

L'ora della Cecoslovacchia e altri fogli praghesi

Angelo Maria Ripellino

◇ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 169-196 ◇

Quest'antologia, curata da Antonio Pane, nasce sulla scorta del recente volume A.M. Ripellino, L'ora di Praga. Scritti sul dissenso e sulla repressione in Cecoslovacchia e nell'Europa dell'Est (1963-1973), a cura di A. Pane, Firenze 2008, per rendere disponibili alcuni testi che, per vari motivi, non hanno potuto trovare posto in quella sede. Vengono in particolare pubblicati tutti i testi dispersi in rivista relativi alla cultura ceca (per lo più recensioni). Per completezza si è inoltre deciso di ripubblicare anche alcuni aticoli affini che erano già stati inseriti nelle scelte antologiche Nel giallo dello schedario. Note e recensioni "in forma di ballate" (1963-73), a cura di A. Pane, Napoli 2000 (L'imbecille epico; Il dopostalin di Praga; L'alfabeto del burocrate; La ballata del compagno spione; Diario sentimentale del paese di Canarina), e I sogni dell'orologiaio. Scritti sulle arti visive (1945-1977), a cura di A. Nicastrì, Firenze 2003 <<http://www.polistampa.com/asp/sl.asp?id=3185>> (I collages cechi; Per la mostra antologica di Josef Svoboda; Attaccò l'anima slava sui muri d'Europa). Ringraziamo i rispettivi editori, Cronopio ed Edizioni Polistampa <<http://www.polistampa.com>>, per l'autorizzazione a ripubblicarli. Come introduzione a questo nostro breve omaggio ad Angelo Maria Ripellino a 30 anni dalla morte abbiamo scelto di riproporre infine il suo bel saggio (già compreso nel recente volume L'ora di Praga) È l'ora della Cecoslovacchia. Fogli di diario praghese, dedicato alla situazione culturale cecoslovacca nel 1963, agli albori di quel movimento che si sarebbe poi cristallizzato nella Primavera di Praga. I testi vengono ospitati su questo numero di eSamizdat per la consueta gentilezza della signora Ela Ripellino che ringraziamo ancora una volta della sua disponibilità. Nell'intento di rispettare lo stile dell'autore, gli interventi redazionali sono stati come sempre limitati al minimo indispensabile: attualizzazione dei nomi citati e uso di corsivi, virgolette e parentesi.



È L'ORA DELLA CECOSLOVACCHIA. FOGLI DI
DIARIO PRAGHESE

Praga-presente torna alla luce

Non da ieri, non da oggi io amo questa terra, questo popolo, questa città. Ma adesso mi allieto di rivederla ridesta dagli incubi, non più agglomerato di archeologia e di cordoglio, nido di squallore e disperazione, ma Praga-presente, Praga che torna alla luce e dispiega la sua vitalità esuberante: vi riaffiora la giovinezza, un nuovo fervore vi palpita, di iniziative, di impulsi, di imprese, una smania di riannodare i fili spezzati, di ritrovare i legami con la vecchia Europa. In altre parole, è l'ora della Cecoslovacchia. Ed io mi tuffo in questo brulichio di rinascita, con la segreta paura che uno stolido *ukaz* possa d'un tratto daccapo frenare, disperdere il rinnovamento. Io cammino per piazza San Venceslao, e quei torrenti di folla che ai tempi del Culto scorrevano insipidi e limacciosi, nastri trasportatori di volti aggrondati, insicuri, sembrano adesso sbocciare di sembianze più aperte, più serene, di occhi lucenti. Passano donne meravigliose. Io cammino su questa zattera oblunga, dentro una rete di manifesti, di affissi, di visi, di luci; mi addentro nei labirinti di anditi, androni, passaggi, gallerie, scorciatoie, che la contornano. Dappertutto un inconfondibile aroma di cultura centroeuropea. Io conosco le angustie economiche, gli scompensi che affliggono questo paese, risalito a stento dalla morta palude dello stalinismo. Ma mi consolo, pensando che, se non domeranno il suo ardire con striduli giri di vite, esso tornerà a reggere insieme, come uno spillone da balia, i lembi stracciati dell'Oriente e dell'Occidente. È un compito sovrumano, insidioso, ma forse

il più lusinghiero che possa oggi offrirsi ad un popolo.

Le pantomime di Fialka

Mi reco ogni volta al teatrino Na Zábradlí [Sulla Balaustra], per riammirare le pantomime di Ladislav Fialka. In Polonia e in Cecoslovacchia la pantomima fu il primo segnale della rinascita: il gesto precede il suono, il gesto era parola, muta parola, implorazione in quegli anni. Fialka si ricollega all'esempio dei grandi mimi moderni: Debureau (di origine ceca anche lui), Chaplin, Marcel Marceau. La bianca faccia farinosa (alla Larry Semon), il bianco costume pierrotico, è stralunato e sognante, ha un offeso candore, una timidezza malinconica, che ci rimandano alla fisionomia di Charlot. I suoi "studi", le sue miniature mimiche si incidono nella memoria. Si sforza di tener ferma una farfalla, e frattanto con le lunghe dita esprime il disperato svolazzare delle ali. Come Marceau, apparendo e sparendo da un paravento, interpreta contemporaneamente il gonfio Golia (un omo- ne da film chapliniano) e il mingherlino Davide, flautista, che abatterà alla fine il gigante. Fa il sonatore di piano: si impiglia con le mani nella tastiera (fra i "bianchi denti dei tasti infuriati", per dirla con Majakovskij), non riesce a staccarle, un dito gli si incolla su un tasto, strappa, strappa, il tasto cade a terra, lo raccoglie, non può più trovare una mano sospesa nell'aria.

In questi suoi *gags* da commedia *slapstick* colpisce l'inutilità delle mani, cui tutto sfugge, che non sanno afferrare lo scivoloso universo, gli oggetti slittanti, malvagi. Forse è un segno dell'epoca, il segno d'una società scaturita dall'ansia di operare, di costruire, di rendere meglio abitabile il mondo, e che invece dura ancora fatica a determinare il rapporto fra il lavoro e l'uomo. C'è un acuto lirismo nei numeri mimici di Fialka, che, con un termine di Ejzenštejn, potremmo chiamare "stenogrammi visivi". La pietra che si fa statua; l'albero-donna che, reciso dall'uomo rinasce; l'uomo che si perde d'animo, ma risorge, lottando "contro il vento". Imi-

tazioni di danze di macchine, di acrobazie e pagliacciate dei circhi. Talvolta la pantomima ha un lungo soggetto, come quella che si intitola *Nove cappelli su Praga*, intelaiatura di storie praghensi di diverse epoche, storie-cappelli che Fialka estrae da una cesta-baule.

Il più recente programma del teatro Sulla Balaustra, è una sorta di rassegna storica del mondo dei mimi, e per questo ha nome *Il viaggio*. Dedicato alla memoria del pittore František Tichý, che consacrò la sua arte ai clowns e ai commedianti, trascorre dall'età delle maschere italiane ai funamboli, al circo moderno, – e al circo della vita. Assumendo diversi aspetti (di Gilles, di Pierrot, di agosto, di piccolo omino del nostro tempo), Fialka raddensa in sintesi mimiche le vicende del bianco pagliaccio deriso, di colui che prende gli schiaffi. Lo trattano come un fantoccio di cenci, lo appendono per le maniche con le mollette alla corda della biancheria, la ragazza che egli ama, un'acrobata, cade dal trapezio sfracellandosi, gli mettono addosso l'uniforme, lo mandano in guerra. Ma ecco il miracolo. Le pallottole lo sfiorano senza ferirlo. E alla fine egli non porterà, come Chaplin, come un fagottino, la sua malinconia per un lungo viale deserto, dandoci le spalle, ma verrà, risoluto, sicuro di sé, a fianco della sua ragazza, verso noi spettatori. Una rappresentazione che ammalia per il cesello con cui i mimi riproducono i lazzi, le piroette, i capitomboli degli istrioni italiani, dei funamboli, dei grandi *drolatiques* americani. Pur se radicato nella secolare tradizione dei mimi, il bianco Fialka, con la sua aria perplessa, smarrita, coi suoi gesti-piume, gli ammicchi al pubblico, il balbettio delle ciglia, è la fragile immagine inerme d'una sofferenza moderna, dell'ansietà sbigottita d'un semplice che cerchi un briciolo di felicità in un'epoca livellatrice, secca come un registro. È lo stesso lirismo che troviamo nella poesia dei giovani: d'uno Šotola, d'un Diviš, d'uno Šiktanc.

