

Recensioni

[eSamizdat 2004 (II) 2, pp. 289–334]

B. Hrabal, *Opere scelte, progetto editoriale e prefazione di S. Corduas, saggio introduttivo di J. Pelán, a cura di S. Corduas e A. Cosentino, Mondadori, Milano 2003.*

“Sulla forca! È quello il posto di Bohumil Hrabal e dei maniaci simili a lui, purtroppo non è il solo, e così la maggior parte dei nostri scrittori e operatori culturali. Sulla forca! La letteratura è un letamaio, un allevamento per la produzione in serie di perversi assassini bestiali, di sifilitici in età giovanissima e infantile, di delinquenti e di ubriacconi in genere? Sulla forca” (p. 692). Questo curioso brano di una lettera anonima, riutilizzato da Hrabal alla fine degli anni Sessanta in un testo-collage contenuto in *Sanguinose ballate e miracolose leggende*, contribuisce forse meglio di ogni altro a rendere l’idea di cosa abbia significato, a partire dal tardivo esordio del 1963, l’ingresso di Hrabal nella letteratura ceca. Ciò che l’anonimo lettore, definendo i suoi libri “i liquami e il vomito spirituali con i quali si masturba pubblicamente la bestia bipede B. Hrabal” (p. 692), faceva finta di non vedere, era il grande interesse che essi avevano suscitato tra i lettori meno *prude*. La quantità di lettere ricevute avrebbe addirittura permesso allo scrittore di comporre un’intera “Ballata scritta dai lettori”, in cui l’immagine dello scrittore di culto, letto e ricercato, si alterna con regolarità a violente accuse di perversione, omosessualità, minaccia dell’ordine pubblico (pp. 685–690).

Al termine di qualche decennio di ricezione intensa ma confusa, anche il lettore italiano ha finalmente a disposizione gli strumenti necessari per comprendere più a fondo il perché di certe reazioni e la profondità delle reali novità portate dalla prosa di Hrabal nella letteratura ceca. E proprio perché non è semplice orientarsi nei complicati destini editoriali di uno dei più originali scrittori cechi del secondo Novecento, la confusione editoriale con cui le sue opere sono apparse in Italia, a partire dalla pionieristica edizione di *Inserzione per una casa in cui non voglio più abitare* curata nel 1968 da A.M. Ripellino, non ha certo facilitato le cose. A mettere ordine in questa situazione caotica, alla fine del 2003, è finalmente arrivato nelle librerie, con un ritardo di qualche anno rispetto alla data originariamente prevista, un imponente volume dei Meridiani di Mondadori dal laconico titolo di *Opere scelte*

(quasi 2000 pagine di soli testi). Questa sorta di codificazione in un “classico” di un autore ritenuto a lungo tutt’al più stravagante e originale è in gran parte dovuta alla grande opera di recupero dei tanti (e poco noti) dattiloscritti dello scrittore, avvenuta a Praga nel corso degli anni Novanta.

“È una cosa assolutamente incomprensibile che alcuni critici gli abbiano rimproverato di fare della realtà una trasposizione romantica... Hrabal non ha mai potuto influenzare la pubblicazione dei suoi libri in modo che uscissero al momento giusto”, scrive Hrabal stesso, ancorché nella luce deformante di una falsa terza persona, in un famoso testo autobiografico. Con queste parole semplici, ma tutto sommato precise, Hrabal descrive non solo uno dei destini editoriali più tormentati e sofferti del Novecento, ma anche la sua decennale lotta perché i suoi libri raggiungessero il lettore. Lo strano percorso sinusoidale della sua opera (Hrabal scrive quando non pubblica e quando pubblica non scrive) rappresenta di per sé un campo di studi complesso e interessante, e contribuisce non poco ad accrescere il fascino di uno degli scrittori cechi più originali del secondo Novecento. Il tutto è poi ulteriormente complicato dal fatto che Hrabal è scrittore irrequieto, “spettinato”, difficilmente riducibile tanto alla macchietta dello scrittore bohème perennemente ubriaco, quanto alla (pure spesso evocata) logora immagine dello scrittore filosofo. Fin dagli anni Sessanta, alla salda posizione di autore cult per un ampio pubblico di lettori, Hrabal ha sempre contrapposto l’immagine di vero e proprio rompicapo testuale per i critici.

Nessuno meglio di lui simboleggia il percorso esistenziale ed editoriale di tanti scrittori politicamente scomodi del Novecento ceco: dopo il lungo apprendistato di autore samizdat *ante litteram*, ha infatti conosciuto negli anni Sessanta un grande successo editoriale, per tornare (brevemente) nel limbo della letteratura samizdat vera e propria (proprio lui che ha sempre avuto un bisogno quasi fisico di avere dei lettori “reali”) e riaffiorare (un po’ fuori luogo) dopo una nemmeno troppo incisiva “autocritica” come scrittore simbolo della letteratura socialista della normalizzazione, per poi infine trovarsi a ricoprire, nel confuso panorama letterario degli anni Novanta, il tutt’altro che piacevole ruolo di anziano com-

mentatore (più giornalistico che letterario) della nuova società ceca che stava nascendo sotto i suoi occhi. Come spesso accade agli scrittori particolarmente visibili, l'immagine del poeta maledetto alla Bukowski (ma più preciso sarebbe forse il paragone con Vendikt Erofeev) lo ha fatto diventare un bersaglio privilegiato di troppe pseudoanalisi letterarie spesso al limite del delirante, complicando ulteriormente il rapporto tra l'opera di Hrabal e il mito di Hrabal. Al punto che non poteva mancare un tratto di surrealtà nemmeno nel momento della sua morte, che secondo alcuni sarebbe stata causata da un'accidentale caduta dalla finestra di un ospedale mentre cercava di dare da mangiare ai piccioni.

Con queste *Opere scelte* si torna a parlare più che del mito dell'opera di Hrabal, ora liberata anche da quelle tante post-fazioni insulse, spesso basate più su stravaganti opinioni dei curatori che sui testi, che ne hanno non poco infastidito la ricezione in Italia. Questo volume è invece accompagnato da un ricco apparato esplicativo che fronteggia il "fenomeno Hrabal" in modo accurato e allo stesso tempo intelligente. I tre approcci dei curatori, apparentemente molto diversi l'uno dall'altro, alla fine si armonizzano in modo piuttosto naturale: al *Piccolo slalom hrabaliano*, "vago e vagabondo, atipico e apodittico" di S. Corduas, sono accostati infatti un puntuale *Tentativo di ritratto* del critico ceco J. Pelán, prima analisi complessiva in italiano dell'opera di Hrabal, e l'accurata cronologia e le ricchissime note esplicative di A. Cosentino. L'immagine complessiva è quella di uno scrittore più sobrio e attento ai trend culturali europei di quanto spesso viene tramandato dalla leggenda. . .

In modo molto ricco nel volume è presentato (quasi sempre per la prima volta in italiano) il Hrabal piuttosto sorprendente degli anni Cinquanta. Ancora alla ricerca di una propria poetica, lo scrittore ceco svara tra il "realismo totale" dell'epos *La bella Poldi* (pubblicato in una nuova traduzione finalmente leggibile), lo sperimentalismo incomprensibile del collage letterario *Mortomat*, la forte nota esistenzialista di *Caino*, strano esemplare di "straniero" camusiano centroeuropeo. L'intensa ricerca di forme espressive, che passa per la nota tagliente di tanti racconti, per i monologhi dei primi contabelle hrabaliani e per la blasfemia di diversi racconti (primo fra tutti lo splendido *Vangelo schizofrenico*), trova una prima organica fusione in uno dei migliori testi del primo Hrabal, il "documento" *Jarmilka*, crudo ritratto di una donna dai tratti felliniani, addetta alla distribuzione dei pasti in un'acciaieria. Questa creatura allo stesso tempo brutta, incinta, carnale, raggiunge una dimensione lirica del tutto inu-

suale ed è grazie a lei che la poetica di Hrabal acquista una nuova densità semantica, che gli permette di riprodurre in modo finalmente davvero realistico e convincente il suo credo che "la vita non finisce mai, anzi, proprio dove non la si aspetterebbe, là comincia" (p. 93).

L'enorme lavoro creativo del Hrabal degli anni Cinquanta sembra poter preludere, in corrispondenza delle varie ondate di parziale liberalizzazione culturale, a una prossima pubblicazione dei suoi testi. Dopo un tentativo fallito nel 1959, Hrabal debutta a tutti gli effetti, a quasi cinquant'anni, nel 1963. Questa fase di passaggio tra i racconti scritti con la chiara consapevolezza di non poterli pubblicare e la successiva rielaborazione per ottenere l'approvazione dei redattori delle case editrici è rappresentata da una nuova traduzione della seconda raccolta di racconti pubblicata da Hrabal, *Gli stramparloni*. Fin dal nome a dominare è adesso uno dei personaggi chiave di Hrabal, il *pábitel*, qui ingegnosamente tradotto con il neologismo "stramparlone": questa galleria di bizzarri personaggi alle prese con stravaganti situazioni dominate da stramparloni di professione, persone cioè che danno libero spazio alla chiacchiera, al monologo senza freni, in cui la stessa cosa viene affermata, negata, contraddetta e dimenticata, dando un nuovo valore di verità alle proprie creazioni linguistiche. Decisamente la fase dell'apprendistato è finita: Hrabal ha ormai non solo trovato una nuova lingua letteraria, ma ha anche un sufficiente bagaglio di situazioni esistenziali conosciute in prima persona da cui attingere per ricostruire quei particolari *milieu* sociali che tanta parte hanno nella sua poetica. A questo proposito ci si potrebbe al limite chiedere perché ritradurre testi ancora in commercio (la vecchia traduzione si trova tuttora in libreria con il titolo *Vuol vedere Praga d'oro?*), invece di presentare al lettore la prima (e altrettanto originale) raccolta di racconti pubblicata da Hrabal, tuttora inedita in Italia, *Una perlina sul fondo* (da non confondere con l'omonimo racconto invece regolarmente presente).

Il grande successo di Hrabal negli anni Sessanta è strettamente legato alla rielaborazione di molti temi e testi precedenti, come dimostra emblematicamente uno dei suoi libri più noti, *Treni strettamente sorvegliati*. L'originale rielaborazione del già citato racconto *Caino* in chiave sentimentale-melodrammatica sancirà, grazie soprattutto all'Oscar per il miglior film straniero assegnato all'omonimo film, il definitivo successo internazionale dello scrittore. Qui per la prima volta la nota sentimentale e melodrammatica prende il sopravvento sull'atmosfera brutale che aveva dominato gran parte dei racconti degli anni Cinquanta. Per la prima vol-

ta in Hrabal la morte e la guerra si dissolvono in una sorta di lirismo epico molto lontano dalla crudeltà di tanti testi precedenti, in cui invece l'accento veniva posto sugli aspetti "autentici" (e quindi veri) della storia. Nei racconti di *Inserzione per una casa in cui non voglio più abitare* (presentati anch'essi, a 35 anni dalla prima edizione italiana, in una nuova traduzione) prevale invece la tendenza narrativa opposta: pur privati degli elementi più forti, i testi puntano moltissimo su un'aggressione sistematica del lettore, spesso spaesato di fronte a un'impietosa rappresentazione dell'estraneità sociale dell'individuo nella società. Non a caso spesso la raccolta viene citata come la miglior rappresentazione letteraria dello "spazio chiuso" dello stalinismo.

Quando, nel 1970, la quasi totalità dei volumi di *Boccioli*, antologia delle opere poetiche immature degli anni Trenta e Quaranta (giustamente non presenti nel Meridiano), e di *Compiti per casa*, antologia di interviste e scritti occasionali, era stata mandata al macero, il nome di Hrabal era scomparso dalle librerie e dalla vita culturale ufficiale di quegli anni grigi, ben caratterizzati dalla definizione di "normalizzazione". Proprio allora però Hrabal, come se l'impossibilità di pubblicare facesse rinascere il bisogno "fisico" di scrivere, si rimetterà davanti alla macchina da scrivere, spostando ora la sua poetica verso il passato: sono forme e stili nuovi a permettere la nascita di una poetica del ricordo, evidente soprattutto nella struttura di due tra i testi più godibili di questa nuova fase hrabaliana, *La tonsura* e *Ho servito il Re d'Inghilterra* (presentati qui entrambi in una nuova traduzione). Il tentativo pluriennale di Hrabal di azzerare la propria voce narrante all'interno del testo porta al recupero di figure più tradizionali, ma esterne, di narratori (la madre, il patrigno). Tutte le figure che nei racconti degli anni Cinquanta "occupavano" completamente lo spazio del racconto (lo zio Pepin), diventano ora personaggi di una storia dal respiro più ampio. E se nel primo dei due libri è la voce femminile della madre di Hrabal a raccontare nostalgicamente, ma con grande ironia, la fine di un'età d'oro che sta sparendo e l'inizio della modernizzazione, in *Ho servito il Re d'Inghilterra* (testo chiave di Hrabal finalmente leggibile in una traduzione all'altezza dell'opera) è un semplice apprendista cameriere a raccontare la sua storia sullo sfondo di un affresco storico minuzioso ed estremamente provocatorio: "e sentii il desiderio di scrivere tutto così come era stato, affinché anche gli altri potessero non già leggerlo, bensì dipingersi davanti, attraverso quel che dico, tutte quelle immagini che si infilavano come coralli, come un rosario sul lungo filo della mia vita" (p. 936). Il

tema tuttora scottante del rapporto tra cechi e tedeschi, visto attraverso l'arricchimento del protagonista basato sul "collaborazionismo" con i tedeschi, e la successiva confisca delle sue proprietà da parte dei comunisti segnano irrimediabilmente l'esistenza del protagonista, spingendolo verso una sorta di eremitaggio. La presa di coscienza della propria vita porta alla decisione di raccontare la propria storia, che si rivela una sorta di riflessione sempre più lucida sul passato, e di affrontare a brutto muso un tema fin troppo a lungo rimosso dai cechi.

Solo chi conosce la verve dei testi riservati alle baldorie degli anni Cinquanta assieme a Bondy e Boudník, può poi cogliere appieno la portata di questa fase di "poetica gentile" del ricordo: nel *Tenero barbaro* la vicenda dell'irruento grafico Boudník si stempera, a distanza di molti anni, in una visione affettuosa e malinconica dell'amico: "Vladimír annotava il suo rapporto quotidiano, non è che lo volesse, ma doveva scrivere, perché la scrittura faceva parte della sua psicoterapia, perché la mano che scriveva era la valvola che raffreddava la caldaia surriscaldata del suo cervello" (p. 1061). Questi anni di grande creatività culminano con il capolavoro *Una solitudine troppo rumorosa*, sorta di "romanzo del sottosuolo", che è giustamente diventato il testo più famoso di Hrabal. Nato alla fine di un lungo processo di elaborazione della storia di Hant'a, complessa figura di stramparlone che lavora al macero della carta straccia, racconta la storia di chi è "istruito contro la sua volontà". Hant'a si abbandona, ancora più di quanto facessero i protagonisti dei libri precedenti, a rituali che sono completamente svuotati di significato (le illustrazioni che adornano i singoli pacchi) e non sono altro che irrazionali difese contro un rumore generale che è ormai in grado di irrompere anche nella solitudine. Hant'a è, al di fuori delle sue citazioni (Novalis, Kant) e dei suoi dialoghi (Gesù e Lao Tze), un individuo completamente isolato, come dimostrano in modo fin troppo chiaro i suoi rapporti con le donne: zingare di passaggio, sempre con le gonne alzate, Mančinka (uno dei personaggi più comicamente tragici della letteratura ceca), sempre alle prese con i suoi problemi di incontinenza, la piccola zinagarella che lo costringe col suo mutismo a prenderla a vivere con lui prima di essere portata via dalla Gestapo. La passione di Hrabal per la contaminazione di temi e generi trova qui la sua realizzazione più armonica: i grandi temi e i personaggi che attraversano la mente di questo outsider (che riesce però a dialogare con Gesù) sono il riflesso di un'esistenza che riesce a porsi come crocevia di incontri impossibili in un'epoca che si sta avviando velocemente alla

sua conclusione: “mi resi conto che era giunta la fine delle piccole gioie che in un piccolo deposito giungevano in forma di libri e libricini ritrovati, gettati per errore nel deposito, che quella roba che stavo vedendo lì erano anche altri modi di pensare, perché forse ogni operaio avrebbe portato a casa da ogni carico un libro come prebenda, forse l'avrebbe anche letto, ma ormai era la fine per tutti i miei amici e imballatori e anche la fine mia, perché noi tutti, vecchi imballatori, eravamo istruiti contro la nostra volontà, ognuno aveva a casa contro la propria volontà una biblioteca come si deve, fatta coi libri trovati nel deposito, e ognuno leggeva quei libri nella beata speranza che un giorno avrebbe letto qualche cosa che lo avrebbe qualitativamente cambiato” (p. 1226).

Prima ancora di finire *Una solitudine troppo rumorosa* Hrabal aveva concesso al periodico culturale comunista Tvorba un'intervista che è passata poi alla storia come una vera e propria “autocritica”. Il movimento del samizdat, che si stava intanto consolidando, avrebbe considerato l'episodio un tradimento, al punto che alcuni noti intellettuali cechi avrebbero dato vita a un vero e proprio rogo pubblico dei suoi libri sull'isola di Kampa. E naturalmente, mentre i suoi testi (ovviamente solo quelli ideologicamente poco pericolosi) tornavano nelle librerie, Hrabal piano piano cominciava a scrivere meno. Solo negli anni Ottanta crescerà sotto le sue mani l'ambiziosa trilogia in cui la sua storia personale è ricostruita attraverso lo sguardo affettuoso, ma a tratti anche disincantato, della moglie (ovviamente, data la mole dei tre volumi, *Le nozze in casa*, *Vita nuova* e *Squarci* non sono compresi nelle *Opere scelte*, il primo di essi è comunque disponibile in italiano). A questa nuova forma di “autobiografismo manifesto” può essere affiancata anche la lunga e piacevole intervista con il boemista ungherese Szigeti (qui proposta, ad appena 8 anni dalla prima, poco felice, edizione italiana in una nuova traduzione), in cui un rilassato Hrabal dà nella conversazione libero corso al principio associativo della memoria. A partire dalla metà del 1989 lo scrittore ormai anziano si dedicherà a una serie di reportage su ciò che avviene attorno a lui, genere che lui stesso definiva “giornalismo letterario” (qui presentati in forma perfino più dettagliata di quanto obiettivamente necessario, soprattutto se a scapito di alcuni testi autobiografici e letterari che avrebbero sicuramente meritato un'attenzione maggiore). Lo scrittore ormai è alla fine della sua vita ed è ben consapevole che resti poco da dire: in certi casi sembra continuare a scrivere più per la pressione degli amici che per un reale convincimento. Qualche tempo prima di morire sarà lui stesso a rendersi conto della fine di quest'esperienza

e, nonostante le insistenze, si rifiuterà di continuare.

Per la letteratura ceca in Italia si tratta dell'iniziativa editoriale di maggior portata organizzata negli ultimi decenni. Se è inutile concentrarsi su certe scelte traduttorie che pure meriterebbero una seria discussione (del resto dice giustamente Corduas nella nota all'edizione “gli è che il traduttore esiste”), c'è un aspetto della poetica di Hrabal che è però sgusciato via dalla rete senza lasciare tracce. È indubbiamente vero che non tutti i testi pubblicati negli anni Sessanta (periodo in cui Hrabal, per sua stessa ammissione, era stato costretto a tirare fuori dai cassetti tutto quello che aveva) meritavano di essere inseriti in un'antologia di queste dimensioni, ma c'è sicuramente un testo che non sarebbe dovuto mancare: *Lezioni di ballo per adulti e avanzati*. Il monologo ininterrotto, in cui le frasi a catena del soggetto parlante inglobano al loro interno tutto il mondo, rappresentava fin dagli anni Cinquanta una delle strade principali che Hrabal aveva battuto con maggiore intensità alla ricerca di una propria lingua narrativa. Quest'affannosa ricerca aveva trovato una prima sedimentazione nelle trascrizioni degli sproloqui ininterrotti dello zio Pepin, che avrebbero costituito poi la base di un curioso testo intitolato *I dolori di un vecchio Werther* (anch'esso assente nel Meridiano). Lo zio Pepin, stramparlone per antonomasia, appare qui nella versione di instancabile parlatore e le sue frasi ininterrotte non hanno alcuna struttura gerarchica, ma emanano un fascino particolare proprio per la capacità di azzerare sullo stesso livello pubblicità, citazioni letterarie, storielle da osterie e ricordi anche dolorosi: un'altra forma di quell'estetica della compresenza, che Hrabal ha sempre ricercato con insistenza. Negli anni Sessanta Hrabal avrebbe poi dato a questi “verbali” un ordine molto più preciso, ricercando in modo molto più elaborato e consapevole un equivalente scritto del ritmo mentale del narratore. Da questo punto di vista si può dire che *Lezioni di ballo per adulti e avanzati* rappresenti uno dei risultati più originali della ricerca narrativa di Hrabal ed è stupefacente che questo testo, pure annunciato dalla casa editrice e/o vent'anni fa, non sia ancora stato pubblicato in Italia (viene peraltro da pensare che l'assenza del testo nelle *Opere scelte* possa essere dovuta a una forma di tatto nei confronti di chi ne ha già da tempo pronta la traduzione). Indubbiamente si tratta di un'assenza a cui sarebbe bene che in futuro l'editoria italiana ponesse rimedio.

Alla fine del volume il lettore è ormai stordito dalla quantità di tecniche narrative e di personaggi che ha appena scoperto: Hrabal è infatti uno scrittore eruttivo e, almeno nei libri migliori, poco ripetitivo (anche se varrà la pena ricordare

che le sue opere complete in ceco ammontano a 19 volumi). Per la prima volta anche il lettore italiano ha la possibilità di conoscere tante sfaccettature nascoste di questa personalità letteraria complessa e multiforme. Preziosissime sono da questo punto di vista le scrupolosissime note a tutta l'edizione, primo mattone per quella futura edizione critica che oggi non esiste nemmeno in ceco. Particolarmente felice è stato l'approccio di A. Cosentino, che ha seguito, con successo, la pista di identificare tutti i dati, i personaggi e i riferimenti possibili. Ne esce alla fine l'immagine di un Hrabal molto meno "farfallone" di quanto tanti hrabalologi di professione hanno sempre voluto farci credere: molto spesso infatti anche i personaggi apparentemente più irreali si sono invece rivelati persone esistite in carne e ossa. Cosa che per altro non toglie proprio nulla alla grande capacità di Hrabal di farli sembrare inventati: "giacché nella scrittura quel che è più importante è che cosa non scrivere e come riempire le fessure, ho reso umani i pettegolezzi da ballatoio e il vituperio e l'ingiuria, ho lanciato in situazioni estreme lo splendore dei chiacchieroni e il loro sollazzarsi, che talvolta finisce alla polizia o all'ospedale. Infatti non solo sono crollati i cieli, ma sono anche spariti il mito, l'allegoria, il simbolo" (p. 695).

Alessandro Catalano

A. Kurkov, *L'angelo del Caucaso*, traduzione di C. Moroni, Garzanti, Milano 2003.

È accattivante la prima parte di questo giallo di Kurkov, che unisce in un amalgama curioso un'indagine filologica sulle tracce del poeta nazionale ucraino Ševčenko con ingredienti decisamente più frizzanti: viaggi psichedelici, riesumazione di cadaveri, spionaggi e depistaggi, sullo sfondo del sempre suggestivo binomio mafia/servizi.

Il protagonista Kolja, un russo residente a Kiev, è un uomo superfluo dei nostri giorni che ha la ventura di imbattersi, rovistando tra gli oggetti del suo nuovo appartamento, in un manoscritto misterioso. Kolja intuisce che si tratta di un percorso cifrato che conduce a un tesoro di inestimabile valore e, fiutato il guadagno, si mette alla ricerca di indizi utili a interpretare la mappa. L'indagine lo porta a dissotterrare un cadavere dalla sua fossa e a frugare nella vita di personaggi vissuti in passati più o meno remoti. Contemporaneamente, la tranquilla esistenza del giovane è sconvolta da una serie di eventi inspiegabili e insidiata da presenze minacciose, che lo inducono a lasciare Kiev.

Kolja, intimorito ma determinato a proseguire la sua ricerca, si mette in viaggio verso il luogo presunto del tesoro, la penisola del Mangyšlak in Kazakistan, dove un tempo sorgeva la fortezza di Novopetrovsk e dove a metà dell'Ottocento il poeta Taras Ševčenko era stato inviato a prestare servizio in seguito a una condanna. Lì deve trovarsi un oggetto sotterrato dallo scrittore e mai dissepolto, lì intende arrivare Kolja dopo aver attraversato il Caspio e il deserto. Si noti che il buon Kolja non è sospinto da alcun genere di ideale, orgoglio patriottico o curiosità storica, spera solo che il tesoro sia abbastanza sostanzioso da meritargli una lauta ricompensa al suo ritorno a Kiev.

La prima parte del viaggio si svolge in treno fino ad Astrachan, poi a bordo di una fabbrica galleggiante di pesce attraverso il Volga e il Caspio, infine su un peschereccio che raggiunge il deserto kazako, dove Kolja, stremato dal caldo e dalla sete, perde i sensi dopo due giorni di cammino. Qui accade l'inverosimile: salvato da un cammello, sarà curato e ospitato da un nomade che, al momento di congedarlo, gli lascerà in dono la sua bellissima figliola, Gulja. E viene da pensare che l'angelo del Caucaso sia lei, se nonché siamo solo all'inizio (e non siamo più in Caucaso), e i due improbabili fidanzati incontreranno presto un'altra coppia, Petr e Galja, militanti del partito nazionalista ucraino, che, dapprima ostili, si uniranno a loro nella ricerca dello stesso tesoro. Tesoro che, evidentemente, interessa anche polizia, servizi segreti russi e ucraini, narcotrafficanti e malintenzionati di varia natura, che si alternano in exploit e agguati ai danni dei quattro giovani in un susseguirsi di colpi di scena a bassa intensità che sembra non avere mai fine.

Il ritmo della narrazione, che vorrebbe essere concitato, risulta invece monotono e l'intrigo così fitto che è impossibile seguirne la logica. Come se non bastasse a scoraggiare il lettore, che non è neanche a metà volume, l'indagine ha una svolta mistica, e il tesoro viene perso di vista o, meglio, sembra smaterializzarsi in una forza spirituale. Il fanatismo filologico-nazionalista e gli affari sporchi dei servizi segreti si colorano improvvisamente di tinte New Age e, complice il caldo del deserto, i personaggi sono vittime di una sorta di psicosi collettiva. Se si arriva fino in fondo al volume, ci si chiede cosa abbia spinto l'autore a infarcire con tanto accanimento le pagine centrali, con l'unico risultato di far cadere completamente la suspense, mortificando un intreccio che sembrava promettente. Nello sforzo di rintracciare una chiave di lettura nel romanzo, senza per altro aver capito cosa o chi sia l'angelo del Caucaso, sono arrivata a questa conclu-

sione: la ricerca del tesoro ha un senso diverso per ciascun personaggio, e il tesoro stesso, alla fine, non sarà uno per tutti.

Va detto, per completezza, che il protagonista torna con la sua bella nell'appartamento di Kiev apparentemente senza alcun tesoro tra le mani. Nel frattempo è stato arruolato come collaboratore occasionale dei servizi segreti, attività magari non pulitissima ed esente da rischi, ma che gli consentirà di vivere in ozio e abbondanza. È lecito chiedersi, a questo punto, quale sia il tesoro per Kolja, protagonista e narratore di questa vicenda mirabolante. Senza dubbio si tratta della sua donna, la "sua" bellissima donna, regalo del padre di lei. Va detto che il rapporto di Kolja con tutte le donne del romanzo è di passiva contemplazione e quando il giovane si ritrova, senza una ragione al mondo, accanto a questo splendido esemplare di accondiscendente femmina asiatica, si chiede cosa abbia mai fatto per meritarsela. E ce lo chiediamo anche noi, visto che il giovanotto sembrerebbe assolutamente privo di attrattive e semmai così svampito da rasentare l'idiotismo. Il superfluo vivere di Kolja trova il suo senso in questo sensuale "regalo" del deserto, che lo salva spesso da morte sicura, lo serve con silenziosa abnegazione e gli fa finalmente intravedere una felicità futura.

La donna è il simbolo della vita, della felicità e anche della Patria, è questo il tormentone del romanzo, enunciato nelle pagine iniziali da citazioni di manoscritti datati, e confermato in quelle successive dalle strane vicende vissute dal protagonista. Ed è sbalorditivo il candore con cui l'autore, nell'illustrare questa sua originalissima idea, fa sfoggio di un maschilismo viscerale e spensierato, snocciolato a ogni piè sospinto senza la minima preoccupazione di dissimularlo o attenuarlo. L'ingenuo e discutibile sentimento di Kurkov è interpretato magistralmente dai due personaggi maschili, seguiti come da due ombre dalle "loro donne" Gulja e Galja (che fantasia!), entrambe straordinariamente sexy, efficienti e soprattutto capaci di starsene zitte in un angolo. Anche nelle situazioni più *off limits* che le due coppie si trovano a fronteggiare quotidianamente nel loro viaggio rocambolesco – legate mani e piedi nel bel mezzo del deserto kazako o in corsa sul tetto di un treno merci azerbaijano – è sorprendente constatare come i ruoli si distinguano con tanta rassicurante spontaneità quando è ora di preparare il pranzo o di riporre la biancheria.

Forse Kurkov voleva raccontarci semplicemente che, dopo mille peripezie, un uomo mediocre, senza interessi e senza morale scopre che il senso della propria vita sta tutto nell'amore di una donna. Ma rischia di aver dato a quello che

doveva essere forse l'aspetto più alto della sua storia un gusto così sgradevole da rendere indigesto tutto il suo lungo romanzo.

Agnese Accattoli

G. Petrović, 69 cassette, traduzione di D. Badnjević, Ponte alle Grazie, Milano 2004.

Quando dalla galassia editoriale si stacca un autore proveniente dalla scomparsa Jugoslavia e ci raggiunge, è sempre una piccola epifania, una festa, specie in tempi in cui la ex Jugoslavia non è più così di moda e i saggi sul tema non affollano più gli scaffali delle librerie.

