul conflitto ceceno è chiaro: un intero popolo è esposto alle violenze indiscriminate, agli eccidi e alle sopraffazioni che ogni guerra porta con sé. Il poeta denuncia la mancanza di capacità e di volontà per risolvere il conflitto senza le armi, sottolineando la gravità dell'assenza diplomatica, nell'impellenza di un dialogo pacificatore, anche se è ormai difficile rintracciare dei possibili interlocutori. La solidarietà verso la popolazione civile in Cecenia giustifica il titolo del libro *Rjadom s Čečnej* [Accanto alla Cecenia]. Il mostro della guerra è stigmatizzato dal poeta attraverso le percezioni e le sorti degli eroi quotidiani, siano essi soldati russi o civili ceceni, che non avendo reali speranze di una vita diversa e migliore, sembra non possano sottrarsi al pensiero incombente della morte.

La seconda sezione del libro è dedicata a un componimento lungo a più voci (*Pcharmat prikovannyj*), scritto sullo sfondo della versione cecena del mito di Prometeo (pp. 15–22). Il poeta dimostra in questo caso la sua attenzione per la ricca dimensione letteraria, mitologica e profondamente culturale di un popolo che ha una sua identità linguistica e nazionale ben distinte e che solo per questo meriterebbe una considerazione diversa. Pretendere di sottomettere la volontà dei ceceni con la costante minaccia della repressione dimostra la miopia di chi conduce tale conflitto. La resistenza dei banditi ribelli si giustifica attraverso le salde radici storiche di un popolo ora indigente, ora offeso, ma notoriamente combattente, che nel vedere devastato il suo territorio è finito per affidarsi al fonda-

mentalismo islamico pur di riscattarsi e vendicarsi contro quello che si mostra come l'occupante russo.

Nella terza sezione del libro (*Obraz Rossii*), che raccoglie le poesie sull'immagine contemporanea della Russia (pp. 23–34), il poeta riflette sull'identità del popolo russo nell'epoca post-sovietica. Stratanovskij decostruisce i miti ideologici e l'inganno utopico manifestando quasi la propria vergogna verso certi aspetti della storia troppo spesso sanguinaria e dolorosa del proprio Paese. Il folclore contemporaneo dei ricchi e prepotenti "nuovi russi", le chimere capitalistiche di un contadino del futuro si mescolano ai personaggi della classicità greca o della tradizione cristiano-ortodossa. I procedimenti stilistici di Stratanovskij sembrano ormai consolidati, come le costruzioni metaforiche e lessicali rispondono a meccanismi tipici della sua poetica. Nelle brevi poesie compaiono neologismi e sovietismi accanto a parole composte in maniera stravagante, ma che moltiplicano la realizzazione semantica dei testi.

Le poesie della quarta e ultima sezione del libro (*O bessmert´e i pochoronach*), sono dedicate alla morte (pp. 35–42). Qui è confermata la tendenza ai toni lugubri e pessimistici di Stratanovskij, il cui humour nero costerna in realtà tutta la visione d'insieme della raccolta. La denuncia di una guerra non merita tuttavia altri toni, né una sensibilità clemente o compromessa con idealistici pacifismi. Per il poeta la guerra è morte, una morte violenta, misera e priva di senso.

Marco Sabbatini

M. Todorova, *Immaginando i Balcani*, Argo, Lecce 2002.

Il bel libro della storica bulgara Maria Todorova (l'edizione originale è del 1997) è senza dubbio un contributo importante alla ricerca sui Balcani, cosa che è testimoniata anche dalla meritata fortuna del saggio, tradotto nelle principali lingue europee e in quelle dell'area europea sud-orientale.

La suddivisione tematica dei capitoli permette al lettore, esperto e non, di seguire un filo conduttore che ha inizio a partire dallo studio del nome stesso di "Balcani". Già nell'introduzione, però, la Todorova avverte il lettore della natura del percorso che intende seguire. Collocare i Balcani all'interno della discussione intellettuale sull'orientalismo (è qui esplicito il riferimento al saggio di Said), attraverso la storia, la filosofia e la letteratura, permette di comprendere come a lungo l'occidente abbia considerato il sud-est europeo un'entità altra da sé, come se facesse parte di un mondo oscuro (quello orientale). In questo contesto intellettuale di percezione (anche sociologica) dell'altro, nasce in seno all'orientalismo il feticcio epistemologico del "balcanismo". Feticcio, appunto, poiché serve all'occidente civile, per esorcizzare le proprie paure, relegandole e trasferendole nei Balcani. Dopo aver analizzato il nome "Balcani" e studiato la sua origine sin dall'antichità (l'Hemus latino), si passa allo studio dell'autopercezione dei popoli balcanici che si sono sempre visti attraverso la dicotomia cristianità-ortodossia e in relazione all'importante elemento musulmano. Così facendo, la Todorova arriva gradualmente al nucleo della problematica affrontata. Le fonti con le quali si cerca di capire la nascita del balcanismo e la sua cristallizzazione nel pensiero europeo, sono rappresentate dai resoconti di viaggio di numerose personalità del mondo politico, letterario, accademico, che dal Cinquecento si sono recati nei Balcani con diversi intenti. Si notano tra questi i viaggiatori e i diplomatici delle corti europee in missione nell'Impero Ottomano. Se nel Cinque-Seicento si attraversava la Turchia europea, senza prestare molta attenzione alle diversità culturali delle popolazioni soggette alla Porta, il momento di svolta può essere rintracciato nel XVIII secolo, il secolo dell'Illuminismo. La svolta intellettuale nasce intorno al concetto di civilizzazione, al quale è legata una lunga tradizione storiografica connessa all'immagine del turco dispotico e alla lotta contro l'infedele. La battaglia di Lepanto del 1571 e il fallito assedio di Vienna del 1683 furono episodi così rovinosi per la Porta, che fecero credere a più riprese all'Occidente di potersi sbarazzare del problema turco. Come mette in evidenza Wolff nel suo interessante saggio sull'invenzione dell'Europa orientale, gli abitanti della Turchia in Europa erano per gli occidentali qualcosa di indefinito. I resoconti di viaggio parlavano solamente dell'aspetto fisico e dei problemi abitativi di queste popolazioni, senza la benché minima volontà di indagarne la storia "etnica". Quindi ciò che dei Balcani era conosciuto, era la loro composizione non uniforme e totalmente oscurata dall'elemento turco. Queste popolazioni, considerate primitive, servirono da ago della bilancia per legittimare l'alto grado di civilizzazione raggiunto dall'Europa occidentale. Come spesso avviene nella cultura occidentale, la *nostra* civilizzazione diventa quindi *la* civilizzazione, non essere come