Text-appealy

La scena Sulla Balaustra fu il primo dei molti teatrini e cabarets d'avanguardia che lavorano oggi in Cecoslovacchia: Semaforo, Paravento, Rococo, Brno-sera, e così via. Questi teatrini rappresentano per lo più montaggi di scenette parodistiche, *songs*, aneddoti, scherzi musicali; programmi di piccoli pezzi ricuciti come losanghe e toppe di arlecchini, li chiamano con neologismo *text-appealy*, ironica deformazione di *sex-appeal*, con riferimento anche ad *appel*, ossia appello, esortazione, richiamo. Sono una sorta di giuoco al teatro le recite dei cabarets, e soprattutto si propongono di attivizzare, di smuovere lo spettatore. Negando le scene accademiche, i loro attori cercano i propri modelli nel music-hall e nel circo, oltre che nelle tradizioni del Teatro Liberato, che è una gloria degli anni Venti.

Si direbbe che il problema precipuo delle piccole scene cecoslovacche sia oggi di rinnovare, attraverso un umorismo intellettuale, la parola ceca logorata da anni di retorica, di dare tangibilità all'espressione, di reimmettere nel linguaggio il gusto dell'assurdo e della metafora. Ed è naturale che, coltivando il nonsense, il giuoco verbale, l'assurdo, esse giungano a posizioni vicine a quelle d'un Beckett (come già i cabarets polacchi). Vi si ascoltano aneddoti come questo: un vecchietto, per dodici anni, se ne sta seduto a costruire una nave dentro una bottiglia; quando, alla fine, si alza, la bottiglia gli cade e si rompe; se è fortunato, la nave rimane intera, ma a che serve?; nessuno crederà che egli l'abbia imbastita a pezzetti dentro una bottiglia; non gli resterà che impiccarsi. La morale è che nulla riesce, tutto va a rotoli.

Ma il pernio di questi programmi sono le *chansons*, e il genere viene perciò a volte chiamato "teatro delle canzonette". I principali montaggi del cabaret Semaforo, *Giona e il tingl-tangl* ed *Eva non è per nessuno a casa*, sono intrecciati di grappoli di canzoni di Jiří Suchý e Jiří Šlitr, gli animatori del cabaret, musicisti,

cantanti, clowns, poeti; canzoni ricche di spunti dadaici, di sfumature liriche, di reminescenze del surrealismo, ma anche di dense allusioni all'epoca, ai difetti del sistema; canzoni che sono ormai diffuse tra i giovani, come lo erano, fra le due guerre, quelle di Voskovec e Werich.

Alcune di Suchý e Šlitr mi appassionano per l'arguzia, le sottigliezze verbali, il brillio delle invenzioni poetiche, la parodia maliziosa: per esempio, *Il tulipano*, *Una brutta domenica*, *La gatta alla finestra*, *Ah, quell'amore celeste*. Esse si ricollegano, non solo alle esperienze degli *chansonniers* francesi e alla poesia di Prévert, ma anche ai motivetti di periferia, alle romanze da fiera, ai valzer che in anni lontani sonavano su pianoforti scordati nei cinema. Ai testi dei rapsodi popolari fanno pensare invece quelle di Pavel Kopta e Vladimír Vodička, composte per la cantante Ljuba Hermanová, ambientate in una Praga popolaresca e taverniera, canzoni tramate di gergo. Ne ricordo una soprattutto, intitolata *Il canarino*. Una donna ha un canarino, che d'improvviso è preso da malinconia per le Isole Canarie e chiede il passaporto, aspettando, aspettando mesi e mesi. Quando il passaporto arriva, è ormai tardi: il canarino è già morto. Mi comprerò – dice la donna – piuttosto un *čížek*, ossia un lucherino, parola che vuol dire anche "piccolo ceco, borghesuccio": un piccol Ceco non avrà voglia di viaggiare, sarà meglio.

Tutta la giovane poesia boema, e il coraggio salutare di Mňáčko

C'è oggi una giovane poesia boema di altezza europea (Jiří Šotola, Ivan Diviš, Miroslav Holub, Jana Štroblová, Karel Šiktanc, Josef Hanzlík, e così via), che vorrei far conoscere. E comincia a profilarsi anche una prosa notevole. S'intende, gran parte delle più recenti narrazioni si muove fra le esperienze terribili degli anni del Culto: *Quell'ora di silenzio* di Klíma, *La spina dorsale* di Bublík, *Il signor Mundstock* di Fuks, e così via. Ma il più aspro, il più impressionante in questo campo è un libro dello slovacco Ladi-

slav Mňačko, *Reportages in ritardo*, un libro che dà i brividi per la franchezza con cui registra le nere vicende dello stalinismo.

Storie di falsi processi, di confessioni estorte, di denunce, di persecuzioni, di oscure condanne, di rivolte locali soffocate nel sangue: la Cecoslovacchia di quegli anni vi si delinea come un universo di concentrazione, dove ogni passo, ogni gesto che devii dalla carreggiata degli automi diventa colpa. Ogni accusato si muta *logicamente* in colpevole, il colpevole in re-probo, in rognoso nemico. Labirinto d'angoscia. Partigiani gloriosi, vecchi comunisti, cittadini leali cadono nei tentacoli dell'ingiustizia, poliziotti in giubbe di cuoio rapiscono gli accusati di notte, non c'è legge, trionfa il sospetto, l'innocenza non protegge, la colpevolezza è vischiosa, si appiccica agli innocenti, scava il vuoto attorno a loro, basta sempre un nulla per finir nella rete...

Mňačko allinea una tragica galleria di figure e di avvenimenti. Condannati cui fanno credere che la moglie li ha ripudiati per motivi ideologici; mogli cui impongono di costringere il marito a confessare colpe inesistenti; suicidi di creature ingannate, e corruzioni di giudici; e falsi testimoni costretti a deporre contro accusati che non conoscono; e fiammeggianti arringhe di accusatori che ignorano gli atti della causa, e avvocati tremanti di paura; gente che piomba in galera solo perché dei conoscenti hanno varcato il confine; analfabeti che scanzano i tecnici; innocenti arrestati perché hanno lo stesso cognome d'un tale che è sulle liste nere; funzionari che tengono il diario di ogni minuto della loro vita, per prepararsi un alibi; eroi della resistenza, nel cui passato gli inquisitori trovano punti oscuri, per gettarli in carcere e montare contro di loro rovinosi processi. Questo libro è nuda realtà, quasi fattografia. Mňačko non vuole che si traduca. Ma in Cecoslovacchia va a ruba, centinaia di migliaia di copie. Questo scrittore irruente, litigioso, zingaresco, il cui nome è affidato soprattutto al romanzo *La morte si chiama Engelchen*, è certo fra i più impulsivi e i

più audaci che ci siano oggi nei paesi slavi.

“La doccia” di Majakovskij

Ciò che più colpisce negli spettacoli praguesi, nello scorcio del '63, è la veemenza della satira, spinta talvolta ad estremi che danno le vertigini. Oggi si ride sul palcoscenico di tutte le storte dell'età del Culto, delle follie burocratiche, dei dettalegge saputi, e persino (con precisione di riferimenti) dei più alti amministratori. Si ride dell'ottusità dei politici dinanzi all'arte moderna, della crepitante arroganza di ministri e teorici che per lunghi anni avvelenarono la vita di questo popolo. Si ride della maccheronica insipienza dei piccoli stalinisti, storti e feroci paragrafi, teste farcite di pseudomarxismo, rozzi fauni di un'età disperata che voleva convertire l'individuo in oggetto, numero d'un piano, scheda d'una macchina riproduttrice. Non c'è spettacolo (e la satira si insinua persino nelle rappresentazioni dei classici), in cui non si incontrino allusioni a quel tempo. Il pubblico si diverte a riudire la piatezza presuntuosa delle elucubrazioni fiorite dei tirannelli di cellula, sempre in dissidio con la grammatica.