Ponte alle Grazie ha recentemente pubblicato *69 cassette* di Goran Petrović, uno dei più acclamati scrittori serbi degli ultimi anni e va detto che la Serbia è un paese dove si scrive, a quanto pare si legge e si pubblica molto. *Sitničarnica "kod srećne ruke"* è il suo terzo romanzo. Tradurre un titolo è spesso compito assai arduo: *sitnica* significa sciocchezza, bagattella, cosa da poco. *Sitničarnica* è il negozietto che vende cianfrusaglie, il vecchio emporio (bazar se preferite), dove si può trovare di tutto, *kod srećne ruke*, è il nome dell'emporio in questione, l'*Emporio "alla mano felice"*, un luogo che travalica la categoria del tempo, dove tutti prima o poi andranno a cercare qualcosa. Se la scelta dell'editore inizialmente disorienta, è pur vero che *69 cassette* risulta infine essere una soluzione non priva di fascino (adottata anche nell'edizione francese), che si riferisce a un particolare del penultimo capitolo e che richiama il tema dell'incastro, perno della narrazione.

Uscito in patria nel 2000, si aggiudica subito il più prestigioso premio del paese, il NIN. Un premio assegnato alla fine di un secolo è una curiosa coincidenza per un romanzo che di quel secolo va a ripercorrere gli eventi. La Belgrado di Petrović avanza e cambia volto passando dall'assassinio di re Aleksandar Obrenović, alle guerre balcaniche e mondiali, attraversa il periodo titino, sino a sfiorare, garbatamente, i drammi più recenti. Stupisce come un'opera in grado di restituire con tanta perizia la Belgrado d'antan, così come quella odierna, incluso il suo pesante clima continentale, non sia stata concepita da un belgradese doc. Petrović è nato quarantatré anni fa a Kraljevo, dove vive e lavora come bibliotecario, a pochi passi dal monastero di Zica (costruito tra il 1208 e il 1219, sede del primo patriarcato serbo) e a Belgrado ha trascorso solamente gli anni degli studi universitari. Ma lo scrittore si dedica a un profondo lavoro d'indagine e documentazione quando deve ricreare un'epoca, confortato

dai suoi piccoli rituali: scrivere la mattina presto, fare abbondante uso di caffè e sigarette, ascoltare della musica che a suo parere vibri con l'atmosfera ricercata (in questo caso l'Opera), portarsi appresso un piccolo registratore con il quale fissare pensieri in libertà o parole rubate ai passanti. Petrović ama i particolari, la cura del dettaglio, la stessa che adopera nel trattare la lingua: "Quando ricostruisco un'epoca, non soltanto raccolgo i documenti, vedo anche di ricostruire la frase di quel periodo, di modo che il lessico corrisponda al tempo e al personaggio" (intervista a Radmila Stanković del 27 gennaio 2001). Il risultato è un romanzo ricco di stile, dalla prosa gaia, una narrazione fluida cui non manca la giusta dose di ironia.

L'idea che sta alla base del romanzo è decisamente accattivante: appassionati lettori con il dono della "lettura totale", vale a dire la straordinaria capacità di passare dalla loro realtà quotidiana a quella del libro che stanno leggendo con tutti i cinque sensi, finiscono per incontrarsi, ciascuno per ragioni diverse, nelle pagine dello stesso libro, *La mia fondazione*, di Anastas Branica. Un libro curioso, privo di personaggi, che descrive minuziosamente una meravigliosa villa con giardino, un luogo perfetto ideato da uno sfortunato giovane negli anni Trenta, per incontrarvi l'amata. Le persone che vi entrano si ritrovano a vivere in una dimensione parallela tra passato e presente, che ha le infinite possibilità del sogno, ma che a tratti sconfinava nella realtà; dove si incrociano i destini di un correttore di bozze squattrinato, laureando in Filologia e una ragazza con il miraggio dell'America; dove appaiono cuoche dure d'orecchi, vecchie dame d'altri tempi che hanno perso la memoria e profughi bosniaci in fuga, professori colti e persino ex agenti dei servizi segreti comunisti che un tempo tendevano agguati mortali ai sediziosi, tra le pagine delle *Memorie di un cacciatore* di Turgenev.

La carta stampata diventa spazio franco, un luogo magico dove ci si può dare appuntamento all'inizio di un capoverso, o in un nuovo capitolo, per inseguire la felicità o vivere amori struggenti, alcuni dei quali destinati a reggere il confronto con la realtà, altri a perderlo.

È un romanzo sul piacere della lettura, sulla molteplicità di sguardi che offre la lettura, senza nascondere la tendenza a farsi talvolta pratica consolatoria, magnifica illusione.

Il paragone con il realismo magico di García Marquez suggerito in copertina dalla citazione estratta da *Lire* è legittimo e suggestivo, ma 69 cassetti è l'opera di un ottimo esponente del postmodernismo serbo, un filone che in origine ha guardato molto più a Borges e che nel corso del tempo ha acquisito

una sua specificità.

Non è dato sapere se Petrović abbia in mente Marquez, di sicuro ha in mente Pavić e Albahari e viene il sospetto che forse abbia presente anche la lezione del Calvino di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, formidabile romanzo sul piacere di leggere, dove il lettore è protagonista, sottile, elaborato e originale gioco letterario, grandioso esercizio di stile.

Alessandra Andolfo

W. Kaminer, *Russendisko*, traduzione di R. Cravero, Ugo Guanda Editore, Parma 2004.

"Nell'estate del 1990 a Mosca si sparse una voce. Dicevano che Honecker avesse aperto le frontiere agli ebrei provenienti dall'Unione Sovietica per compensare il fatto che la RDT non aveva mai partecipato agli indennizzi tedeschi a favore di Israele. Peraltro la propaganda ufficiale della Germania Est sosteneva che tutti gli ex nazisti vivevano nella Germania Ovest. A far circolare la notizia erano stati i numerosi commercianti all'ingrosso russi che facevano la spola ogni settimana tra Mosca e Berlino Ovest. E la voce si era diffusa in fretta: ben presto lo sapevano tutti (tranne Honecker, probabilmente)". Presentata da Guanda con la partecipazione dell'autore alla recente Fiera del libro di Torino, così si apre la traduzione italiana, curata da Riccardo Cravero, della raccolta di racconti di Wladimir Kaminer, *Russendisko*, pubblicata in Germania ormai quattro anni fa.

Mai autore, titolo ed esordio potrebbero maggiormente trarre in inganno: fonetica evidentemente teutonica per una vicenda che sembra tuttavia iniziare a Mosca. E da Mosca, con novantasei rubli, una matrioska e una bottiglia di vodka in tasca, parte infatti il giovane Vladimir. Destinazione una Berlino Est in cui il Muro è sul punto di crollare e dove inaspettatamente la sua origine ebraica non rappresenta più un problema, ma "il biglietto per il grande, vasto mondo, l'invito per un Nuovo Inizio". E nell'Europa allargata e multiculturale, di cui la Berlino riunificata è indubbiamente il simbolo più convincente, Vladimir, giovane emigrato della quinta ondata, partito per Berlino "per vedere com'era e per farsi quattro risate" si trasformerà in Wladimir Kaminer, uno dei più promettenti giovani scrittori di lingua tedesca, per servirsi della definizione che in Germania gli viene generalmente affibbiata.

Russendisko – è evidente fin dal titolo – racconta in prima persona e in forma autobiografica le vicissitudini dell'autore e di quanti come lui nei primi anni Novanta hanno lascia-

to l'ex Unione Sovietica per stabilirsi a Berlino: sono infatti note come *Russendisko* le serate di "disco russa" che Kaminer, insieme alla moglie e al dj Jurij Gurzhy, ha iniziato a organizzare il 6 novembre del 1999 nei locali del centro sociale Tacheles nella ex Berlino Est con l'esplicativo sottotitolo – se mai ce ne fosse bisogno – di *Tutti in pista per l'anniversario della grande Rivoluzione d'ottobre*, e che ha in seguito trasferito nel più modaiolo Kaffee Burger.

Kaminer, diplomato a Mosca come tecnico del suono nonché studente dell'Istituto teatrale, non è infatti soltanto autore di romanzi e racconti, di cui Guanda nel 2003 ha tradotto anche *Militärmusik* (2001), ma ha anche partecipato a numerosi progetti teatrali ed è un collaboratore di Radio MultiKulti, significativo esempio di canale radiofonico dedicato alle numerose comunità berlinesi di immigrati. Sulle frequenze di Radio MultiKulti, da cui ha avuto modo di pubblicizzare la sua *Russendisko*, Kaminer tiene infatti una rubrica intitolata "Wladimirs Welt", oltre a collaborare come giornalista free lance non solo, tra gli altri, con il noto quotidiano indipendente di sinistra *Die Tageszeitung*, ma anche con l'autorevole *Frankfurter allgemeinen Zeitung* e a organizzare serate itineranti di lettura, che hanno tuttavia per base il solito Kaffee Burger, dedicate al tema della *Ostalgie*.

Credo siano sufficienti questi brevi cenni all'attività di Kaminer, ormai vera e propria "star" del panorama culturale berlinese, per comprendere come essa si muova disinvoltamente e in modo del tutto consapevole tra il "basso" del costume e l'"alto" della letteratura in una felice miscela che si distingue per levità e spensieratezza. Se infatti le sue serate letterarie e la sua musica, un ironico mix di popolari motivi russi, italiani ed europei d'epoca sovietica e canzoni di propaganda del regime, ne costituiscono il versante apparentemente più effimero, con altrettanta leggerezza i racconti di *Russendisko* ne fanno un vero e proprio caso letterario.

Non c'è dunque da stupirsi del fatto che Heinz G. Kosalik, prolifico autore di best seller tedesco, rappresenti, come scrive lo stesso Kaminer sulle pagine del suo sito Internet (www.russendisko.de), uno dei suoi punti di riferimento. Utilizzando con grande sensibilità il linguaggio semplice ed essenziale del giornalismo, in quarantacinque anni Kosalik ha infatti pubblicato circa centoventicinque tra romanzi e racconti che, tradotti in numerose lingue, hanno avuto la capacità di raggiungere e conquistare il pubblico popolare, vendendo più di due miliardi di copie e permettendo al loro autore di arricchirsi a tal punto da poter acquistare la casa editrice che ne curava le pubblicazioni: da parte di Kaminer

dunque un'esplicita rivendicazione di dignità per opere letterarie a larga diffusione e per la possibilità di ricavarne lauti compensi. Kosalik, nell'opinione di Kaminer, è tuttavia in primo luogo un umorista che, narrando sempre la medesima storia – l'affannosa e fatalmente insoddisfatta ricerca di un prigioniero di guerra tedesco dai forti impulsi masochistici, attraverso le steppe siberiane e fino in capo al mondo, del donnone sovietico, in uniforme e stivali di cuoio, di cui è innamorato –, allude chiaramente alla comicità insita nella assurda tragedia che è la vita umana. E umoristi sarebbero anche Franz Kafka e, attraverso il prisma delle sue lezioni dedicate al romanzo *Die Verwandlung*, Vladimir Nabokov, "poiché un'esistenza tragica e assurda – che sia vissuta sotto forma di farfalla o di qualcos'altro – con la certezza della morte al suo termine è comica". E quanto per Kaminer l'esistenza umana sia semplicemente un tragico *Witz*, ce lo illustrano i gustosissimi racconti di *Russendisko*.

Nel rapido succedersi di cinquanta brevi frammenti che sembrano seguire i ritmi della *Russendisko* musicale, Kaminer riesce infatti a raccontare, senza tuttavia mai perdere di vista i suoi numerosi personaggi, le proprie – e le altrui – vicende di immigrato in una Berlino dove "nulla è come appare". Se infatti il centro di accoglienza per immigrati in cui Vladimir e il suo amico Miša trovano una prima sistemazione è stato un tempo un complesso ricreativo della Stasi, i primi tedeschi che i due ragazzotti incontrano sono in realtà vietnamiti ed essi stessi non sono affatto ebrei praticanti come vorrebbero i membri della Comunità ebraica di Berlino intenzionati a circondarli, non meno stranianti e dunque umoristici sono i successivi episodi della avventurosa vita dei russi a Berlino. Dapprima la scoperta del misterioso fenomeno che Kaminer definisce mimetismo commerciale, constatando come non solo i gestori di una tavola calda turca siano in realtà bulgari che si fingono turchi per non turbare la clientela tedesca, ma rendendosi per di più conto del fatto che "la maggior parte dei *sushi bar* di Berlino appartengono a ebrei che non vengono dal Giappone ma dall'America, che i cinesi della tavola calda di fronte a casa mia sono vietnamiti. L'indiano della Rykerstrasse è in realtà un orgoglioso tunisino di Cartagine. E il proprietario della *Kneipe* afroamericana che ostenta oggetti da vudù alle pareti è belga. Persino l'ultimo baluardo di autenticità, i vietnamiti che vendono le sigarette di contrabbando, sono solo un cliché diffuso dai telefilm. Eppure tutti fanno finta e ci marciano, anche se la polizia sa benissimo che i cosiddetti vietnamiti per la stragrande maggioranza vengono dall'interno della Mongolia". Successivamente il voluto

– e ben riuscito – equivoco in virtù del quale la *Stalingrado* cui è dedicato uno dei racconti più divertenti è in realtà il titolo del kolossal che Jean-Jacques Annaud sta girando nei pressi di Berlino e in cui Chruščev non è altri che il comico del film di Roger Rabbit e la popolazione civile è interpretata dai disoccupati russi.

La prospettiva straniante che lascia affiorare gli aspetti umoristici della realtà tedesca osservata con gli occhi di un russo si vena tuttavia di melanconia, quando all'inverso sono i tedeschi a entrare in contatto con la realtà degli immigrati: il pregevole lavoro dello scultore Sergej N., una grande conchiglia di cemento con un buco al centro da cui fuoriescono dei raggi, si trasforma in una chiocciola su cui si arrampicano i bambini in un parco giochi cittadino, il ristorante con cui il lituano Vladimir spera di “varcare la soglia del ventunesimo secolo a cavallo del successo” si guadagna il soprannome di “bordello della mafia russa” e – forse unico episodio piuttosto convenzionale nella scoppiettante galleria di situazioni e personaggi creata da Kaminer – il professore di “Educazione della gioventù nella società socialista” costretto a riciclarsi come maestro in un asilo per i figli degli immigrati russi insieme al suo vicino di casa, archeologo in Unione Sovietica e sarto nella Berlino riunificata.

Il distacco, la fuga, il dolore, la memoria e il rimpianto – temi cari a generazioni di emigrati russi – sono dunque stemperati in *Russendisko* in un umorismo assolutamente fresco e originale, accompagnato da una lingua agile e asciutta, di taglio giornalistico. L'abbandono della lingua russa in favore del tedesco, pur riconducendo inevitabilmente al caso Nabokov, si colloca d'altra parte in un contesto sociale e culturale del tutto differente: Kaminer frequenta soprattutto i suoi connazionali – che siano intellettuali, aspiranti imprenditori o disoccupati, poco importa –, fa delle sue serate musicali un punto di aggregazione per i numerosissimi immigrati russi e non ha alcun interesse, come ammette al termine dei suoi racconti, per la cittadinanza tedesca, ma, in quanto autore migrante, sceglie di utilizzare la lingua del paese che lo ospita. Il tedesco che Kaminer ama, e in certo qual modo nei suoi racconti rielabora, è tuttavia l'irrealistica lingua dei manuali di lingua sovietici (“Nel *Tedesco dei tedeschi* ritrovo un mondo parallelo, integro e rassicurante. Le persone che vi appaiono stanno tutte bene e conducono una vita piena e felice come non ne esiste in nessun altro libro: 'Il compagno Petrov fa il contadino in un collettivo. È membro del Kom-somol. Il compagno Petrov sta imparando il tedesco. È uno studente diligente. L'appartamento del compagno Petrov è al

pianterreno. È un appartamento grande e luminoso. Ecco il compagno Petrov che studia tedesco. Un'attività faticosa ma interessante. Al mattino lui si alza alle sette in punto. A pranzo mangia sempre alla mensa comune”), la cui lettura concilia il sonno e lo induce a sognare un'improbabile conversazione in tedesco, sotto un cielo sgombro di nubi e solcato dal volo dei fenicotteri che volano verso sud, tra lui, Karl Marx e il compagno Petrov.

Siamo ad anni luce di distanza dallo stereotipo dell'emigrato russo perché siamo ad anni luce di distanza dalla realtà che lo aveva prodotto: al di là di tutti i rimandi letterari che può stimolare nel lettore (dal tradizionale umorismo ebraico, passando per la prosa di Sergej Dovlatov, per poi giungere al postmodernismo di Vladimir Sorokin o di Ingo Schulze), la prosa di Kaminer, convincente risposta all'invito di Calvino a sostenere le ragioni della leggerezza, non è altro che un brillante esempio di letteratura migrante e multiculturale.

Milly Berrone

E. Limonov, *Diario di un fallito*, traduzione di M. Sorina, Odradek Edizioni, Roma 2004.

Se, come sostiene Calvino, tanto nella letteratura quanto nella vita tutto quello che apprezziamo come leggero finisce invariabilmente per rivelare il proprio peso insostenibile, *Il diario di un fallito* di Eduard Limonov rappresenta il versante esattamente opposto alla levità di Kaminer. All'umorismo e alla melanconia di quest'ultimo corrispondono infatti la prosopopea e l'intenzionale teatralità di Limonov. Pur avendo vissuto e narrando nei propri testi la medesima esperienza di vita, l'emigrazione, non è possibile trovare due autori più distanti l'uno dall'altro, ma i tempi e il contesto sono radicalmente mutati.

Le Edizioni Odradek presentano infatti, a più di venti anni dalla sua data di pubblicazione, la traduzione italiana, curata da Marina Sorina, di *Diario di un fallito oppure Un quader-no segreto*, scritto dall'autore intorno al 1977 a New York e apparso in Francia nel 1982. Espressamente dedicato ai falliti e ai perdenti di tutto il mondo, questo testo, suddiviso in venti capitoli a loro volta composti di brevi frammenti lirici, racconta in forma di diario, in una sorta di poesia in prosa, come nota nella prefazione la traduttrice, un anno della vita di Limonov a New York.

Ex *enfant terrible* sovietico che al pari di Venička Erofeev non volle e non seppe mai adeguarsi, come nota Gian Piero Piretto (*La Russia “dentro e fuori l'Europa”, Mappe della lette-*

ratura europea e mediterranea; III. Da Gogol' al postmodernismo, Milano 2001, p. 49), nel 1974 Edička Limonov, pur non considerandosi un dissidente, abbandona l'Unione Sovietica in cerca di una maggiore libertà di espressione e, dopo aver soggiornato per qualche tempo a Vienna, a Roma e a Parigi, si trasferisce a New York. Se l'America tuttavia piace a gran parte degli emigrati russi, così non è per Limonov che, con la delusione e la rabbia di chi non riesce a trovare spazio nel tanto agognato paradiso delle libertà, nelle pagine del suo primo romanzo composto negli Stati Uniti (*Sono io, Edička. Il poeta russo preferisce i grandi negri*) si scaglia violentemente non solo contro il capitalismo e il *way of life* americano, ma anche contro gli emigrati russi, soprattutto contro il premio Nobel Josif Brodskij, che, ricambiati, quel sistema lo hanno invece pienamente accettato. Terminato nel 1976, il romanzo, che non verrà mai pubblicato negli Stati Uniti e vedrà la luce soltanto nel 1980 in Francia, dove Limonov ritorna dopo aver lasciato New York, trova un anno dopo, nel 1977, il suo *cotè* intimo e privato proprio in *Diario di un fallito*.

Le vicende che vi sono narrate coinvolgono infatti – nota sempre la traduttrice nella sua prefazione alla traduzione – le stesse persone, lo stesso periodo, la stessa storia del precedente romanzo, ma su tutto domina, in una disperata e disperante solitudine, la voce del narratore, la voce di Edička che, abbandonandosi totalmente non solo alla confessione, ma anche a un sommo autocompiacimento, tenta di costruire attraverso le pagine del suo diario, offerto impudicamente alla curiosità del pubblico, il mito negativo della propria esistenza, andando, come sottolinea Mauro Martini, ben oltre la semplice identificazione tra arte e vita (*Oltre il disgelo. La letteratura russa dopo l'Urss*, Milano 2002, pp. 15–21). Abbandonato dalla moglie russa e ignorato dalle case editrici newyorkesi che non hanno alcuna intenzione di pubblicare il romanzo che ha appena terminato (si tratta ovviamente di *Sono io, Edička*), Eduard Veniaminovič, Edik, Ed'ka, Edička, E.L. o Edward che dir si voglia si barcamena tra mille impieghi precari, abbruttendosi in uno squallido albergo di periferia o facendosi mantenere dalla cameriera di un ricco americano, nella costante ricerca di avventure sessuali – ora reali, ora immaginarie – con donne, uomini, adolescenti e persino bambini, senza mai smettere di imprecare contro il sistema americano che trasforma i suoi cittadini in schiavi, per giunta idioti. La narrazione oscilla costantemente non solo tra il passato agreste e rurale, in ogni caso sereno, dei suoi ricordi d'infanzia e di gioventù, il presente della degradante avventura newyorkese e un improbabile futuro di rivoluzioni

e assalti al sistema americano, ma anche tra l'esibita e compiaciuta esaltazione di sé e l'intimistica contemplazione della natura in uno scadente romanticismo a tratti adolescenziale. Non è un caso infatti che la narrazione si concluda con il trasferimento di Edička nella casa di campagna del riccone di turno, dove, nella contemplazione del cielo aperto egli riesce finalmente a trovare tranquillità, pur continuando a sognare di disseminare violenza contro se stesso e contro la società che lo circonda: “Pallottola, sei bella. Pallottola, sei vendicativa. Pallottola, sei bollente. È bello sparare da una distanza ravvicinata nella pancia gonfia e moscia del Presidente degli Stati Uniti d'America, protetto solo da una camicia a quadri da contadino, riuscendo a prendere la mira tra due spalle larghe, nel caldo asfissiante di una fiera agricola dei *farmers* dello Iowa, nel paese del mais gigantesco e dei manzi capaci di schizzare un getto giallo che buca la terra. Correre verso i trattori nuovi di zecca, entrare nel padiglione tecnologico e sprangare la porta... E mentre quelli tentano di sfondare le porte e le finestre, alzarsi in piedi sul tetto e spararsi alla tempia una bollente pallottola. Addio!”.

Molto si è scritto su Eduard Limonov dentro e fuori la Russia, soprattutto da quando, al suo rientro nella ormai ex Unione Sovietica, l'estremista politico ha preso il posto dello scrittore, alleandosi dapprima con Žirinovskij, fondando successivamente il Partito Nazionale-Bolscevico e scontando infine più di due anni di carcere per un'infondata accusa di traffico di armi, banda armata, terrorismo e attività sovversiva. Al di là di quanto scritto sul Limonov attivista politico, la migliore interpretazione, perlomeno in Italia, di *Diario di un fallito* è tuttavia quella di Mauro Martini che scorge nel protagonista di questo testo la descrizione dell'*homo violentus* “nella sua forma più pura, quella incarnata nell'emigrato dall'Unione Sovietica che guarda dall'esterno, e con una buona dose di rabbia, quel mondo occidentale da cui si sente irrimediabilmente escluso e che denuncia la voglia frustrata di integrazione invece di perpetuare l'immagine dell'intellettuale sempre pensoso delle sorti della madrepatria”. Esprimendo inoltre un'opinione più generale sulla attività del Limonov scrittore, Martini gli riconosce da un lato il pregio di essere sempre rimasto un uomo di letteratura fino al midollo, pur avendo sempre cercato di disonorare la letteratura stessa, mentre per altri versi si rende conto di come spesso ciò che egli scrive, pur essendo letterario al massimo grado, non riesca a conquistarsi una autentica dimensione artistica.

Non è facile – bisogna ammetterlo – nell'affrontare la prosa di Eduard Limonov riuscire non solo a distinguere il pro-

vocatore e il delirante rivoluzionario dallo scrittore, ma anche superare l'irritazione provocata da una scrittura spesso immatura. Va tuttavia detto che la scelta delle Edizioni Odradek di presentare finalmente, in una traduzione italiana estremamente attenta e curata, il *Diario di un fallito* è indubbiamente lodevole. Non solo fino a oggi in Italia era apparso unicamente un suo racconto, contenuto nell'antologia di Viktor Erofeev, *I fiori del male russi*, curata per la Voland da Marco Dinelli, oltre a una traduzione dal francese (!) del romanzo *Il poeta russo preferisce i grandi negri* per Frassinelli, ma la possibilità di leggere in italiano questo testo di Limonov è senza dubbio estremamente utile per comprendere più a fondo tanto la letteratura dei decenni immediatamente precedenti il crollo dell'Unione sovietica, quanto i più recenti sviluppi del postmodernismo in terra di Russia. Va infatti riconosciuto a Limonov e alla sua opera il merito, indubbiamente condiviso, tra gli altri, con Venedikt Erofeev, di aver introdotto nella letteratura russa temi e procedimenti, non da ultimo il ricorso al lessico basso, che in questi ultimi anni ne sono diventati il tratto caratteristico, merito che tuttavia i diretti interessati, da Pelevin a Sorokin, da parte loro si guardano bene dall'ammettere.

Milly Berrone

A. Stasiuk, *Corvo bianco*, traduzione di L. Quercioli Mincer, Bompiani, Milano 2002.

A. Stasiuk, *Il cielo sopra Varsavia*, traduzione di L. Quercioli Mincer, Bompiani, Milano 2003.

Questo è il diario di un esperimento. L'esperimento si svolge nel modo seguente. Ci si sveglia in una giornata qualunque, meglio se soleggiata, comunque non troppo, ci si veste, si scende in strada e si cammina. Si prosegue fino alla prima via che non ci smuove alcun ricordo, al primo vicolo muto, angolo che non ha storia, non una abbastanza vicina. Può capitare non si esca dal proprio quartiere. Il mio esperimento è, per esempio, durato solo pochi minuti. Il legame con la città è flebile, conosco poche strade, il più delle volte per il dovere di percorrerle andando a lavoro o per qualche consueta visita ad amici. Alla fine del mio esperimento, sono stata presa da improvviso rammarico e me la sono presa con Stasiuk, perché è dalla lettura dei suoi due romanzi editi in Italia da Bompiani, *Corvo Bianco* (2002) e *Il Cielo sopra Varsavia* (2003) che tutto ha avuto inizio.

Stasiuk è la voce che più è riuscita a farsi sentire nella recente letteratura polacca. Una voce che si è imposta senza

urlare ma raccontando la fiacchezza che si è nel tempo insinuata tra la sua gente, una voce attenta nel racconto di una umanità che lascia confuso il lettore, coinvolto da uno sguardo che si estende su una generazione delusa, la cui vivacità è stata avvelenata da promesse sfumate e si ritrova senza allegria a percorrere strade spesso interrotte in vicoli ciechi. Il tono delle storie di Stasiuk è sempre rarefatto, la storia si delinea come sfondo, non immerge mai le sue unghie nella carne e non lo fa perché ben altro ferisce nella voce di Stasiuk. Leggendo ci scuote il rammarico con cui lo scrittore accenna le cose. Personaggi, volti, accadimenti e strade, su ogni luogo aleggia un senso della distanza proprio di chi, fino a poco prima, era immerso fino al collo in quanto descrive nella lontananza.

Stasiuk è un autore che, per poter continuare a vivere il suo tempo, lo ha dovuto scrivere e, scrivendo, ha trovato il modo per continuare quella defezione dallo stato delle cose che lo ha portato alla militanza nel movimento pacifista prima, segnando la storia degli anni Ottanta, e a scontare la condanna di un anno proprio per diserzione sotto il regime filosovietico poi.

In *Corvo bianco* l'immagine si una foresta coperta di neve, è lo scenario per la storia di cinque amici che si conoscono da sempre e si trovano a vivere un'avventura che li coinvolge dentro e fuori, in una spedizione che li trascina in una spirale di eventi diversi ma che per avere inizio avrà bisogno dell'omicidio di un poliziotto. Dopo questo primo oltrepassare la regola, la storia si inoltrerà nella desolazione degli eventi, immergendosi in una natura lontana dagli uomini a cui non è possibile ritornare, cambiati da quello che sono stati, da quello che hanno costruito o si sono illusi di aver fatto. Non troppo distante, per certe sfumature, la trama de *Il cielo sopra Varsavia*, dove il protagonista, Pavel, si sveglia in una casa devastata, perquisita, e la baraonda, che lo trascinerà disperato per le strade di Varsavia, causa la necessità di evitare l'incontro con la malavita cui deve molto, troppo, e che nel tentativo di trovare una via di fuga, lo porterà a chiedere aiuto a un vecchio amico, che glielo offrirà ma a caro prezzo: la moneta sonante del tradimento, attuato ai danni di un amico comune.

In entrambe le storie il posto d'onore è per la desolazione, per la solitudine, per la lotta contro un passato in cui si è creduto ma che ha tradito, ha lasciato ferite al cui altare si deve, per altro, sacrificare ancora per aver un incerto giovamento. "Che razza di schifezza" dice Bandurko, protagonista di *Corvo Bianco*, dando il via alla storia. La schifezza è la neve fresca, in cui si resta impantanati e immobili. La stessa neve

che cade all'inizio de *Il cielo sopra Varsavia*, di notte, come a cancellare al risveglio i segni di quanto è stato.

L'inchiostro con cui Stasiuk scrive ha il colore del rammarico dolente, rammarico per le energie spese per la sua Polonia e abbandonate a loro stesse, deluse come quanti, credendo di trasformare il potenziale del socialismo reale in concretezze, si sono trovati soli di fronte alla storia. Gli uomini di Stasiuk hanno il passo lento e cadenzato di chi ha nostalgia di quando si credeva in qualcosa, desiderano un'idea capace di scuotere il loro torpore deluso ma non trovano molto e sprofondano nella neve, fresca e perciò detestabile perché senza precedenti. In uno sprazzo di vitalità, Wisiek, in una curiosa carnevalesca serata dice: "mi dispiace ma voglio avere a che fare con degli esseri umani", eppure, il suo entusiasmo viene preceduto e spento da chi non può che rammentargli che, purtroppo per tutti, non sta inventando niente di intelligente.

Ma torniamo all'esperimento da cui si era partiti.