noi significa quindi non esistere. Seguendo quest'impostazione filosofica, che si svilupperà per tutto l'Ottocento, e raggiungerà risultati estremi nel Novecento, si comprende meglio come i Balcani siano divenuti il *Volksmuseum* d'Europa. I Balcani come luogo di "fuga dalla civiltà", "un reame esotico e fantastico, dimora di leggende di fate e altre meraviglie", diventano quindi l'*altro*. *Loro* sono oggi quello che *noi* eravamo in passato; un museo degli stadi dello sviluppo civile. Questa opposizione nata dalla scoperta dell'*altro* all'interno di se stessi porta a sradicare l'essenza storica del sud-est europeo, e a porlo in una posizione di minorità. Ovviamente a condizionare la nascita di questa opposizione è stato fin troppo spesso usato il confronto con l'elemento islamico. Una valutazione storica analitica, comunque, non può prescindere dall'identità più o meno coesa che l'Impero Bizantino prima, e quello Ottomano poi, dettero alla regione. L'altra immagine dei Balcani, quella di un ponte o di un crocevia (e quindi di una terra di mezzo), contribuì a togliere importanza alla regione. Nell'Ottocento a questi stereotipi si aggiunse la politica espansionistica della Russia zarista, in difesa dei propri fratelli slavi. Quindi i Balcani assumono il significato di avamposto della politica assolutista della Russia, luogo di un possibile rinvigorimento dell'ortodossia. L'altro punto di svolta che Maria Todorova rende evidente per l'immagine costruita dei Balcani è il Novecento o meglio, due suoi momenti specifici. Lo scoppio delle guerre balcaniche consentì agli intellettuali del tempo di considerare definitivamente questa regione come luogo selvaggio, dimora di popolazioni barbare e anarchiche. Ma il grande crimine, il "marchio indelebile" in epoca contemporanea dei Balcani avvenne con l'assassinio dell'Arciduca Ferdinando a Sarajevo a opera di Gavrilo Princip. Quest'episodio, se connesso all'handicap dell'eterogeneità etnica della regione, offre il terreno adatto per comprendere perché negli anni venti e trenta si sia così sviluppata l'immagine negativa dei Balcani, legata a concetti dal significato fin troppo chiaro (instabilità politica, arretratezza economica e perfino razzismo). Qualcuno parla addirittura di "origini balcaniche" a proposito del nazismo. Maria Todorova ci invita alla fine del libro a riflettere più a fondo sui Balcani, attraverso lo studio di alcuni esponenti dell'intelligencija accademica della seconda metà del Novecento. Nell'affannosa ricerca di un'Europa centrale, che si innesta all'interno della questione sull'Europa orientale, i Balcani sono stati spesso ingombranti e difficilmente collocabili. Ortodossia, cristianità, slavi e islam sono aspetti che, convivendo all'interno della medesima regione, hanno creato non pochi problemi ai classificatori accademici.

Dopo aver letto il libro della Todorova, non resta che augurarci, come fa la stessa storica bulgara, che l'Europa sia in futuro capace di guardare ai Balcani come guarda a se stessa. Leggere gli avvenimenti balcanici con le lenti della politica, della sociologia e dell'economia, come l'Occidente fa per se stesso. Questa regione che ha acquisito indirettamente una propria essenza marginale e artificiale, non è l'*altro*. È divenuta l'*altro* grazie a ciò che nel corso dei decenni i cosiddetti esperti e osservatori stranieri, contravvenendo alle leggi dell'essotopia bachtiniana, hanno voluto trasmettere, dal loro tipo di interesse per il sud-est europeo. In questo senso si comprende che l'identità balcanica studiata non inerisce alla sua essenza, ma è in gran parte dipesa da decisioni classificatorie esterne. Maria Todorova ha finalmente offerto, a partire dalla dedica iniziale, una visione finalmente equilibrata dei Balcani: "ai miei genitori, dai quali ho imparato ad amare i Balcani senza provare necessariamente orgoglio o vergogna per essi".

Giacomo Brucciani

J. Bérenger, *Storia dell'impero asburgico 1700–1918*, il Mulino, Bologna 2003.

Non può non saltare agli occhi quanto numerosi siano stati negli ultimi venti anni i testi dedicati (e ben presto tradotti in italiano) a un periodo della storia degli Asburgo che evidentemente continua ad attirare l'interesse dei lettori (tanto per fare un elenco in ordine sparso basti ricordare quelli di C.A. Macartney, R.H. Kann, A. Sked, A.J.P. Taylor, A.J. May, A. Wandruszka). La pubblicazione del libro di Bérenger sembra quindi inserirsi da un lato in questa tendenza e dall'altro nell'interessante politica editoriale del Mulino, l'unica casa editrice italiana ad avere sottocollane dedicate alla storia della Germania, dell'Austria e della Russia. Secondo la quarta di copertina il libro dovrebbe per di più "riconnettersi" idealmente all'ormai classico volume di R.J.W. Evans, *Felix Austria. L'ascesa della monarchia asburgica 1550–1700* (testo che peraltro risale all'ormai lontanissimo 1979). Si spiega forse in questo modo la scelta editoriale di pubblicare soltanto la seconda parte delle 800 pagine dell'edizione originale del testo (*Historie de l'Empire des Habsbourg 1273–1918*, Pa-

ris 1990) e forse non è nemmeno del tutto assente l'esempio dell'edizione inglese (uscita in due volumi negli anni 1994–1997).