Se capite il ceco, resterete allibiti della forza satirica di spettacoli come *Il cappello duro*, in cui due comici, Horníček e Kopecký, soli per tutta la serata, rotolano un fuoco divorante di aspre allusioni, o come *Rocococktail*, dove si ascoltano numeri di pungente ironia sulle ambiguità del sistema, numeri fra i quali va soprattutto notata una scena in cui due attori discutono se sia meglio di questi tempi essere una sfera o un cubo. Una sgargiante parodia dello stalinismo cecoslovacco, orgia di rozzezza e di incompetenza, ci offre la rappresentazione del *Bagno* di Majakovskij (regia Karel Novák), col titolo *La doccia*, al Teatro Burian. Il testo è stato interamente riscritto e adattato alla situazione cecoslovacca, e vi affiorano a ogni passo sottintesi politici, accenni alla vita praghese, sferzate contro la torpidezza dei funzionari.

I personaggi diventano burocrati cechi, e non è difficile rinvenirne il modello. Mi ha entu-

siasmato la scena dell'anticamera di Optimistenko (ribattezzato Nepolapitelný, ossia Inafferrabilini), dove i postulanti, in file lunghissime, allineati dai comandi di ditta-foni, riempiono formulari in triplice copia e aspettano, con un numero al collo, il loro turno: aspettano invano, perché Optimistenko, appigliandosi a diversi pretesti e a odiose denunce, respingerà chiunque nel nome della sacra Burocrazia. Ricordate? Nel testo di Majakovskij il gran funzionario Pobedonosikov va a un certo punto in teatro a protestare perché lo hanno messo in berlina. Qui egli appare, tronfio e titanico (e in lui si riconosce Qualcuno che sta molto in alto), in un palco di proscenio, e prorompe contro l'arte moderna, chiedendo cose chiare e accessibili. Il regista, senza scomporsi, fa prima venire in scena un'orchestra campestre, alla tirolese, e poi fa eseguire un twist e uno spogliarello. Questo sì, questo sì, dice il burocrate gongolando, questo è comprensibile alle masse e a me personalmente.

Uno dei punti più accesi dello spettacolo è quello in cui Optimistenko sciorina un precipitoso scioglilingua, fondato sulla declinazione e i derivati della parola *hlava* [testa], sconnesso discorso sulla necessità di pensare con la testa degli altri, di affidarsi a una testa e di piegare la propria in un abisso di servilismo. Nel finale, dopo la partenza dell'invisibile macchina del Tempo, i burocrati e i loro alleati vengono scaraventati per terra, la ventata del volo li lascia in mutande, fra sacchi, stracci e fogli del Rudé Právo. Cartacce fluttuano nell'aria, come residui di un periodo che ci si augura scomparso per sempre. L'uomo vuol tornare a inventare, vuole inserirsi nella dinamologia dei suoi giorni, vuole uscire dalle rubriche e dagli elenchi, dagli schemi prefabbricati.

Una "nota slovacca" nell'inventario dell'arte moderna

Avvincente per ricchezza di tendenze e per modernità di linguaggio è la mostra della pittura e scultura slovacca al Maneggio del Castello

pragheso. D'un tratto la Slovacchia rivela d'aver maturato silenziosamente, fra intoppi e divieti, una sua arte che, per audacia di tentativi ed altezza di conseguimenti, si allinea a quella occidentale, senza sfasature di tempo né provincialismi. Si resta sorpresi a vedere come sia penetrato fra gli slovacchi il gusto della materia a rilievi, del quadro crostaceo, dei *grattages*, delle incollature, e come sia viva fra loro la lezione di Schwitters. Ma anche nei realisti e neo-espressionisti è un'altissima dignità di mestiere e una profonda inventiva. E in tutti il segno di un'insofferenza, di un'irrequietezza che non vuol più scendere a patti.

Si incontrano vecchi nomi conosciuti: L'udovít Fulla, Ladislav Guderna, Ferdinand Hložník, Viliam Chmel, Jan Mudroch, e così via, e una falange di giovani. Mi sono rimasti in mente in mente Ol'ga Bartošíková, con la sua fiammeggiante cattedrale, Marian Čunderlík, coi suoi specchi deformi che hanno nel mezzo un caliginoso ombelico, Alexander Púcek, coi suoi pupazzi di fibbie e bottoni automatici, Viera Kraicová, col suo ritratto di mimo, Anastázia Mierťusová, con la sua *Verticale di azzurro e nero* e il suo *Bianco accento*, che rinnovano la tradizione di Malevič. Nell'inventario dell'arte moderna questi pittori immettono una specifica nota slovacca. Sono poco incline al folclore, ma direi che in alcuni dei quadri qui esposti le reminiscenze dei canti di Janošik, gli elementi popolari si inseriscono senza sbavature retoriche. Ciò che non sopporto invece sono certi tentativi di monumentalismo, certi affreschi allegorici per riempir le pareti, certe macrotele che mi rammentano il sarcofaghismo di un'età tramontata.

I trucchi della Lanterna Magica

A Praga non puoi non recarti alla Lanterna Magica. È un genere soprattutto per forestieri, ma incanta anche i boemi e i semiboemi, come me. È ormai noto che cosa sia la Lanterna: una combinazione di cinema, diapositive, teatro. Scene su tulle con effetti di trasparenza, pa-

norami, molteplici schemi movibili, proiezioni da diverse macchine, e sincronismo perfetto delle proiezioni con la recita di attori vivi. Questo genere, ideato dal regista Alfréd Radok e dallo scenografo Josef Svoboda, si ricollega al *Cinéorama* di Grimoin-Sanson, al *triple écran* e alla *polyvision* di Abel Gance, agli esperimenti di Mejerchol'd, Piscator, Burian.

Che cosa mi ha soprattutto colpito in questo nuovo spettacolo della Lanterna Magica, intitolato *Variazione sul programma della tournée?* Forse il numero *Un appuntamento interrotto, ovvero L'amante nell'armadio*. Su un piccolo schermo a destra si proietta la parodia d'un vecchio film muto, e su un grande schermo a sinistra una parodia dell'*Otello* verdiano. Su quello di destra, dopo aver preso congedo dalla moglie per un lungo viaggio, un ridicolo esploratore col casco coloniale ritorna d'improvviso, intuendo che la donna ha nascosto l'amante nell'armadio. La moglie, spaurita, spinge il mobile nello schermo grande, e comincia un infrenabile giuoco da vaudeville: l'armadio viaggia come una barca da uno schermo all'altro, portando ora l'amante, ora la moglie dell'esploratore, ora Otello, in un saltellio di situazioni esilaranti. Oppure il numero *Un viaggio a rotta di collo*, dove un fotoreporter sui pattini, mentre sta per riprendere quattro ballerine, ruzzola giù dal Castello per le scale di Malá Strana, a precipizio per le strade di Praga, senza potersi più fermare. Lo si vede ora in film ora sul palcoscenico, mentre cerca di schivare le automobili filmate che gli vengono addosso a ritmo vorticoso, in una straordinaria corrispondenza di immagine sulla pellicola e di recita in carne ed ossa.

Il fondamento dei numeri della Lanterna Magica è la danza. I registi traggono motivi di danza da visioni di aerodromi, di segnali luminosi, di reparti di fabbrica, di macchine in corsa. Lo spettacolo è un vero trionfo della scomposizione: il mondo si disarticola sulle superfici di vari schermi dinamici, alla totalità si sovrappone il particolare ingrandito. In questo con-

tinuo smontaggio del visibile, in questo frantumamento delle dimensioni ottiche è la modernità della Lanterna. Pensavo, assistendo ai suoi numeri, che nel nuovo teatro la parete visiva dovrà continuamente mutare, giovandosi al massimo dell'apporto di siffatti congegni. Le parapettate, i fondali: che vecchiume a confronto. Nell'intervallo però ascolto commenti. Un tedesco: "Allzuviel Technik zerstört die Illusion". Una russa: "V žizni tak ne byvaet": "Nella vita non suole accadere così". Ahimé, continua l'equivoco.