Perché una definita vitalità filtra la voce di Stasiuk, rendendo possibile la sua espressione, pulsando nel leggerne le pagine, permettendo di non precipitare sotto i colpi della decadenza delle idee. Quanto è forza in Stasiuk, è il vigore con cui vive i suoi luoghi, la potenza che oltrepassa il racconto e conduce alla consapevolezza che il primo dovere è l'appartenenza. Soprattutto in *Il cielo sopra Varsavia*, Stasiuk ci conduce per mano alla fonte della sua resistenza. Comprendiamo allora, come si possa ancora sentire dell'entusiasmo nelle sue storie, seppure mimetizzato tra le alte fronde della disillusione. È la città che salva lo scrittore. Le strade sono una rete capace di non far perdere l'equilibrio, di mantenerci lucidi, in piedi tra gli eventi. Percorrerle è avere memoria e la memoria ci ricorda la nostra provenienza, rammentandoci che apparteniamo a una storia. Stasiuk vive nei Carpazi da anni ma conosce Varsavia come si conosce una vecchia moglie, le si potrebbero declamare a memoria nei, rughe, pieghe della pelle ma resta la compagna di vita che si è scelta, non possiamo sfuggire al suo abbraccio. La fuga di Pavel tra le strade di Varsavia ci conduce tra i suoi vicoli, le sue strade, la sua memoria. Non si segue più il protagonista perché si rimane fermi a sentire la voce della città, si rimane immobili su via Kijowska, presto spenta, via Rutkowski, da cui si riversa una corrente multicolore, via Nowy Świat e le sue vetrine ricolme di oggetti o nelle periferie con i loro vezzeggiativi. Si sente allora di possedere abbastanza, perché si è sentita la storia che trasuda dai muri della città e questo ci permette di continuare il cammino anche se appesantiti da un fardello di man-

canze. Scriveva Montale in Limoni: "Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo / nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra / soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase". Viene allora voglia di sperimentarci, scoprendo che solo prendendo possesso della storia, imparando meglio le nostre città, avremo modo di alzare gli occhi al cielo, accettandone e godendo dei pezzi che ne restano, appesi tra i tetti dei condomini come lucenti promemoria.

Marzia Cikada

B. Akunin, *Pelagija e il bulldog bianco*, traduzione di E. Guercetti, Frassinelli, Milano 2003.

La tranquilla città di Zavołžsk sta vivendo la sua età dell'oro, dopo la fine dei furti e della corruzione, avvenuta a opera dell'illuminato vescovo Mitrofanij, giunto dalla capitale. All'improvviso, contemporaneamente all'arrivo del funzionario sinodale Bubencov, giunto da Pietroburgo per estirpare la fede dei vecchi credenti, vengono rinvenuti in città due cadaveri decapitati.

Nella tenuta di Marija Afanas'evna, la vecchia zia di Mitrofanij succedono cose strane: il suo allevamento di bulldog bianchi (l'anziana generalessa dedica la vita a esperimenti per ottenere una razza nuova di cani) viene decimato da una mano sconosciuta. La vecchia zia chiama a investigare il nipote monsignore, dotato di un fiuto nei paraggi ben conosciuto. L'alto prelato manda la sua fedele e caparbia assistente nelle indagini, la suora Pelagija, che assiste in pochi giorni all'assassinio degli ultimi due esponenti della rara specie di bulldog. Le indagini smascherano Naina Georgievna, la nipote della vecchia, una strana ragazza che parla per enigmi, e che dopo l'ammissione della colpa fugge in città, a Zavołžsk. Qui nel frattempo Bubencov ha collegato le decapitazioni agli Zitiachi, pacifici abitanti del luogo, non ortodossi. Monsignor Mitrofanij non nasconde la sua antipatia per l'inviato da Pietroburgo, che nel frattempo sta arrestando gli Zitiachi e imponendo la sua autorità, ma anche il suo fascino di uomo della capitale, su Zavołžsk, un tempo cittadina tranquilla, e ora incapace di opporsi all'uomo di Pietroburgo.

Pelagija, insieme al suo padre spirituale (Mitrofanij) e ai consiglieri cittadini più illuminati, cerca una spiegazione agli omicidi. La situazione si complica quando a seguito di una mostra, il fotografo che l'ha allestita (Poggio, forse traduzione di un qualche cognome, tipo *Bugor*) viene assassinato. Alla mostra le sue fotografie di Naina Georgievna nuda avevano suscitato le ire di diversi spasimanti della donna. La not-

te successiva all'omicidio di Poggio anche quest'ultima viene assassinata, dopo aver fatto una sibillina rivelazione a Pelagija, che si era recata a casa sua per parlare degli omicidi. L'assassino scopre la suora, che fugge e cade nel fiume. Dopo aver rischiato la vita si ritrova sulla spiaggia accanto alla villa di Marija Afanas'evna. Le parole di Naina Georgievna moribonda riportano alla mente della suora un luogo della villa che era ritratto in una fotografia scomparsa di Poggio. Pelagija scopre le teste dei due corpi rinvenuti nel fiume e sviene.

Insieme al monsignore e con un processo in cui l'unione dei provinciali di Zavolžsk dà una lezione di abilità forense agli impettiti pietroburghesi (Bubencov finisce sul banco degli imputati, insieme al suo collaboratore Spasennyj), la suora riesce a far dimostrare la verità degli omicidi, ribaltando all'ultimo momento la versione della giuria.

B. Akunin è lo pseudonimo di Grigorij Tščartišvili, (autore fra l'altro del saggio *Pisatel' i samoubijstvo* [Lo scrittore e il suicidio, Moskva 2001]. In italiano Frassinelli ha pubblicato nove libri (oltre a *Pelagija e il bulldog bianco*, anche *Pelagija e il monaco nero*. Inoltre *Il consigliere di stato* e i sei libri della saga del detective Erast Fandorin *La regina d'inverno*, *Gambetto turco*, *La morte di Achille*, *Assassinio sul Leviathan*, *Il fante di picche*, *Il decoratore*).

Pelagija e il bulldog bianco è un giallo interessante, scritto con un linguaggio da romanzo dei primi del XX secolo, a cui però a volte la voce del narratore alterna uno stile scherzoso: "Vladimir L'vovič Bubencov, ottenuto il più totale sostegno delle alte sfere, svolse l'indagine sul caso delle teste (o più esattamente sulla loro mancanza) con slancio veramente napoleonico" (p. 150). Queste rare "uscite" si stagliano sullo sfondo di una scrittura sostanzialmente compassata, che soltanto di rado sfocia nel coinvolgimento diretto del narratore nella descrizione. Egli è chiaramente uno di Zavolžsk, e Akunin risulta molto abile a far emergere dalle sue "intromissioni" la mentalità provinciale e un certo simpatico campanilismo.

La duplicità riscontrabile nel tono della voce narrante si manifesta anche a livello della fabula, in cui si alternano momenti di rigore quasi moraleggiante e timoroso della religione e dei ranghi a tirate di orecchie simpaticamente paterne da parte monsignore alla suora-investigatrice o ai movimenti goffi e impacciati della stessa sullo sfondo di omicidi e scene tremende, di decapitazioni e spargimenti di sangue. Gli inserti "moraleggianti" sono sostanzialmente un gioco con il lettore, teso a svelare le due maschere di Akunin, scrittore

postmodernista e narratore dell'inizio del XX secolo. La trama di *Pelagija e il bulldog bianco* si svolge attorno a un sottofondo storicistico, accennato, ma ben definito nei suoi tratti essenziali.

La morale religiosa che anima i due "buoni" della vicenda (e che dà una colorazione particolare alla narrazione) lascia spazio a considerazioni attorno alla morale e alla vera via da seguire che non appesantiscono assolutamente la scrittura. I due eroi ecclesiastici del romanzo si devono confrontare costantemente con il mondo laico e le sue regole, creando situazioni che ricordano certe scene di Guareschi, introducendo contemporaneamente nel testo un tono moralista che ricorda quello di alcuni personaggi di Tolstoj.

Le modalità dell'omicidio di Naina Georgievna e della sua cameriera (uccisa soltanto perché presente nel momento in cui l'assassino entra in casa della vittima) ricordano quelle di *Delitto e Castigo*. Emergono quindi rimandi all'eredità classica molto marcati.

È interessante anche la descrizione psicologica della protagonista, che vive una fede incerta, molto umana. La suora indaga anche con l'identità (inventata) di una sorella moscovita, Polina Andreevna Lisicyna, nome e cognome secolare di Pelagija, che le consente maggior libertà di manovra. L'eroina di Akunin sembra a volte godere della sua identità "laica". Anche il vescovo è soggetto a debolezze assolutamente umane (la collera, la testardaggine).

Tutti questi elementi, l'intreccio da serial della televisione (con un sottofondo appena percettibile, ma grandemente intellettuale) fanno di *Pelagija e il bulldog bianco* una lettura piacevole, leggera. Akunin dimostra di essere in grado di elevare lo stile di un romanzo che si vuole presentare come leggero. Questo fatto è dimostrato da alcune "sviste" narrative, che si muovono in direzione di una letteratura non soltanto d'intrattenimento.

Un'ultima osservazione sulla traduzione (di Emanuela Guercetti), che è di ottimo livello. Particolarmente apprezzabile la sostituzione con inserzioni nel testo delle note a piè di pagina per spiegare i *realia* russi, tipiche delle traduzioni in italiano dei romanzi russi: "I giovani cresceranno, e qui da noi tutto cambierà. Giorni fa è passato da me un mercante dei *bespopovcy*, sai, i 'senza pope'" (p. 79). Soluzione snella e calzante.

Massimo Maurizio

B. Akunin, *Pelagija e il monaco nero*, traduzione di E. Guercetti, Frassinelli, Milano 2004.

Il secondo romanzo della “saga” della suora investigatrice è la prosecuzione di *Pelagija e il bulldog bianco*, alla fine del quale entra in scena un monaco del Nuovo Ararat, un’isola, in cui otto secoli prima del momento della narrazione il santo Basilisco aveva fondato un ordine ascetico, divenuto col tempo molto famoso. Accanto al monastero eretto in onore del santo, inaccessibile ai non iniziati, si trova la parte dell’isola destinata ai pellegrini; è questo un luogo spirituale di pace, in cui però da qualche tempo sono incominciate le apparizioni di un monaco nero (si crede che sia lo stesso Basilisco), che terrorizza la gente del posto e i pellegrini mietendo vittime. Il “fantasma” intima a tutti di lasciare il Nuovo Ararat, che definisce un posto maledetto.

Monsignor Mitrofanij manda sul posto uno studente di sua conoscenza (Aleksej Lentočkin), giovane nichilista e geniale matematico d’indole romantica, che è stato cacciato dall’università per poco rispetto nei confronti dei superiori. L’alto prelato gli affida questa missione perché è convinto che il luogo santo potrebbe avere un influsso benefico sull’educazione spirituale del giovane; egli da parte sua accetta perché spinto dal desiderio di far luce sul mistero e di dimostrare l’inconsistenza della fede e la non esistenza del divino. Sull’isola il giovane si interessa al fenomeno, cerca di risolverlo prima con mezzi razionali, poi con il misticismo, ma dopo il primo contatto con il Monaco nero impazzisce, perde l’uso della parola e viene ricoverato nella clinica del miliardario Korovin, uno scienziato che ha creato una struttura per la cura delle malattie mentali di soggetti particolarmente interessanti, a suo giudizio, dal punto di vista scientifico. Alla notizia della pazzia del giovane, Mitrofanij, Pelagija e Berdičevskij, il magistrato di Zavolžsk, decidono di mandare Lagrange, il capo della polizia, un militare non incline ai sentimentalismi e dal pugno di ferro. Poco dopo egli si suicida. Mitrofanij, incapace di prendere decisioni a causa dei sensi di colpa che lo attanagliano, accetta di buon grado la decisione di Berdičevskij di recarsi personalmente sul Nuovo Ararat, nonostante che la moglie sia incinta del tredicesimo figlio. Dopo qualche peripezia e la tentazione di una bellissima donna del luogo, anche il magistrato di Zavolžsk, incontrato il Monaco nero, perde il senno, finendo con Lentočkin a far parte della variopinta schiera di pazienti di Korovin. Appresa la notizia dell’ennesima perdita umana, il vescovo viene colto da infarto. Pelagija decide di andare personalmente sull’isola, nonostante la promessa data al pa-

dre spirituale di non immischiarsi. La suora ruba dei soldi dalle casse del monsignore, si trasforma nella voluttuosa pellegrina Polina Andreevna Lisicyna e si reca a Nuovo Ararat, dove viene in contatto con tutti i personaggi del luogo e ritrova Lentočkin e Berdičevskij, in manicomio. Dopo aver incontrato il Monaco nero diverse volte, aver rischiato la vita, e dopo una serie di colpi di scena incredibili, la zelante suora viene a capo della faccenda, smascherando Lentočkin come il Monaco nero, che ha scoperto un meteorite (il segno del cielo che indicò al santo Basilisco il luogo su cui edificare il monastero), nel quale vede il mezzo per realizzare i suoi sogni di fisico mancato. Egli riesce a fuggire, ma lo attende una brutta sorpresa: il meteorite è radioattivo e il giovane comincia ad avvertirne gli effetti, sebbene non se ne renda conto. Il monsignore, ripresosi e giunto sull’isola, ha nel frattempo riportato Berdičevskij alla salute mentale.

La trama di questo romanzo è estremamente complessa e si dipana secondo linee narrative parallele e indipendenti l’una dall’altra, che fanno sembrare la soluzione del mistero costantemente a portata di mano. Questi artifici servono in realtà a prendere tempo e ad aumentare la suspense. Akunin è molto abile nel portare il lettore dove vuole, utilizzando sia la psicologia deviata di tanti pazienti della clinica di Korovin, sia le manifestazioni più estreme dell’ascetismo ortodosso per rendere la narrazione estremamente avvincente. Essa perde la caratteristica intonazione *fin de siècle* del primo romanzo della serie, per farsi più neutra nei toni, forse più seria e più dinamica.

L’autore presenta una gran varietà di personaggi secondari, che servono non tanto per l’evoluzione dell’intreccio, quanto per creare storie all’interno della storia principale.

Su tutta la narrazione aleggiano motivi dostoevskiani: durante le indagini la vedova Lisicyna (Pelagija travestita) rischia di morire, ma viene salvata da un uomo bellissimo, che la seduce e la tenta. Lei è sul punto di cedere. Scoperta la sua appartenenza al clero, l’uomo si getta su di lei e tenta di ucciderla, definendosi Satana in persona. Korovin la salva e racconta che l’uomo che ha tentato di violentarla dopo averla salvata, e che l’ha tanto irretita non è l’affascinante demone faustiano che lei credeva, ma semplicemente un ex attore, suo paziente, con un’individualità praticamente nulla che ha letto *I demoni* e che è entrato nella parte di Stavrogin (il libro era stato regalato da Mitrofanij a Lentočkin alla vigilia del viaggio e passato da quest’ultimo al malato, visto che sull’isola ci sono soltanto libri di carattere strettamente religioso). Dopo l’accaduto sarà condannato dal dottor Korovin a un mese di

reclusione e alla lettura di *Povera gente*. Che diventi un nuovo Devuškin. L'eredità classica viene travisata, sostituendo alla solennità dell'originale una conclusione umiliante per il novello Mefistofele del Nuovo Ararat.

Come ogni opera postmodernista che si rispetti, in *Pelagija e il monaco nero* abbondano i rimandi e le citazioni letterarie. Accanto ai motivi dostoevskiani, sono presenti anche molti riferimenti a Čechov: oltre all'accenno contenuto nel titolo, la narrazione sfrutta i motivi dell'autore del *Gabbiano*; un frammento, per esempio, fornisce un'indicazione precisa dell'epoca in cui si svolgono gli avvenimenti: "Mi dica", si rivolse [Korovin] alla bruna, conservando la stessa espressione ossequiosa, "perché veste sempre di nero? È il lutto per la sua vita?". Polina Andreevna scoppiò a ridere, apprezzando l'erudizione di Korovin, ma Lidija Evgen'evna non sembrò riconoscere la citazione da una recente pièce di Čechov" (pp. 215–216).

Akunin indugia sulla psicologia dei suoi eroi, rivela un marcato interesse storicistico e un gusto particolare per la descrizione e l'indagine degli stati anormali dei pazienti di Korovin e della mistica degli asceti del Nuovo Ararat. Questo romanzo mostra un interesse maggiore per la narrazione thriller rispetto al primo romanzo, che presentava molti inserti psicologici e di carattere moraleggiante. Particolarmente ben riuscita è la descrizione dello sfondo religioso, sotteso a tutta la narrazione; l'intreccio è costruito infatti sull'incontro-scontro di molte manifestazioni dell'ortodossia, ma anche sul nichilismo del giovane Lentočkin che si trasforma in misticismo e follia e sul materialismo del capitano Lagrange. La rigidità di tutti questi approcci alla vita non portano a nulla, se non alla morte, mentre la semplicità e la trasparenza di Pelagija vengono premiate con la risoluzione del mistero e il perdono di monsignor Mitrofanij per la fuga e la disobbedienza.

Massimo Maurizio

I. Ulanovskaja, *Viaggio a Kašgar e altre storie*, traduzione di P. Galvagni, Manni editore, Lecce 2003.

Il libro raccoglie nove brevi racconti di Izabella Ulanovskaja, scrittrice nata negli Urali, ma di adozione leningradese. Nella prima metà degli anni Sessanta è membro del circolo letterario Derzanie, nel decennio successivo si avvicina agli ambienti del samizdat, collega scimmiesca di V. Krivulin, L. Švarc e B. Ostanin. La prima pubblicazione "ufficiale" avvie-

ne solo nel 1985, dopo un esordio nelle riviste del samizdat e in quelle dell'emigrazione.

L'esotismo evocato già dal titolo – Kašgar è una città della Cina occidentale, prima Turkestan – segna e lambisce i luoghi che l'autrice ci fa visitare nelle tre unità tematiche di questa esile antologia. La prima parte, che dà il titolo all'intera raccolta, è la ricostruzione della vita e della morte di una traduttrice militare sovietica, Tat'jana Levina, che durante la seconda guerra mondiale viene mandata in missione a Kašgar e infine fatta prigioniera e uccisa dai partigiani antisovietici. La seconda parte, *Il tappeto*, ruota attorno ai racconti di pastori e cacciatori di una sperduta provincia russa, raccolti da un io narrante giornalista dall'identità incerta e fluttuante. L'ultimo racconto, *La personale immodestia del pavone*, è una riflessione dell'autrice sulla propria generazione e sulla fine di un'epoca, in cui però l'alterità dell'oriente è ancora presente grazie a uno sguardo che è sempre rivolto ai luoghi natali, al mondo dei boschi, della caccia e dei lupi. Quest'unità, l'essenza e la motivazione di una prospettiva esotica, centrifuga e volutamente contrapposta a una poetica del centro, si riesce a cogliere tuttavia solo leggendo l'ultimo racconto, poiché l'iter che l'autrice ci propone è molto arduo. Ci ritroviamo a percorrere mondi e logiche a noi ignoti che la scrittrice dà per scontati, in una continua intermittenza di personaggi, di luoghi, di voci narranti, di veglia e di sogno. Questo "dada" casalingo – si passa dalla botanica ai banchi di scuola, dal pascolo alle domeniche sovietiche, da una descrizione naturalistica alla reminiscenza del passato – trova spiegazione solo alla fine, quando la Ulanovskaja rivendica la sua *heimat* orientale e periferica come base della propria concezione poetica, permettendoci di ripensare con maggiore chiarezza le pagine precedenti.

L'introduzione al primo racconto, nonostante la frammentarietà, svela due aspetti che ricorreranno con frequenza in tutto il libro: da un lato, l'io narrante si lancia in una disquisizione sulla speculazione metaletteraria come menzogna e sul ruolo dei "commentatori" e degli autori. La funzione dello scrittore slitta verso quella del semplice cronista. La Ulanovskaja assume questa veste e in ogni racconto si fa cronista di una differente storia, mantenendo la prospettiva "minore" di chi cerca solo di ricostruire una trama: nella prima parte narra della Levina, nella seconda dei pastori e cacciatori di provincia che intervista, mentre nella terza di se stessa. Quasi secondo un *topos modestiae* medievale il "cronista" ribadisce la propria nullità rispetto al valore della materia che deve trattare: "siamo tutti poveri impostori... cosa è richiesto a un

povero cronista impostore? Un po' di zelo e sveltezza – bisogna comunque affrettarsi e tentare di rendere tutto ciò che si sa sui fatti, il più esattamente possibile, non dico meglio – qui ha inizio la sfera delle fioriture superflue”.

Il secondo aspetto significativo è infatti quello delle “fioriture superflue”, poiché il mondo vegetale è il referente primario nell'immaginario della scrittrice. Piante e fiori ricorrono inevitabilmente a marcare i momenti pregnanti del testo. L'immagine vegetale diventa un *passe-partout* per la Ulanovskaja, tramite il quale riesce – con una certa monotonia e ossessività – a metaforizzare qualsiasi aspetto significativo o a lei caro dell'esistenza. La scrittura: lo scrittore è come un audace orticoltore che tenta la coltivazione dei pomodori al nord; la degenerazione dell'epoca sovietica, che sembra rigogliosa e serena, ma che in realtà appassisce “come margherite inselvatichite”; la menzogna del potere: i mandarini sovietici, insapori rispetto al loro corrispettivo mediterraneo e capitalista, ma ciononostante amati, sono il simbolo di come sia possibile “vivere accontentandosi di una misera e pallida parvenza di vita e non sospettare che possa esserne un'altra”. Infine anche la “resistenza della cultura”, per cui la generazione dell'autrice viene paragonata alle margheritine piantate nella tenuta di Nabokov, sbiadite, avvizzite, ma non piegate dal tempo e dagli eventi.

Questa insistenza sulle immagini vegetali si iscrive in realtà in una più ampia poetica di apologia ed esaltazione del mondo della natura nella sua interezza. La Ulanovskaja si fa cantrice non solo delle piante, ma anche degli animali che popolano le remote province russe (galli cedroni, lupi e pecore diventano protagonisti indiscussi ne *Il tappeto*). Questo canto assume significato, al di là della vena elegiaca, poiché è per la scrittrice una forma di resistenza, una voce levata contro un generico mondo del potere, una presa di posizione all'interno di un conflitto – sentito e presente in ogni racconto – tra natura e civiltà. Il suo schierarsi all'interno di questa scacchiera di buoni e cattivi appare tuttavia al lettore piuttosto perentorio, così come dogmatico è il binomio dei due mondi in lotta che ci viene presentato. L'esaltazione della natura, la difesa della parte “periferica”, dell'arcaicità di una vita passata tra boschi e villaggi innesca per contrasto una riflessione sulle forme del potere sovietico. L'opposizione a un potere accentrato ma ramificato, a una geografia di spazi chiusi, eterodiretti e angusti prende forma attraverso l'esplorazione degli spazi aperti delle province dell'Impero, attraverso un recupero di quella dimensione domestica che la Ulanovskaja identifica con un'autenticità e una verità costrette all'oblio dalla

civiltà dei più forti. Proprio la riabilitazione di questo spazio domestico diviene un'arma contro la falsità del potere: “un'altra scoperta nella sfera della geografia imperiale. Si è chiarito che quando a mezzogiorno echeggia alla radio il rintocco della torre del Cremlino e lo speaker annuncia solennemente: “a Mosca sono le dodici!” è una menzogna. Non è l'ora vera. Montiamo la classica meridiana, per scoprire quando giunge il mezzogiorno autentico, e non quello imperiale. Ecco, conficchiamo un rametto nella sabbia, osserviamo come si sposta l'ombra, e aspettiamo che diventi cortissima. E così in tutto. Anche il celebre samizdat proviene dallo stesso ambito di attività domestica”. Prendendo le parti di un mondo minoritario e casalingo, assumendo il punto di vista ingenuo e straniato dei bambini, delle piante o degli animali, la Ulanovskaja dà voce a una forte pulsione conflittuale: la sua è una scrittura in lotta, che si compone e che si muove tra scontri ideali e assoluti, il centro e la periferia, l'uomo e la donna, la natura e la tecnologia. In questa perenne *querelle* si inserisce anche la poetica della caccia e dell'impresa: “scrivere racconti e andare a caccia ecco la vita”, ci dice la Ulanovskaja mentre narra i lunghi inverni della sua infanzia, l'amore per il Nord e per le battute di caccia in compagnia di un cane o tutt'al più di qualche solitario boscaiolo. L'esaltazione per la componente primitiva, “la gioia strana e furiosa” del mangiare la preda, che la scrittrice rivendica tirando in causa anche retaggi letterari – Bunin, Aksakov, Melville – fa ancora parte di quella contrapposizione rousseauviana tra natura e civiltà che sembra costituire il punto nodale della sua *weltanschauung*. La scrittura, che in questa scissione manichea rientra nella metà buona e autentica della vita come la caccia e il pascolo, viene intesa allora come atto istintivo, come fatica, come contatto con la parte animalesca e semplice dell'individuo. La “difficoltà” che la Ulanovskaja vorrebbe poetizzare si infila però nella sua pratica letteraria, impregna le sue pagine e dà vita a un aggregato di parole e immagini poco unitario, in cui l'intermittenza semantica e stilistica, per quanto ricercata come artificio, diviene un farraginoso procedere scrittorio.

L'unica scintilla di originalità è forse la riflessione sul potere e sul quotidiano di un'Unione Sovietica bellica e post-bellica, radiofonica e domenicale, che scaturisce proprio dal contatto con il mondo lontano delle province, con l'alterità di un *côté* domestico della vita che sembra l'unica forma possibile di autonomia e resistenza.

M. Meklina, *Sraženie pri Peterburge, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2003.*

I cambiamenti fanno bene a una anima giovane: la rendono resistente e flessibile. Quel che essa trova di consono nell'ambiente circostante lo riesce ad assorbire e ad aggregare, riconoscere e rappresentare. S'impregna di calore del meridione, trovato senza scordare l'umido gelo del paese perduto; trova alloggio per il maschile e per il femminile, per la memoria e per l'oblio, per sistemarsi sul suolo nuovo e per poter volare fra le nuvole di sempre. Così è avvenuto per Margarita Meklina. A vent'anni compie il suo viaggio da Pietroburgo a San Francisco, per immergersi come molti nello studio, nel lavoro, nella quotidianità e nella scrittura. Lei non è tra quelli che scrivono perché non hanno qualcuno con cui parlare; non ambisce a conservare il passato frantumato o a galvanizzare quel che ne rimane e che lentamente va spegnendosi negli angoli oscuri della coscienza, soppiantato dalle novità. Il suo movente è un altro: riuscire a vedere di più, vivere più vite in quel lasso di tempo che ci è concesso, imparare a viaggiare senza mai muoversi dalla scrivania, nella dimensione in cui s'intersecano le traiettorie dello "scrivere" e del "vivere".

Come farsi conoscere, vivendo a San Francisco? All'inizio la cerchia dei suoi lettori si allarga grazie a internet. Poco alla volta cominciano a pubblicarla diverse testate: Vavilon, Mitin Žurnal, Slavia, Ostrov. Nell'estate del 2003 esce la sua prima raccolta di racconti, *La battaglia di Pietroburgo* (Mosca 2003). Già alla fine di novembre 2003 il libro viene scelto come miglior candidato nella sezione narrativa del premio Andrej Belyj a San Pietroburgo. Nella lista c'erano autori famosi, e la vittoria di Meklina rappresentò per molti una sorpresa. Pochi si resero conto di quanto sia difficile trovare un'altra fra le giovani scrittrici dell'emigrazione russa capace di generare una prosa così densa e trasparente, intrisa di vissuto, estranea a ricordi spettrali e a copioni dozzinali. Meklina non si concentra tanto sui misteri della coscienza d'un emigrato, non soffre per il danno subito e lo strappo mai guarito. Per lei importante è scrivere: sistematicamente, contando le parole, lasciandosi alle spalle l'emicrania dei cambiamenti. Per Meklina l'emigrazione è comunque una ferita, ma soprattutto la condizione necessaria per poter esprimere pienamente se stessi. L'imperativo è: "zapisat'"[trascrivere].

Fin dai primi passi, dalla metà degli anni Novanta, la sua prosa era imbevuta di poesia. Le parole s'intrecciavano, precise e poetiche, e nella collisione dei significati e delle sonorità si riconosceva il panico che coglie l'uomo quando, estratto dal suo ambiente linguistico, cerca di riscattarsi dall'entropia,

dalla perdita della lingua madre che equivale all'amnesia, pronunciando i nomi – a voce o per iscritto in mancanza degli ascoltatori – degli oggetti e dei suoni della realtà d'infanzia, che si sta dissolvendo, sbriciolando, sta cedendo le posizioni a qualcosa di nuovo. È solo nel linguaggio dell'infanzia che possiamo sentirci al sicuro. Margherita neutralizza "nerodnye očag i oščiznu" [focolare e casa straniera] intessendo i racconti con frasi poeticamente indipendenti, come fotografie mamy, sestry, strachi, nadeždy, utraty" [le foto di mamma, sorella, paure, speranze, sconfitte], "ni čifir', no oblatku, lan'ju legkiju šapku" [non un'ostia, non un tè forte, ma un buffo cappello di capra], "Budeš' klast' tuda sol', il' tabak, il' szyvat' sviristej" [Tu ci metti il sale, tabacco, o chiama fischiando gli uccelli]. La poesia palesa l'intesa interna delle parole, rischiarando quanto fosse legittima e ineluttabile la loro vicinanza, permettendo di "vživit' pamjat' v slova" [innestare la memoria nelle parole]. E allora, soprattutto nei primi racconti, rivive l'oggettività del mondo di partenza:

"Sul suo zaino di scuola piatto, di color blu e rosso, con le fibbie catarifrangenti che luccicavano nel buio, c'era un disegno trasferibile che raffigurava i cinque cerchi olimpici. Per poterlo appiccicare, dovevi prima tenerlo in ammollo a lungo, osservando come s'imbeve d'acqua e affonda nella ciottolina, per poi posizionarlo rovesciato sulla superficie dello zaino, strofinarlo con cura, passarci sopra un foglio di carta velina, e finalmente togliere la pellicola che copriva il disegno, pian pianino, come se fosse la pellicola che copre l'occhio di un uccellino neonato" (*Sraženie pri Peterburge* [Battaglia di Pietroburgo]).

Questa raccolta si costruisce come una casa; il primo passo è delimitare gli spazi. Nella prima sezione la scrittrice propone i punti cardinali della sua storia: tre racconti, scritti a distanza di cinque anni l'uno dall'altro. Il secondo è popolare la casa con delle anime, "svjazannymi meždu soboj plotnoj pautinoj otnošenij". La famiglia per Meklina è importante, ma non nel modo convenzionale. Sembrano incredibili le sue storie, ma in sostanza non fanno altro che trascrivere la vita. Margarita non predica, fa vedere: l'amore che nasce da un accordo commerciale, una giovane che impazzisce per un vecchio, innamorati che non parlano nemmeno la stessa lingua ma riescono a cantare il loro amore. L'ineguaglianza è garanzia di unione, e ogni personaggio è pronto a diventare un altro. La scrittrice diventa una cameriera, un solitario incallito diventa marito modello, un timido travet diventa clandestino. La realtà si riflette nell'imitazione, Venezia è solo una cartolina, una facciata è uguale alla fotografia di se

stessa. Allora anche l'uomo si trasforma, diventa un doppio, un altro, un'interpretazione: una fotocopia di se stesso.