Va subito detto però che la scelta consapevole di affiancare il volume di Bérenger a quello di Evans rappresenta un azzardo editoriale compiuto piuttosto a sproposito. Se il testo di Evans resta ancora oggi il libro che ogni storico che si occupa di Europa centrale vorrebbe scrivere, questo non si può certo dire del libro di Bérenger, che per certi versi invece rappresenta forse l'apice, ma allo stesso tempo anche il simbolo, di un modo di fare storia oggi messo profondamente in discussione. La storia di Bérenger è infatti una storia molto classica, incentrata quasi esclusivamente sulle vicende politiche e diplomatiche. E, anche se si tratta di filoni di studi che continuano ad avere grande fortuna (soprattutto in Italia), non si può negare che proprio il confronto con il ben più articolato testo di Evans tradisca tutte le debolezze di quest'approccio, che peraltro ben si inserisce in quella certa passione del Mulino per testi tradizionali e piuttosto "scolastici" che è emersa recentemente anche con la pubblicazione dei due deludenti volumi di H. Schilling dedicati alla Germania.

La *Storia dell'impero asburgico* di Bérenger è un libro che ha comunque molti pregi (alcuni dei quali a dire il vero erano più evidenti nella prima edizione francese e riguardano più la parte non tradotta in italiano del testo), primo fra tutti quello di essere davvero un solido manuale scolastico di storia politica. Per certi aspetti anzi si potrebbe dire che rappresenta il culmine di quella tendenza al revisionismo delle verità intoccabili professate per buona parte del Novecento dalle varie storiografie "nazionali" (di derivazione più o meno ottocentesca) che si sono occupate dell'area asburgica. Alla visione ristretta delle varie interpretazioni statali del passato asburgico diffuse ormai da quasi due secoli in Boemia, Austria e Ungheria, Bérenger oppone la rivalutazione del ruolo degli Asburgo, a partire dalla guerra di successione spagnola, nella creazione di quello stato cosmopolita che poi diventerà alla fine dell'ottocento l'Austria-Ungheria (varrà la pena *en passant* di ricordare che comunque il *Mito absburgico nella letteratura austriaca moderna* di C. Magris è del 1983).

Bérenger era stato il creatore dell'immagine della diarchia tra sovrano e aristocrazia che tanta fortuna ha poi avuto nel descrivere la struttura del potere nella monarchia asburgica: rivalutando il ruolo delle famiglie aristocratiche, degli *Stände* (i ceti, gli stati) e delle Diete provinciali delle varie entità territoriali che gli Asburgo governavano, lo storico francese era infatti implicitamente giunto a una profonda revisione di che cosa è stato l'assolutismo asburgico (etichetta che peraltro continua a regnare sovrana in tanti manuali scolastici). Anche in questo libro l'autore conferma la sua dettagliata conoscenza della situazione finanziaria della monarchia e dei problemi delle province (varrà la pena ricordare che a suo tempo era stato davvero illuminante il suo pioneristico *Finances et absolutisme autrichien dans la seconde moitié du XVIIe siècle*, Paris 1973). Vincente si è rivelata da questo punto di vista anche la scelta di scommettere sulla questione delle riforme, sempre imminenti e sempre rimandate, per spiegare il nascere, il rafforzarsi e il proliferare delle tendenze disgregatrici in seno alla monarchia stessa. Si tratta quindi di un solido volume che trae il meglio da quella visione politico-diplomatica della storia che si rivelava ancora qualche decennio fa dominante un po' in tutt'Europa.

Penalizzante invece si rivela l'impostazione fin troppo tradizionale di un testo in cui la periodizzazione è ancora scandita dal succedersi dei sovrani e in cui il racconto delle vicende di politica estera e interna occupa più o meno il 90 percento del volume. E non sempre la scelta di rivisitare molte delle questioni che più hanno attirato gli storici negli ultimi decenni (la politica di Maria Teresa e di Giuseppe II, la questione dell'assolutismo prima e dell'illuminismo poi, le rivoluzioni del 1848, il compromesso austro-ungherese del 1867, la politica imperialistica e suicida di Francesco Giuseppe) distruggendo l'immagine della monarchia asburgica come "prigione dei popoli" si rivela sufficiente a garantire l'originalità del testo. Le molte ripetizioni disturbano non poco la lettura del libro, nel quale sono sopravvissuti alle varie revisioni e traduzioni alcuni errori marchiani davvero sorprendenti: il più clamoroso è forse il passaggio sulla "corrispondenza in ceco di Leopoldo I con il suo amico, il conte di Czernin" (p. 79), che dovrebbe servire a problematizzare il supposto atteggiamento penalizzante degli Asburgo nei confronti delle culture nazionali, mentre potrebbe al massimo essere un argomento contrario (la corrispondenza è infatti in italiano e rappresenta uno dei migliori esempi della diffusione capillare della nostra lingua alla corte degli Asburgo; l'errore è provocato dal fatto che l'edizione parziale della corrispondenza, opera dello storico ceco Z. Kalista, è commentata in ceco).

Anche se poi si può magari anche essere d'accordo sul

fatto che alla fine della guerra mondiale per la Monarchia asburgica non esistevano altre strade oltre alle quattro tratteggiate da Bérenger (conservazione dell'unità garantita dagli Asburgo, creazione di tanti piccoli stati cuscinetto, espansionismo tedesco e avanzata dell'imperialismo russo), e magari anche sul fatto che la prima delle soluzioni (ma solo alla luce di quanto successo nel Novecento) avrebbe potuto rallentare, e magari evitare (al limite solo nella nostra fantasia), il tragico succedersi delle altre possibilità, va comunque posta la questione se per la storia non sia definitivamente arrivato il momento di abbandonare il piano del giudizio e delle speranze più o meno utopistiche per dedicarsi a una ricostruzione storica diversa e molto più profonda dei processi in atto nelle società che descriviamo, perché è indubbio che nei secoli tratteggiati da Bérenger all'interno della monarchia asburgica è successo molto più di quanto l'autore vorrebbe farci credere.