Vladimír Holan, uno dei lirici più forti della poesia contemporanea

Quante figure riaffiorano, di cui non era più consentito parlare. Quanti gruppi, quanti frantumi d'arte europea. La pittura di Jan Zrzavý, la poesia di Vladimír Holan, uno dei lirici più forti e più intensi che ci siano in questo momento nel mondo, la pittura e la poesia degli artisti del Gruppo 42. Disse Majakovskij: "Io sono in debito verso i lampioncini di Broadway, verso di voi, cieli di Bagdadi...". Ecco, anch'io sono in debito verso Čapek, Vančura, Nezval, Halas, Holan: farli conoscere, scriver di loro è uno dei sogni della mia vita.

"La Guerra con le Salamandre"

La ricchezza della vita teatrale di questa città si misura anche dal rapporto reciproco degli spettacoli. Al Teatro Burian si burlano della Lanterna Magica, nella rivista Il cappello duro vien parodiato il balletto del Teatro Nazionale, al Teatro dell'Esercito, ne *La guerra con le salamandre* (adattamento dell'omonimo romanzo di Karel Čapek, a cura di Pavel Kohout) è preso in giro il cabaret Semaforo. La messinscena di questo *musical mystery*, diretta dal regista Jaroslav Dudek, tessitura dinamica di episodi staccati, quasi numeri di music-hall, e di *songs*, con sfumature di riviste moraleggianti e allegoriche, sono certo, sarebbe piaciuta ai fratelli Čapek. Anche qui un intreccio sagace di cinema e teatro, come nella Lanterna Magica: in-

serti filmici, vecchie comiche, cinegiornali vengono proiettati su uno schermo, che ha forma di globo. E anche qui serpeggiano assidue le allusioni alle circostanze del presente, guizzi di satira, soprattutto nelle canzoni e nelle battute del coro che glossa gli avvenimenti, come il coro della *Storia di Irkutsk* di Arbuzov. Lo spettacolo non ti dà tregua: botole si aprono, frammenti di sottopalco si rovesciano all'infuori, piattaforme su carrelli slittano di tra le quinte, l'azione si sposta nei palchi, nella platea, sugli schermi. Una vertigine. La regia della *Guerra con le salamandre* mi ha confermato due cose: 1) l'inevitabilità dello "straniamento" di Mejerchol'd e di Brecht (Stanislavskij è caduto nel più nero oblio); 2) la necessità che il teatro di prosa si frantumi in sequenze di numeri staccati, procedendo a episodi, a baleni.

Fame di critica

Ciò che più conta nell'attuale risveglio è la forte dose di criticismo: un criticismo produttivo, che vuole riconsiderare con freddo intelletto e all'infuori dei dogmi gli aspetti dell'esistenza e della cultura nell'ambito di questa realtà socialista, non d'un socialismo passapartout, astrattizzato, valevole per qualsiasi Xlandia. Uno dei segni più rumorosi di questo nuovo criticismo è stata, alla fine dello scorso maggio, la conferenza internazionale su Kafka, tenutasi a Liblice, presso Praga. Per capire qual desiderio di analisi, di approfondimento, di critica animi oggi l'intelligencija cecoslovacca basta scorrere le riviste, e soprattutto il mensile Plamen [La Fiamma], modernissimo nell'impaaginazione irrequieta, nella scelta delle illustrazioni e dei testi, e vicino al gusto dei cabarets per la dovizie di frammenti allusivi, poesie, "schegge", aneddoti, aforismi. Questa rivista, riportando alla luce figure che gli anni passati avevano tenuto in oblio e commentando *in chiave cecoslovacca*, col senso specifico della civiltà nazionale, tutti i fenomeni del nostro tempo, riafferma in ogni sua pagina il diritto d'esser moderni, di appartenere al vivo della propria

epoca, la necessità che una cultura socialista sia soprattutto una cultura moderna. Immagini del nuovo criticismo si scorgono ovunque, e gran parte hanno in questo risveglio i reportages su terre straniere, reportages che, aprendo il confronto, accelerano il rinnovamento. Il riesame del passato non ha ipocrisie. Si pensi, ad esempio, al caso di Julius Fučík, l'autore del *Reportage scritto sotto la forza*. Il periodo del Culto lo aveva messo su un piedistallo, cingendolo di false aureole, mutandolo in una sorta di intollerabile San Fučík. La giovane generazione, in articoli e saggi, lo riporta ora sulla terra, così com'era, semplice, antidogmatico, coi suoi limiti umani, e soprattutto avverso ai gonfiori del falso eroismo.

Una nuova messinscena del "Matrimonio" di Gogol'

Non vorrei dimenticare la messinscena del *Matrimonio* di Gogol', allestita da Alfréd Radok al Teatro da Camera. Podkolesin, lo scapolo che scappa spaurito dalla finestra al momento del matrimonio cui vuole costringerlo il suo amico Kočkarev, diventa qui una sorta di Oblomov: adagiato su un liso canapè nella sua stanza sudicia, discorre col servo Stepan, spilungone sbilenco dalle braccia spenzolanti e le gambe avvolte di sacco. Discorre, ma ogni parola gli costa un'immensa fatica, non è così semplice smuovere il cervello pigro. Egli è insomma la quintessenza d'una genia di torpidi, di animucce incapaci di grandi gesti, di meschini sempre disposti a piegarsi e poi a battersela.

La stanza dello scapolo ricorda quella del cavaliere risveglio dopo la bisboccia nel quadro del pittore ottocentesco russo Fedotov: sedie rovesciate, barattoli di conserva, cappelli in disordine, – e un tanfo di tabacco, di insetticida, di naftalina. Podkolesin smozzica cetrioli e ne butta le bucce in un orinale; Stepan, il servo grullo, sputa in platea semi di girasole. Radok ha incrostato alla sua partitura registica del *Matrimonio* reminiscenze e sapori del *Naso*, del *Cappotto*, delle *Anime morte*. Ho ancora ne-

gli occhi l'effigie di Agaf'ja Tichonovna nell'interpretazione di Ludmila Píchová: una chiocchia polputa e bamboleggiante, una di quelle "calzette" borghesi che fanno di fuliginose cucine e di letti muffiti. Nella parte del marinaio Ževakin l'attore Josef Kemr rovescia una cornucopia di trovate da vaudeville: nell'attesa delle decisioni di Agaf'ja si ubriaca, si arrampica sulla tavola apparecchiata e scivola, trascinandosi piatti e bicchieri nella caduta, la tovaglia gli si attacca a un bottone delle falde, ed egli la porta trionfalmente per il palcoscenico, come uno strascico. L'aneddoto gogoliano diventa nelle mani di Radok l'immagine d'un mondo alla rovescia, degna d'un dipinto di Steen, ed è curioso che la farsa, gonfiandosi a dimensioni iperboliche, sconfini in una zona contigua a quella delle commedie di Ionesco e di Beckett. Tutti quei sussiegosi pretendenti aspirano in fondo a qualcosa che non esiste: esiste la zitella Agaf'ja, o è piuttosto una bambola d'acqua, un'idropisia su gambine, l'ornamento d'una stoviglia?

Škvorecký, uno scrittore ieri "sequestrato"

C'è un lungo racconto di Josef Škvorecký uscito or ora, si intitola *La leggenda di Emöke*. Di Škvorecký, qualcuno se ne ricorderà, fece molto rumore (e fu sequestrato) un forte romanzo negli anni passati, *I vigliacchi*. A narrarne la trama, si rischia di impoverire questa "leggenda". In una stazione di cura un giovane impiegato praghese si innamora d'una bellissima donna slovacco-magiara, di cui le sofferenze d'un matrimonio infelice hanno fatto una mistica esaltata e insieme una frigida verso i richiami del sesso e del mondo. Sembra a un tratto che Emöke stia per uscire dal suo duro guscio di indifferenza, ma poi si ricrede, prende il treno, svanisce. A contrappunto con la storia lirica di questo fuggevole amore Škvorecký disegna con spietata ferocia la ripugnante figura d'un maestro, che sembra addensare tutta l'ottusità e la grettezza dell'universo. Ma ciò che più conta in questo libro non è l'intrec-

cio (detto così, sembra sfiorare il *mèlo*), ma la scrittura musicale, ordito di lunghissime frasi, una scrittura-cantilena, sotto la quale sembra scorrere la stanco-lenta melodia d'un blues. Škvorecký è il traduttore ceco di Faulkner, e nel suo stile gocciano stille di faulknerismo. La parola ceca riacquista con lui concretezza palpabile e si avvolge di un alone melodico: anche questo è una novità, se si pensa al tiravìa giornalistico della prosa in Cecoslovacchia, negli anni del Culto. Non una traccia più di descrittivismo realistico. Il racconto è pervaso da un soffio di metafisica, da un rimpianto per il vano consumarsi dell'esistenza, per l'assurdo destino che spegne i deliri d'amore e tutto tramuta in uno scialbo, sempre più scialbo ricordo.