Gli intrecci dei destini che possono sembrare estremi in Russia sono tutt'altro che scandalosi altrove. La famiglia rimane un fondamento della piramide sociale, ma cosa s'intende con "famiglia"? Non contano i gusti sessuali, l'età e neppure la presenza fisica di un familiare. Meklina ci convince che anche il nucleo composto da una donna, un suo bambino rubato e un suo marito carcerato e mai incontrato di persona può essere chiamato "famiglia". Un altro modello di famiglia che Meklina contempla è basato sul rifiuto di eterosessualità, trattato nella chiave tradizionale per la stampa americana di sinistra, che mostra i problemi delle famiglie gay dal loro interno, come faceva nei primi anni '80 David Leavitt. Nei suoi racconti il mondo della famiglia è una fonte di meraviglia per chi ci sta dentro, un cerchio che non è mai chiuso: il presente viene lacerato dalle apparizioni delle presenze esterne, sia nel caso in cui siano gli eroi dei libri letti dagli eroi del suo libro, o invece gli eroi da loro inventati e temuti. La ripetizione qui non è casuale, è inevitabile. La narrazione si sviluppa sempre a più livelli. Nelle mura della sua casa, come preghiere su foglietti spiegazzati infilati fra le pietre del Muro del Pianto, s'annidano i germogli di altri testi – a volte suoi, a volte altrui. Il frangersi del linguaggio è inevitabile: la narrazione è farcita di realtà linguistiche eterogenee, con generose manciate dell'inglese e qualche pizzico di italiano e francese.

La scrittura non è più un mezzo (per conservare, per contenere), bensì il tema centrale, la forza che fa muovere l'intreccio dei racconti. La propensione di Meklina alla creazione letteraria plasma i personaggi che creano, scrivendo, la propria vita, e possono nascere due volte, nel testo e tramite il testo in esso contenuto. Novelli Pigmaliioni, scrivendo, giungono alla conoscenza reciproca, laddove non bastano le parole nella realtà ricreata nel racconto: "Ora iniziava a scrivere della moglie – sapeva che scrivendo avrebbe scoperto i segreti, e che quel che avrebbe scritto non ha a che fare né con la quotidianità, né con la menzogna", oppure: "La moglie di Pino ha scritto un libro su di lui. Le sue parole l'hanno colpito al cuore. La dentro c'era ogni parola che le abbia mai rivolto".

Per evocare dal nulla le ombre delle persone o dei luoghi amati, i protagonisti dei racconti di Meklina usano la creatività propria (*Dom* [La Casa], *Geroj* [Un eroe], *Irlandskie skazki* [Le favole irlandesi]) o la lettura di quel che hanno già scritto gli altri (Cavalcanti e Dante, Marcel Proust e Virgi-

nia Woolf, Conrad e Hugo). Lo scambio epistolare è continuo: un personaggio scrive all'altro (il marito alla moglie, la moglie all'amante, il musicologo ai musicisti, Nabokov a Sikorskaja), un personaggio all'autore (L.V. da Amsterdam, Irina da Piter), e qualche volta l'autore a se stesso (*Černye mel'nicy* [I mulini neri], *Sraženie pri Peterburge* [Battaglia di Pietroburgo]). Tutto diventa testo: le lettere, le vite scavate negli archivi o estrapolate dalle conversazioni con gli amici. Nel racconto *Oberiu.html* Meklina fa rivivere una sua amica, scomparsa prematuramente. Questo primo racconto suscita una reazione – una lettera scritta dalla madre di quella amica – che diventa materiale per il secondo racconto, dove la memoria è sostenuta dalle lettere. Quando Margarita scrive: "La vita dei miei amici realmente esistenti è di gran lunga più interessante della mia prosa ricercata" non dà solo un esempio di *captatio benevolentiae*, ma piuttosto della messa a fuoco di un procedimento costante, di un preciso metodo di lavoro. Eppure, se la sua prosa non fosse stata elaborata – se non fosse del tutto esistita – la vita degli amici rimarrebbe a svolazzare come una farfalla, bruciando i giorni prosaici lontano dal foglio bianco.

Una volta costruita la casa, una volta rafforzati i muri, inizia la fase di ricognizione e delle scorribande su di un territorio sconosciuto. I punti di contatto si raccolgono in linee, si rimarginano le cicatrici, si moltiplicano gli spazi e i mondi agibili; i passaggi si fanno più agevoli e divengono possibili i contatti fra mondi e generi diversi. L'intreccio non è più lacerato, bensì abbellito dalle schegge del reale. Con l'ausilio della scrittura l'autrice si spinge oltre i limiti d'un articolo di giornale o d'un reportage televisivo, creando una propria versione dei fatti, altrimenti destinati a scomparire senza lasciar traccia alcuna nel fiume di informazioni in cui siamo quotidianamente sommersi. Così delle istantanee sfocate diventano un racconto, che parla di un soldato israeliano linciato dai palestinesi. Cosa è successo poi al giornalista italiano che aveva ripreso la scena? – si domanda Meklina, e nasce *Un eroe*. Che vita ha vissuto in realtà quel Wilkomirsky, l'autore delle memorie sull'infanzia nell'Olocausto, rivelatisi un falso? Così nascono *Vtoroe pročtenie Borchesa* [La seconda lettura di Borges] e *Pomajnajaja lazejka: pamjati detstva* [Scorciatoia segreta: in memoria dell'infanzia].

Il lontano viene portato vicino e la storia del modernismo americano rappresentata nell'incontro sentimentale con un gallerista nei guai; impastati racconti e chiacchiere, il privato diventa un fatto letterario, e tramite la letteratura esso s'inserisce nell'orbita culturale, che non conosce barriere.

Dove sta il confine fra invenzione e realtà, quando si parla dell'esistenza umana?

Descrivendo una gran dama del mondo letterario, avviata sul viale del tramonto, Margarita Meklina aveva scritto: "la sua vita era ormai trascorsa, segnata dalle pietre miliari dei libri da lei pubblicati".

Una pietra è posta. To be continued?

Marina Sorina

T. Kantor, *La classe morta*, a cura di L. Marinelli e S. Parlagreco, Libri Scheiwiller, Milano 2003.

La pubblicazione del testo di un'opera teatrale nasconde sempre notevoli rischi per chi, coraggiosamente, decide di affrontarla. Essi aumentano persino nel caso della *Classe morta* di Tadeusz Kantor, consacrazione e capolavoro dell'artista polacco rappresentato la prima volta nel 1975. Tra le note di regia allo spettacolo si legge: "Il dramma non va scritto affatto, secondo me è un genere letterario datato che impedisce il conseguimento della piena autonomia del teatro! È proprio questa autonomia che rivendico da sempre! L'opera scritta deve essere ripetuta sulla scena con mezzi teatrali". Kantor accetta l'esistenza di un testo drammatico, ne ammette addirittura l'importanza, solo come proposta di teatro, capace di rivoluzionare il modello di partenza rendendolo forma d'arte autonoma. Egli è convinto dell'inadeguatezza del metodo "a doppia rotaia" (testo/spettacolo) e ne postula il superamento concentrando tutte le proprie energie sul secondo termine, sulle azioni, le situazioni, gli eventi e i personaggi della scena. Per questo il copione de *La classe morta* è costituito soprattutto dalle indicazioni per gli attori, per l'atmosfera che si deve creare, l'impressione che si deve trasmettere anziché da dialoghi e da accadimenti veri e propri. Anche per questo le opere di Kantor sono considerate irripetibili dopo la scomparsa del loro autore, avvenuta l'8 dicembre 1990: solo la sua presenza in scena garantiva che tutto si svolgesse secondo la necessità di quel preciso momento. Malgrado una traccia di partenza e l'idea fissa che l'aveva creata, il rapporto tra la sfera "inquinata" della vita e la sfera assoluta e pura della morte che si riflette in quello tra finzione teatrale e realtà artistica vera e propria, *La classe morta* era e rimane un'opera aperta nelle altre sue componenti. Kantor come regista-sulla-scena e i suoi attori dovevano sentirsi liberi di modificare l'interpretazione dell'opera; il pubblico poteva considerarsi libero di accoglierne delle modifiche. Silvia Parlagreco, nel suo meticoloso studio "Storia di uno spettacolo" che segue il testo,

ricorda come una sera l'attore deputato a interpretare la parte della *Donna delle pulizie* fosse scomparso, probabilmente colto da amnesia. Ormai sostituito, egli si presentò ugualmente in scena a rappresentazione inoltrata, accolto dall'entusiasmo degli spettatori.

Difficile quindi prevedere il successo di questo volume, annunciato per la fine del 2003 ma in realtà uscito da pochissimo, presso il grande pubblico. Va dato atto all'editore, tuttavia, che difficilmente un'operazione scientifico-culturale sul tema avrebbe potuto essere migliore. Il testo completo della *Classe morta* compare oggi in italiano addirittura prima che in lingua originale. Merito di un regalo fatto da Kantor nel maggio 1981 al traduttore e curatore dell'opera, Luigi Marinelli. Questi ne ricostruisce le circostanze nel saggio "Negoziano coi morti", dove pure si fa cenno alle varie difficoltà incontrate per rendere al meglio la "partitura" in italiano: quelle legate ai nomi significanti di cui è pieno l'elenco delle *Commemorazioni* (Basia Wyporek-Cettina Cicoria, Gienek Ziaja-Rino Schivazappa, Teofil Zimny-Alfonso Freddino), quelle legate agli inserti jiddish ed ebraici, quelle legate all'uso particolare di maiuscole e minuscole, spaziature e sottolineature, della suddivisione del foglio in tre parti. Il risultato è una brillante opera di traduzione, in cui "l'inevitabile trionfo dell'originale e un altrettanto fatale tonfo del testo tradotto" vengono scongiurati riducendosi in pratica al consueto scarto tra versioni di lingue differenti.

Un'altra, meritevole intuizione è quella di aver voluto accompagnare il testo con le "Note di regia". Queste si rivelano assolutamente fondamentali per comprendere le intenzioni dell'autore, tanto più rispetto a un'opera così legata all'effettivo svolgimento scenico e all'interpretazione degli attori. Grazie a esse cogliamo lo spunto principale de *La Classe morta*: "A un certo punto mi venne in mente di congiungere gli attori, i vecchietti, che tornano alla loro aula scolastica desiderosi di ritrovare la propria infanzia, coi fantocci di cera dei bambini nelle loro divise scolastiche, congiungerli letteralmente e per sempre"; comprendiamo dunque che i manichini attaccati ai corpi degli interpreti rappresenteranno loro stessi, le loro "larve", "in cui è riposta tutta la memoria dell'Epoca dell'Infanzia, uccisa dall'Epoca della Maturità". Allo stesso modo ci pare di trovare il senso dell'opera nell'elogio della grammatica, "quel sistema nel quale si compie una fulminea disgregazione della fabula, della narrazione e della rappresentazione", ovvero la distruzione dell'illusione; nonché nel fascino per la smorfia, che rappresenta una "rottura con l'accademica, indifferente, insignificante e conformista appa-

renza”. Ci rendiamo conto via via, insomma, della zona in cui riposa il vero significato dell’arte per Kantor: subito oltre quella dell’illusione, in cui tutto è stabilito e approvato. La creazione deve consistere, invece, nella continua infrazione delle forme codificate. Bisogna rigettare il concetto di “opera finita”; “Bisogna riconoscere come arte tutto ciò che non è stato ancora immobilizzato”, cita un testo di Kantor risalente al 1963 Lech Stangret nel brillante saggio “Riprodurre la propria forma” che pure impreziosisce il volume. Se gli abbozzi vanno considerati autentica creazione, le prove dello spettacolo da cui le “Note di regia” traggono spunto rappresentano vera arte. Si ha l’impressione di non poter mai arrivare alla messa in scena definitiva; in questo caso, tuttavia, “proprio la non riuscita e la sconfitta possono portare a una soluzione positiva”. Avviene infatti quell’incontro tra realtà diverse che è scopo originario dell’opera: una autonoma, libera, reale (de *La classe morta*) e l’altra fittizia, della struttura stilistica della scrittura (del dramma). Esse scivolano costantemente l’una nell’altra, così come avviene per la vita e la morte.

Non soltanto i saggi, tra cui va annoverato un curioso ricordo di Andrzej Wajda, e le “Note di regia” ci aiutano a comprendere meglio l’arte di Tadeusz Kantor. Un ruolo altrettanto importante rivestono le riproduzioni dei suoi disegni per lo spettacolo. Del resto, scrive Lech Stangret: “Nella vita di Tadeusz Kantor vi erano giorni nei quali non dipingeva quadri, giorni nei quali non dirigeva gli spettacoli del Cricot 2 né guidava le prove degli attori, ma non vi sono mai stati giorni nei quali non abbia disegnato”. Chi avrà la fortuna di vedere da vicino le tavole schizzate per *La classe morta*, riprodotte nel testo o esposte in una mostra che ha già toccato varie località italiane, sarà pervaso dal senso di voluta incompiutezza che rappresenta il marchio di fabbrica dell’autore. Si può affermare che egli andasse cercando una sorta di *Ur-materie* nelle sue varie realizzazioni artistiche. Essa rimaneva bloccata in questa condizione nel caso del disegno, raggiungendo lo *status* di arte per il tratto incerto, improvvisato e per lo scarto rispetto alle forme consuete; mentre nel caso del teatro, l’arte e con essa la realtà consistevano proprio nella differenza con la materia originale. Questo volume ci propone dunque la “protomateria” della *Classe morta* e ci fornisce tutti i mezzi per comprenderne il significato e interpretarne gli sviluppi. Risulteranno molto utili agli studiosi anche la cronologia completa degli spettacoli e l’ordinamento dei programmi di sala, nonché una bibliografia davvero esauriente sull’argomento.

Alessandro Ajres

J.A. Komenský, *Il labirinto del mondo e il paradiso del cuore*, a cura di M. Fattori, traduzione di T. Kubiček, revisione di S. Richterová, Silvio Berlusconi Editore, Milano 2003.

Esce in Italia a poco meno di 400 anni dalla sua stesura, uno dei testi più interessanti e complessi del Seicento europeo, *Il labirinto del mondo e il paradiso del cuore* di Comenio, di solito noto al massimo come fondatore della pedagogia moderna. A differenza delle opere più famose, *Labyrint světa a ráj srdce*, scritto nel 1623 e pubblicato nel 1631 (poi, in forma ampliata, nel 1663), è infatti scritto in ceco, cosa che lo ha a lungo confinato all’interno del mondo ideologico e spirituale dell’Unione dei fratelli boemi, la chiesa evangelica di cui Comenio è stato l’ultimo vescovo. In un panorama culturale che ha eliminato per più di due secoli qualunque riferimento alla cultura non cattolica, il nome di Comenio è stato, a parte pochissime eccezioni, a lungo quasi del tutto rimosso dalla cultura ceca, fino alla rinascita nazionale ottocentesca. Per certi versi però è stato soltanto nel corso del Novecento che a Comenio è stato restituito il ruolo di principale figura intellettuale del Seicento ceco e negli ultimi anni la sua opera letteraria ha finalmente incontrato un certo interesse anche in Italia. Anche se il libro era ben noto da tempo a tutti coloro che hanno letto *Praga magica* di A.M. Ripellino, che ha fatto del pellegrino comeniano uno dei personaggi simbolo della sua visione di Praga.

Il *Labirinto del mondo e il paradiso del cuore* ovvero chiaro affresco di come nel mondo e in tutte le sue cose non si trovi altro che confusione e vertigini, vortici e fatica, obnubilamento e inganno, miseria e tristezza e infine tedio e disperazione: ma chi sta seduto nella casa del suo cuore e si isola con Dio, questi da solo arriva alla quiete vera e piena della mente e alla gioia, finora noto soltanto in modo molto frammentario (da ricordare comunque la notevole traduzione di alcuni capitoli proposta da Sergio Corduas molti anni fa), è stato ora pubblicato con una bella introduzione di Marta Fattori (pp. XXIII–LXXIV), in cui l’autrice ripercorre in modo preciso la storia del libro e mantiene un giudizio equilibrato su una lunga tradizione storiografica (soprattutto occidentale) che, a partire dagli interessanti ma a volte fuorvianti studi di F. Yates, ha sempre insistito in modo eccessivo sugli aspetti profetici e millenaristici del libro, arrivando a considerarlo un testo rosacrociano. Sull’onda della versione francese, presentata qualche anno fa da X. Galmiche, è iniziato invece un recupero del *Labirinto* come opera letteraria, interpretazione che, almeno in parte, anche la curatrice sembra far sua. Con il passare del tem-

po infatti il valore dell'opera come poema allegorico, tassello del grande progetto pansofico di Comenio, sembra suscitare sempre meno interesse rispetto alla lucidità e alla ferocia visiva dell'affresco pittorico del labirinto del mondo. Come potrebbero testimoniare anche molti dei lettori della *Divina commedia*, anche in Comenio in fondo la ricerca della pace interiore e del regno divino risulta alla fine molto meno interessante del racconto delle follie del mondo reale.

Nella dedica latina al testo, indirizzata al celebre aristocratico moravo (e non polacco come erroneamente si dice nelle note, p. 272) Karel von Žerotín, Comenio stesso definisce il suo libro un *drama*, e, come testimoniano le successive parole indirizzate al lettore, erano le "cose vere" a fornire il materiale di quanto Comenio aveva "dipinto" (p. 11). La materia del racconto è piuttosto semplice: giunto nel mezzo della sua vita, "nell'età in cui la ragione umana comincia a cogliere la differenza tra il bene e il male", il protagonista ritiene "necessario riflettere bene a quale gruppo unir[si] e in quali affari passare la vita" (p. 13). Uscito da se stesso e messosi in cammino riceve come guide Sattutto Dappertutto e Inganno, in un mondo dominato dalla regina Sapienza, che "alcuni di quelli che arzigogolano troppo la chiamano Vanità" (pp. 16–17). Ricevute le "redini dell'indiscrezione" e "gli occhiali dell'inganno", fabbricati "dalla presunzione e dall'abitudine", il pellegrino può finalmente iniziare a osservare il mondo. Tutto ciò per Comenio non è altro che caos, confusione e "maschera" (p. 28) e il disordine, l'inutilità e l'incostanza sono i tratti caratterizzanti di tutti i gruppi sociali che Comenio descrive con un'ironia crudele e spietata: "vidi altri il cui lavoro era produrre e moltiplicare strumenti di crudeltà, spade, pugnali, daghe, archibugi, ecc., tutto questo contro il genere umano. Con quale coscienza e con quale soddisfazione della mente la gente possa dedicarsi a tutte questa attività, io non lo so davvero. Ma so un'unica cosa, se dal loro lavoro dovesse venir escluso e spazzato via quello che in esso è inutile, superfluo ed empio, una buona parte dei mestieri degli uomini non ci sarebbe più" (p. 53).

Il contrasto tra ciò che andrebbe visto e la capacità di osservare invece cosa c'è al di là delle maschere comincia a provocare problemi al protagonista, accusato sempre più spesso di "filosofare", "filosofeggiare" e "arzigogolare" in modo troppo astratto: "ci diventa di continuo malinconico, detesta tutto e smania per una qualche altra, straordinaria cosa" (p. 179). Osservare i sei "stati" del matrimonio, degli artigiani, dei dotti, delle autorità, dei soldati e dei cavalieri diventa quindi una specie di supplizio infernale, vicino nelle tinte a quelle di certi

quadri di Bosch. Il percorso si volge sempre lungo il doppio piano di ciò che il viaggiatore osserva e condanna e ciò che lui stesso, convinto infine dalle guide, vive in prima persona. I riferimenti alla propria biografia (evidentissimi nell'infatuazione per i Rosacroce, nel momento dell'ingresso tra i religiosi o nel celebre racconto del proprio naufragio, pp. 55–63) e al proprio vano peregrinare per il mondo diventano talvolta chiarissimi, come a proposito della perdita della moglie e di due figli: "mi irretirono cosicché io finii, come per scherzo sulla bilancia, e da lì in catene e in breve mi trovai legato a un tiro a quattro; in seguito... me ne aggiunsero ancora molti altri tanto da farmi ansimare e boccheggiare, per trascinarli dietro. Improvvisamente si scatenò una bufera con lampi, tuoni, grandine, e fu tutto un fuggi fuggi generale intorno a me, salvo quelli ai quali ero legato e con i quali anch'io corsi a rifugiarmi in disparte in un angolo, ma con le frecce la Morte me li abbatté tutti e tre" (pp. 47–48). Particolarmente feroce è la critica dei dotti e dei religiosi, visti come animali impazziti alla ricerca di cose insensate o, nel caso dei vescovi, di beni materiali: "se uno moriva la cura dell'ufficio doveva passare a un altro, potei osservare un gran movimento, tutto un intrigare, un cercare raccomandazioni, uno sgomitare per entrare nella lista per la successione, prima che il posto si raffreddasse. Chi aveva il compito di decidere sulla successione, raccoglieva le raccomandazioni sia da parte degli interessati, sia preparate da altri per loro; e fra loro erano diversissime. Uno si presentava come parente consanguineo; un secondo in quanto parente da parte della moglie; un terzo, da molto tempo al servizio degli anziani, si aspettava una ricompensa; un quarto ci contava perché gliel'avevano promesso; un quinto si aspettava di essere nominato a un'alta carica, in quanto nato da nobili genitori; un sesto fingeva di essere raccomandato da un altro posto; un settimo offriva di nascosto regali; un ottavo, dotato di profonde, alte e vaste qualità, cercava un posto dove poterle mettere in luce; e non so che cosa altro" (p. 122).

Anche nel "Forte della Fortuna" il viaggiatore non avrà miglior sorte, visto che, come spiega alle sue sempre più attonite guide, anche lì "noi unicamente sogniamo, ci sforziamo di afferrare l'ombra, ovunque la verità ci sfugge" (p. 175). Tra i vari criminali che la fortuna assiste non manca qui nemmeno Ignazio da Loyola, che si vanta di "aver fondato una nuova compagnia di incendiari e assassini con la quale si doveva epurare l'umanità" (p. 169). Anche la Sapienza che dovrebbe governare il mondo si rivela, quando Salomone le strappa il velo dal volto una specie di mostro: "ed ecco il suo volto

apparve pallido e gonfio, con un leggero rosso sulle guance, ma per via del cerone (come provavano alcune scrostature); si potevano notare anche le mani coperte di scabbia e il corpo tutto sgraziato, e si avvertì un fiato pestilenziale” (p. 200). Adulato e corrotto anche Salomone non restano che pochissimi a opporsi, soprattutto quando, e qui evidente è l’allusione alla guerra dei Trent’anni, durissima si fa la repressione: “per questo alcuni venivano, davanti ai miei occhi, subito gettati nelle fiamme, altri buttati in acqua, altri impiccati, scannati, inchiodati sulla croce, lacerati con le tenaglie, segati, trafitti, squarciati, arrostiti sulla graticola” (p. 207). La fuga dal mondo, che provoca la scomparsa delle guide, si conclude con la voce del signore che lo invita a tornare “alla casa del tuo cuore” (p. 210).

In questa seconda (e più breve) parte del libro sono i riferimenti alle sacre scritture a prendere il posto delle note autobiografiche che accompagnavano quanto il pellegrino osservava nella parte precedente. Il passaggio alla dimensione del cuore segna il ritorno in se stesso, alla luce del quale Comenio rivaluta tutti i mestieri e le situazioni così ferocemente ironizzate nella parte precedente, e si conclude con un’apologia del viaggio interiore e della chiesa semplice dei buoni cristiani. Al caos e alla confusione del labirinto del mondo subentra l’ordine e il silenzio del paradiso del cuore. La struttura a piani paralleli viene così conservata, anche se perde molto in concretezza: “vidi bagliore, luminosità, splendore, gloria indicibili, udii suono e frastuono indescrivibili” (p. 266). La descrizione perde quindi quella grande concretezza visiva che Comenio aveva dimostrato nell’elenco dei crimini e delle vanità dei peccatori e il tono si fa ora didascalico e a tratti l’allegoria non basta a contenere certe immagini forzate: “fra essi [i buoni cristiani] si aggirava anche la morte; ma non come nel mondo, brutta nel corpo, nuda, repellente, bensì piacevolmente avvolta nel sudario di Cristo, che egli aveva abbandonato nel sepolcro. Avvicinandosi ora a questo ora a quello, gli annunciava che era giunta l’ora di abbandonare il mondo. Ahi, quale gioia e quale letizia in chi riceveva tale notizia! E affinché giungesse al più presto, affrontavano ogni dolore, la spada, il fuoco, le tenaglie e ogni altra cosa. Allora ognuno si addormentava in pace, silenzio e letizia” (pp. 264–265).

Forse non c’è nulla di male che il capolavoro di Comenio venga per la prima volta pubblicato in un’edizione di semi-lusso, seguita dal testo originale ceco, “realizzata per conto di Publitalia ’80 e coordinata da Marcello dell’Utri”. Nella Biblioteca dell’utopia sponsorizzata da Silvio Berlusconi erano

del resto finiti prima di lui Erasmo da Rotterdam, Machiavelli, Campanella, Marx ed Engels e Giordano Bruno, cioè buona parte del patrimonio culturale a cui molti di noi ancora oggi amano richiamarsi. Forse non c’è nemmeno nulla di male che la prefazione non firmata tuoni contro la confusione del mondo contemporaneo, “tempo in cui tutti gli inconvenienti del mondo antico sono presenti camuffati e addolciti a volte con l’ipocrisia”. Forse non c’è nulla di strano nemmeno nella constatazione successiva che “il più grande viaggio nella vita è quello che dobbiamo intraprendere per arrivare al nostro cuore, dentro di noi. Non è facile e nemmeno agevole. Per poterlo realizzare dobbiamo aver conosciuto il mondo ed esserne stati bersaglio; aver capito le mille maschere di quel mistero chiamato male, capace di diluirsi ovunque e con chiunque; aver riflettuto sulla vanità delle cose e sul loro valore” (pp. VI–VII). Forse non ha nemmeno senso chiedersi cosa siano oggi le maschere e l’ipocrisia. Certo fa un certo effetto leggere poi nel testo le parole di Comenio: “vidi inoltre come molti camminassero su scarpe altissime, alcuni addirittura si fabbricavano trampoli o coturni (per sollevarsi al di sopra degli altri e poterli guardare dall’alto) e in questa guisa andavano a passeggio” (p. 34). Al limite resta solo un perché, a cui prima o poi bisognerà dare una risposta: perché oggi in Italia, nonostante lo sforzo profuso negli anni scorsi dalla curatrice, è diventato impossibile trovare una casa editrice dal solido passato culturale disposta a pubblicare uno dei classici della cultura europea?

Alessandro Catalano

“Il cambio del vento. Firenze, Brodskij e la poesia dell’Europa orientale”, *Semicerchio*, 2003 (XXVIII), 1.

Semicerchio è una rivista semestrale di poesia comparata, fondata nel 1985 a Firenze da Antonella Francini e Francesco Stella, che ne è ancora oggi il redattore. Il taglio comparatistico della rivista permette un approfondimento di manifestazioni poetiche nelle più varieguate realtà culturali, sia dal punto di vista geografico, sia storico. Il comitato redazionale prevede la collaborazione di molti docenti, filologi, linguisti e cultori di letteratura provenienti da varie università, anche straniere, che spaziano con le loro competenze dalla classicità al contemporaneo, dall’arte bizantina sino all’africana. Per tale motivo i vari numeri tematici, oltre che presentare un approfondimento originale su specifici argomenti, offrono un ampio ventaglio di novità poetiche provenienti da varie letterature.

Nel primo numero del 2003, come suggerisce il titolo, l'attenzione è rivolta all'Europa orientale, confermando una tradizione della rivista di "lunga frequentazione del mondo slavo", come sottolinea Stefano Garzonio nella prefazione. Motivo centrale del numero è la figura di Iosif Brodskij, premio Nobel nel 1987, e il suo rapporto con Firenze. Al poeta russo sono dedicati quattro interessanti saggi di altrettanti studiosi e testimoni della sua opera: "Presenze, ovvero Iosif Brodskij a Firenze" di Stefania Pavan, i contributi in inglese di Lev Loseff (Livšic) "Brodsky in Florence" e di Valentina Polukhina "Pleasing the Shadows. Brodsky's Debts to Pushkin and Dante" e l'ultimo di Annelisa Alleva: "Simeone, Giuseppe, Maria e Gesù". Nei primi tre casi, si tratta della pubblicazione degli interventi sul poeta proposti per il convegno svoltosi a Firenze il 18 e 19 giugno del 2003 dal titolo *Firenze e San Pietroburgo. Due culture si confrontano e dialogano tra loro*. Quella di Stefania Pavan è una riflessione sul rapporto tra Brodskij e Firenze, sia dal punto di vista umano, biografico ed esperienziale, sia metafisico, sulla base di rimandi letterari in cui emerge una complessa *Weltanschauung* del poeta in esilio, legato alla relazione fortemente simbolica con varie città, quali Venezia, New York, Roma e appunto l'umanistica, "terrena" Firenze.

Il saggio brodskiano di Lev Loseff, scrittore anch'egli emigrato e amico del premio Nobel, prende spunto dalla poesia *Dekabr' vo Florencii (December in Florence)* [Dicembre a Firenze], in cui Brodskij fa riferimento al primo viaggio compiuto nella città toscana nell'inverno del 1975. Lev Loseff si sofferma sull'evocazione dantesca nella poesia brodskiana e soprattutto sottolinea il parallelo con le riflessioni e i versi di Osip Mandel'stam dedicati alla città.

Il terzo contributo di Valentina Polukhina, tra le maggiori studiose e conoscitrici della vita e dell'opera brodskiana, azzarda un tema vastissimo per prospettive e ricco di spunti, con il quale si pongono a confronto le figure di Iosif Brodskij, Dante Alighieri e Aleksandr Puškin, sulla base di una ispirazione a più riprese del primo nei confronti delle due pietre miliari della poesia italiana e russa. Nell'analisi di Polukhina, similitudini testuali e biografiche si intrecciano in una suggestiva scenografia da *Divina Commedia* che fa da sfondo letterario al destino dei tre poeti.

L'articolo di A. Alleva è una sorta di recensione e omaggio alla memoria dell'amicizia di Brodskij con il coetaneo Kees Verheul, un traduttore e studioso olandese conosciuto dal poeta a Leningrado nel 1967. Kees Verheul ha pubblicato ad Amsterdam nel 1997 *Dans om de wereld* [Danza intorno

al mondo], una raccolta di suoi saggi, materiali e memorie su Iosif Brodskij, tradotta anche in russo e uscita a San Pietroburgo nel 2002 col titolo *Tanec vokrug mira*. Il richiamo biblico nel titolo dell'articolo rimanda alla poesia di Brodskij *Sreten'e* [Epifania], testo chiave ritenuto emblematico da Kees Verheul nell'analisi di Brodskij proposta nel suo libro.