Alessandro Catalano

***Tra speranze e delusioni. La Bulgaria a Versailles*, a cura di R. Tolomeo, Lithos, Roma, 2002.**

La raccolta di saggi contenuti nel volume curato da Rita Tolomeo va a incrementare, quantitativamente nonché qualitativamente, gli studi dedicati alla storia dei Balcani e in particolare a uno degli stati più importanti della regione. La storia della Bulgaria in particolare ha ricevuto in Italia, nell'ultimo secolo, un'attenzione altalenante, legata per lo più alle contingenti situazioni politiche. Non c'è stato però un interessamento sistematico, com'è avvenuto nel caso di altri paesi dell'Europa orientale, come l'ex Unione sovietica, l'ex Cecoslovacchia, la Polonia. Considerata spesso come il limite geografico e anche culturale dell'Europa, la Bulgaria ha via via assunto la connotazione di una via di mezzo tra l'occidente e l'oriente. Il legame con la Russia zarista, e successivamente con l'Unione Sovietica, inoltre, sebbene giustificato da importanti aspetti della vita culturale, confessionale e politica, ha portato a un sostanziale occultamento della specificità nazionale del paese. Specificità che è ora accuratamente studiata, in molte delle sue sfaccettature, nel volume in questione, incentrato sulla sistemazione territoriale bulgara post-bellica, attuata in occasione dei Trattati di Pace di Versailles, e sui problemi che la Bulgaria si trovò ad affrontare in campo internazionale.

Il saggio introduttivo di Antonello Biagini, *L'Europa di Versailles e lo Stato bulgaro*, permette di far luce in modo chiaro e preciso su alcuni aspetti politici e sociali della storia recente della Bulgaria, necessariamente legati alla storia balcanica contemporanea e ai riflessi che in questa regione ha avuto la sistemazione territoriale post-bellica. Il saggio di Paolo Bertoia, *Le relazioni tra la Germania e la Bulgaria dal crollo del fronte macedone al Trattato di Versailles (1918–1919)*, affronta con estrema chiarezza i rapporti della Bulgaria con il suo principale alleato di guerra, dedicando il giusto peso alle rivendicazioni territoriali bulgare sulla regione della Dobrugia. Il contenzioso sulla sistemazione geopolitica dei Balcani terminò infatti solo quando il Reich tedesco ridefinì i propri rapporti diplomatici con gli alleati della regione (la Bulgaria nel nostro caso) alla luce delle acquisizioni territoriali tedesche dopo la firma della pace di Brest Litovsk del 1918.

Il sistema nato a Versailles nel 1919 ha sancito sul piano diplomatico il principio dell'autodeterminazione dei popoli, cioè la formazione di stati-nazione fondati sul principio della comunità etnica. Il nuovo ordine politico ha portato, specialmente nell'Europa orientale, a due conseguenze importanti. Prima di tutto bisognava definire i confini degli stati all'interno dei quali dovevano nascere le singole nazioni. Se s'intende la nazione come unità linguistica e culturale, realizzatasi storicamente, si comprendono immediatamente le rivendicazioni bulgare sulla Macedonia, derivate dalla tradizione degli antichi stati medievali. La difficoltà di conciliazione tra i confini etnici e confini storici conduce poi direttamente al secondo problema chiave: i confini etnico-linguistici, questione di difficile definizione soprattutto a causa del continuo intersecarsi e sovrapporsi di popolazioni diverse. Anche questa problematica ha le sue radici quindi nel concetto di nazione, che in Europa orientale si definisce soprattutto come comunità etnico-culturale, sviluppando quindi ulteriormente l'idea di un nazionalismo etnico, contrapposto al nazionalismo civico dell'Europa occidentale. I nuovi stati-nazione, nati alla fine della prima guerra mondiale, dovevano quindi per forza di cose affrontare il problema delle minoranze etniche interne, che in molti casi venivano discriminate e gli appartenenti alle minoranze venivano ridotti a cittadini di seconda categoria. Il malcontento delle minoranze si manifestava del resto anche fuori dei confini stabiliti: è ad esempio questo il caso dei macedoni della Jugoslavia che guardavano alla Bulgaria come stato-nazione simbolo. Il problema dei confini etnici è affrontato con cura dai saggi di Rita Tolomeo, *Problemi etnici e territoriali bul-*

gari tra l'armistizio di Salonicco e la pace di Neuilly, e di Giuliano Caroli, *L'Italia e la definizione del confine tra Grecia e Bulgaria (1919–1922)*. Sullo sfondo della mai sopita idea di una Grande Bulgaria, negata dal trattato di Berlino del giugno–luglio 1878 che rivedeva le precedenti risoluzioni del trattato di Santo Stefano del marzo 1878, il saggio di Paola Storchi, *Alle origini del colpo di stato del 19 maggio 1934: nascita e sviluppo del circolo Zveno*, illustra dettagliatamente la struttura del circolo dagli evidenti tratti massonici che porterà poi in Bulgaria alla soppressione del pluralismo e del sistema costituzional-parlamentare. Anche in questo caso, ovviamente, il riferimento alla questione territoriale, e in particolare alla Macedonia, è uno dei presupposti di partenza fondamentali di tutta l'analisi.

I due saggi che concludono il volume affrontano due interessanti tematiche, che senza dubbio sono una novità assoluta per il panorama di studi italiano. Il saggio di Stoičo Grančarov, *Il pensiero economico in Bulgaria (1915–1944)*, abbraccia un arco di tempo molto ampio, ma allo stesso tempo estremamente indicativo per indagare il percorso teorico e pratico che ha compiuto il pensiero economico bulgaro alle prese con due guerre mondiali e con un periodo interbellico molto turbolento. Il saggio di Antonina Kuzmanova, *La storiografia bulgara e la politica estera della Bulgaria dopo Versailles*, va infine a colmare un vuoto di studi (persino in Bulgaria) sul fondamentale tema della presa di coscienza della questione nazionale da parte della classe politica e accademica alla luce della disfatta bellica.

In definitiva il volume sulla Bulgaria a Versailles, frutto di una collaborazione accademica italo-bulgara, dimostra tutta la sua importanza sia per i temi trattati, che per il tentativo riuscito di infrangere tanti luoghi comuni e rimettere in discussione le rigide categorie imposte a suo tempo anche in campo storico dalla dottrina ufficiale del partito unico. La raccolta di saggi, inoltre, ci fa essere ottimisti sulla ripresa degli studi bulgaristici in Italia, fino a oggi legati quasi esclusivamente ad analisi di tipo linguistico-filologico. Se nel 2007 la Bulgaria entrerà effettivamente a far parte dell'Unione Europea, credo che sarà davvero opportuno contribuire con studi specifici a un'integrazione che non sia solamente di tipo economico, ma anche culturale e di reciproco scambio intellettuale.