Nezval, e un mondo che amo

Nei caffè notturni di Praga persiste un mondo che amo, il mondo degli anni Venti. Come se ci si fosse fermati alla giovinezza di Nezval. Non ho paura degli anacronismi, non sono di quelli che in ogni ora del giorno ruminano il tema "arte e industria". Mi lascio trascinare dalla malinconia delle cose antichate. Al Barboara, al Téčko-club: pareti rossastre, nubi di fumo soffocante, penombra, un pianista, un violino, una bottiglia di vino ungherese, e un piccolo cerchio di danze. Poi esci da queste cave nella notte di Praga. Vai sul ponte Carlo: una doppia fila di fanali poliedrici, hoffmanniani solca la foschia giallo-malva. Nel velluto dell'acqua dormono vacillanti palazzi, si snodano lunghi rocchetti di luce appannata. L'ogiva delle torri sul ponte è come le ogive dei quadri di Zrzavý, e le ogive di Zrzavý sembrano uscite dal *Processo* di Kafka. Verticalismo e mistero, cinguettio di fanali, e poi vacillanti passaggi di ubriachi. Ecco, così gli uomini passano nella storia, con gli stessi barcollamenti, in una simile foschia. Culto non Culto, terrori, disastri, burocrati, l'acqua alla gola, persecuzioni, miserie, bussano alla tua porta di notte, poi torri, sarai riabilitato (forse da morto), che impor-

ta, monumenti sorgono e crollano, – ma Praga rifiorisce, immutabile, eterna.

[A.M. Ripellino, "È l'ora della Cecoslovacchia. Fogli di diario praghese", *L'Europa letteraria*, 1963, 22-24, pp. 172-184]



I CAFFÈ LETTERARI DI PRAGA

Alla fine del secolo scorso e all'inizio del Novecento, Praga fu famosa per i suoi caffè letterari, dove si davano convegno a ogni ora del giorno e della notte scrittori, artisti, personaggi eccentrici sia cechi che tedeschi. Chi si interessa di certi periodi della moderna letteratura ceca e di quella tedesca di Praga non può fare a meno di studiare la storia bislacca di quei caffè. Si pensi, ad esempio, che nei caffè Montmartre e Arco era possibile incontrare scrittori come Werfel, Kafka, Kisch, Brod.

I caffè letterari praguesi si dividevano in due gruppi: quelli con musica e quelli senza musica. Questi ultimi avevano in cambio una grande riserva di giornali e riviste per i clienti e un club scacchistico. I loro nomi derivano spesso da quelli delle vecchie locande di posta. Ma non erano i nomi, né i lampadari sfarzosi né le belle guardarobiere a far la gloria d'un caffè, bensì i capi camerieri, figure indivisibili dalla vita letteraria praghese.

A uno di questi caffè, l'Union, ha ora dedicato un libro lo scrittore e pittore ceco Adolf Hofmeister, raccogliendo le testimonianze degli artisti e dei letterati che lo frequentavano.

Il caffè Union, centro della vita artistica praghese nel primo ventennio di questo secolo, aveva sede in un palazzo barocco al centro della città. Era un labirinto di stanzette con poltrone di velluto rosso e tavolini di marmo. Non si distingueva per un buon caffè o per una squisita pasticceria, eppure attraeva più d'ogni altro simile locale pittori, giornalisti, letterati, scultori, anarchici e... scacchisti.

La figura più eminente del caffè Union era il capo cameriere František Patera, protagonista d'una copiosa serie di aneddoti e personaggio

di poesie satiriche: calvo, di complessione piccola e tozza, un occhio come uscito dall'orbita e l'altro semichiuso, si aggirava per le stanze con mucchi di giornali e riviste sotto il braccio. In quel caffè, infatti, si potevano leggere quotidiani e periodici di tutto il mondo.

Uomo di buon cuore, questo Patera conosceva vita e miracoli dei suoi clienti, e li aiutava con frequenti prestiti, senza rammaricarsi se spesso il denaro non gli veniva restituito. Hašek, l'autore del *Bravo soldato Švejk*, che passava le sue giornate in quel caffè, ricorreva spesso all'aiuto finanziario di Patera. Racconta un biografo di Hašek:

Una volta Hašek non aveva in tasca il becco d'un quattrino e il debito era ormai grande. Sedeva con la testa penzolante e con l'aspetto rattristato. Patera, che era uomo sensibile, si avvicinò a Hašek e gli chiese teneramente: "Che le è successo, signor Hašek?". "Ahimé sono misero, tre volte infelice!", gemette Hašek. "Le è morto qualcuno, o è malato?", insinuò il cameriere con compassione. "Macché, signor Patera, peggio, molto peggio", disse Hašek, quasi sciogliendosi in lacrime, "sapessi come sono povero, indegno e senza carattere. Le debbo già tanti soldi e, come se non bastasse, eccomi qui di nuovo a far debiti", si lamentò Hašek, e le lacrime gli scorrevano per le guance come piselli. Patera non resse a tanto strazio: "Non si metterà a piangere per una simile sciocchezza. Aggiungeremo un altro caffè. Un giorno pagherà tutto...". "Ah sì, ah sì, fosse soltanto un caffè ciò che mi bisogna. Dovrei inginocchiarmi dinanzi a lei e battermi il petto come un mugik dinanzi all'icona per i propri peccati", sospirò con aria contrita Hašek. "Non fa nulla", disse Patera e gli offrì una corona: "È forse di questo che lei ha bisogno". "Me ne dia tre", aggiunse lo scrittore con voce cavernosa e afflitta. E Patera gli diede tre corone.

La storia di questo caffè è un insieme di burle, di paradossi, di trovate grottesche, immagine di un tempo spensierato, in cui la scapigliatura artistica viveva di stranezze e di scher-

zi degni delle novelle del Sacchetti. Per le sue stanze passarono i cubisti cechi, e i cosiddetti poeti anarchici, gli scrittori tedeschi di Praga e i fratelli Čapek, i lirici della scuola “poetistica” e autori drammatici come František Langer. Era una specie di borsa dei pensieri, di crocevia delle attività culturali, in cui convenivano figure di diverse generazioni e tendenze.

Il caffè fu abbattuto nel 1923. Karel Čapek, in un concitato articolo, apparso sul Giornale del popolo, aveva invano esortato a non distruggere questo monumento e museo della vita letteraria ceca, paragonabile alla Closerie des Lilas e al Café de la Rotonde di Parigi e al Grössenwahn di Berlino.

[A.M. Ripellino, “I caffè letterari di Praga” (non firmato, sul libro di Adolf Hoffmeister, *Kavárna Union*, Praha 1958), *L'Europa letteraria*, 1960, 2, pp. 218, 220]



L'IMBECILLE EPICO

La pubblicazione della seconda parte del *Buon soldato Švejk* ci offre il pretesto per riesaminare il famoso romanzo di Hašek, che il tempo non ha affatto scalfito. In primo luogo risulta lampante nella distanza degli anni che il protagonista, flemmatico e scaltro, ma con la taccia di idiota, si immedesima col proprio autore, un rompicollo, un anarchico, e un assiduo di bettole.

Al pari della vita di Hašek, l’“anàbasi” del suo personaggio, il suo andare a zig-zag verso il fronte, si configura come una sequela di “gags”, di scene clownesche.