Esaurito il corpus tematico su Brodskij, il numero della rivista offre un'attenzione particolare alla poesia slovena del Novecento, con un contributo curato da Angelo Floramo che introduce alla lettura di alcuni componimenti (con testo a fronte) dei poeti contemporanei Tomaž Šalamun, Aleš Debeljak, Boris A. Novak e Kajetan Kovič. Uno spazio centrale della rivista è dedicato poi a testi inediti inglesi di P. Larkin, A. Jenkins e G. Stewart, francesi di J.P. Milovanoff e R. Farina e italiani di Marina Corona, Mia Lecomte, Tommaso Lisa e Davide Rondoni.

La seconda metà della pubblicazione è totalmente concentrata sulle recensioni, divise per epoche storiche (Poesia classica, medievale), per letterature nazionali (Poesia coreana, finlandese, francese, greca e così via) e tematiche (Poesia e musica, Riviste italiane, Strumenti), a testimonianza del grand'angolo con cui la rivista ambisce a focalizzare e fotografare uno spazio poetico quanto mai vario e in continua espansione.

Marco Sabbatini

Storia della letteratura polacca, a cura di L. Marinelli, Einaudi, Torino 2004.

Dopo un lungo periodo di suddivisione e organizzazione del lavoro, è finalmente uscito per Einaudi il volume destinato a crescere le future generazioni di polonisti italiani. Si tratta della *Storia della letteratura polacca*, prodotto degli interventi di dieci tra i più giovani esperti in materia assemblati con metodo da Luigi Marinelli. Ricercando costantemente la corrispondenza tra un determinato periodo/argomento e il suo studioso italiano più accreditato, il testo evita in ogni parte di scivolare al di sotto di un elevato livello scientifico. Le molte voci al suo interno e una puntuale presenza critica, inoltre, permettono di arginare il rischio di un'eccessiva soggettività nel campo dei criteri di selezione. In imprese letterarie di questo genere, tale difetto accompagna soprattutto le stesure a opera di un unico autore. Si pensi alla *Storia della letteratura polacca* di Czesław Miłosz, volume tradotto in Italia nel 1983 e per vent'anni testo pressoché obbligatorio d'esame, "la cui lucida e brillante esposizione si faceva però

un po' troppo personale e meno affidabile proprio nell'ultima parte, riguardante gli scrittori e le opere del dopoguerra".

L'opera curata da Marinelli, dal canto suo, punta molto sulla letteratura e la critica più recenti per conservare una lunga fruibilità. Non a caso, il capitolo di Silvano De Fanti "Dal 1956 al nuovo secolo" si rivela il più cospicuo del volume. Per quanto riguarda la poesia, Herbert e Szymborska vengono giustamente trattati come dei classici: si bada assai più alle loro tematiche e al loro stile che a riportarne i versi come fa Miłosz, in misura persino eccessiva. Si affrontano lungamente le biografie e le produzioni letterarie di Różewicz e Miłosz stesso, di cui viene inquadrata storicamente l'assegnazione del Premio Nobel nel 1980, così come si dà ampio spazio ai rappresentanti della *Nowa Fala*. Attraverso l'elencazione posta all'inizio del capitolo di otto caratteri principali, De Fanti segue l'evoluzione della prosa nel secondo dopoguerra e sino ai giorni nostri: dalla "prosa della memoria" al fenomeno delle scrittrici nate negli anni Sessanta come Olga Tokarczuk, Manuela Gretkowska, Zyta Rudzka, Izabela Filipiak. Agli autori con buon riscontro editoriale anche nel nostro Paese viene data particolare rilevanza, peraltro del tutto meritata: è il caso di Kazimierz Brandys, Gustaw Herling-Grudziński, Andrzej Stasiuk. Importanti e numerosi i riferimenti a fenomeni artistici riguardanti l'intera collettività polacca, non soltanto le sue *élites* intellettuali: De Fanti cita ad esempio l'esplosione della mania per i romanzi latino-americani, il concerto dei Rolling Stones a Varsavia nel 1967; mentre nel capitolo "1939-1956" Marcello Piacentini non si fa scrupoli a citare "il dramma d'esordio del futuro pontefice *Hiob (Giobbe)*, 1940". Si tratta di inclinazioni ed eventi riportati nel testo per il forte impatto che provocano o provocheranno sulla società, per iniziare a cogliere i passaggi salienti di un'epoca che stentiamo a ritenere chiusa e facilitare così il compito agli studiosi del futuro.

Tale "smania" di contemporaneità non si coglie soltanto nella cura riservata alla letteratura dei giorni nostri, ma assai più nel reperimento e nella citazione delle fonti critiche. Per ogni argomento, infatti, vengono riportati stralci degli studi significativi più recenti. Sotto questo aspetto, il volume in questione supera di gran lunga quello di Miłosz, piuttosto restio a riportare il parere dei critici o troppo legato ad alcuni tra essi (come Backvis per il caso del teatro di Kochanowski e del XVI secolo in genere); ma esso migliora anche l'apparato critico di un'opera cui somiglia parecchio, ovvero la *Storia della letteratura polacca* di Marina Bersano-Begey, se non altro perché si avvantaggia di un ritardo di cinquant'an-

ni. I due testi sono paragonabili per rigore e organizzazione scientifica, ma soprattutto per un enorme lavoro sulle fonti. Marina Bersano-Begey riporta in bibliografia, oltre alle opere cui si rifà per tracciare il suo profilo della letteratura polacca e a quelle che cita direttamente, anche i libri tradotti in italiano riguardanti il periodo trattato, siano essi antologie o romanzi o raccolte poetiche. Dal canto suo, il volume a cura di Marinelli si lascia preferire per l'esiguo numero di citazioni da poesie o romanzi e per la robusta presenza di eminenti pareri critici. Tale capovolgimento del baricentro va a tutto vantaggio della fluidità e la scorrevolezza dell'opera: nel caso della Bersano-Begey come di Miłosz, infatti, troppo spesso le parti citate restano slegate dal contesto narrativo generale, creando un distacco nel lettore. Riferimenti critici ben calibrati, invece, aiutano il lettore a rimanere nel testo, contribuendo a rafforzare l'idea che l'autore vuole comunicargli. Le citazioni di studiosi italiani all'interno dell'opera organizzata da Marinelli, pur tradendo il percorso formativo di chi ne fa ricorso, sono piuttosto esigue e comunque sempre giustificate dal contesto in cui si trovano, senza scadere nell'omaggio alla corrispettiva parrocchia.

Questo volume, oltre a puntare decisamente sulle opere e la critica più recente, apporta ulteriori novità rispetto a quelli che l'hanno preceduto in Italia. Si nota anzitutto un notevole ampliamento dello studio sul periodo medioevale nel capitolo "Dalle origini all'Umanesimo" di Marcello Piacentini. Una fase soltanto sfiorata da altre opere di questo genere, soprattutto per una difficoltà di reperimento delle fonti, viene qui approfondita con scrupolo. Nell'ambito del suo studio viene ripresa una suddivisione già adoperata da Miłosz tra medioevo e tardo medioevo del XV secolo: "più di una considerazione induce a trattare a parte il XV secolo: nessuna però motivata in un modo o nell'altro dalla poetica generale del periodo". Di Miłosz si sente una leggera mancanza per la netta separazione che egli mantiene tra letteratura in polacco e letteratura in latino nei capitoli dedicati ai periodi in cui le due lingue coesistono. Evitando i pericoli di una suddivisione di questo tipo, talvolta effettivamente troppo rigida, il lettore rischia d'altro canto di rimanere in preda al dubbio circa la lingua dell'opera trattata.

Un'altra novità è la scelta di legare saldamente il Cinquecento polacco, soprattutto la sua seconda parte fino all'inizio del secolo successivo, all'Italia e al Rinascimento. Un periodo indicato di solito come "secolo d'oro" viene trattato da Andrea Ceccherelli nel capitolo intitolato, appunto, "Il Rinascimento". Al suo interno risultano piuttosto interessanti

la ripartizione di tale fase storica in quattro momenti e, poco più avanti, quella riguardante la prosa narrativa del periodo in sei tipologie generali. Questo ricorso alla selezione e allo schema, che Ceccherelli utilizzerà anche nel capitolo sulla Giovane Polonia per i temi delle liriche di Tetmajer, le epoche letterarie dell'opera di Staff e i cicli dei drammi di Wyspiański, semplificherà la vita di molti studenti.

Nel capitolo su "Il Settecento e l'illuminismo", Marinelli affronta lungamente il problema della periodizzazione dell'epoca trattata. Egli mette in risalto come non vi sia ancora una coincidenza critica sull'inizio dell'illuminismo, mentre l'insurrezione del 1830-31 rappresenta la sua data-limite un po' per tutti gli studiosi; dal canto suo, Marinelli insiste molto sul 1795 e poi sul 1918, anni della spartizione e della ritrovata indipendenza polacca, come momenti cruciali di quel Paese. In proposito, è assai significativa la presenza di un capitolo intitolato "1795-1830" a cura di Emiliano Ranocchi. Questi contribuisce a uscire dall'equivoco di Malczewski, Goszczyński e Zaleski come rappresentanti della "scuola ucraina": egli propone di sostituire tale definizione, che l'opera di Marina Bersano-Begey ha ampiamente diffuso, con la sigla "Za-Go-Gr". Francamente inatteso, anche se non per questo mal sfruttato, il grande spazio riservato a Antoni Malczewski, giustificato così da Ranocchi in chiusura di capitolo: "viene spontaneo chiedersi, se il volto del romanticismo polacco avrebbe potuto essere differente, qualora Malczewski non fosse morto così giovane".

Al contrario di Ranocchi, Matilde Spadaro sfrutta un'intuizione di Bersano-Begey per affrontare il capitolo interamente dedicato ad Adam Mickiewicz. Come l'una aveva riservato molte pagine a "Vilna e Ucraina" e agli artisti che si muovevano nei dintorni, questa dedica i paragrafi del suo studio a ciascuna delle città toccate da Mickiewicz nella sua emigrazione forzata. Tale scelta risulta convincente, poiché mette in risalto, prima di tutto, la condizione di esule e inquadra immediatamente al lettore il contesto della narrazione. Interessante, subito dopo, la questione sollevata da Luca Bernardini se in Polonia sia esistita una letteratura positivista. Egli risponde alla questione sostenendo che bisognerebbe parlare di letteratura dell'età positivista, e non già di letteratura positivista; mentre il capitolo dedicato grosso modo alla seconda metà dell'Ottocento termina con Conrad, "England's Polish Genius". L'idea di inserire questa *Storia della letteratura polacca* nella cornice delle letterature europee, del resto, fa capolino sin dalla "Prefazione" del volume. Certi legami vengono sottolineati, o almeno non si fa nulla per

tenerli nascosti. Allo stesso modo, si contesta la differenza tra letterature maggiori e minori. Marinelli lo fa con caustica ironia accostando il "flusso di coscienza" della *gawęda* a quello di James Joyce: "Ma, si sa, le letterature 'minori' sono tali proprio perché esistono le 'maggiori', e la *gawęda* della *szlachta* polacca seicentesca con i monologhi interiori e con il 'sapere universale in forma frammentaria e travisata' (M. Praz) nei capolavori del 'gesuitico' James Joyce, a noi, oggi, non sembra avere proprio nulla in comune".

Un'ultima segnalazione per il bellissimo capitolo redatto da Laura Quercioli-Mincer sulla "Letteratura yiddish ed ebraico-polacca", che potrebbe vivere di vita propria anche al di fuori del contesto di questo volume. Partendo dal presupposto che l'identità polacca sia anche un'identità ebraica, Quercioli-Mincer fa delle riflessioni molto importanti, destinate a legare saldamente queste due "anime" nell'interpretazione del lettore. Si legge che è stato "proprio l'ebraismo polacco a determinare in maniera decisiva, nel bene e nel male, il profilo culturale e religioso dell'ebraismo mondiale e, in seguito, a delineare i modelli culturali dello Stato d'Israele, almeno nei primi anni di esistenza di questo paese"; mentre da un punto di vista artistico, la letteratura polacca sugli Ebrei viene accostata e fatta rivaleggiare con quella yiddish o addirittura israeliana. Le pagine di Laura Quercioli-Mincer evocano la presenza di poesie e brani antologici a completarle, così come un po' tutta l'opera curata da Marinelli. La scarsa presenza di citazioni tratte da fonti artistiche dirette potrebbe essere, oltre a una valida scelta redazionale, anche una buona scusa per ringiovanire le raccolte antologiche italiane, nel frattempo molto invecchiate.

Alessandro Ajres

M. Martini, *Oltre il disgelo. La letteratura russa dopo l'Urss*, Bruno Mondadori, Milano 2002.

Negli ambienti della giovane slavistica ci si appassiona alla letteratura russa contemporanea forse come non mai, come se la nuova generazione di studi in Italia ambisse a carpire, nella novità delle manifestazioni culturali, l'essenza del paradossale e complicato "mondo Russia". Passate le mode e i canoni attraverso il setaccio del Novecento, pur senza aver chiaro cosa sia avvenuto realmente nella seconda metà del secolo, restano in mente i nomi di Pasternak, Solženicyn, Brodskij (per qualcuno va inclusa Anna Achmatova, per altri addirittura Evtušenko); già, il riduttivismo della memoria storica è spesso ineffabile con il suo naturale saper mettere a tacere

prima del tempo nomi e testi in realtà mai svelati al grande pubblico. Ci ha pensato allora Mauro Martini a dire chiaro e tondo che ideologicamente parlando la Russia non è più un paese interessante, non esercita più un fascino particolare, ma la povertà dell'Occidente è proprio di non accorgersi da tempo di una ricchezza delle lettere russe, che continua ad alimentare un discorso culturale dalle venature estetiche di assoluto rilievo. Il titolo del volume *Oltre il disgelo. La letteratura dopo l'Urss* induce a chiarire il nuovo status delle lettere russe, appena svincolatesi dalla perenne transizione di un discorso storico sovietico, dove si susseguivano terrore politico, disgeli e stagnazione, in un'alternanza sempre più fittizia di utopie e di disincantato realismo. Sul finire degli anni Novanta è proprio la conclusione di tale vincolo, con lo sfascio ideologico sullo sfondo, a permettere finalmente di addentrarsi senza pregiudizio nella "zona" snobbata della produzione russa, sia essa legata al realismo socialista, sia quella proveniente dall'underground letterario.

Mauro Martini parte proprio da "Quando finisce una transizione", con un primo capitolo che, oltre ad introdurre una serie di nomi nuovi, riapre storicamente una delle pagine più originali del rapporto tra letteratura e potere con "Il caso Gumilev", presentando una nuova cornice del panorama letterario di riferimento, tanto ampia da vedere simbolicamente i suoi estremi in Sergej Michalkov e Eduard Limonov. Il secondo capitolo è dedicato a Viktor Pelevin definito da Martini "Il bardo della metamorfosi", dove si affrontano le principali opere di prosa dell'autore, dopo una breve chiosa su Vladimir Sorokin, altro prosatore contemporaneo di prim'ordine.

Secondo Mauro Martini "L'ultimo scrittore sovietico" è Sergej Dovlatov, autore leningradese emigrato negli Stati Uniti alla fine degli anni Settanta e capace, con il suo ibrido culturale tra realismo e postmodernismo, di ottenere negli anni Novanta un grande successo. Partendo proprio da Dovlatov e da Solženicyn, il quarto capitolo è una riflessione sulla letteratura dal GULag, tema ormai démodé e non più strumentalizzabile (almeno apparentemente) a livello ideologico. Ripercorrendo la funzione della *lagernaja literatura*, l'autore si sofferma su molti autori, tra i quali spuntano i nomi di Sokolov, Šalamov e Sinjavskij, Grossman accanto al già citato Aleksandr Solženicyn.

Il quinto capitolo del libro è dedicato a Iosif Brodskij e alla sua "Metafisica dell'esilio", mentre il sesto è su Venedikt Erofeev "Cristo contro la legge"; questi due personaggi contemporanei, dalle vicende e dalle personalità antitetiche, rap-

presentano due modalità espressive tanto originali quanto diverse, in cui l'esilio brodskiano e la disperazione di un'alcolica solitudine erofeeviana, equivalente ad un esilio in patria, trovano un denominatore comune nella sofferente condizione umana dell'uomo russo del secondo Novecento. Dopo essersi soffermato sulle individualità di maggior spicco, Mauro Martini nel settimo capitolo ("Una generazione, due disgeli") passa nuovamente ad una riflessione di carattere storico-letterario, definendo i tre disgeli del Novecento russo in base alla loro capacità di svelare le verità sul passato: secondo l'autore il primo disgelo sarebbe avvenuto durante la Nep, il secondo dopo la morte di Stalin e il terzo durante la *glasnost'* gorbačeviana. L'analisi delle vicende legate alla rivista letteraria ufficiale *Novyj mir*, testimone delle sorti di una intera generazione di scrittori, fanno da canovaccio al capitolo cronologicamente teso tra gli anni Cinquanta e la fine degli anni Ottanta, periodo in cui hanno appunto avuto vita gli ultimi due disgeli.

L'ottavo capitolo "Il Nabokov di Andrej Bitov" affronta il tema dell'influenza nabokoviana sul postmodernismo russo, in particolare attraverso l'esempio di Andrej Bitov e del suo romanzo *La casa di Puškin*. Vladimir Nabokov è uno scrittore sui generis e di assoluto rilievo, la cui indubbia influenza sulla letteratura contemporanea russa rischia tuttavia una etichettatura forzata e riduttiva proprio con l'idea di precursore del postmoderno. Altro simbolo e altro autore che non potevano sfuggire nel quadro della nuova letteratura russa sono la rivoluzione e Michail Bulgakov. Nel nono capitolo, "Il fascino colpevole della rivoluzione", Mauro Martini propone infatti una digressione sul concetto di rivoluzione come malattia, rifacendosi a un quanto mai conservatore M. Bulgakov nel racconto *La Morfina* del 1927 (celebrante il decimo anniversario dell'evento rivoluzionario). Quella di M. Bulgakov sarebbe un'accusa contro l'intelligencija colpevole di non aver fermato la rivoluzione. I rimandi a Pasternak permettono poi all'autore di porre il motivo rivoluzionario come caratterizzante l'aura ideologica e mitologica di cui, volente o nolente, la letteratura russa si è ammantata sino alla fine del XX secolo.

Il decimo capitolo, "La vecchia guardia: I figli del 1937", prende in esame i principali rappresentanti della prosa sovietica appartenenti alla generazione di scrittori "del 1937", così definita dal critico Bondarenko in un libro del 2001. Mauro Martini ha una particolare predilezione per Vladimir Makin con il suo *Underground ovvero un Eroe del nostro tempo*, titolo dagli echi lermontoviani per un'opera che ha ot-

tenuto un grande successo sin dall'uscita nel 1998, ultimo anno di quella transizione della letteratura, che si concluderà secondo l'autore nel cruciale biennio 1999–2000. Dopo una breve considerazione sull'impotenza dell'ultima prosa di Solženicyn, tornato in Russia nel 1994, il capitolo si dipana con una analisi della prosa contadina emersa in Unione sovietica sin dagli anni Settanta, in particolare attraverso la produzione dello scrittore Valentin Rasputin.

L'undicesimo e penultimo capitolo porta il titolo di: "Là, nell'ardore meridiano del Dagestan", citazione ripresa dal racconto *La cornacchia* di Jurij Kuvaldin pubblicato nel 1995 su Novyj Mir. Con questo breve capitolo l'autore offre un quadro generale della ricca prosa sul Caucaso a partire dall'Ottocento (citando Puškin, Lermontov e Tolstoj) sino agli autori attuali, quali lo stesso Kuvaldin, Anatolij Kim, Fazil' Iskander, tra i più attenti osservatori della realtà di questa complessa regione, con le sue peculiarità etniche e culturali, che sul piano storico si sono spesso risolte in una conflittualità con la Russia imperialista e nazionalista, ancora attualissime nel caso ceceno.

Nel dodicesimo e conclusivo capitolo "La Russia salvata dalle 'ragazze'", Mauro Martini pone attenzione al fenomeno in espansione della letteratura femminile. Quello che Viktor Erofeev ha ridefinito il *babskij vek* sta ad indicare la costante ascesa della donna nella letteratura russa, sia per quanto riguarda il numero e la qualità delle autrici, sia per il conio di nuove eroine letterarie, personaggi al femminile evidentemente molto più adatti e al passo coi tempi nel saper rappresentare le problematiche più attuali dell'evoluzione antropologica in Russia. La riflessione dell'autore pone in risalto la prosa classicheggiante e del quotidiano di Ljudmila Ulickaja, la scrittura sentimentale alla Viktorija Tokareva, fino a passare in rassegna le più note e postmoderniste Ljudmila Petruševskaja e Tat'jana Tolstaja. L'autore propone anche un breve excursus nella poesia di Ol'ga Sedakova e Elena Švarc, ma solo per rimarcare il solco esistente tra le introspezioni costrizioni poetiche al confronto di una più libera ed espressiva *ženskaja proza*, una prosa femminile capace di liberare una creatività e uno spazio assolutamente nuovi nel panorama contemporaneo della letteratura russa.

Dopo questo rapido viaggio attraverso i capitoli del libro non resta che confermare la sensazione iniziale di quanto ci sia bisogno di far luce sulla più recente produzione di testi caratterizzante la nuova letteratura in Russia. Mauro Martini ha scelto un suo percorso per guidarci *Oltre il disgelo*, attraverso revisionismi talvolta azzardati, ma facendo di que-

sti ritorni, mirati ad un passato troppo in fretta coniato, il trampolino di lancio verso una più articolata interpretazione del presente letterario. Non deve intimorire l'illusorio saltare di palo in frasca, l'autore sa sempre ricondurre il discorso al quadro generale dell'evoluzione delle lettere, attualizzando e collocando al posto giusto tanto i motivi già noti, quanto i temi e gli autori ancora non focalizzati a livello storico-letterario. L'unico vero appunto che si può addurre al libro è la tendenza a concentrare l'analisi solo sulla produzione in prosa, sbilanciando eccessivamente l'attenzione su questo genere, con il rischio di far dimenticare al lettore che la poesia russa, oltre l'aura dominante brodskiana e pur nel declino di lettori, ambisce pur sempre a una sua rinnovata originalità, che va intesa al di là di una qualsivoglia transizione.

Marco Sabbatini

A. Catalano, *Sole rosso su Praga. La letteratura ceca tra socialismo e underground (1945–1959). Un'interpretazione*, Bulzoni, Roma 2004.

Un'ottima guida storico-letteraria questo *Sole rosso su Praga* di Alessandro Catalano. Il sottotitolo (*La letteratura ceca fra socialismo e underground*) coglie i due termini estremi del suo raggio d'azione: il lato più ufficiale e forzatamente codificato, quello del realismo socialista di declinazione cecoslovacca, e il lato quasi privato, senza limiti imposti e senza ben definiti bacini di pubblico, sfacciato e provocatorio, "totale", dell'*underground* anni Cinquanta. In mezzo i prodromi di una delle letterature, quella ceca dei Sessanta, fra le più interessanti in Europa.

L'arco temporale preso in esame, dalla liberazione del 1945 al 1959, non era uno dei più chiari e studiati nella bibliografia italiana, dove le avanguardie storiche fra le due guerre sono quasi sufficientemente rappresentate, alcuni grandi classici (Čapek Hrabal Kundera) sono tradotti in misura soddisfacente, esiste materiale abbondante sul mitologizzato '68, ma forse poco si sa e si parla di come a questi "soliti noti" e a tali eventi storici "mitici" si sia giunti. Gli anni Cinquanta cechi "godono" di un poco invidiabile, enorme, emblematico scompenso fra ciò che si scriveva, creava e pensava e quello che poi poteva effettivamente uscire alla luce del sole delle pubblicazioni ufficiali, delle riviste ora meno ora più libere, dei quasi sempre ingessati incontri e convegni letterari. Per fare l'esempio forse più eclatante, anche in Repubblica Ceca non è da moltissimo che si è riusciti a riordinare la cronologia e la maturazione poetica di Bohumil Hrabal (ne sono testi-

monianza innegabile e ricchissima le opere complete uscite negli anni Novanta), e anche in Italia è finalmente uscito il prezioso volume di Mondadori dedicato all'autore di *Treni strettamente sorvegliati*. Sono questi fra i frutti dello scarto creazione-pubblicazione di cui sopra e delle generalizzazioni interpretative di cui gli anni Cinquanta sono spesso stati vittime, per cui a volte si è teso a fare di tutte le erbe un fascio, a ridurre più del dovuto il significato e gli impulsi di un decennio che ha visto maturare (sebbene allora quasi invisibili) figure significative come Josef Škvorecký, il primo Kundera (allora comunista non dogmatico), Zbyněk Havlíček, Hrabal stesso. Il presente volume si situa validamente a metà fra una storia della letteratura e una raccolta di saggi monografici, e ha l'innegabile vantaggio della chiarezza di intenti (riordinare e motivare un decennio complesso) e della ricchezza non caotica di informazioni e di spunti.

Altro merito non secondario, dovuto alla particolarità del periodo studiato e alle sue non evidenti triangolazioni fra politica culturale, creazione artistica e effettive pubblicazioni è, soprattutto nei primi capitoli di impostazione generale e storico-culturale, quello di aver spiegato l'evoluzione, la ricezione, i destini di autori colti dal regime stalinista in una data fase del proprio sviluppo e costretti dall'imposizione delle direttive esterne e limitanti a salti mortali, compromessi e adeguamenti di traiettoria. In questo modo, non limitandosi a una astorica interpretazione estetica delle opere e degli autori, Catalano colloca queste ingerenze della politica culturale del partito salito al potere nel 1948 nello sviluppo intrinseco delle diverse poetiche, apportando una serie di informazioni e delucidazioni mai oziose o gratuite che illustrino l'intervento della violenza di tutto un sistema culturologico imposto dall'alto nella vita, prima che nelle pagine, dei vari Seifert, Kolář o Zahradníček. Sotto quest'ottica risultano particolarmente interessanti i capitoli centrali ("Tra avanguardia e realismo socialista", "Alla ricerca del presente perduto"), in cui, senza sentimentalismi o prese di posizione estreme, l'autore ricostruisce il lato umano della letteratura, i retroscena che pesarono così pesantemente su autori finiti in carcere o zittiti per un decennio, retroscena senza i quali quella fetta di letteratura ceca non si comprenderebbe affatto.

Ciò vale comunque per il libro nella sua interezza: anche le prime sezioni forniscono uno sfondo chiaro e particolareggiato, mai disordinato, della scena sociale su cui le lettere ceche andavano ad adattarsi, secondo il chiaro presupposto che le componenti extra-artistiche di una lotta per la libertà d'espressione sono parte integrante dell'analisi non solo sto-

riografica, bensì in certi casi letteraria *tout court*. Il primo capitolo ("Mitologie socialiste") disegna dunque lo sfondo esistenziale della produzione culturale del periodo, con interessanti sconfinamenti nel cinema del realismo socialista, negli incroci fra urbanistica deprimente e slancio produttivo stacanovista, nell'antropologia forzosamente entusiastica delle direttive staliniste.

Le quattro parti seguenti descrivono in modo documentato ma non prolisso la nascita, lo sviluppo, la "morte" del realismo socialista, nonché i rappresentanti cechi di tale inafferrabile etichetta, volontaristica, più che artistica. In essi seguiamo le polemiche e gli scontri di correnti sulle riviste, alle conferenze dell'Unione degli Scrittori e perfino ai Congressi di Partito, tutti eventi indispensabili, come si diceva, per un'epoca dove le direttive per la letteratura si scrivevano in buona parte "nei corridoi" delle conferenze, più che in un aperto dibattito pubblico. Tutte queste incursioni al di fuori dal cartaceo dei libri effettivamente usciti all'epoca fanno di queste trecento pagine di *Sole rosso* una compatta storia della cultura di un decennio, seppur tematicamente delimitata. Ciò significa da un lato che non sempre vi si deve cercare l'accademico approfondimento didattico sulla data opera, dall'altro che viene a volte suggerito un di più, e che sta al lettore (soprattutto se boemista alle prime armi) approfondire col recupero di spunti e riferimenti bibliografici.

A questo punto si pone infatti la questione delle fonti primarie e del destinatario tipo del libro, il che ci porta a un altro grappolo di considerazioni in merito all'opera recensita. Di quanti dei romanzi o delle raccolte poetiche menzionate il lettore può farsi un'idea diretta, se non ha conoscenze adeguate di ceco (si pensi agli studenti giovani, ai non boemisti interessati alla materia, agli slavisti eclettici)? Se da un lato fra gli autori trattati almeno Hrabal e Škvorecký (e in misura minima Hostovský, Otčenášek e Weil) sono tradotti e studiati in italiano, per la stragrande maggioranza dei protagonisti del periodo non c'è altro modo che attingere agli originali e alla saggistica ceca. Per questo da un lato ci sentiamo di chiamare a una massiccia "campagna" traduttoria che colmi almeno le lacune più grosse e alla riproposizione su riviste come questa di vecchie traduzioni ora difficilmente accessibili, dall'altro non possiamo che lodare chi, come lo stesso Catalano, presenta al pubblico italiano autori meritevoli di esser conosciuti, quali Skácel, Kolář o Zbyněk Havlíček (ma non possono essere taciuti i meriti di S. Richterová e A. Cosentino in queste attività di mediazione). Sotto quest'ottica ci sembra azzeccatto il metodo espositivo usato dall'autore in

alcuni casi (Egon Bondy, lo stesso Havlíček), quando alla descrizione di una data fase poetica fa seguire puntuali e ben incastonate traduzioni di brani o di poesie integrali. L'approccio semi-antologico che sistemi una scelta di testi in fondo al libro rimarrebbe in questo caso lettera morta e mal si collegherebbe al vivo fluire dell'analisi testuale. Meglio questo metodo eterogeneo che un'appendice inutilizzata. È così che vengono presentati in modo compatto al lettore italiano alcuni fenomeni di indiscussa originalità della letteratura boema: l'underground sguaiato e tragicomico di Egon Bondy (qualcosa era già uscito da noi nel 1993, per merito di A. Ferrario), il secondo (o terzo, quarto...?) surrealismo, ultrametaforico e antistalinista di Havlíček (ma si veda anche il lavoro pionieristico di A. Cosentino in una raccolta pubblicata da Bulzoni nel 1998), le cose più intense dello sfortunato poeta di ispirazione spirituale Jan Zahradníček.