Giacomo Brucciani

Glosse storiche e letterarie I,

G.B. Manni, *Věčný pekelný žalář. Do češtiny převedl Matěj Václav Šteyer*, k vydání připravil M. Valášek, doslov napsala A. Wildová-Tosi, Atlantis, Brno 2002.

"Das schrecklichste aller Bücher" erano le parole con cui Dobrovský, per l'espressività con cui il gesuita raccontava le pene dei dannati, aveva liquidato nel 1792 la traduzione ceca del libro di Manni. Nell'efficace traduzione di una delle figure più attive in campo letterario del secondo Seicento ceco, il gesuita M.V. Šteyer, il testo (che l'anno scorso ha raccolto anche il provocatorio voto di P. Ouředník come migliore libro dell'anno nella tradizionale inchiesta del quotidiano Lidové noviny), pubblicato a Praga nel 1676, diventa una delle più efficaci espressioni di quella che è stata efficacemente definita "l'offensiva culturale" controriformista dei gesuiti. Curiosamente quindi anche se G.B. Magni è figura del tutto marginale nella letteratura italiana, e del tutto dimenticata è la sua opera *La prigione eterna dell'inferno disegnata in immagini et espressa in essempii al peccatore duro di cuore* (Venezia 1666), l'assimilazione del libro da parte della cultura ceca è arrivata al punto che, in tutte le storie della letteratura successive a Dobrovský (Jungmann, Vlček, Jakubec), il volume di Manni è sempre stato preso a simbolo della decadenza culturale ceca nel Seicento. In realtà oggi possiamo guardare in modo più pacato a questo segmento del passato culturale della Boemia e verificare che anche il libro di Manni appartiene a quel tipo di testi, assimilati dalla cultura ceca in quel complesso e difficile processo di appropriazione del codice culturale cattolico, che a lungo era rimasto estraneo all'Europa centrale. Come avviene anche in altre zone limitrofe, in ceco vengono infatti tradotti in gran quantità i testi pedagogico-religiosi prodotti dagli spirituali e dai religiosi italiani, allo scopo preciso di fornire ai missionari che attraversano il paese le armi pedagogiche senza le quali il processo di ricattolicizzazione dello spazio boemo sarebbe impensabile. Oggi la traduzione del libro di Manni viene riproposta all'interno dell'originale collana Thesaurus absconditus della casa editrice Atlantis (il primo volume pubblicato era stato, nel 1998, uno degli scritti polemici più curiosi del Settecento ceco, *Země dobrá, to jest země česká*). La traduzione di Šteyer è accompagnata da una puntuale postfazione di A. Wildová Tosi ("Osudy Věčného pekelného žaláře a jeho místo v české literatuře", pp. 243–289) che salda un vecchio debito della boemistica italiana, visto che già nel 1938 Vašica auspicava uno stu-

dio più approfondito del testo. Oltre a offrire un'analisi del motivo dell'inferno nella lettura ceca, l'autrice ripercorre le vicende storiche e il "successo" del libro tra i critici letterari cechi, e propone anche la prima analisi delle fonti sia di Manni che di Šteyer. Il testo di partenza infatti, proprio per la sua struttura "aperta", offriva possibilità notevoli di ampliamento e approfondimento che sono state sfruttate a fondo da entrambi gli autori: Manni trae molte delle sue immagini dal trattato ascetico del gesuita spagnolo Juan Eusebius Nierember *De la diferencia entre lo Temporal y Eterno* (1640) e Šteyer a sua volta amplia e modifica il testo di Manni, al punto che si può quasi parlare più di un "riadattamento dell'originale" che di una traduzione vera e propria (le fonti primarie sono in questo caso la bibbia e lo *Speculum exemplorum*, ma anche molti testi meno famosi, tra i quali spicca l'interessante aggiunta della visione di Francesca Romana). Sia l'edizione ceca che quella tedesca sono state pubblicate nel 1676 e fanno parte di un momento di grande diffusione dell'opera di Manni in Europa centrale, probabilmente legata alla presenza di Manni a Vienna, dove per qualche tempo ha ricoperto la funzione di predicatore e confessore alla corte dell'imperatrice Eleonora. È curioso notare fino a che punto possano cambiare le coordinate culturali: la versione ceca della *Prigione eterna dell'inferno* torna in libreria, a più di trecento anni dalla prima edizione e con le terribili illustrazioni originali, avvolta da una fascetta rossa che annuncia il ritorno del "più terribile di tutti i libri".

***Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert). Ein Exemplarisches Handbuch*, a cura di J. Pauser, M. Scheutz e Th. Winkelbauer [Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung. Ergänzungsband 44], R. Oldenbourg Verlag, Wien-München 2004.**