Švejk non è della razza dei rivoltosi esaltati, al contrario: persuaso che la carcassa umana valga più degli slanci di ribellione, egli finge di adattarsi al sistema e si destreggia fra i tetri congegni del massiccio apparato austro-ungarico con la tranquillità e la furbizia d’un pròteo irriducibile. Hašek vuole mostrarci che per una creatura comune l’unico modo di sopravvivere nelle strettoie di un meccanismo opprimente, incarnato da delatori, gendarmi, generali e

buròcrati, è far finta di accettarne con pazienza sorniona l’assurdo, recitar la commedia dell’obbedienza. Švejk infatti si atteggia a patriota, dà a credere d’essere ansioso di battersi, ed esegue gli ordini con un puntiglio così grottesco da provocare equivoci e intralci. In altre parole egli inceppa l’ottusa macchinera dal di dentro, non con gesti eversori, ma con un eccesso di zelo, con un ossequio iperbolico alle prescrizioni, con la goffaggine d’uno smodato conformismo.

Il senso di questa complessa manovra è che anche una falsa obbedienza può sovvertire un sistema, e che nessun meccanismo statale riuscirà mai a distruggere la dimensione del piccolo uomo, a convertirlo in oggetto. Ma tale manovra implica pure un amaro corollario: che la libertà sia soltanto nell’astuta finzione, negli inganni, nei camuffamenti. E per questo l’antieroe del romanzo somiglia ai vecchi “fools”, ai buffoni che, appunto perché ritenuti balordi, potevano sbeffeggiare i potenti, senza timore di giocarsi la pelle.

Siamo abituati a leggere lo *Švejk* come un libro di comicità esilarante. E ci sfugge che spesso sulle sue pagine incombe una luce d’apocalisse e che in molti episodi la “clownerie” si incupisce e trapassa in tragedia. Sarebbe ormai tempo di immaginare l’effigie del bravo soldato di Hašek senza specchiarsi sulle caricature di Lada, che illustrano anche l’edizione italiana e che fanno di lui un bonaccione campestre, uno zio di villaggio, sguazzante in una gualcita uniforme, col naso a turacciolo e la barba setolosa.

L’idillica interpretazione di Lada appartiene a un’altra epoca. Il lettore odierno non tarda ad accorgersi che lo strampalato viaggio di Švejk verso il fronte diventa a tratti la mesta traiettoria d’un lungo calvario. Sebbene il confronto sembri paradossale, nella nostra coscienza l’“idiota” di Hašek ha ormai un posto contiguo al protagonista del *Processo* kafkiano. Nascono entrambi dalla sostanza di Praga, entrambi si muovono in un labirinto di assurdità giudiziarie: Švejk passa da una guardina a un com-

missariato, da un manicomio a una prigione, e Josef K. si aggira in uffici muffiti, in topaie avvocatesche, fra siepi di incartamenti. Sarebbe curioso seguire gli itinerari dell'uno e dell'altro per le strade di Praga: due soldati melensi con baionette, un mattino, conducono Josef Švejk dal carcere del Castello, giù per il ponte Carlo, verso la Città vecchia; e in senso contrario, una notte, alla luce lunare, due nere figure in cilindro, con passo di automi, accompagnano Josef K. per lo stesso ponte, su verso la cava di Strahov, al supplizio.

In effetti la scrittura di Hašek non è meno cifrata di quella di Kafka. Si impoverirebbe il romanzo, insistendo sulla sua vena popolaesca e riducendolo a una sorta di gaio e scurrile cantare folclorico nello spirito del *Simplicissimus*. Lo *Švejk* è qualcosa di più: il suo tono beffardo, gli aneddoti, le fragorose risate hanno spesso un risvolto di orrore agghiacciante.

[A.M. Ripellino, "L'imbecille epico" (recensione a J. Hašek, *Il buon soldato Scvèik*. 2. *Al fronte*, a cura di B. Meriggi, Milano 1963), *Corriere della sera*, 8 marzo 1964, p. 9]



IL DOPOSTALIN DI PRAGA

Un cattivo servizio alla cultura del proprio paese ha fatto la casa editrice Orbis di Praga, stampando questi *Sette racconti per i giorni feriali* in barcollanti versioni italiane, che danno purtroppo l'immagine di un'assonnata sottoprefettura letteraria, non d'una letteratura frastagliata, molteplice, smaniosa di esperimenti, qual è oggi quella cecoslovacca. Ma il volumetto malnato ci fornisce tuttavia il pretesto per discorrere d'un narratore boemo, Bohumil Hrabal, il quale, per la sua singolarità e le sue doti, sta penetrando in Occidente.

Hrabal, che esordì nel 1963, a quarantanneve anni, ha dietro le spalle una serie di mestieri (minutante notarile, manovale delle ferrovie, capomovimento, agente assicurativo, operaio di acciaieria, imballatore, macchinista teatrale), che rendono il suo "curriculum" simile

a quello di Hašek, il quale mutava continuamente le occupazioni, recitandole tutte come brevissime comiche: al punto che si potrebbe parlare di un Hašek-droghiere, di un Hašek-cinòfilo, di un Hašek-leader per burla, come si parla di uno Charlot-nottambulo, di uno Charlot-pompieri, d'uno Charlot-vagabondo. Questo Hrabal, che è anche lui un umoraccio con estri balzani, scrive una prosa disordinata, sconnessa, ma ingombra di metafore e di "meraviglie", una prosa ricchissima di giuochi verbali, materiata di gergo, di germanismi, di brutali parole dei sobborghi praghensi e di quei vocaboli ibridi che si formarono nelle strettoie degli anni in cui la Cecoslovacchia non fu altro che una *gubernija* staliniana.

Con termine nuovo Hrabal chiama i suoi eroi *pábitelé*, ossia sbruffoni. Si tratta in genere di piccoli fantasticatori, di outsiders, di parassiti, spesso di malsicuri e di offesi, che inventano senza tregua universi lunatici nello squalore della provincia: innocui smargiassi, chiacchieroni indomabili, nutriti di trovatine sentimentali da vecchio corriere del cuore e di film e delle grigie riviste illustrate che circolano nel comunismo; mitomani imbevuti di un'albagia distrettuale e con pretese di dozzinale cultura. Andate a Příbram, a Plzeň, a Písek: troverete dovunque dei Münchenhausen analoghi.

Colorando i propri giorni delle "icone" di varie lollobrigide e gérard-philipe, anelano alla banalità d'una vita infinitamente filistea ed oleografica, dove la spaconata e gli orpelli della vanagloria nascondano il plumbeo ristagno. Ecco perché gli specchi, specchi da fiera e da bordello, gli ingannevoli specchi sono il più ripetuto oggetto di questi racconti. Ecco perché le figure di Hrabal stanno sempre sui margini dell'operetta, vantando antenati baroni e modellandosi su Fanfan-la-Tulipe. Sui piccoli uomini d'una società comunista, i visconti e consimili araldiche hanno infatti una suggestione di fiaba. E l'invenzione di balle vuol sopperire alla carenza di miti, carenza che spinge un intero popolo a delirare per le brutte pellico-

le ricavate dai romanzacci d'avventure di Karl May.

Come quelli di Hašek, i “bonshommes” hrabaliani sono invasati da un'infrenabile brama di ciarle. Essi portano all'estremo la loquacità soffocante dei Cechi. Discutono senza posa e si narrano a vicenda aneddoti su aneddoti, storielle di birreria. Non accade mai nulla: mulinano battibecchi e leggende, come clowns nella pista e arlotti in taverna. Ogni racconto di Hrabal è una sorta di novellino, un montaggio di aneddoti simili alle barzellette di Švejk, che si incastrano l'uno nell'altro sbandatamente. È appunto il brulichio del parlato a conferire alla prosa di Hrabal una caratteristica intonazione orale, come di apologo che nasca a braccio, in quel momento, con garbugli e pleonasmii e smozzicature.