Un analogo principio di "presentazione diretta" dell'opera ha invece purtroppo risultati opposti nel campo della prosa: in particolare nel capitolo dedicato all'esponente di spicco dell'emigrazione del secondo dopoguerra (che nel suo complesso viene presentata con notevole chiarezza), Egon Hostovský, non si condivide la scelta di Catalano di soffermarsi eccessivamente sulle vicende della trama nei diversi romanzi analizzati. Non si pone in dubbio l'importanza dello scrittore, né tanto meno la necessità di guidare il lettore a digiuno di Hostovský (tra cui il compilatore di queste righe) nella molteplicità dei suoi lavori. Notiamo soltanto che nel resto del lavoro la capacità di sintesi è a livelli decisamente maggiori.

Non staremo a questionare sui giudizi di merito con cui potremmo non concordare o sull'importanza conferita ai singoli (Catalano non trincia comunque giudizi anche nel caso di fenomeni letterari che lo vedono più distaccato o critico), né tanto meno perderemo tempo a rimproverargli alcune imprecisioni fattografiche che sono ben spiegabili, e scusabili in una massa così imponente e ben strutturata di dati.

Ci piace invece terminare citando le parti che consideriamo più riuscite o utili, e che ci sentiamo di raccomandare: il capitolo dedicato a un autore spesso ingiustamente semplificato e non facilmente comprensibile nella sua complessità, come Bohumil Hrabal, ha il vantaggio di essere una ottima e chiara introduzione al fenomeno Hrabal, ricomponendo i tasselli e ricostruendo cronologicamente i suoi inizi non notissimi e ritrovando nel dialogo fruttuoso con le cosiddette "neoavanguardie" gli stimoli che diedero vita alla sua poetica. Si offre così come ideale introduzione al corposo tomo appena licenziato da Mondadori. O ancora le pagine dei ca-

pitoli introduttivi in cui dialogano gli aspetti extraletterari del periodo con le esigenze intrinseche dei creatori di letteratura, e infine il piacevole, seppur serio, modo di presentare la combriccola della letteratura sotterranea giostrante intorno a Bondy e Vodsed'álek e alle loro uscite patafisiche.

In definitiva un'analisi sentita e non superficiale di un periodo che abbisognava di una sistemata fattologica ed esegetica, senza la quale non si accede con il necessario armamentario nei "favolosi" anni sessanta. Ora sta agli studiosi ritornare anche su questa "età d'oro" della cultura boema e analizzarla in modo multiforme e non prevenuto.

Massimo Tria

G. Ritz, *Niè w labiryncie požądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu, Wiedza powszechna, Warszawa 2002.*

Nessuno avrebbe mai pensato che a colmare un vuoto evidente in ambito di gender studies in Polonia sarebbe stato uno slavista svizzero. Nonostante diversi studiosi (Inga Iwasiów, Grażyna Borkowska, Agnieszka Graff, Kazimiera Szczuka) abbiano negli ultimi anni tentato un'analisi della letteratura polacca da una prospettiva femminista e interessata alla questione del corpo e alla pluralità dei discorsi, solamente il libro di Ritz si presenta come opera di grande respiro che affronta queste problematiche in maniera diretta ed esaustiva. Definito da Andrzej Borowski "il patrono delle tematiche difficili", German Ritz è professore universitario a Zurigo e studioso di letteratura russa e polacca. I suoi interessi spaziano dalla poetica modernista ai gender studies e alla comparatistica (rinomati sono i suoi studi su Jarosław Iwaszkiewicz e Stefan George).

Il suo libro ha un duplice valore: per la prima volta introduce in Polonia una monografia esauriente sui gender studies e applica le sue teorizzazioni allo studio specifico della letteratura polacca. Ritz non propone uno studio introduttivo ai gender studies (pur constatandone l'assenza in Polonia), ma un testo che per il linguaggio tecnico e la profondità delle concettualizzazioni si rivolge a un pubblico esperto o comunque non a digiuno delle nozioni fondamentali intorno a cui ruota questo tipo di analisi.

Il libro di Ritz non è in realtà uno studio nuovo quanto una riproposizione organica di una serie di saggi e articoli (riveduti e presentati in una nuova traduzione) pubblicati negli anni 1994 – 2001 in diverse riviste letterarie polacche. Il testo si divide in due parti. La prima affronta in cinque saggi

gli aspetti teorici che Ritz considera maggiormente interessanti per ricostruire la storia dei gender studies e tracciarne le prospettive future. La seconda è invece una corposa analisi della letteratura polacca da Słowacki fino a Różewicz atta a evidenziare la presenza, seppure spesso in forma sublimata e camuffata, di tensioni che ruotano intorno alla problematica del corpo e della sessualità.

Ritz riesce nel difficile compito di proporre una monografia che unisce la teoria alla pratica di analisi letteraria in una chiave nuova, perlomeno in ambito polacco, tanto che il suo studio ha dato avvio a una serie di lavori incentrati sulla lettura di testi fondamentali della letteratura polacca per mostrarne aspetti finora sconosciuti o volontariamente ignorati dalla critica. Parte del successo di Ritz è dovuto sia alla distanza critica che gli permette di evitare di unire teorizzazione e politica (cosa rara in ambito di gender studies) sia la capacità di affrontare in maniera seria un'analisi di aspetti della letteratura per lungo tempo considerati rischiosi e pertanto rimasti ancora terreno inesplorato (soprattutto in ambito di letteratura omosessuale).

Ritz propone innanzitutto un interessante esame dei legami tra gender studies e una serie di discipline e teorie filosofico-critiche (poststrutturalismo, postmodernismo, critica femminista, teoria psicoanalitica applicata alla letteratura) per ricostruire la genesi di questo tipo di studi e soprattutto per definirne gli ambiti da approfondire e le direzioni in cui i gender studies potrebbero rivelarsi maggiormente produttivi. Critica la mancanza di distinzione tra discorso politico e discorso critico letterario e vede nel patos eccessivo con cui gli studiosi di gender studies si propongono al pubblico uno dei motivi per cui questi studi faticano a essere accettati e integrati in ambito accademico. Passa poi a un approfondimento tra gender e genere letterario e giunge a concludere che questo legame non si costituisce attraverso il contenuto del discorso, bensì mediante la sua stessa forma. Seguendo Foucault approfondisce poi la nascita del discorso femminile e omosessuale in letteratura e soprattutto definisce gli aspetti specifici che questi discorsi assumono nella cultura polacca. Difficile riassumere il contenuto delle teorizzazioni di Ritz in poche righe. Il suo libro si presenta aperto a diverse possibilità di analisi e al contempo tende a configurarsi come una sintesi produttiva per meglio comprendere il valore di questi discorsi in ambito letterario. Ritz mostra come il discorso maschile (eterosessuale), silenziosamente proposto come neutrale e naturale, si rivela essere invece una costruzione culturale se reinterpreto alla luce dei discorsi femminili

e omosessuale. Aprendo le sue analisi a un attento ascolto della pluralità di discorsi, Ritz riflette sulla dinamica in atto tra discorso marginale e discorso dominante. Nella sua proposta di una serie di strumenti interpretativi da applicare allo studio della letteratura (non solo polacca) mostra come il dato biografico o la componente tematica giocano un ruolo tutto sommato secondario rispetto alla profondità delle implicazioni della sessualità come discorso e costruzione culturale.

La seconda parte del libro è costituita da uno studio di testi, autori e correnti letterarie sulla base di quanto teorizzato in precedenza. Analizza la poetica di Juliusz Słowacki come dramma romantico della sessualità, passa allo studio di poetesse della Młoda Polska (Trzszczkowska, Komornicka, Łuskina) mostrando come non proponano un nuovo discorso femminile ma si adattino (con una diversificata serie di espedienti letterari e in primis quello della assunzione di pseudonimi maschili) al discorso maschile dominante, inserendovi però una serie di problematizzazioni che portano paradossalmente alla sua implosione. La parte successiva del lavoro di Ritz si concentra intorno allo studio della figura femminile in diverse poetiche: con Tuwim negli skamadriti, con Stern nei futuristi e con Peiper negli avanguardisti. La parte indubbiamente più interessante (in quanto costituisce una novità assoluta nel panorama critico polacco) è costituita dalla riflessione sul tema omosessuale. Ritz esamina testi di Iwaszkiewicz, Mach e Breza e giunge a definire il discorso omosessuale in questi autori come una poetica del desiderio inesprimibile. Esamina i dispositivi letterari e le soluzioni narrative che permettono al desiderio omosessuale di sublimarsi nel discorso letterario modernista, come unico modo di essere affrontato senza essere esplicitato. Continua con un esame della produzione di Gombrowicz e Andrzejewski, in cui vede espressioni di questo stesso desiderio celato (gioco di maschere, rimandi, camuffamenti). Giunge infine a trattare di autori recenti come Musiał, Nowakowski e Strykowski e mostra come il discorso omosessuale in Polonia non abbia potuto configurarsi in discorso di emancipazione, ma abbia comunque elaborato una visione alternativa al discorso dominante sotto forma di automarginalizzazione (omosessuali come outsider). La serie di saggi sul tema della sessualità nella letteratura polacca si conclude con uno studio della figura della madre nella poesia di Różewicz.

Il valore della proposta critica di Ritz consiste soprattutto nel non adattare schemi interpretativi in uso nei gender studies di matrice anglosassone o tedesca, ma ricerca una moda-

lità specifica per interpretare la cultura polacca che non è possibile ricondurre al modello di funzionamento della culturale occidentale. Secondo Ritz la cultura polacca si pone nei confronti del discorso omosessuale in una posizione intermedia tra la cultura europea occidentale (fortemente repressiva) e quella orientale (tendenzialmente neutrale). Per questo motivo il discorso omosessuale in Polonia non è assente come in diverse letterature europee orientali a causa della sua invisibilità a livello sociale, ma neanche riesce a elaborarsi in letteratura come risposta alla repressione e dunque come discorso di emancipazione come accade nelle letterature europee occidentali. Persiste in tutto il novecento in forma implicita e dissimulata.

Come affermato inizialmente, il libro di German Ritz riempie uno spazio vuoto nella critica letteraria in Polonia e in quanto tale costituisce un testo fondamentale per chiunque desideri avvicinarsi a una lettura (o meglio rilettura) in chiave gender della letteratura polacca. Non sempre le sue conclusioni appaiono pienamente condivisibili e il tipo di strutturazione del discorso critico spesso appare di ostacolo a una chiara comprensione delle sue concettualizzazioni. Gli si deve comunque riconoscere il merito di aver aperto (se non addirittura spalancato) la porta ai gender studies in Polonia e aver stimolato una riflessione e una consistente produzione critica in questa direzione tra gli studiosi polacchi. Il suo status di precursore e di punto di riferimento imprescindibile in ambito degli studi sul discorso della sessualità nella cultura polacca è testimoniato anche dalla raccolta di saggi in suo onore: *Ciało płęć literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 2001.

Alessandro Amenta

J. Tuwim, *Kabaretiana*, a cura di T. Stępień, Czytelnik, Warszawa 2002.

In Polonia è accaduto spesso che poeti e prosatori di prim'ordine si cimentassero nella scrittura di testi per il cabaret, arte che in quel paese ha una tradizione gloriosa, sicuramente più che altrove in Europa. Dal 1905, quando a Cracovia apparve il Zielony Balonik, per lo meno fino al 1975, quando cessò l'attività dell'ultimo grande cabaret, il Dudek, quest'arte ha sempre rivestito un ruolo di primo piano per la società e la cultura polacche.

Il corpus di testi che Julian Tuwim destinò al cabaret è per qualità e quantità paragonabile soltanto a quello di Tadeusz

Boy-Żeleński, animatore del Zielony Balonik, le cui opere furono però fin da subito raccolte nel volume *Słówka*, che divenne nel ventennio tra le due guerre il libro più venduto in assoluto in Polonia, il che ben spiega la portata del cabaret come fenomeno di massa. I poeti del gruppo Skamander, in particolare Tuwim, Słonimski e Lechoń, riuscirono a raggiungere il grande pubblico pur mantenendo alto il livello artistico delle loro opere. Il gruppo riuscirà a creare un nuovo modello di cultura popolare intelligente, al passo con lo spirito ludico del tempo, sfruttando i meccanismi del mercato dell'informazione e del passatempo. Del resto il debutto della *wielka piątka* (i tre citati più Iwaszkiewicz e Wierzyński) avvenne in un caffè, il Pod Pikadorem: qui per cinque marchi tra il 1918 e il 1919 si potevano ascoltare tra un verso di Lechoń e uno di Słonimski, le battute del presentatore della serata poetica, stringere la mano a Tuwim e ottenere il suo autografo (ovviamente pagando, in base a quanto stava scritto su uno speciale "listino prezzi").

A partire dal 1926, Tuwim si afferma come uno dei grandi autori di cabaret, anche se tenderà a minimizzare questo lato della sua attività, spesso celandosi dietro a pseudonimi. In effetti si crea una netta divisione tra la produzione poetica e quella per la grande macchina dello spettacolo, che per lo meno era retribuita ("in vita mia – scrive l'autore di *Bal w operze* – ho guadagnato con le poesie 45 złoty"). Solo quando nel 1934 esce il suo *Jarmark rymów*, il Tuwim ludico decide di inserire in quella raccolta di satire una manciata di testi di cabaret. Il tempio della satira era allora il cabaret Qui Pro Quo, luogo leggendario della Varsavia tra le due guerre. Diversamente dal Zielony Balonik e dal Pikador, questo era un cabaret di attori, piuttosto che di autori. Le stelle che vi brillavano erano, tra le altre, quelle di Hanka Ordonówna, di Adolf Dymśza e del presentatore ungherese Fryderyk Jąrosy, "polacco *humoris causa*".

Il Tuwim scrittore per i grandi cabaret varsaviani era già conosciuto e studiato (si veda il contributo di Jan Stradecki, *W kręgu Skamandra*), ma i suoi monologhi, le canzoni, gli sketch e i suoi *nonsense* attendevano ancora di essere raccolti in un volume, che ora finalmente è uscito con un buon apparato critico e una esauriente introduzione di Tomasz Stępień. L'autore si occupa da tempo di Tuwim e del cabaret del Ventennio polacco: una sua monografia intitolata *Kabaret Juliana Tuwima* era uscita già nel 1989; Stępień è inoltre l'autore della voce *kabaret literacki* dello *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Nella sua introduzione a questo *Kabaretiana*, quindi, non può far altro che citare se stesso, senza doversi preoc-

cupare di usare le virgolette, offrendo un riassunto chiaro e puntuale di quanto egli stesso aveva già scritto anni fa. Semmai, il grosso lavoro dello studioso è nelle note ai testi, puntuali ed esaurienti, nello spiegare i vari fenomeni della cultura e della società polacca degli anni Venti e Trenta.

Il cabaret di Tuwim, se guardiamo al suo valore letterario, non sempre è ai massimi livelli: i tempi ristretti entro i quali simili testi dovevano essere scritti non potevano permettere un'ispirazione sempre all'altezza, né un tranquillo lavoro di rifinitura. Tuttavia alcune opere raggiungono vertici ai quali dal dopoguerra in poi chiunque scrivesse per le scene satiriche non poteva non anelare. Penso all'esilarante dialogo tra i due ebrei Goldberg e Rapaport di *Mistyka finansów*, o alle leziose atmosfere da salotto piccolo-borghese di provincia di *Cokolwiek Szopena*. Talvolta puramente senza senso, lunatiche, altamente poetiche, le canzoni qui raccolte saranno il modello da cui ripartiranno i giovani autori degli anni Cinquanta come Agnieszka Osiecka e Jarosław Abramów. L'orientamento politico (inizialmente a favore di Piłsudski, ribattezzato "Nonno", "Il Don Josè del Belweder", "LUI", "Il Marescialletto") di Tuwim e della cerchia skamandrita emerge dalle *szopki polityczne*, particolare forma di rivista, frutto del lavoro collettivo che veniva rappresentata ogni anno. Ci sono rimasti due esempi, qui riportati: uno del 1922, *Pierwsza szopka warszawska* scritta da "Pikador, il suo cavallo e un'altra bestia" e uno del 1927, scritto insieme agli altri autori del settimanale satirico *Cyrułik Warszawski* (Hemar, Lechoń e Słonimski). Vi è poi un gruppo di testi detti *melodeklamacje*, poesie recitate con accompagnamento musicale, sintesi di lirica, satira e cabaret e base sulla quale verrà poi costruito il capolavoro di Tuwim *Bal w operze*. I temi delle satire di Tuwim, specialmente quelle dei primi anni, sono poi gli stessi delle sue liriche, come *Stępień* bene evidenza nell'introduzione: fascino e spavento della rivoluzione, pacifismo, una certa anarchia, avversione a ogni forma di istituzionalizzazione e depersonalizzazione dell'individuo.

Leonardo Masi

***Sovremennyj Russkij Jazyk: Social'naja i funkcional'naja differenciacija*, a cura di L.P. Krysin, Jazyki Slawjanskoj Kul'tury, Moskva 2003.**

Contemporary Russian provides evidence of how changes in the political and socio-economic structures of a country influence or sometimes even determine linguistic structure and language behaviour. A new period in the development

of the language began with the political programme known as perestroika, when a relative suspension of the state control of expression ignited a process of linguistic innovation. In *Sovremennyj Russkij Jazyk: Social'naja i funkcional'naja differenciacija* (Contemporary Russian: Social and Functional Differentiation), Leonid Krysin and seven other contributors account for the changes that have occurred in the language over the last two decades in their detailed analysis of present-day Russian in its sociolinguistic dimension.

The book opens with an introduction by the editor, in which Krysin affirms that changes in both social and political life have given a public voice to representatives of new social strata who are speakers of non-standard varieties of Russian often lacking an adequate command of the standard language. As a consequence the conversational speech of particular social groups is exerting a direct and enormous influence on the normalized literary language: colloquialisms and jargon words, promoted through the media, are entering all linguistic registers. After convincingly arguing the importance and usefulness of studying the social factors relating to the speakers (regional or social origin, age, sex), their attitudes and their use of language to convey meaning and to effect social functions, Krysin gives some historical background of sociological approaches to language differentiation in the works of Russian/Soviet and Western linguists. This introduction serves as a kind of "prelude" for the following four major sections of the book.

Section 1 "Social'naja differenciacija sistemy sovremenno-go russkogo nacional'nogo jazyka" (Social differentiation of the system of contemporary Russian national language) consists of two chapters, both by the editor. Chapter 1 presents along with standard Russian, traditionally termed in Russian scholarship the "literary language", the forms of the language that vary from the standard: regional dialects, *prostorečie*, professional and social jargons. The significance of phonological, morphological, syntactic and lexical differences between these forms is shown in chapter 2.

Section 2 "Sootnošenie social'noj differenciacii jazyka i funkcional'no-žanrovogo členenija reči" (Relationship between social differentiation of language and functional/genre speech subdivision) opens with a chapter by Kitajgorodskaja and Rožanova which focuses on the variety of the conversational discourse of the urban collective. An investigation into the new names of Russian private businesses – symbols of the changes in Russian society (Kitajgorodskaja) – follows in chapter 2.

In Chapter 3 “Sovremennaja političeskaja kommunikačija” (Contemporary Political Communication) Kitajgorodskaja and Rozanova conduct a valuable analysis of contemporary Russian political discourse, enriched by close investigation into the speech of such party leaders as Grigorij Javlinskij, Aleksandr Lebed’, and Vladimir Žirinovskij. In Soviet times the style of politicians and public figures was usually characterised by stilted unanimity and the strict adherence to bland clichés and stock phrases. In the new Russia everybody speaks as openly and freely in public as they would do in informal contexts. The language of the mass media is the object of inquiry of Kakorina (chapter 4), while Zanadvorova (chapter 5) studies the conversational speech of families belonging to the intelligencija. A study of Orthodox Church sermons as key forms of Russian religious language (Rozanova) closes this section.

Section 3 “Social’nye različija govorjaščich i ich rečevoe povedenie” (Social differences and speech behaviour) opens with two chapters “Rečevoe obščenie v social’no neodnorodnoj srede” (Communication in a socially non-homogeneous environment) and “Kodovye pereključeniya v rečevom povedenii govorjaščego” (Code-switching speech behaviour), both by the editor, that refine the theoretical perspectives of the volume. Krysin stresses how every social group (or respectively individual) has several linguistic systems at disposal because this group (or individual) belongs simultaneously to several collectives that are different in scope. The reasons why people switch their codes are extremely varied and raise many sociological and psychological questions. Three chapters follow, with analyses of communication and code-switching in two different settings (the family (Zanadvorova) and the marketplace (Kitajgorodskaja and Rozanova)) and a research on the relationships between loanwords, registers, social and age groups in Russia (Kakorina).

Section 4 “Social’no-rečevye portrety nositelej sovremenogo russkogo jazyka” (Socio-linguistic portraits of speakers of contemporary Russian) concludes this survey of contemporary Russian with accurate and often entertaining linguistic portraits of members of the intelligencija (Krysin), a speaker of prostorečie (Černjak), businessmen (Milechina), and New Russians (Šmeleva).

In his conclusion Krysin sums up the results of the book’s sociolinguistic analysis of Russian at the beginning of the XXI century. A process of erosion of the boundaries between the different internal systems of the language characterises contemporary Russian. Democratic developments in

Russian society have resulted in a wave of linguistic liberalisation, bringing informal words, grammar, and pronunciation from non-standard areas into standard speech and written discourse. These processes are reflected in the communicative practice of Russian speakers, which is characterized by polyglossia, in Krysin’s terms “ispol’zovanie sredstv raznyh jazykovych podsystem i raznyh funkcional’nyh stilej v zavisimosti ot situacii rečevogo obščeniya, ot ego celej, adresata i rjada drugih faktorov” [the use of means from different sub-systems and functional styles of the language according to the communicative situation, the purpose, the interlocutor and a series of other factors] (p. 536).

The book is clearly structured, the editor’s and contributors’ style easy to read, and the linguistic phenomena presented and discussed are extremely well illustrated with abundant examples from contemporary spoken Russian. One of the many strengths of the book is indeed the number and variety of transcripts of spoken Russian texts presented to document everyday conversational intercourse in different institutional and community settings (the Duma, churches, the marketplace, pharmacies and other shops etc.). The volume has been handsomely produced, with careful attention to details of presentation and to typography. Its extensive bibliography refers to much recent work as well as to enduring standards.

This is a book that one can enjoy, appreciate, and learn from at several different levels. As well as being a scholarly sociolinguistic study of Russian it is also in many respects a study of contemporary Russian life. It will be of great interest to students who seek an introduction to the nature of Russian in its sociolinguistic aspects, to specialists who wish to delve further into any of these aspects, and simply to anyone interested in present-day Russia.

Paola Bocale

Diamanti della notte. Il cinema di Jan Němec, a cura di Paolo Vecchi, Edizioni Lindau, Torino 2003.

La pubblicazione, legata a una retrospettiva della XV edizione dell’Alpe Adria Cinema di Trieste, vuole mettere in luce un cineasta ceco che ha avuto la (s)fortuna di debuttare nei “favolosi” anni Sessanta, in quel clima del tutto particolare nel quale mossero i primi passi registi, come Menzel, Passer, Chytilová e Forman, che vengono convenzionalmente compresi sotto l’ombrello della *Nová vlna*, termine riconducibile, anche dal punto di vista semantico, alla *Nouvelle Vague* fran-

cese. Anche se, a dire il vero, nelle cinematografie e, più in generale, nelle culture del Patto di Varsavia, più che la *Nouvelle Vague* poté il celebre XX congresso del PCUS e le effimere e brevi aperture della stagione del “disgelo”. Dichiarò a proposito Němec nella lunga intervista a cura di Paolo Vecchi e Massimo Tria: “Tutto ciò che chiamiamo *Nová vlna* è intimamente collegato con l’atmosfera di quell’epoca: eravamo sì in un regime comunista, che costituiva una tremenda inibizione e forza di repressione, ma che poi smise di essere così dogmatico come prima e lasciò, per così dire, le porte parzialmente aperte alla cultura”. Al 1964 risale il primo lungometraggio, capolavoro del cineasta ceco, *Démanty noci*. Due anni dopo uscì *O slavnosti a hostech*, film che venne censurato. Con l’agosto del ’68 le porte, per dirla con Němec, si chiusero per oltre venti anni, nei quali il cineasta ceco fu costretto a espatriare e a lavorare all’estero. Debuttare in un periodo così fecondo, ma già prossimo alla cesura dell’invasione sovietica, in pratica ha deciso buona parte della (s)fortuna di un autore, immeritadamente rimasto sempre nell’ombra, come sottolinea anche Paolo Vecchi nel suo articolo “Una breve festa e alcuni invitati”. Rivedendoli oggi, si capisce il motivo per cui i suoi film e la sua fama non ha mai raggiunto il grande pubblico.

I due film citati rivelano uno stile personalissimo e raffinato, per molti versi legato al periodo storico particolare nel quale furono concepiti. Il tratto che li accomuna, a mio avviso, è la sospensione del tempo. Abilmente l’autore evita di dare precisi punti di riferimento cronologici. In questo strano cronotopo volutamente indeterminato l’autore sembra raccontare una “vicenda esemplare”, nella quale vengono messi a nudo alcuni meccanismi elementari del potere e del comportamento umano. In *Démanty noci* il montaggio alternato delle scene ambientate nel bosco e quelle ambientate in città, nelle quali la fuga dei protagonisti assume un aspetto allucinato e visionario, serve per sottolineare il senso surreale e, nello stesso tempo, universale della vicenda narrata. Allo stesso modo la scena degli anziani cacciatori tedeschi, probabilmente ex-soldati, che festeggiano dopo avere catturato i due fuggiaschi, potrebbe essere ambientata in uno dei tanti “teatri di guerra” di questi ultimi anni. Tuttavia questo linguaggio raffinato e allusivo, che Němec porta con *O slavnosti a hostech* alla sua massima espressione artistica, ovviamente era legato a un periodo storico e a un contesto geo-politico particolare, nel quale la censura aveva diritto di vita o di morte per qualsiasi espressione artistica.

Dopo l’invasione, Němec fu costretto a espatriare. Ancora

una volta il suo cinema è risultato “fuoriluogo” nel contesto del cinema “occidentale”. Avendo scelto di rimanere fedele alla sua poetica, la sua produzione nei lunghi anni di “soggiorno” all’estero si limita a un singolo episodio, ovvero la trasposizione cinematografica de *La metamorfosi*, del 1975, prodotto in Germania, che peraltro non riscosse un grande successo. Nel 1989, dopo la rivoluzione di velluto, il regista decide immediatamente di tornare in patria. Come giustamente scrive Tereza Brdečková nell’articolo “Jan Němec e la sua epoca”: “Dopo la rivoluzione di Velluto, nel 1989, tutti si aspettavano che la Cecoslovacchia diventasse il paradiso della cultura, giacché il presidente Václav Havel era un drammaturgo e in parlamento sedevano i più famosi musicisti e scrittori nel ruolo di deputati. Ma il paradiso non ci fu. Scomparso il nemico, scomparve anche la necessità di un’arma. La società ceca contemporanea non ha l’impressione che sia necessario coltivare e sostenere in qualche modo la propria cultura”. Ancora una volta nel posto sbagliato, come dimostra la tiepida accoglienza riservata in patria al suo primo lavoro dopo il ritorno, il lungometraggio *V žáru královské lásky*, libera versione dello splendido e poco noto (al grande pubblico) romanzo di Klima *I dolori del principe Sternenhoch*. Il lungometraggio sperimentale *Noční hovory s matkou* del 2001, uno dei più personali e intimi film di Němec, è la migliore dimostrazione che la libertà creativa può essere mantenuta integra solo grazie a un’assoluta fedeltà alle proprie idee e al proprio strano destino. Vale la pena citare l’episodio più curioso raccontato dal regista nella lunga intervista: mentre era in viaggio con una Fiat 1300 per un festival che si svolgeva ad Amsterdam, la macchina si ruppe lungo la strada in Germania. Il regista allora fu costretto a girare in tutta fretta un cortometraggio in Olanda per ottenere i soldi necessari a riparare la macchina e tornare in patria facendosi dettare per telefono il soggetto e la sceneggiatura (mi riferisco a *Mutter und Sohn* del 1967).

La pubblicazione in questione, unitamente alla rassegna del festival di Trieste, rappresenta quindi un giusto risarcimento per un cineasta maltrattato dalla sorte, ma che nella libera espressione artistica ha trovato la sua migliore rivincita, e che certamente meriterebbe una maggiore attenzione.

Lorenzo Pompeo

Andrzej Wajda. Il cinema, il teatro, l'arte, a cura di S. Parlagreco, Lindau, Torino 2004.

La cinematografia di Wajda, che comprende 29 lungometraggi, tra i quali alcuni ambientati tra la fine del Settecento (*Popioły* [Ceneri, 1965]) e i primi anni del secolo successivo (*Pan Tadeusz*, 1999), nella Francia della Rivoluzione (*Danton*, 1982) o nella Russia della seconda metà dell'Ottocento (*Les possédés* [I demoni, 1988]) o nella Polonia del primo Novecento, negli anni che precedettero la rinascita del paese (*Wesele* [Le nozze, 1970] e *Źiemia obiecana* [La terra della grande promessa, 1974]), rappresenta un miniera pressoché infinita di immagini, una matassa da districare di enormi dimensioni e la difficoltà, semmai, è proprio quella di trovare la chiave per comprendere questo mondo di visioni. Questo catalogo ragionato, nato in occasione di una rassegna del cinema di Wajda, che si è svolta all'interno del V festival del cinema europeo di Lecce, è l'occasione per svolgere una verifica dell'opera del regista polacco. Per comprendere oggi i film di Wajda, realizzati nella Polonia comunista, dobbiamo fare ormai due "salti mortali" all'indietro, per tornare alla Polonia post-comunista e, prima ancora, a quella del "socialismo reale".

La generazione di Wajda ha avuto senza dubbio una sorte strana: da una parte è stata testimone della tragedia immane della Seconda Guerra mondiale, dall'altra ha avuto la fortuna di debuttare proprio nel momento in cui le maglie del regime comunista si erano allentate in seguito ai fatti del 1956. Negli anni che precedono immediatamente e seguono questa data escono memorabili film e debuttano straordinari registi: Wajda, con i suoi due migliori film (*Kanał* [I dannati di Varsavia, 1957] e *Popiół i diament* [Ceneri e diamanti, 1958]), aprì una strada, sulla quale si sarebbero incamminati in quegli anni registi del calibro di Has, Munk, Kawalero-wicz e Kutz. La lezione del neorealismo italiano è evidente soprattutto nel primo lungometraggio *Pokolenie* [Generazione, 1954], lavoro ancora piuttosto conforme ai canoni del realismo socialista. Nei due film successivi del 1957 e del 1958 Wajda ha mostrato che era possibile raccontare la storia della Polonia ed essere compresi anche all'estero (*I dannati di Varsavia* ricevette il premio speciale della giuria al X festival di Cannes, mentre il successivo *Ceneri e diamanti* il premio FIPRESCI al XX festival di Venezia). La lezione del neorealismo italiano era stata digerita: lo stile dei menzionati film di Wajda può essere infatti considerato, per molti aspetti, una "versione" polacca del neorealismo: romantico, talvolta giudicata barocco, a causa del suo ricorrere a simbologie legate

alla storia e alla cultura nazionale, ma in ogni modo originale. Il cinema polacco praticamente nasce con questi due film.