Uno dei principali trend della ricerca storiografica in ambiente austriaco e tedesco è stato negli ultimi anni, in modo molto più evidente che in Italia, un ritorno a uno studio più rigoroso delle fonti. Certo fonti di tipo diverso rispetto a quelle di cui si occupava prevalentemente la storiografia positivista ottocentesca, ma pur sempre fonti d'archivio. Forse per una ritrosia congenita del tedesco nei confronti dei castelli di parole senza solide basi testuali, uno dei centri in cui più profonda è stata negli ultimi anni la riflessione sul legame tra fonte storiografica e rielaborazione storica è stata Vienna. Il grande successo degli studi sulla corte imperiale hanno profondamente cambiato lo stato delle nostre conoscenze sull'argomento e molti dei libri "canonici" fino a pochi decenni fa sembrano oggi definitivamente invecchiati. Il punto d'arrivo di questo profondo ripensamento è un volume di più di mille pagine che farà sicuramente la felicità non solo di qualunque studente ma anche di tutti quegli specialisti che non hanno la fortuna di occuparsi esattamente del tema di cui tratta il singolo intervento: gli ottanta saggi, per lo più appartenenti alle prime due grandi categorie in cui è diviso il volume (*Institutionen* e *Gattungen*, le altre sono *Bilder und Dinge* e, la più modesta, visto che contiene un solo articolo, *Medienarchäologischer Ausblick*), agevoleranno sostanzialmente la fase di iniziale orientamento in campi di studio diversissimi. Il volume infatti ha il grande merito di raccogliere, in un contesto di sempre maggiore specializzazione degli studi, testi dedicati a temi molto lontani tra loro e offre un quadro esaustivo dei risultati ottenuti in campi molto diversi fra loro da due generazioni di storici. La scommessa, ampiamente vinta, dei curatori era quella di non limitare lo studio dei materiali alla sola Vienna, ma di ampliare, nei limiti del possibile, l'orizzonte a tutta la monarchia asburgica (molto rappresentate sono infatti Boemia, Moravia e Ungheria) e offrire in questo modo a chiunque voglia avventurarsi nelle ricerche d'archivio uno strumento di partenza su materiali spesso citati, ma in realtà poco utilizzati. Quasi impossibile è dare un'idea precisa del contenuto concreto del volume, visto che si spazia da testi molto specifici dedicati alle memorie di un singolo, fino ad analisi di ben più ampio raggio che riguardano il mondo militare, la corte, il consiglio segreto, i governi regionali e gli *Stände* delle singole province, o l'importante (e spesso trascurato) rapporto delle terre ereditarie con l'Impero. Particolarmente innovativa, nell'impostazione del libro, è lo spazio dedicato a fonti fino a pochi anni fa del tutto trascurate dalla ricerca storiografica: i diari (anche qui lo spazio coperto va dalle memorie dei nobili fino alle cronache familiari), gli scambi epistolari (da quelli ricchissimi di Leopoldo I e degli eruditi alla normale corrispondenza quotidiana) e i primi giornali (sia stampati che manoscritti). Le voci sono state scritte dai maggiori specialisti dei rispettivi settori, tutti studiosi che negli ultimi anni hanno avuto ripetutamente occasione di frequentare gli archivi dell'Europa centrale e di "riscoprire" molte fonti apparentemente dimenticate. Si tratta di un volume che, oltre a riscoprire e rendere accessibili a un pubblico più vasto molte di queste

fonti, si presenta come uno strumento utilissimo di cui sarà impossibile, nei prossimi anni, non tenere conto.

Z. Kalista, *Valdštejn. Historie odcizení a snu*, Vyšehrad, Praha 2003.

La pubblicazione della monografia sul Wallenstein "né imperatore né re" di J. Polišenský e J. Kollmann (*Valdštejn. Ani císař, ani král*, Praha 1995) ha dato il via nella storiografia ceca a una vivace ripresa della discussione sul reale ruolo svolto dal generalissimo negli ultimi anni della sua vita. La tesi dell'innocenza di Wallenstein, del ruolo negativo svolto in tutta la vicenda dalla diplomazia spagnola e della serietà dei suoi piani di pace (Wallenstein sarebbe stato spinto soprattutto dal desiderio di raggiungere la pace universale e rivolgere le armi dei cristiani contro i turchi), è stata poi sviluppata soprattutto da J. Kollman che, in due monografie (*Valdštejn a evropská politika 1625–1630. Historie 1. generalátu*, Praha 1999, e *Valdštejnův konec. Historie 2. generalátu 1631–1634*, Praha 2001), ha cercato di mettere in discussione la a lungo dominante tesi di J. Pekář, che era stato il maggior sostenitore della tesi del tradimento consapevole di Wallenstein. Pur senza tener presenti gli importanti studi di Ch. Kampmann (in particolare *Reichsrebellion und kaiserliche Acht*, Münster 1992) e senza portare grandi scoperte documentarie, le tesi di Kollmann hanno trovato largo consenso nella pubblicistica ceca e, in certi casi, anche tra gli storici.

In questa cornice piuttosto movimentata è apparsa di recente un'altra monografia dedicata a Wallenstein, pubblicata a quasi trentacinque anni di distanza dalla sua stesura. L'autore è una delle figure più interessanti del Novecento letterario ceco: dagli esordi letterari come poeta d'avanguardia, Zdeněk Kalista è passato infatti attraverso una conversione al cattolicesimo in occasione di un viaggio romano e poi al mestiere di storico di professione. Imprigionato all'inizio degli anni cinquanta per attività antistatale, ha continuato a lavorare dopo la sua liberazione, pur dovendo fare i conti con quei sempre più gravi problemi alla vista, che lo avrebbero poi portato alla cecità assoluta. Kalista è, assieme a Václav Černý, uno degli autori più pubblicati degli anni Novanta e la tendenza non sembra ancora arrestarsi: chi ha avuto occasione di sbirciare nei loro archivi sa bene del resto con quanta cura preparassero per la stampa testi che spesso sapevano di non poter pubblicare se non a distanza di molti anni. A differenza di Černý, Kalista ha dovuto attendere più a lungo, sia per un oggettivo minore interesse nei confronti di un approccio storiografico a volte marcato da un fastidioso cattolicesimo di sottofondo (quella "storiografia spirituale" di cui è stato il maggior propagatore), sia per il carattere specialistico di molti suoi lavori. Non è questo però il caso della monografia su Wallenstein che anzi, come abbiamo visto, si inserisce in un filone di grande successo editoriale degli ultimi anni e doveva essere pubblicata alla fine degli anni Sessanta in un'edizione dedicata al grande pubblico. La casa editrice Vyšehrad inaugurando la nuova collana "Le grandi figure della storia ceca" ha deciso di pubblicare un testo di cui si conosceva da tempo l'esistenza, ma che non era stato finora reso accessibile al pubblico, soprattutto perché si era ben consapevoli del fatto che gli anni passati rischiavano di farlo sembrare antiquato. Effettivamente l'iniziativa va vista più come un omaggio all'opera di Kalista e alla sua concezione della storia e come il risultato delle ricerche degli storici cechi alla fine degli anni Sessanta, che come un originale apporto allo studio del tradimento del più famoso generale degli Asburgo. La chiave interpretativa di Kalista è piuttosto semplice: Wallenstein sarebbe "un uomo sradicato, che non conosce nessuna sensazione profonda di appartenenza, né in senso nazionale né in quello religioso o politico, il rappresentante di un individualismo illimitato" (p. 35). Alla luce di questo punto di partenza e con l'obiettivo piuttosto chiaro di polemizzare con il suo professore, J. Pekář, Kalista ripercorre tutta la vicenda esistenziale di Wallenstein. Per un uomo privo di radici è quindi semplice dare avvio a quella "specie di gioco... pieno di strani sotterfugi, tergiversazioni e simulazioni" (p. 225) che lo porterà alla morte. La decisione di puntare alla pace anche contro le direttive dell'imperatore, e senza tener conto dei suoi ordini, è qui interpretata come uno dei tanti episodi in cui lo sradicamento di Wallenstein lo porta a giocare d'azzardo, a rischio della propria stessa vita. Si tratta indubbiamente di un sistema interpretativo più intelligente di quello, pure così diffuso, che punta tutto sulla pazzia e la passione per gli oroscopi di Wallenstein, ma che rimane molto al di sotto della ricchezza fattuale della monografia a tutt'oggi fondamentale sul tema, quella di G. Mann, che pure ha scelto la stessa strada di Kalista, quella di una storia da raccontare con gli strumenti della narrativa.