Il curioso è che queste figure infilzano incongrue storielle anche nelle situazioni più cupe e più insostenibili, come a far finta di niente, per soffocare l'angoscia. Indicativo in tal senso è il racconto *Il mondo automatico* (dove la parola “automat” designa anche uno dei tipici snack-bar di Piazza San Venceslao). Nelle sue pagine, che adombrano una Praga non meno tetra di quella descritta da Camus ne *La mort dans l'âme* (in *L'envers et l'endroit*), alcuni personaggi si scambiano un'esasperante sequela di aneddoti, mentre si aspetta che la polizia venga a rimuovere il cadavere d'una ragazza impiccata nella toletta del ristorante, e dal primo piano dilaga la musica allegra d'un matrimonio, e di fuori i curiosi sbirciano, incollati alle vetrate. Le strampalate storielle s'innestano nella tragicità della vita con l'indifferenza di quei rotondi piattini di cartone che si mettono sotto ai calicioni di birra.

Dal vacuo degli aneddoti e dalle rodomontate sprizzano effluvi di assurdo. Benché sembrino i condannati d'una realtà solo parziale, supplementare, respinta agli orli dalla marea della storia, in effetti quei personaggi dadai, con la loro pacchiana goffaggine, il disgusto per le imposizioni, l'amore della sto-

riella, sono gli autentici protagonisti della società comunistica boema degli anni Sessanta. I *pábitelé* dopo i Pangloss, campioni del Tutto-va-per-il-meglio. Essi rappresentano inoltre la certezza che l'insofferenza biologica dell'uomo ceco, lo “Švejkismus vulgaris” non si sono esauriti nelle risacche di improvvise aperture e rinserramenti, geli, disgeli, occlusioni e spiragli.

Il culmine dell'aneddotismo ciarliero di Hrabal è nel racconto *Lezioni di ballo per anziani e per progrediti*: lungo monologo d'un ciabattino, un autodidatta di paese, che mescola in un unico flusso analogico ricordi del tempo della monarchia e cose d'oggi, fanfaronate di guerra e parabole di parrocchia, rimandi al libro dei sogni, a etichette, al segretario galante, a manuali d'igiene sessuale, citazioni a sproposito. Come se la parlantina di Švejk si mutasse nella faccenda d'una macchinetta a gettone, che ingorga disparati frantumi di pseudocultura e storielle in un malizioso pasticcio plurilinguistico.

Qui soprattutto si nota come in Hrabal l'infusso di Hašek si annodi con l'esperienza surrealista. La mistione di macabro, di scurille, di fecalità e di basso erotismo, che costituisce la parte deteriore della sua narrativa, vien fuori appunto dalla convergenza del gran libro di Hašek con l'inventario del surrealismo, dal quale derivano anche certi oggetti (orologi, maschere, angeli di drogherie) e gli attrezzi funebri e l'umor nero. Perché, sotto il chiacchiericcio affannoso e l'ordito comico, si scoprono in Hrabal motivi che danno brividi. Specie nell'ultimo libro, *Inserzione per una casa in cui non voglio più abitare*, che rievoca con un profluvio di aneddoti gli sciagurati anni dello stalinismo.

Nel racconto più intenso di questa raccolta, intitolato *Kafkárna*, Hrabal manovra silhouette misteriose e sonnambule sullo sfondo di una Praga che sembra uscire da certi quadretti di oroscopo dei diari di Kafka e dalle novelle occultistiche di Meyrink. “Signora”, chiede il protagonista a una vecchia strega che vende salicce a lume d'acetilene, “conosceva France-

sco Kafka?”. “Dio mio”, disse, “sono io Kafková Francesca. E mio padre era macellaio equino e si chiamava Francesco Kafka”. Vagando per questa Praga spettrale, ove il fiume riflette ogni cosa a rovescio, l'eroe scopre di chiamarsi Kafka anche lui, come se tutto il mondo boemo, mondo a rovescio, formicolasse di piccoli Kafka umiliati, che cercano di evadere dal labirinto. Dei Kafka che, a dispetto delle regole livellatrici e nemiche della fantasia, conservano un’“incrinatura nel cervello”, un acino di follia.

[A.M. Ripellino, “Il dopostalin di Praga” (recensione a *Sette racconti per i giorni feriali*, traduzione di L. Antonetti e G. Gandini, Praga 1966), *L'espresso*, 4 dicembre 1966, p. 24]



L'ALFABETO DEL BUROCRATE

“Ra ko hutu d dekotu ely trebomu emusohe, vdegar yd, stro renu er gryk kendy, alyv zvyde dezu, ...”. No, non è l'incantesimo d'uno sciamano e nemmeno uno squarcio di sumerico, ma la prima battuta della commedia *Memo-randum* (1965) del giovane autore cecoslovacco Václav Havel, drammaturgo-pilota di quel teatrino praghese Sulla ringhiera, che ha di recente rappresentato a Roma un astuto e mobilissimo *Ubu*. Sono parole d'un nuovo linguaggio erariale, il “ptydepe”, che si sta introducendo negli uffici di un'immaginaria X-landia. A detta dei suoi fautori, si tratta di un idioma sintetico, capace di rendere le sottigliezze d'archivio e di cancelleria. Così sintetico che, per designare una semplice rondine, occorrono 319 lettere, e un invito a presentarsi al distretto esige 36 fitte pagine.

Il direttore Josef Gross, ligio agli ideali di un umanesimo da cartellone proletario, avversa il “ptydepe”, ma il suo vice, Jan Baláš, ne favorisce la diffusione in nome delle masse. Sorgono un Istituto per l'insegnamento del “ptydepe” e un falòtico Centro di traduzioni: l'impenetrabile volapük curiale va mostruosamente crescendo come il cadavere e i funghi in *Amédée* di Ionesco. Gross vien degradato e Baláš ne prende il posto. Ma a un tratto, quando ormai gli

“knouk” burocratici si sono adeguati ai guazzabugli della dissueta loquela, ci si accorge che, lungi dallo sveltire la macchinaria degli uffici, il “ptydepe” ne moltiplica gli inconvenienti e avviluppa ancor più gli scombiuati cervelli dei funzionari. Si torna perciò all'antico e, come in una ruota del diavolo, Gross risale in alto e Baláš ridiscende con respiscenze e autocritiche. Sotto sotto però va maturando un altro pseudolinguaggio, il “chorukor”, che di nuovo rovescerà la clessidra.

I “Lautgedichte” di Hugo Ball e le poesie transmentali del futurista russo Kručenyč erano privi di riferimenti oggettivi. La parlatura astratta dei personaggi di Havel implica invece un intento satirico. Le sparate in “ptydepe”, di cui è costellata questa commedia, canzonano il vuoto semantico degli incartamenti ufficiali e per traslato il formularismo che affligge le società costruite con propositi marxiani.

Havel appartiene al novero dei cultori della poesia “evidente” o “visuale”, ovvero dell'arte dei “calligrammi”, illustrata lo scorso anno in Boemia da due libri esemplari: *Signboard for Gersaint* di Jiří Kolář e *Omaggio a Jackson Pollock* di Ladislav Novák. La raccolta di Havel *Anticodici*, del '64, sinora inedita e ora inclusa nel volume d'insieme *Protocolli*, contiene “tavole” intessute di cifre, paràgrafi, lettere dell'alfabeto, schegge di frasi, segni grammaticali. Più che testi poetici, sembrano virtuosismi di un'olivetti impazzita, tabelle oculistiche, campionari da tipografia, strisce di carta cadute da una calcolatrice.

A differenza di quelli del dadaismo, i “tipogrammi” di Havel hanno sempre pienezza di significato. “Culto della personalità”, ad esempio, è una piramide di zeri, con accanto un quadrato, tra le cui sbarre languisce un “1”. “Un filosofo” è un prospetto di esclamativi, tra i quali si inarca, sperduto, un interrogativo. “Guerra” è una pioggia di segmenti dell'urlo “pace!”. Il vocabolo “avanti” si ripete in cerchio, a indicare la sterile circolarità degli slogan. L'incitamento “Ciascuno vada per la sua strada” vien ribadito

to in parecchie linee orizzontali, ma la sola linea che piega e diverge è cancellata con crocette. “Alienazione” è un’A in un dèdalo di puntini. Il reiterarsi infinito del motto “Per un polièdrico ed armonioso sviluppo della personalità” rassomiglia allo strido d’un disco incrinato. L’insistenza sulla parola “vita” compone una croce.