Il cammino della cinematografia di Wajda è proseguito in maniera coerente, anche se gli esiti non sempre sono stati all'altezza dei primi film. La bussola per orientarsi nella sua ormai imponente produzione cinematografica può essere la figura dell'eroe. Come scrive Massimo Causo nel suo saggio "Il marmo, il ferro, la carne. Il Cinema di Andrzej Wajda tra Storia, Uomo e individuo": "le figure del suo cinema non cessano mai di dibattersi tra l'estremo bisogno di agire per determinare la loro storia e forgiare il loro mondo, e il fatale destino a soggiacere a eventi e realtà che le sovrastano, lasciandole ogni volta esangui e come atterrite di fronte all'inutilità del loro agire". Causo coglie senza dubbio uno degli aspetti fondamentali del cinema di Wajda, legato in modo viscerale alla storia del suo paese e alla concezione "nazionale" della storia; sullo sfondo di tale concezione si staglia l'individuo, l'eroe, e il suo gesto, l'azione. Il risultato di questa azione nei film di Wajda è fallimentare, almeno lo è nei migliori suoi film, come i già citati *Ceneri e diamanti* e *I dannati di Varsavia*. L'eroismo nei film di Wajda, specialmente in quelli che abbiamo appena ricordato, è sterile e perdente perché nel grande disegno della storia "nazionale" il destino è già stato fissato da una forza superiore (proprio questo è il tema di *Wesele*, tratto da una fondamentale pièce teatrale degli inizi del Novecento). Per questo motivo la tragica fine dell'eroe, sia in *Popiół i diament* che in *Krajobraz po bitwie* [Paesaggio dopo la battaglia, 1970] avviene per una fortuita coincidenza, un errore che tuttavia rimette le cose in ordine. Anche la morte degli eroi dei film di Wajda rappresenta l'ultima beffa: non una fine eroica, ma uno scherzo del destino, una coincidenza fortuita. Inutile sottolineare l'intimo legame di questa nozione di eroe-antieroe con la storia della Polonia, dalla fine della *Reczpospolita* con la spartizione tra le tre potenze confinanti, fino alla fine del regime comunista, voluto dalle potenze vincitrici della Seconda Guerra mondiale ma non dai Polacchi.

Il film in cui l'autore "spiega" il suo cinema, e purtroppo non compreso nella retrospettiva di Lecce, è *Wszystko na sprzedaż* [Tutto in vendita, 1968]. Film forse troppo "parlato", nato in un anno particolare, quel 1968 che anche in Polonia ha rappresentato un punto di rottura, questo film rappresenta una sincera testimonianza di un momento di smarrimento del regista polacco (il protagonista del film è un regista che si chiama Andrzej) legato anche alla scomparsa improvvisa di

Cybulski, attore-icona dei suoi primi film. Le dichiarazioni del personaggio di Andrzej spiegano in maniera molto chiara la situazione del cinema polacco nel regime comunista e il compito che consapevolmente Wajda, in quanto principale cineasta polacco, sentiva di dovere svolgere, e che essenzialmente era quello di raccontare la storia del suo paese attraverso i sentimenti dei singoli individui che ne erano stati, in maniera spesso inconsapevole, i suoi veri artefici. I film più riusciti sono quelli in cui questi sentimenti vengono veicolati da immagini sintetiche forti (vale la pena citare, ad esempio, il crocifisso rovesciato che penzola in una delle scene finali di *Popiol i diament*). Quando i sentimenti diventano sentimentalismo, ovvero si diluiscono in lunghi piani-sequenza, come in *Krajobraz po bitwie*, a mio avviso perdono la loro efficacia e il film inevitabilmente ne risente. In ogni modo quello di Wajda è un cinema corale, nel quale hanno collaborato le migliori forze intellettuali della Polonia (molti scrittori collaborarono con il regista nella stesura delle sceneggiature tratte dai loro soggetti) e anche negli episodi meno felici dal punto di vista artistico, il valore civile e profondamente morale del suo cinema non è mai venuto meno.

Tra i saggi presenti in questo volume, mi è sembrato di particolare interesse quello su “Il teatro di Andrzej Wajda” di Joanna Walaszak, prima di tutto perché rappresenta un tema meno studiato; in secondo luogo perché accenna a un tema molto interessante, a mio avviso tutto da approfondire, quale l’ombra della figura di Dostoevskij nella cinematografia e nel teatro in Polonia (memorabile è la versione cinematografica di Wajda de *I demoni* e la messa in scena de *L’idiota*) in un particolare momento storico, quale furono gli anni Ottanta. Negli stessi anni un altro regista polacco, Andrzej Zulawski, girava film come *La femme publique* (1984) e *Amour braque* [Amore balordo, 1985] pieni di citazioni e di ispirazioni dostoevskiane. Probabilmente i due registi trovarono in Dostoevskij risposte su questioni che riguardavano anche la Polonia di quegli anni, in cui l’inevitabile crollo del regime comunista era avvertito come ormai prossimo. Ma questo tema meriterebbe uno specifico approfondimento. Per ora limitiamoci a ringraziare sentitamente gli organizzatori del festival di Lecce e i redattori di questa monografia per avere fatto luce su un regista e su una cinematografia che certamente meriterebbe maggiore attenzione.

Lorenzo Pompeo

V. Todorov, *Etnos, nacija, nacionalizăm. Aspekti na teorijata i praktikata, Paradigma, Sofia 2000.*

Quand’è che possiamo ritenere che una comunità etnica o culturale sia diventata una nazione? Da quale momento storico possiamo sostenere che una nazione si è consolidata? E soprattutto, quand’è che nasce una nazione? Queste domande, che sono alla base della ricerca storica e antropologica sulla nazione, sono analizzate con invidiabile chiarezza espositiva e originalità metodologica dallo storico bulgaro Vărbani Todorov nel suo interessante saggio. Il testo di Todorov è un contributo assai importante alla discussione, poiché permette di confrontarsi con un punto di vista bulgaro. E Bulgaria significa, per lo meno geograficamente, Balcani, una regione europea tuttora in primo piano proprio per il problema del nazionalismo. Un’indagine seria, che si propone di esaminare concetti quali *etnia, nazione, nazionalismo*, deve innanzi tutto riconsiderare i numerosi contributi che sono stati apportati al tema e avere ben presenti anche alcune importanti implicazioni linguistiche. La prima è quella relativa alle connotazioni politiche e culturali che la parola *nazione* assume nei diversi contesti linguistici. In inglese, come anche in francese, *the Nation e la nation*, implicano l’indipendenza e la sovranità statali, legate ai diritti di cittadinanza. In tedesco, come nelle lingue slave, *die Nation, nacija*, si riferiscono in linea di massima all’unità culturale e linguistica dei gruppi sociali. La prima conclusione alla quale si giunge è che il termine *nazione* non è un termine statico e immutabile. In taluni casi, com’è riscontrabile con le dovute cautele nella regione balcanica, è la *nazione*, in quanto forma sociale di raggruppamento degli uomini in società, a trovare le sue ragioni nella convinzione di un destino affine e di un passato immaginario (o reale) che diventa attuale per un progetto futuro. Sul concetto di *nazione* gli studiosi provenienti da distinte discipline accademiche, si sono divisi in *modernisti e primordialiisti*. Proprio queste problematiche iniziali, legate all’aspetto filologico e a quello metodologico, sono l’oggetto principale della prima parte del saggio di Todorov. L’autore si propone dapprima di ricostruire con chiarezza la mappa dei contributi apportati al tema della *nazione*, del *nazionalismo* e dell’*etnia* da studiosi europei e statunitensi: all’interno di questa prima direttrice di ricerca trapela la manifesta intenzione di far conoscere al lettore bulgaro studi che sono stati solo in minima parte tradotti in Bulgaria. Uno dei primi aspetti affrontati dallo storico bulgaro è proprio quello legato alle due correnti di pensiero citate: i cosiddetti *modernisti* sostengono che la *nazione* è un fenomeno moderno, un prodotto degli sviluppi

del capitalismo, della burocrazia, nato nella seconda metà del XVIII secolo dalla rivoluzione francese (le formulazioni più interessanti della posizione modernista sono quelle proposte da Ernest Gellner e Benedict Anderson); i *primordialisti* sostengono, invece, che le nazioni e le comunità etniche sono le unità naturali della storia umana, basate su legami linguistici, religiosi, territoriali e razziali (i rappresentanti più rilevanti di questa tendenza citati da Todorov sono John Armstrong e Antony D. Smith, anche se lo stesso Todorov ci tiene a precisare che Smith ha compiuto un'opera di rivisitazione delle due correnti di pensiero alla ricerca di punti di contatto).

Prendendo le mosse da questo dibattito, Todorov, nella seconda parte del saggio, affronta criticamente la questione dei modelli occidentale e orientale sullo sviluppo dell'idea di *nazione*. La ripartizione occidente-oriente, che dà avvio a due tipi di modelli nazionali in Europa, è giustamente ripresa dagli studi di Friedrich Meineke e Hans Kohn. Seguendo questi contributi e analizzandone gli sviluppi, sino alle tesi espresse da John Armstrong e Peter Sugar, si giunge alla seguente conclusione. Esiste un modello di *nazione occidentale* che ha avuto inizio con la rivoluzione francese e il susseguente *stato laico*. Si tratta di un tipo di nazione razionale e democratico, che è schematizzabile con la formula *stato – nazione*. Per contro esiste un modello di *nazione orientale* nato nel contesto di imperi multinazionali e manifestatosi primariamente come movimento culturale. Questo secondo tipo è considerato etnico, arcaico, prodotto da intellettuali di società nelle quali difficilmente si è raggiunto un grado di modernizzazione politico-economica sviluppato; ed è schematizzabile con la formula *nazione – stato*. La Bulgaria quindi fa parte di quella regione europea dove è stato individuato l'*evil nationalism*, per usare le parole di Eugene Kamenka.

Negli ultimi anni, sostiene ancora Todorov, si è affermata la moda di riconsiderare la storia bulgara sull'onda degli studi di storici modernisti come Bernard Lewis, influenzato dalle tesi di Anderson. Criticando questa tendenza Todorov attesta che il sentimento di appartenenza nazionale bulgaro si era già consolidato, raggiungendo un carattere di massa, nell'epoca medievale durante i regni di Boris I e Simeone il Grande. Con la conquista turca della Bulgaria, lo stato bulgaro che aveva favorito la cristianizzazione e la produzione letterario-artistica, scompare. Sebbene privati di qualsiasi canale di autodeterminazione e privati di una élite nazionale, i bulgari non perderanno mai completamente la loro *bulgaricità* intesa come fattore linguistico e confessionale. Questa *bulgaricità* riuscirà a sopravvivere anche all'influenza confessionale dei

greci fanarioti, che alla fine del Settecento, renderanno più capillare il loro controllo confessionale e linguistico sul *millet* ortodosso grazie anche alla soppressione del patriarcato serbo di Peć e quello bulgaro di Ohrida.

Poste queste premesse, Todorov si accinge ad analizzare lo sviluppo della coscienza nazionale nella storia bulgara ottocentesca. A questo scopo utilizza la ripartizione storico-metodologica formulata da Miroslav Hroch e da Eric Hobsbawm. La prima fase, come è noto, vede la nascita di una élite portatrice di una nuova coscienza: nel caso bulgaro questa fase coincide con la fine del Settecento e i primi venti anni dell'Ottocento, con la comparsa di storie del popolo bulgaro, delle prime opere stampate e delle prime scuole laiche. La seconda fase è caratterizzata dalla diffusione e dall'influenza dell'élite nazionale: dagli anni Venti dell'Ottocento sino alla guerra di Crimea si assiste infatti alla diffusione delle scuole laiche bulgare e all'inizio della lotta per l'indipendenza della chiesa bulgara. La terza fase, infine, inizia negli anni Settanta dell'Ottocento e trova la sua conclusione dopo la liberazione del 1878. In questo periodo si ha finalmente l'instaurazione di una chiesa bulgara indipendente (1870) e la diffusione del sentimento nazionale a gruppi sempre più ampi di popolazione. La diffusione delle scuole bulgare e delle opere scritte in neo-bulgaro favoriscono lo sviluppo e il perfezionamento della lingua. Questi due fattori, secondo Todorov, sono l'esempio palese dell'impossibilità di racchiudere in schemi predefiniti il caso bulgaro. Gli storici modernisti del nazionalismo sostengono che in assenza di uno stato nazionale che favorisca lo sviluppo della lingua nazionale, non può definirsi completata la costruzione di una coscienza nazionale. Per Todorov invece questa tesi è smentita dal fatto che la formazione e la compiutezza di una lingua letteraria bulgara è già stata raggiunta prima della formazione dello stato. Questa è una delle tesi più interessanti espresse da Todorov che rivisita un'ampia fetta della storiografia bulgara sull'argomento e non solo. Un altro aspetto della *nazionalità* studiato da Todorov, è legato alla funzione della chiesa ortodossa durante il periodo ottomano e soprattutto all'interpretazione che ne dà lo storico greco Kitromilides. Quest'ultimo infatti contesta il rapporto tra Ortodossia e movimenti nazionali sostenendo che la chiesa ortodossa ha salvaguardato le distinzioni tra cristiani e musulmani, ma che questa distinzione era solo religiosa e non nazionale. Per Kitromilides, il Patriarcato di Costantinopoli ha contribuito a creare una mentalità pan-balcanica di tipo ecumenico, mentre il nazionalismo si è sviluppato solamente con la costituzione degli stati nazionali. Lo storico

bulgaro, contestando questa tesi, illustra come nei monasteri si siano tenuti vivi i linguaggi e la memoria storica dei popoli balcanici, eredità che poi è stata ripresa e politicizzata dai successivi movimenti nazionali.

In definitiva Vărban Todorov, esaminando una serie di problematiche relative alla *nazione*, manifesta la chiara intenzione di non voler fornire un semplice compendio divulgativo per sopperire a una lacuna editoriale. Rivisitando gli scritti degli ultimi sessant'anni sul nazionalismo, arriva a formulare alcune tesi interessanti che sicuramente non passeranno inosservate, soprattutto tra gli storici balcanisti. L'analisi comparata tra il modello statunitense e quello (ormai dissolto) sovietico, accompagnata da alcune interessanti considerazioni sulla situazione politica balcanica, connessa con l'allargamento a est dell'Unione Europea, porta Todorov a sperare di poter assistere, alla fine del processo, alla nascita di una Federazione o Confederazione Europea, senza che questo debba necessariamente portare alla scomparsa delle singole identità nazionali.

Giacomo Brucciani

R. Conquest, *Raccolto di dolore. Collettivizzazione sovietica e carestia terroristica, presentazione di F. Argentieri, postfazione di E. Cinnella, Edizioni Liberal, Roma 2004.*

Negli anni 1932–1933 l'Ucraina, il Kuban', il Kazachstan furono colpiti da una durissima carestia che provocò in pochi mesi un numero considerevole di vittime, che viene oggi stimato tra i 4 e i 7 milioni. L'Ucraina e il sud dell'Unione Sovietica erano già state flagellate da un'analogia carestia all'inizio degli anni Venti e in quel caso la causa fu riconosciuta unanimemente nella guerra civile che stava imperversando in tutto il paese e nella conseguente scelta economico-politica di ricorrere a quello che è passato alla storia come "comunismo di guerra". L'origine della carestia del 1932, invece, è da ricercare in alcune scelte fatte dall'apparato sovietico e in particolare da Stalin volte a incrementare la quantità di grano e prodotti agricoli a disposizione per l'industrializzazione del Paese. Ma andiamo con ordine.

Seguendo la cronologia dei fatti proposta da Robert Conquest, le origini della carestia ucraina (*holodomor* è in neologismo che viene usato per descrivere tale fenomeno: *holod* significa sia fame sia carestia; *holodomor* significa morte per fame) sono da ricercarsi contestualmente alla promulgazione della "dekulakizzazione" e della collettivizzazione forzata dell'Ucraina voluta fortemente da Stalin alla fine degli anni

Venti. Per *kulaki* inizialmente si intendeva tutti coloro che si erano arricchiti durante il periodo della NEP (Nuova politica economica) e grazie alla loro maggiore disponibilità di denaro non si peritavano nel dare in prestito denaro a contadini più poveri. Questo tipo di attività andava contro le leggi del comunismo per cui veniva severamente punita. Successivamente, si cominciò a identificare il *kulak* con chi possedeva più terra o più animali e quindi, infine, con chi produceva grano soltanto per soddisfare le proprie necessità e non voleva entrare a far parte delle aziende agricole collettive (*kolchozy*). Tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta fu combattuta una vera e propria guerra contro i *kulaki* o presunti tali. Essi venivano privati di tutte le proprietà e, nel migliore dei casi, deportati nel Nord della Russia in campi di lavoro o nelle steppe siberiane dove erano costretti perfino a costruirsi le baracche se volevano avere un luogo riparato dove passare l'inclemente inverno. A questo riguardo esistono vari documenti ufficiali che attestano la volontà sterminatrice di Stalin e dei suoi adepti nei confronti dei *kulaki*; esistono, altresì, altri documenti ufficiali, soprattutto da parte della destra di Bucharin, in cui si denuncia il fatto che non esisteva una definizione univoca di *kulak*.

Insieme alla "dekulakizzazione" fu portata avanti la collettivizzazione forzata dell'agricoltura, che in Ucraina fu assai maggiore rispetto alle altre parti dell'URSS. Il momento cruciale della collettivizzazione risale alle decisioni prese nel 1929 da Stalin e dal gruppo dei suoi più stretti collaboratori. La collettivizzazione dell'agricoltura era sentita come una priorità; le concessioni fatte all'inizio degli anni Venti ai contadini erano anch'esse un passo necessario, compiuto però tardi in quanto alla fine del decennio la politica stalinista si accentrò sull'industrializzazione del Paese e sulla socializzazione del campo agricolo. In un certo qual modo venne ricreata la stessa atmosfera di terrore del comunismo di guerra e si costrinsero in modo più o meno coercitivo i contadini a entrare a far parte delle aziende agricole collettive e mettere in comune tutti i propri averi. Tra il 1930 e il 1932 Conquest individua la fine del contadino libero. Il diritto al possesso di un pezzo di terra fu un incentivo a favore dei contadini ma fu anche, paradossalmente, un incentivo a rimanere a lavorare nei *kolchozy* in quanto esso veniva tolto a chiunque non avesse svolto un determinato numero di "giornate-lavoro" per il *kolchoz*. Nel 1930 si usarono strumenti coercitivi particolarmente drastici per "convincere" i restanti contadini indipendenti a entrare a fare parte dei *kolchozy*: furono imposte, infatti, grandi quote di consegna di grano e di altri prodotti

agricoli, quote che superavano di gran lunga quelle richieste alle fattorie collettive. In questo periodo ebbe luogo anche la seconda ondata di “dekulakizzazione”, che colpì in particolare tutti quei contadini che si erano dimostrati contrari al *kolchoz* ma che non avevano certo niente in comune con i *kulaki* della prima “generazione”.

Nello stesso momento in cui Stalin diede inizio al processo di annientamento della classe contadina, ossia tra il 1929 e il 1930, rinnovò anche l'attacco all'Ucraina e alla sua cultura nazionale, attacco che era stato sospeso agli inizi degli anni Venti. L'attacco cominciò con un ciclo di processi contro personalità ucraine: si trattava soprattutto di studiosi, critici, linguisti, e così via. Essi erano accusati di far parte di organizzazioni contro il potere sovietico. Contemporaneamente ai processi vennero chiuse le accademie ucraine e tutti i luoghi di studio in cui si mantenevano vive le tradizioni culturali e soprattutto la lingua ucraina, come lingua distinta dal russo. Nel 1931 ci fu una seconda ondata di arresti eccellenti, tra i quali quello di Hruševskij, primo presidente dell'Ucraina indipendente del 1918, e alcuni suoi collaboratori accusato di aver fondato il Centro nazionale ucraino.

La collettivizzazione rientrava in questo quadro: secondo Stalin i contadini costituivano la base del nazionalismo ucraino e per questo dovevano essere eliminati. Nell'estate del 1930 durante una riunione del Comitato centrale ucraino venne detto da un suo alto esponente: “il contadino sta adottando una nova tattica: si rifiuta di mietere il raccolto. Fa marcire il grano per strangolare il governo sovietico con la mortifera mano della carestia. Ma il nemico fa male i propri conti, saremo noi a mostrar loro che cosa è la carestia. Il vostro compito è di porre fine al sabotaggio kulako del raccolto. Dovete portarlo fino all'ultimo granello e spedirlo immediatamente ai centri di ammasso. I contadini non stanno lavorando, e fanno affidamento sul grano già raccolto in precedenza che hanno nascosto in buche sottoterra. Dobbiamo costringerli a tirar fuori quel grano” (p. 256).

Con questa frase viene decretato l'inizio delle requisizioni di grano in tutti i villaggi dell'Ucraina. Il grano e gli altri prodotti cerealicoli veniva cercato casa per casa da bande di attivisti armati di bastoni con punte di ferro con i quali veniva sondato il pavimento in cerca del grano nascosto. Chi veniva trovato in possesso anche di un misero pugno di grano veniva considerato nemico del popolo sovietico e condannato, nella migliore delle ipotesi, ai lavori forzati. Molti venivano fucilati immediatamente. Veniva requisito anche il grano che serviva alla semina dell'anno successivo e quello utilizzato per

nutrire gli animali, cosicché piano piano anche i cavalli e le mucche dei contadini cominciarono a morire o non erano più in grado di lavorare i campi. In questo modo il mondo agricolo ucraino fu paralizzato, i campi non venivano più lavorati, non si raccoglieva più il grano perché i contadini, afflitti dalla fame e dalle malattie, non avevano più le forze necessarie per andare nei campi. Il grano ammassato era protetto con turni di guardia armata 24 ore su 24: non si permetteva ai contadini affamati di avvicinarsi e coloro che fossero stati trovati nell'atto di rubare grano sarebbero stati fucilati. I contadini cominciarono a riversarsi nelle città in cerca di un po' di cibo, coloro che erano più forti tentavano di oltrepassare il confine con la Russia, al di là del quale c'era il pane e non si moriva per la carestia. Le città venivano invase soprattutto dai *bezprisornye*, i bambini senza-tetto, che venivano mandati via dai villaggi dagli stessi genitori morenti, nella speranza che in città ci fosse da mangiare. La maggior parte dei bambini moriva per le strade, senza alcun conforto. Addirittura ai medici fu fatto divieto di aiutare coloro che stavano morendo di fame con la giustificazione che essi erano *kulaki* e quindi nemici del popolo.

Migliaia sono le testimonianze che riporta anche Conquest sugli anni della carestia in Ucraina. Sono pagine strazianti, racconti leggendo i quali non si può non rimanere sconcertati. Durante i due anni di carestia nera milioni furono le vittime: Conquest si azzarda a fare una stima in base a documenti che nel 1986 quando il libro uscì non erano sicuri. Adesso, dopo studi recenti, si calcola che le vittime non siano state meno di 4 milioni. Ma il balletto delle cifre, che sembra tanto interessare Ettore Cinnella nella postfazione del libro, non è che un arido esercizio intellettuale. Il dato di fatto è che milioni di persone sono morte per la decisione di Stalin di combattere la resistenza nazionale ucraina. Senza giri di parole, si può oggi affermare che si trattò di vero e proprio genocidio.

L'Ucraina così devastata dalla fame faticò molto a riprendersi e già eravamo all'alba della grande ondata di terrore e che stavolta imperversò per tutta l'Unione sovietica allo scopo di eliminare qualsiasi elemento che si opponesse alla politica staliniana. I quadri dirigenti del partito ucraino furono tutti liquidati e sostituiti da persone fidate vicino a Stalin. In questo modo si tentò di mettere a tacere la nazionalità ucraina che, però, non era del tutto morta. Sopravviveva tra gli emigrati all'estero, nell'Ucraina occidentale e non tardò a farsi sentire quando il sistema sovietico iniziò a vacillare e si poteva intravedere all'orizzonte la possibilità di costituire di

nuovo un'Ucraina indipendente.

Raccolto di dolore è stato pubblicato nel 1986. All'epoca non era possibile fare ricerche di archivio per cui tutto ciò che Conquest ha scritto è basato su documentazione non ufficiale, su raccolte di testimonianze di sopravvissuti, sulle corrispondenze delle varie ambasciate presenti in Ucraina. Adesso possiamo dire che quanto Conquest in qualche maniera ipotizzava soltanto ha avuto un riscontro nei documenti ufficiali di archivio. Considerato il periodo in cui è stato pubblicato, possiamo dire che è un lavoro di eccezionale importanza in quanto ha dato l'avvio a numerosi altri studi riguardanti il *Holodomor* e la collettivizzazione anche da parte di storici russi. È un libro interessante da leggere soprattutto se si vuole avere un panorama abbastanza vasto della politica agraria di Stalin tra gli anni Venti e gli anni Trenta.

Emanuela Bulli

A. Chiribiri, *Breve storia dei Paesi Cechi, Celid, Torino 2003.*

Il libro di Alessandro Chiribiri (che abbraccia il periodo compreso tra le origini e la fine del secondo millennio) è praticamente l'unico disponibile in italiano per chi voglia avvicinarsi alla storia dei Paesi Cechi. La maggior parte del testo è comunque dedicata agli avvenimenti del ventesimo secolo e una parte considerevole al periodo che va dalla fondazione della Repubblica Cecoslovacca nel 1918 fino alla presa del potere da parte dei comunisti nel 1948 (pp. 118 – 250). Per quanto riguarda questi anni il lettore ha a disposizione una ricostruzione abbastanza precisa, per tutto il resto si tratta invece di un testo che si limita a fornire una cornice fondamentale della storia (tutta la parte dedicata al medioevo è ad esempio assai breve, ammontando appena a 23 pagine).

Nel testo si trovano molti errori di battitura, soprattutto nei nomi cechi, per esempio "Hradec Králové" al posto di Hradec Králové, (p. 30); "Rážin" al posto di Rašín, (p. 136); "Rastislav Štefánic" al posto di Rastislav Štefánik, (p. 107); "Ldový dům" al posto di Lidový dům, (p. 147); "piano Dawers" al posto di piano Dawes, (p. 149); "Robotnické niviny" al posto di Robotnické noviny, (p. 152); "Želina" al posto di Žilina, (p. 198); "KDC" al posto di KDS, (p. 272) e così via. In alcuni casi si tratta di fastidiosi errori ripetuti, come capita a Dobrovský, il cui nome viene trasformato in "Dombrovský" (p. 76). Analoghi errori si trovano anche nei nomi dei capi dei governi della Repubblica Cecoslovacca in appendice del libro – per esempio "Černey" al posto di Černý, "Sirový"

al posto di Syrový e così via (pp. 276–277). Si tratta naturalmente di casi in cui non è difficile che uno studioso italiano inserisca degli errori e l'importanza in genere può non sembrare così grave. Meno comprensibile è il fatto che nel testo si trovino anche errori fattografici molto più importanti.

Dopo una breve introduzione, nella quale l'autore presenta in sintesi la situazione storica dei paesi cechi (p. 9) e mette in rilievo le differenze tra i paesi storici appartenenti alla cosiddetta "Corona ceca" e la Repubblica ceca d'oggi, il testo prosegue con il capitolo "I Paesi Cechi in età medievale" (pp. 11–36), che dovrebbe fornire al lettore un'idea generale della storia dei paesi Cechi tra il primo e l'inizio del sedicesimo secolo. L'autore inizia il suo racconto a partire dalla presenza delle popolazioni celtiche all'inizio dell'età cristiana, nomina la presenza delle tribù germaniche e passa all'arrivo delle popolazioni slave. Accenna ai loro scontri con gli Avari, alla fondazione del primo Stato di Samo, alla storia del regno della Grande Moravia e alla missione di Cirillo e Metodio, passando poi alla fondazione dello Stato Boemo dei Přemyslidi e ai suoi sviluppi dal decimo fino all'inizio del sedicesimo secolo, soffermandosi maggiormente sulla rivoluzione ussita e i suoi sviluppi.

Quando l'autore descrive i rapporti tra le tribù slave e gli Avari all'inizio del secolo VII è chiaro che, parlando dell'"abbandono delle armi" da parte degli slavi che "aveva facilitato... la conquista del loro territorio da parte degli Avari" (p. 14), utilizza ancora i testi romantici del diciannovesimo secolo. Oggi sappiamo invece che si tratta di un'ipotesi sbagliata di origine "risorgimentale", che provò a presentare la nazione ceca come un popolo amante della pace e della giustizia fin dalle sue origini. Parlando poi del leggendario fondatore della famiglia dei Přemyslidi, l'autore per la traduzione del suo nomignolo *oráč* [l'aratore] usa piuttosto sorprendentemente l'espressione "il Lavoratore", particolare che sposta il senso di tutta la storia dalle sue origini mitiche verso una terminologia molto più moderna. Un errore simile di traduzione si trova nel testo anche quando più avanti si parla del capo dello Stato slovacco fascista e del suo titolo ufficiale di *vodca*. In questo caso la traduzione corretta non è infatti "guida", come scrive l'autore, ma "duce" (p. 203).

Affermazioni non precise compaiono anche a proposito di Vladislao II, che nel 1158 sarebbe divenuto re per vie ereditarie, e subito dopo, quando si afferma "che tra il 1172 e il 1197 ben otto re si succederanno sul trono di Praga" (p. 17). Vladislao II era stato in realtà nominato re dall'imperatore del Sacro Romano Impero Federico I Barbarossa, ma i successori

di Vladislao II porteranno il solo titolo di duca fino a Přemysl Otakar I, il primo a ottenere l'autorizzazione del titolo reale per sé e i suoi discendenti. Anche il numero dei sovrani che si sono alternati sul trono di Praga non è preciso, ma si tratta di un periodo davvero complicato, che sarebbe difficile spiegare in poche parole. Chiribiri si sofferma con maggiore attenzione sugli avvenimenti del movimento ussita, permettendo una comprensione chiara anche al lettore non esperto. Non manca tuttavia un errore piuttosto curioso anche in questo periodo: il concilio nel quale venne trovato il compromesso con la corrente moderata degli hussiti si tenne a Basilea e non in un luogo sconosciuto, dall'autore ribattezzato "Bale" (p. 33).