Varrà la pena di concludere questa breve rassegna su una delle figure più studiate della storia dell'Europa centrale segnalando un'interessante edizione (P. Balcárek, "Cheb-

ská exekuce ve světlé korespondence s římskou kurií", *Pocta Josefu Kollmannovi*, a cura di A. Pazderová, Praha 2002, pp. 6–45). P. Balcárek, uno dei pochi storici cechi che frequentano con assiduità le biblioteche romane, è tra i più decisi propagatori delle "scoperte" di Kollmann e in diversi articoli ha sostenuto la tesi che il celebre condottiero sarebbe stato "tradito, non traditore", usando le parole del nunzio Carlo Caraffa. In un recente volume di scarsa diffusione, dedicato proprio a Kollmann, Balcárek ha pubblicato il carteggio tra il nuovo nunzio alla corte imperiale, Ciriaco Rocci, e Francesco Barberini nel periodo compreso tra il 25 febbraio del 1634 e il 6 maggio dello stesso anno. Anche se le notizie di Rocci non si caratterizzano né per originalità né per quantità di nuovi dettagli, dimostrano quanto infondata sia l'idea che in questa vicenda sia stato detto tutto ciò che si poteva dire. Particolarmente significative sono le relazioni di Rocci nel confermare l'astio sviluppatosi a corte nei confronti degli italiani coinvolti (Piccolomini in particolare si era "reso odioso alla nazione Alemanna", p. 36) e i dubbi circolati fin dal primo momento che "la fellonia, e tradimento del duca, non resti ben giustificato" (Ibidem). Anche se ci si poteva aspettare una pubblicazione ben più ampia di materiali da parte di chi sta lavorando all'edizione della nunziatura più importante del Seicento, quella di Caraffa, non si può non notare che, rispetto ad altri articoli, in questo caso l'autore ha offerto alla comunità scientifica utili materiali che approfondiscono le nostre conoscenze su una vicenda su cui pure esiste una bibliografia sterminata.

I. Pfaff, "Jalta: dělení světa nebo legenda? Z československého zorného úhlu", *Paginae historiae*, 2002, 10, pp. 108-152.

Incredibilmente pubblicato su una rivista dalla scarsissima distribuzione, l'articolo di Pfaff è una delle migliori ricostruzioni di un problema spinoso e spesso discusso dalla storiografia che si è occupata dell'assetto statale uscito fuori dalla seconda guerra mondiale: la leggenda della conferenza di Jalta. Pur incrinata già dai lavori di B. Cialdea all'inizio degli anni Settanta, la leggenda della spartizione del mondo a Jalta si è infatti rivelata ben dura a morire e, anche se ormai è diffusa la coscienza che l'importanza reale dell'episodio (che aveva lasciato a tutti la possibilità di interpretare a proprio modo le decisioni prese) venga sopravvalutata, è pur vero che l'episodio ha conservato un valore simbolico molto elevato. L'analisi di Pfaff dei documenti a nostra disposizione sulla vicenda cecoslovacca ricostruisce in modo stringente la nascita della leggenda sulla separazione del mondo che, come tutte le leggende, ha poi trovato la sua consacrazione romantica nella scena dei foglietti su cui i potenti della terra si dividono il resto del mondo. Particolarmente significativa è la scena con cui si conclude l'articolo (che sarebbe auspicabile venisse pubblicato presto come libro), quella in cui il sempre più potente Višinskij risponde appena un paio di settimane dopo la conferenza alle proteste dei romeni con una frase semplice, ma efficace: "Jalta? E che significa Jalta? Jalta sono io" (p. 142).

J. Lehár, *La letteratura ceca medievale. Il contributo di Roman Jakobson alla medievistica ceca*, Udine 2003;
M. Špirit, *Bohumil Hrabal: una sfida per storici ed editori*, Udine 2003;
J. Wiendl, *Cercatori di bellezza e ordine. la letteratura ceca di orientamento cristiano nella prima metà del XX secolo*, Udine 2003;
T. Glanc, *Tendenze della letteratura russa contemporanea. Breve rassegna di movimenti, temi e problemi*, Udine 2003.

Dopo l'importante conferenza del 2001 dedicata alle tendenze più recenti delle letterature russa, polacca, serba, ceca e ungherese (*Cinque letterature oggi*, a cura di A. Cosentino, Atti del Convegno Internazionale, Udine, novembre–dicembre 2001, Udine 2002), l'università di Udine ha sponsorizzato nel 2003 la pubblicazione di quattro fascicoli di "lezioni e letture", uno strumento didattico per gli studenti che ripropone, con traduzioni di studenti o ex studenti, le conferenze più interessanti tenute nell'ambito del programma Socrates da insegnanti dell'università di Praga (almeno questo è avvenuto per i fascicoli finora pubblicati). L'idea è in fondo semplice: perché rinunciare alla pubblicazione di tutti quei materiali (e alle rispettive traduzioni) che oggi molte università producono in gran quantità? I primi quattro fascicoli sono dedicati a problemi molto diversi e testimoniano di tendenze diverse della ricerca ceca post 1989: il loro significato per gli studenti dipende quindi molto anche dallo stato delle ricerche sull'argomento in questione a disposizione in italiano.