La parte successiva del testo si occupa della storia dei paesi cechi sotto la sovranità degli Absburgo, ripercorrendo la loro ascesa al trono boemo, la rivolta contro di loro del 1618, gli avvenimenti del Seicento e del Settecento e infine il risorgimento ceco del diciannovesimo secolo (pp. 39–104). Anche in questa parte si trovano però molte incertezze ed errori: la Lettera di Maestà per esempio, concessa ai Cechi dall'Imperatore Rodolfo II non era stata promulgata nel 1602 come scrive l'autore (p. 53), ma, com'è ben noto, nel 1609. Anche i capi della rivolta contro la Casa d'Austria, condannati a morte all'inizio della guerra dei Trent'anni, non erano 43 ma 27 (p. 54).

Un aspetto invece da apprezzare del testo è il fatto che l'autore non ripercorre solamente gli avvenimenti strettamente politici della storia, ma mette in rilievo anche la situazione religiosa e quella economica. In alcuni casi però rimangono nel testo dei punti oscuri, come per esempio quando l'autore nomina per la prima volta l'Unione dei fratelli (p. 45), senza spiegare ulteriormente di cosa si tratta, lasciando quindi un lettore ignaro all'oscuro. Anche l'affermazione che nel diciassettesimo secolo "la Boemia e la Moravia diverranno interamente cattoliche" (p. 64) non è precisa, visto che tra la popolazione è sempre rimasta una piccola percentuale di protestanti segreti (per non parlare poi degli ebrei). Questa affermazione dell'autore rende poi incomprensibile il fatto che più tardi, parlando della fine del diciottesimo secolo, parli di clero evangelico (p. 76). Per il lettore resterà piuttosto oscura la sua origine, visto che nemmeno una parola viene spesa su una delle più importanti patenti di Giuseppe II, quella di tolleranza religiosa (1781), che rendeva possibile professare liberalmente la fede cristiana non cattolica. Parlando delle riforme di Giuseppe II l'autore incappa in molti altri errori: per esempio parlando del 1781 scrive che ci si trovava "pri-

ma della morte" di Maria Teresa, che invece era morta già nel 1780 (p. 72) e un errore simile si trova anche a proposito di Giuseppe II (p. 67). Anche gli svolgimenti delle guerre napoleoniche contengono degli errori assai gravi, per esempio quando si sostiene che Napoleone, prima della battaglia di Slavkov [Austerlitz], "si univa all'armata russa", che invece, com'è ben noto, combatteva allora al fianco dell'Austria proprio contro Napoleone (p. 68).

Com'è stato anticipato in precedenza, l'attenzione principale di Chiribiri si è concentrata soprattutto sulla Cecoslovacchia tra gli anni 1918–1938 e sugli avvenimenti della seconda guerra mondiale, sia all'interno del Protettorato di Boemia e Moravia che nello Stato Slovacco. L'autore analizza prima la situazione alla vigilia della prima guerra mondiale all'interno dell'Austria-Ungheria e i mutamenti degli umori tra i cechi e gli slovacchi nel corso della guerra, per passare poi alla capitolazione dell'Austria-Ungheria e alla fondazione della Cecoslovacchia (senza tralasciare gli sviluppi internazionali, l'atteggiamento dell'Intesa e del presidente americano Wilson). Anche qui però non mancano le incertezze: per esempio quando l'autore afferma che "dopo la battaglia della Montagna Bianca (1620), decapitata della sua nobiltà, la Boemia fu ridotta sostanzialmente a una nazione di contadini" (p. 107), sta chiaramente esagerando, anche perché non tutta la nobiltà boema era stata condannata.

Raccontando le vicende che hanno portato alla fondazione della Cecoslovacchia l'autore è abbastanza preciso, anche se in questo contesto sembra piuttosto strano che nel testo manchi proprio la menzione del 28 ottobre 1918, la data in cui è stata ufficialmente riconosciuta la fondazione della Repubblica Cecoslovacca. Un altro difetto grave mi sembra la totale mancanza di informazioni sulle legioni cecoslovacche fondate in Russia, Francia e Italia, fattore che fu assai importante per la fondazione di uno stato cecoslovacco indipendente. L'autore scrive solo marginalmente che "la legione cecoslovacca ancora lottava nella lontana Siberia" (p. 119), senza nessuna spiegazione di che cosa fossero le legioni. Un difetto forse ancora maggiore è che, all'interno di un preciso elenco delle diverse nazionalità del nuovo stato cecoslovacco, non viene nemmeno citato l'elemento slovacco. Altra grave imprecisione è quella che sia stato il primo ministro degli affari esteri della Repubblica cecoslovacca, Beneš, a chiedere, nella conferenza di pace a Parigi, la Rutenia per aggregarla alla repubblica (p. 121), mentre la proposta di collegare la Rutenia alla nuova Repubblica cecoslovacca era venuta in origine dalla rappresentanza dei Ruteni, inclusi quelli americani.

Chiribiri analizza poi la situazione politica, economica, sociale e nazionale del paese tra le due guerre, mettendo in rilievo la problematica della minoranza tedesca dello stato, la fine della Cecoslovacchia nel 1938, la nascita della Seconda repubblica dopo il Patto di Monaco, quando alcune zone del paese furono occupate dalla Germania nazista, dall'Ungheria e dalla Polonia, e la fine della Repubblica cecoslovacca nel marzo 1939, quando venne fondato lo Stato Slovacco e il resto della Boemia e della Moravia venne ridotto a un "protettorato" della Germania. L'autore passa poi a osservare gli sviluppi successivi, la resistenza e mette in rilievo anche la problematica ebraica e il comportamento non sempre coerente delle potenze mondiali. Naturalmente incertezze ed errori più o meno gravi, simili ai precedenti, abbondano anche in questa parte.

Tra le incertezze che possono essere considerate marginali va segnalata l'informazione che l'organo del partito comunista Rudé Právo è "il giornale dei comunisti cecoslovacchi sino a oggi" (p. 147). In realtà il giornale in questione ha eliminato fin dagli anni Novanta l'aggettivo *rudé* [rosso] dal suo titolo e non è più l'organo ufficiale del partito comunista. Il punto di vista dell'autore è invece molto discutibile quando definisce "paradossale" l'aiuto fornito dagli inglesi al partito tedesco nazista dei Sudeti di Konrad Henlein, giudicato qui "come un antidoto a Hitler" (p. 172). Il paradosso è reale, ma solo in rapporto agli avvenimenti successivi, cioè l'esplosione del conflitto tra la Germania e la Gran Bretagna nel corso della seconda guerra mondiale. Nel corso degli anni Trenta però la politica britannica – e particolarmente quella di Chamberlain – era orientata soprattutto verso i suoi interessi economici, tra i quali un ruolo di primo piano era ricoperto dalla collaborazione con la Germania. Si trattava di una politica indirizzata contro la forte influenza francese nel continente europeo, della quale la politica Cecoslovacca, con il chiaro appoggio dato al sistema di Versailles, faceva certa parte a tutti gli effetti. L'autore poi scrive che Henlein "nel marzo del 1938... aveva spiegato al dittatore tedesco che la sua tattica consisteva nel domandare troppo, affinché risultasse impossibile soddisfarlo" (p. 162). Qui la confusione non riguarda la tattica generale, ma l'artefice, visto che non proveniva da Henlein, bensì da Hitler, che voleva usare la minoranza tedesca dei Sudeti come "cavallo di Troia" per il suo attacco verso la Cecoslovacchia. Anche la descrizione della crisi del 1938 è molto inesatta: l'autore ad esempio non parla della mobilitazione parziale che ha avuto luogo in Cecoslovacchia nel maggio del 1938. Anche il fatto che Hitler

il 22 settembre 1938 aveva rigettato il precedente accordo raggiunto con Chamberlain a Berchtesgaden (15 settembre), accordo che era stato accettato il 21 settembre dal governo praghese, e cioè uno dai fatti più importanti della crisi, è liquidato nel testo laconicamente come momento di "disaccordo tra Chamberlain e Hitler" (p. 164). Varrà la pena di aggiungere ancora che, a proposito della fine della seconda guerra mondiale, manca nel libro una nota sull'importante ruolo svolto dall'esercito del generale Vlasov a Praga.

D'altra parte va riconosciuto che sono invece ben caratterizzati i rapporti ceco-slovacchi, il profilo dei partiti politici della Repubblica cecoslovacca, le posizioni degli uomini politici cechi che formarono il governo in esilio durante l'occupazione nazista nei confronti della resistenza e il loro atteggiamento nei confronti della rappresentazione illegale della resistenza dopo la fine della guerra. Anche se il presidente Edward Beneš è caratterizzato dall'autore in genere nei colori un po' "edulcorati" della sua stessa propaganda. L'ultima parte del libro è dedicata alla situazione del dopoguerra e alla presa del potere comunista, segue poi un succinto racconto degli avvenimenti nella Cecoslovacchia tra gli anni 1948–2000 (pp. 253–275). Come appendice si trova nelle ultime due pagine un elenco dei rappresentanti dei governi tra gli anni 1918–1989, con il periodo della loro durata.

In conclusione si può dire che questa *Breve storia dei Paesi Cechi* può dare a un lettore completamente a digiuno di storia ceca un primo orientamento sui problemi generali, e per quanto riguarda il periodo degli anni 1918–1948 una visione più dettagliata. In molti casi il lettore deve però stare molto attento ai tanti errori che sono nascosti nel testo e per un uso "scientifico" del libro conviene sempre verificare le informazioni contenute su altri materiali. Il libro di Chiribiri rappresenta un importante contributo soprattutto perché va a coprire un "buco nero" della storiografia italiana e può servire a preparare la strada per altri lavori dedicati alla storia dei paesi cechi.

Pavel Helan

Glosse storiche e letterarie II,

Milena di Praga. Lettere di Milena Jesenská 1912-1940, a cura di A. Wagnerová, edizione italiana a cura di C. Canal, Città Aperta Edizioni, Troina (En) 2002.

Strano destino quello di Milena Jesenská (1896–1944): una delle più originali protagoniste della vita culturale della Praga tra le due guerre è sempre stata recepita solo attraverso

lo specchio deformante delle famose lettere che le ha inviato Franz Kafka. Al punto che Milena è stata spesso ridotta a figurina muta, di cui, attraverso quelle lettere autoreferenziali, penetra all'esterno soltanto qualche pallido riflesso, ovvero la dimensione in cui è nota ancora oggi: "Milena di Kafka". Eppure l'intensa storia d'amore con Kafka è stata solo una parentesi, anche piuttosto breve, nella vita di Milena, che di vite ne ha vissute molte di più ("ho già vinto molte battaglie difficili nella vita, sarebbe materia per cinque pessimi film"), sempre cercando di convivere con quella frattura linguistica che tanto angosciava anche Kafka ("in tedesco sono una persona sobria, caustica e di buon umore, in ceco sono sentimentale e *terribilmente sincera*"). Una volta perse le sue lettere a Kafka ("quasi in ogni riga sono la cosa più bella che mi sia toccata nella vita"), Milena è sempre stata recepita solo in funzione di quello che doveva diventare uno degli scrittori culto del Novecento, anche perché nelle pur belle biografie di M. Buber Neumann e J. Černá, Milena parla più attraverso le voci dell'amica di prigionia e della sconclusionata figlia che attraverso la propria. Dopo l'insuccesso editoriale di un'antologia di suoi articoli incredibilmente tradotta dal tedesco (*Tutto è vita*, Parma 1986), sono state ora tradotte in italiano, accompagnate da un'appassionata presentazione di Claudio Canal, tutte le lettere di Milena che la curatrice è riuscita a reperire. E improvvisamente Milena ha come ritrovato la sua vera voce, la sua statura di donna passionale e poco convenzionale, in costante contatto con i protagonisti dell'avanguardia ceca e tedesca (il poeta J. Seifert, il caricaturista A. Hoffmeister, il poeta O. Bezina, ma anche W. Haas, M. Brod). Improvvisamente l'immagine statica a cui l'aveva ridotta il monologo di Kafka svanisce e mai come nelle lettere si ha l'impressione che nella storia di Milena siano condensate tutte le fasi di un'epoca per Praga prima fortunata, ma poi estremamente tragica: la stagione dell'avanguardia, l'adesione entusiasta al comunismo, l'allontanamento dal movimento ("la gente dell'apparato comunista è il peggio che io abbia mai conosciuto"), l'ascesa del nazismo e il soggiorno e la morte nel campo di concentramento di Ravensbrück. E in tutte queste peripezie Milena è rimasta sempre se stessa, a partire dalle prime lettere che scrive a diciotto anni alla sua professoressa ("se uno sopporta la sporcizia sul corpo, la sopporta pure nell'anima"). Negli anni Venti Milena prende parte alla tempestosa fase dei caffè letterari praguesi, si sposa, ha una violenta ma tutto sommato breve relazione con Kafka, si trasforma in giornalista di grido sempre alla ricerca di una propria collocazione in un mondo troppo piccolo per

lei (tanto per la direzione è indifferente che io viva a Vienna o a Parigi. Ma io *non so* dove vivrò. So solo che *non vivrò* a Praga né a *Vienna* né a *Berlino*, sarò a *Parigi*, a *Londra*, a *Roma* o a *Mosca*"). Poi il nuovo amore per uno squattrinato architetto costruttivista, la nascita della figlia, la malattia che la porta quasi all'amputazione di una gamba ("Io sono terribilmente sola, voi siete tutti sani") e un lavoro di cronista che non la soddisfa più ("sono articoli mediamente buoni come se ne trovano tanti nei giornali. Se non posso esserne fiera, non me ne vergogno neanche, tutto qui. Se avessi soldi, non scriverei neanche una parola"). Poi l'atmosfera pesante degli anni Trenta, la lotta per la sopravvivenza e il nuovo amore impossibile per l'intellettuale ebreo W. Schlamm ("non so precisamente come, so solo che ti amo tanto. Ma la premessa di questo amore era la sicurezza che tu non mi amassi. Ed è questo che tu non sai. Se io avessi pensato che tu avresti potuto amarmi sarei fuggita da te fino alla fine del mondo"). Poi è di nuovo lei ad animare con articoli pungenti una delle riviste più battagliere (Přítomnost) nel momento più difficile della Cecoslovacchia ("è una nazione squisita che non è politicamente adeguata") e subito dopo la troviamo di nuovo in prima fila nella diffusione di periodici clandestini e nell'aiutare a fuggire all'estero le persone a rischio (parte tra gli altri anche il suo ultimo compagno, E. Klinger). Alla fine sarà lei a pagare in prima persona, quando, incautamente, manderà la figlia a ritirare le copie di una rivista clandestina in un appartamento già occupato dalla polizia. E proprio alla figlia dodicenne, al "mio migliore amico", è destinata l'ultima lettera, una lettera piena di speranza e fiducia: "e se non avremo quella nostra vecchia stanza, non piangere ne avremo un'altra. Ci troveremo sempre qualche altra stanza e alla sera andremo a letto insieme e ce la conteremo e io ti racconterò tanto e tu mi racconterai tutto su te stessa, vero?"

L. Kundera, *Erinnerungen an ^{Städten} ~~Stätten~~ wo ich niemals war*, Edition Thantäuser, Ottensheim an der Donau 2004.

Come nuovo volume di un'agile e intelligente casa editrice austriaca è stato pubblicato all'inizio dell'anno (in tedesco) un ciclo poetico degli anni Ottanta di uno degli ultimi artisti cechi che ricordano la breve stagione di spensieratezza neoavanguardistica al termine della seconda guerra mondiale: Ludvík Kundera (1920). Imparentato anche con il ben più celebre Milan, Kundera è figura poliedrica (e piuttosto stravagante) anche all'interno del bizzarro panorama culturale ceco: poeta, narratore, traduttore, drammaturgo e pittore, sempre legato alla sua nativa Brno, è stato uno degli artefici

della Skupina RA [Gruppo RA], raggruppamento surrealista nato nel corso della guerra e sciolto subito dopo, poi scrittore di professione a partire dagli anni Cinquanta. Com'è evidente anche nei versi di questa raccolta, Kundera conserva chiare reminescenze surrealiste, ampliate da una passione per l'esotismo (non c'è infatti lirica del ciclo dove non si ricordi Via Appia, la Corsica, New York, Roma, Lisbona). La pubblicazione, interessante forma ibrida in cui solo alcune delle poesie vengono presentate con il testo a fronte, fa parte del coraggioso programma editoriale della piccola casa editrice Thanhäuser (www.thanhaeuser.at) che, unica nel panorama editoriale austriaco, pubblica, in edizioni piuttosto costose, raccolte poetiche provenienti dall'Europa centro-orientale: tra gli autori slavi già pubblicati troviamo il poeta ceco P. Borkovec, l'antologia di poesia soraba di R. Domašcyna, la scrittrice croata T. Gromača, lo scrittore sloveno D. Jančar, il poeta sorabo J. Khěžka, la poetessa slovena T. Kramberger, l'artista ceco L. Novák, i poeti slovacchi J. Ondruš e P. Repka e, anch'esso fresco di stampa, il poeta sloveno S. Kosovel. Piccole tirature per lettori curiosi che rappresentano però per molti autori la prima possibilità di incontrare il lettore straniero. Iniziativa elitaria quanto si vuole, ma di cui in Italia si sente fortemente la mancanza.

B. Rossi, *Raimondo Montecuccoli. Un cittadino dell'Europa del Seicento*, Edizioni Digi Graf, Pontecchio Marconi (Bo) 2002.

Nonostante a prima vista il volume possa ricordare un vecchio sussidiario delle scuole medie, la monografia che Berardo Rossi ha dedicato a una figura ingiustamente trascurata del Seicento italiano, Raimondo Montecuccoli, può essere citata come un solido risultato di quella storiografia regionale che ha una notevole importanza nell'analisi storiografica del passato italiano. Pur senza presentare scoperte documentarie di sorta, Rossi (in precedenza autore di una monografia su Mariele Ventre, "l'indimenticabile maestra dello Zecchino d'oro", anche lei nata nel Frignano) ha ricostruito in modo preciso, accompagnandole con un ricchissimo apparato iconografico, le ingarbugliate vicende personali di uno dei più famosi condottieri del Seicento. A partire dalla sua infanzia trascorsa nel castello di Montecuccolo, attraverso la sua carriera militare al servizio degli Asburgo, il ritorno in Italia e la partecipazione alla guerra di Castro, le missioni presso Cristina di Svezia, per finire con il ritorno alla testa degli eserciti degli Asburgo, culminato nella celebre vittoria sul turco di San Gottardo, Montecuccoli emerge alla fine del racconto di

Rossi come una figura a tutto tondo e come uno dei pochi fortunati tra gli italiani che nel Seicento sono andati a cercare fortuna all'estero. L'importanza della presenza italiana nell'Europa centro-orientale è un tema che certo ancora merita studi ben più approfonditi, ma fin da ora si può ritenere del tutto insoddisfacente lo stato degli studi sull'argomento e, da questo punto di vista, il lavoro di Rossi si presenta come un primo passo verso la riscoperta almeno delle figure più importanti. Pur senza manifestare particolari intenzioni interpretative, la monografia si inserisce in quella tradizione di ricostruzioni abbastanza tradizionali della vita e dell'opera del protagonista. E se piuttosto ingiustificate appaiono certe esagerazioni "nazionalistiche" di Rossi, pure frequenti in certi ambienti italiani, che tendono a esagerarne il ruolo politico costruendo il mito di Montecuccoli come "numero due dell'impero", del tutto appropriato appare lo spazio dato nel volume all'opera letteraria di Montecuccoli. Anche se con la pubblicazione dei tre volumi delle *Opere* di Montecuccoli (Ufficio storico dello Stato maggiore dell'Esercito, Roma 1988–2000) un passo deciso è stato fatto in direzione del recupero del suo consistente lascito letterario, resta tuttora manoscritta gran parte della sua opera poetica, che un ruolo non certo piccolo ha svolto alla corte degli Asburgo nell'affermazione della lirica italiana. Per concludere si può tranquillamente affermare che, sfruttando la sua buona conoscenza della bibliografia montecuccoliana, Rossi ha finalmente reso disponibile al lettore italiano una solida monografia, mancante dai tempi dei grandi lavori di Campori (1876) e Sandonnini (1913). Forse è davvero iniziato il definitivo recupero di una figura che già Foscolo nel 1807 aveva cercato a gran voce di "riabilitare": "spetta agli scrittori di rivendicare i diritti letterari della loro patria, ed io tento di sdebitarmi di questo ufficio pubblicando nella lor vera lezione gli Aforismi e i Commentarj del maggiore e del più dotto fra capitani nati in Italia dopo il risorgimento dalla barbarie". vspace-3mm

R. Bireley, *The Jesuits and the Thirty Years War. Kings, Courts, and Confessors*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

Il mito della cospirazione di piccoli gruppi potenti ha attraversato varie fasi (i gesuiti, i massoni, gli ebrei) e piuttosto sorprendentemente a volte sopravvive ancora oggi. Il quadro tradizionale della presenza occulta dei gesuiti dietro alle decisioni politiche prese dai sovrani nell'epoca d'antico regime si è rivelato duro a morire e le vicende della Società di Gesù, culminata nello scioglimento dell'ordine, hanno attratto non

solo gli storici, ma anche i giornalisti e gli scrittori. Paradossalmente, invece, la ricerca storica degli ultimi anni ha manifestato una scarsa attitudine a occuparsi di un tema pure così attraente e sottovalutato. Anche il rapporto tra i confessori attivi nelle varie corti europee, la rivalità tra i vari ordini religiosi e i contatti tra i religiosi attivi nelle corti europee e la centrale romana non sono temi che abbiano incontrato il favore degli studiosi. Lo storico gesuita Bireley, forte delle sue precedenti monografie sul confessore bavarese Contzen e su quello imperiale Lamormaini, ha affrontato ora l'argomento in grande stile, mettendo a confronto l'azione dei confessori gesuiti nel corso della guerra dei Trent'anni presso le corti di Vienna, Monaco, Parigi e Madrid. Basandosi sulle lettere spedite dai generali romani (Vitelleschi e Caraffa), conservate quasi integralmente nell'archivio romano dell'ordine (molto meno frequente è invece la conservazione delle lettere ricevute dal generale), Bireley ha tratteggiato un affresco imponente dei rapporti tra i più noti gesuiti europei e Roma. Vista dalla centrale del generale romano, la politica gesuita ("often similar to but by no means identical to the papacy's", p. IX) si mescola, in una vivace narrazione, con le lotte politiche dei consiglieri delle varie corti, a loro volta divisi tra guerrafondai oltranzisti e politici moderati. Alla fine dell'analisi emerge una situazione molto meno monolitica di quanto si potesse credere all'inizio, sia perché i confessori erano portatori di concezioni politiche molte diverse l'una dalle altre, sia perché molto diversa era la posizione dei singoli gesuiti in Germania (particolarmente salda presso l'imperatore, l'elettore di Baviera e gli arcivescovi elettori di Magonza e Colonia) e in Francia e Spagna. L'influenza politica dei confessori di Ferdinando II e Massimiliano di Baviera è stata molto forte almeno fino al 1635, giungendo spesso a superare la stessa concezione del generale romano, poi una significativa svolta è data dalla firma della Pace di Praga, dopo la quale "the influence of the Jesuits at court declined substantially, as did the ecclesial role in general" (p. 268). Se del tutto convincente appare la ricostruzione generale di Bireley, nella perentorietà con cui si nega sia il sostegno politico dei gesuiti alla guerra che l'esistenza di una concezione "gesuita" del rapporto tra politica e religione, sembra manifestarsi più del dovuto l'appartenenza ideologica dello storico della Loyola University di Chicago. Se l'idea della grande cospirazione è del tutto fuori luogo, il tentativo di realizzare una propria visione politica, a tratti anche in concorrenza con quella sostenuta dal papa, esce dalla lettura del libro al limite ancor più confermato. Al di là di questa cornice ideologica, almeno per quanto riguarda la

ricostruzione dei fatti, la monografia di Bireley rappresenta in ogni caso una pietra miliare nella ricerca, alla quale tutti i ricercatori, volenti o nolenti, dovranno in futuro rifarsi.

Barocco in Italia, Barocco in Boemia. Uomini, idee e forme d'arte a confronto, a cura di S. Graciotti e J. Křesálková, Il calamo, Roma 2003.

Baroko v Itálii – baroko v Čechách. Setkávání osobností, idejí a uměleckých forem, uspořádali V. Herold a J. Pánek, Filosofia, Praha 2003.

Alla fine dell'anno scorso sono state pubblicate quasi contemporaneamente le versioni italiana e ceca degli atti di una conferenza, la prima nel suo genere, tenutasi a Praga nel 1999 e dedicata ai rapporti ceco-italiani nel periodo barocco. Piuttosto sorprendentemente infatti proprio questo periodo era rimasto a lungo escluso dal ricco programma della Fondazione Cini, che nei decenni scorsi aveva ripetutamente rivolto la sua attenzione verso la Polonia e gli slavi del sud, trascurando invece (ma qui un ruolo importante lo hanno giocato i tradizionalmente scarsi rapporti dei colleghi cechi con le istituzioni italiane) proprio la Boemia, una delle zone dove persino maggiori erano stati i contatti con il mondo italiano. Una prima inversione di tendenza si era avuta con il precedente volume *Italia e Boemia nella cornice del Rinascimento europeo* e piace immaginare che il lavoro che sta dietro la realizzazione di quest'importante *Barocco in Italia, Barocco in Boemia* rappresenti solo il secondo tassello di quella che dovrebbe diventare una riscoperta di più lunga durata.

Alle due "relazioni introduttive", dedicate da Sante Graciotti (con grande sensibilità e originalità) al ruolo svolto da Venezia nel progetto ideale di riforma di Comenio e da Jaroslav Pánek alla struttura della monarchia asburgica, seguono cinque sezioni molto ricche dedicate rispettivamente alla storia politica e culturale, alla filosofia, alla musica e al teatro, alla lingua e alla letteratura e, infine, all'arte. Se in alcuni interventi, soprattutto di studiosi cechi, si nota ancora un soffermarsi su questioni tradizionali della ricerca ceca sul barocco (la mentalità barocca, la cultura barocca, la tragedia della montagna bianca), a discapito di un approfondimento delle fonti archivistiche, in altri contributi di autori cechi (penso all'acuto studio "Correlazioni economiche e sociali della cultura barocca in Boemia" di Eduard Maur) e in diversi studi di colleghi italiani, molto più forte è stata la presentazione, quanto mai necessaria per un'area così poco studiata, di nuovi materiali d'archivio (si veda tra i vari esempi possibili l'interessante analisi di parte dei materiali contenuti nell'archivio

della congregazione per la propaganda della fede proposta da Domenico Caccamo, “La propaganda fide, la chiesa boema e la tolleranza *ad tempus* di Valeriano Magni”) o per la riscoperta dell’opera di personaggi quasi dimenticati dalla storiografia (penso al pionieristico “Giulio Solimano e Praga” di Jitka Křesálková). Nel corso del convegno il dibattito più acceso era seguito all’intervento di Jiří Pelán, dedicato allo spinoso problema del manirismo (“Sulla questione del *marinismo* nella poesia barocca ceca”), al quale si era opposto con una certa irruenza uno dei maggiori conoscitori dell’opera di Marino, Giovanni Pozzi (a sua volta autore del pregevole intervento “Il libro in Caramuel”). Casi specifici di concreti contatti culturali sono stati analizzati da Alena Wildová Tosi, che ha offerto una panoramica esauriente sulle radici ispiratrici della rielaborazione ceca dell’opera del gesuita italiano G.B. Manni *La prigionia eterna dell’inferno*, e da Martin Valášek, che ha ricapitolato i dati a nostra disposizione sull’enigmatico Václav Jandit, autore di una delle prime grammatiche del ceco dedicata a Gian Gastone dei Medici. Carattere più generale hanno avuto molti degli interventi riservati a teatro, musica e arti figurative, che hanno però, soprattutto per quanto riguarda l’apporto dei colleghi cechi, il grande merito di rendere accessibili anche al lettore italiano alcune scoperte recenti (si vedano almeno il bell’intervento di Milan Togner “I disegni di Agostino Ciampelli da una collezione morava e la decorazione della cappella di S. Andrea nella chiesa romana del Gesù” e il puntuale “L’influenza romana nell’architettura sacra praghese del Seicento e Jean Baptiste Mathey” del maggior esperto dell’argomento, Mojmír Horyna).

Alla luce dei risultati non del tutto felice si è rivelato il criterio di non limitare la scelta dei testi al solo Seicento, riservando a un’occasione successiva una quanto mai necessa-

ria indagine dei rapporti ceco-italiani del Settecento: i pochi interventi dedicati al “secondo tempo” del barocco sono infatti rimasti per lo più avulsi dal contesto. Se di un paio di interventi di studiosi italiani risulta molto difficile cogliere il rapporto con la realtà boema e il senso della loro presenza in questa sede (peraltro anche uno degli interventi più applauditi del convegno, “*L’Atalanta fugiens* di Michael Maier” di Paolo Pinamonti, sarebbe stato concettualmente più appropriato nel volume precedente), ancor più sorprendente è il testo semi-letterario di Marzio Pieri, peraltro non presente al convegno, “Hyp(n)condrie. L’impossibile incontro fra il vuoto allegorico e la lettera vuota di Praga”, sorta di parodia (ma molto in negativo) dello stile di Ripellino, pieno di giudizi campati in aria e di bizzarri accostamenti pseudoculturali (si veda un esempio tra i tanti possibili: “antibarocchi furono ugualmente – formidabile mostro trifauce – Benedetto Croce, Josef Stalin e Adolf Hitler”).

Al di là di questi piccoli appunti, peraltro inevitabili in un volume di queste dimensioni, indubbiamente *Barocco in Italia, Barocco in Boemia* si presenta come un importantissimo contributo allo stato delle nostre conoscenze su un periodo e sulle relazioni culturali ceco-italiane, rimaste vittima, dall’Ottocento sino a pochi decenni fa, di un clima culturale sfavorevole. E con un pizzico di quella sempre necessaria speranza utopica c’è da augurarsi con il curatore che “il patrimonio di intese, di idee, di passione intellettuale accumulato in questi anni non si disperda, ma seguiti a dare ancora i suoi frutti in un futuro a cui, accanto e a supporto della progettualità ‘economica’, solo la memoria – patrona dei nostri incontri e custode dei nostri valori – potrà assicurare una dimensione pienamente, o meglio ancora, alla lettera, radicalmente umana”.

Alessandro Catalano