Il testo di Lehár, uno dei maggiori esperti di letteratura ceca antica in circolazione, ripercorre la struttura evolutiva della letteratura ceca medievale, comparando le interpretazioni che le varie sintesi letterarie hanno offerto di que-

st'epoca, e offre un quadro molto sintetico, ma allo stesso tempo sufficientemente chiaro, degli autori e dei testi più significativi. Nella seconda delle sue lezioni analizza il contributo dato da Jakobson al tema e, pur riconoscendo l'immensa importanza degli studi di Jakobson, giunge alla conclusione, sostanzialmente giusta, che "oggi leggiamo gli studi di Jakobson con la consapevolezza di dover distinguere in essi, passo dopo passo, la conoscenza positiva dalle ipotesi non dimostrate che sono talvolta formulate come conoscenza positiva" (p. 24). Per uno studente, che ha in italiano a disposizione gran parte degli studi originali di Jakobson su cui si sofferma Lehár, è sicuramente importante poter ascoltare non soltanto le voci di studiosi italiani sul tema, ma anche una delle più autorevoli voci ceche. Non sempre i giudizi infatti coincidono.

Il più problematico dei testi pubblicati è quello che dovrebbe essere anche il più interessante, essendo dedicato all'opera di uno degli scrittori più amati dagli studenti, Bohumil Hrabal. In questo caso emergono infatti tutti i problemi di questo tipo di edizione, e non solo perché la conferenza esce dopo che il saggio è stato già pubblicato in ceco in forma molto ampliata e con un ricco apparato bibliografico (M. Špirit, "Bohumil Hrabal v roce 2000", *Kritická Příloha Revolver Revue*, 2002, 24, pp. 29–48). L'articolo è infatti un condensato di quella che scherzosamente un'amica ha definito il "totalitarismo intellettuale" imperante in una parte della critica letteraria ceca. La tesi di fondo, che l'opera di Hrabal sia stata massacrata dal totalitarismo politico e quindi andrebbe sempre pubblicata in tutta la sua totalità (va ricordato che le opere complete di Hrabal ammontano a 19 volumi) e non nella forma che compiacenti editori propinano al pubblico ingenuo dei lettori, è a dir poco ingenua ed era già stata proposta in modo molto più intelligente e sensibile da J. Lopatka nel corso degli anni Sessanta. La pubblicazione del testo è importante perché esporta in Italia una corrente molto produttiva in un ambiente culturale che ha deciso di eliminare dal proprio passato cinquant'anni della propria esistenza e di portare questo atteggiamento culturale anche in campo editoriale. Fortunatamente un lettore italiano ha oggi la possibilità di confrontare direttamente le opere dell'autore con i testi di Hrabal, recentemente pubblicati in un'edizione molto ricca da Mondadori, e rendersi conto da solo fino a che punto il ragionamento dell'autore sia fondato.

Il fascicolo successivo offre un altro spaccato su un tema molto caro negli ultimi anni alla critica letteraria ceca, quello degli autori cattolici. Per chi accetta la definizione di "autori cristiani", l'analisi di Wiendl risulterà equilibrata e più moderna di ciò che sul tema possiamo leggere in italiano. Anche in questo caso la conferenza fa emergere in Italia almeno una parte del revival religioso che la critica letteraria ceca ha attraversato per tutti gli anni Novanta. Al limite ci si può rammaricare solo del fatto che episodi importanti della vita culturale ceca tra le due guerre (prima fra tutte la dura polemica tra Čapek e Durych sul franchismo) non abbiano trovato spazio in una ricostruzione basata molto sull'ecumenismo che nel 1931 aveva manifestato ad esempio B. Fučík: "oggi dovrebbe già essere ovvio, almeno per le riviste letterarie, che non esiste nessun'arte cattolica, proprio come non c'è un'arte proletaria. Un 'influsso del cattolicesimo' non lo vedo da nessuna parte, però conosco alcuni buoni artisti che sono cattolici" (p. 20).

L'ultimo dei fascicoli pubblicati offre una carrellata molto veloce di tutte le tendenze in atto nella letteratura russa da parte di un autore che, con le sue "cronache russe" pubblicate regolarmente sulla rivista Kritická Příloha Revolver Revue (ha già superato le dieci puntate), è diventata una delle voci più ascoltate su quanto sta avvenendo in campo culturale in Russia negli ultimi anni. Nonostante l'eccessiva sinteticità in rapporto alla quantità di nomi citati (ma del resto l'autore già nella prima pagina ammette che "nelle riflessioni sull'arte contemporanea bisogna rassegnarsi quindi alla frammentarietà e alla soggettività delle osservazioni", p. 5), nel testo scorrono un po' tutti i protagonisti della vita letteraria russa che conosciamo anche da altre pubblicazioni in italiano. Sicuramente utile strumento per uno studente che vuole avere una prima, sommaria, idea di quanto avvenuto in Russia negli ultimi dieci anni.

L'iniziativa, anche nel suo dare un'opportunità traduttoria agli studenti, merita senz'altro attenzione ed è auspicabile che prosegua anche in futuro, anche se qualche perplessità desta il fatto che si sia rinunciato a pubblicare una rielaborazione delle conferenze con un apparato bibliografico più corposo. In fin dei conti non si può negare che tra un testo letto e uno stampato, pure come "lezione" o "lettura", continui a passare una differenza notevole. Del tutto inspiegabile è poi la scelta di non pubblicare il testo originale "a fronte": la presenza dell'originale ceco e russo alla fine di quello italiano è veramente un artificio che non fa onore al progresso tecnico degli ultimi decenni. Nonostante questi (peraltro facilmente correggibili) difetti, la

collana promette di rivelarsi un importante ponte attraverso il quale anche il lettore italiano potrà avere un'idea più precisa di quanto sta attualmente avvenendo, nel bene e nel male, nella critica letteraria ceca (e in futuro probabilmente anche di altri paesi).

Alessandro Catalano

www.esamizdat.it