Nonsensi e “gags” di linguaggio costituiscono l’ordito dell’opera di Havel. All’origine dell’alogismo èbete dei suoi personaggi è lo squallore semantico della lingua ceca nei giorni in cui accaniti commandos di penitenzieri e mestatori politici gareggiavano a rintontire le menti con tricchi tracchi di slogan. Ed è curioso che questa insipienza finisca poi per coincidere con la povertà concettuale e la logorrèa di tutto il mondo moderno.

La prima commedia di Havel, *La festa in giardino* (1963), è appunto un torneo fraseologico, una giostra di loquele meccanicizzate. I Pludek aspettano la visita del viceministro Kalabis, ripromettendosi grandi vantaggi per il figlio Hugo. Ma il Godot comunistico non arriverà: è affaccendato in una festa in giardino, allegoria delle mascherate ideologiche. Sarà quindi Hugo a recarsi alla Festa, ossia nel folto del mondo, come gli sciocchi scaltri delle favole. Di Kalabis, s’intende, nemmeno l’ombra (in che nebbie si annidano i leaders?). Tuttavia, il giovane farà carriera lo stesso. La passività di sonnambulo e la destrezza di giocatore di scacchi gli permettono di inserirsi nel meccanismo dei “ruoli”, diventando rapidamente il capoccia dell’Ufficio Liquidazioni, l’impersonale, fulcro di un Organico che si autodivora.

Famiglie di manichini ciarlanti abitano le commedie di Havel. Restano nella memoria gli arcistoltissimi Baláš e Kubš, sempre insieme, modellati forse ad immagine di Bobčinskij e Dobčinskij nel *Revisore* di Gogol’; il padre dei Pludek, instancabile macinatore di proverbi e di sentenze da grullo, ossessionato dal mito delle classi medie; e il saccente factòtum Plzák, esperto in cerimonie inaugurali, supremo orga-

nizzatore di solennità, conferenze, convegni e sagre. Quei manichini si agitano con inquietudine inutile in mezzo a cataste di certificati e attestati e cartacce da cestinare, in un cieco meandro di sezioni e sottosezioni. Quasi a far contrappeso all’inerzia dei documenti, gli impiegati di *Memorandum* escono continuamente in cerca di cibi e provviste, famèlici, ansiosi di imbandigioni e spuntini. L’unica seria attività di questa masnada di automi e di scroccoli è il lavoro gàstrico, il rimpinzamento.

Dalle canzoncine folcloriche al “sano” ruralismo, dal provinciale buon senso mascherato di avveniristica alle interminabili dissertazioni di propaganda: le “curiosità” e gli imbonimenti degli anni della Truculenza offrono ricca materia agli “assurdi” di Havel. Per il gusto dell’incongruenza manipolata in forma di gelido sillogismo e la secchezza grammaticale, le battute delle sue commedie (che grande successo hanno avuto soprattutto nella Germania occidentale) si richiamano a volte allo stile dei *Textbücher* di Heissenbüttel. Havel trita e riannoda in ambigue combinazioni i precetti di un’età tristemente verbosa: ne *La festa in giardino* gli impiegati-pagliacci commettono in cento nessi diversi i vocaboli “inaugurazione” e “liquidazione”, che in fondo si equivalgono.

La caricatura di Havel ha sostanza acustica: egli infatti deride il costume erariale e i conformismi ideologici, non tanto nel loro grottesco esteriore, quanto nella torpidezza del loro linguaggio. Vale a dire: ogni discorso della consorteria burocratica, ogni ideologia isterilita in smorfie vocali si riducono a intrugli di formule, a spente flessioni di idiomi fossili. Le parole vuote sono gli unici eroi d’ogni mondo pomposamente “inaugurativo”.

[A.M. Ripellino, “L’alfabeto del burocrate” (recensione a V. Havel, *Protokoly*, Praga 1966), *L’Espresso*, 29 gennaio 1967, p. 10]



I COLLAGES CECHI

La storia del collage ceco è strettamente connessa con quella del surrealismo, che ebbe a Praga una grande fioritura. Non a caso uno degli “incollatori” più accaniti fu il filosofo e saggista Karel Teige, teorico del surrealismo. Tranne rari esempi in cui si servì di vecchie incisioni, Teige componeva di solito le sue *obrazové básně* [poemi-immagini], commettendo brandelli di fotografie. Soprattutto dal '35, sino alla morte (1951), il lavoro al montaggio di immagini dissonanti divenne per lui una sorta di annotazione quotidiana, di taccuino. La maggior parte dei suoi collages è un'attuazione visiva del tema “la donna al plurale”, svolto dal poeta Nezval in una sua raccolta (1936): una ricchissima serie di frammenti di figure femminili, ricuciti con piglio arcimboldesco.

La nota più tipica del collage ceco, sin dai primordi, è la sua sostanza praghese, ossia il suo legame con l'atmosfera magica della capitale cecoslovacca, e quindi con le sue leggende, col Golem, col cimitero ebraico, con l'astrologia e con l'alchimia che prosperarono alla corte di Rodolfo II. In tutti gli “incollatori” cechi perdura memoria di questo pittoresco e misterioso passato, rivisto attraverso i filtri del surrealismo. In tal senso, più che quelli di Teige, sono indicativi i collages di Štyrský, il quale infonde vita agli angeli delle antiche drogherie, alle anticaglie, alle lapidi, alle cose abbandonate, ai “Musikautomaten”, alle bambole delle vetrine, agli angoli reconditi.

Dell'indole surrealistica del collage praghese testimoniano anche i cicli di Adolf Hoffmeister, che dismembra e incastra dagherròtipi e vignette di vecchie riviste illustrate con un'ironia maliziosa che ci rimanda a Max Ernst, e sa suscitare con le sue ammiccanti metafore un incantevole mondo di nonsense e di utopia, specchiato su Lewis Carroll e le ottocentesche illustrazioni ai romanzi di Verne, sui tabelloni delle fiere e le moderne réclames, sul ciarpame dei “marchés aux puces” e gli stands delle

esposizioni coloniali.

Ma il più puntiglioso e insieme il più audace fra i maestri del collage ceco è Jiří Kolář, il quale inventa un suo universo “sbagliato”, mescolando e attaccando con certissima pazienza squarci di pubblicità, alfabeti da tipografi e da ottici, scampoli, carte da giuoco, antiquate acqueforti, sembianze di rotocalchi e di figurini. Ritaglia in minutissimi pezzi le pagine del Larousse o le tabelle dell'orario dei treni o facciate di musica, per poi riaggiustarle in un ordine tutto diverso e secondo un disegno geometrico. Oppure sceglie la riproduzione di un quadro famoso, un Holbein, un Van Dyck, e vi appiccica sopra un altro quadro straziato a piccole strisce, in maniera che il primo appaia come dietro una fila di sbarre. Simili composizioni, tessute con un rigore maniaco che ha fatto ricordare a Hoffmeister le “precise forme del sonetto classico”, hanno nome *proláže* [da *prolínati*: infiltrarsi] o *roláže* [da *roleta*: persiana o saracinesca]. Ma Kolář classifica la sua “poesia evidenziale” con una sequela inesauribile di definizioni: “poesie ricoperte”, “poesie-bozze”, “poesie ventilatorie”, “poesie nodali”, “poesie musicali”, “poesie-lettere”, “poesie letterarie”, “poesie geografiche”, “poesie da cucina”, “poesie del bucato”, “poesie analfabetiche”, e così via.

Il suo esempio ha influito su molti cultori del collage e in specie su Ladislav Novák, creatore delle *alchymáže* [alchimaggi], che già nello stesso termine rinviano ai crogiuoli e ai lambicchi della Viuzza d'Oro praghese. Novák abra-
de con acetone scompatti di stampe e pitture, per imprimervi poi frantumi e medaglioni di altre opere. Sminuzza, dissimula, defigura e riacconcia in sorprendenti metafore la banale realtà delle riviste illustrate e delle ormai trite riproduzioni di quadri celebri, per trame, com'egli dice, qualcosa che lasci attoniti, ossia un manieristico “meraviglioso”.

[A.M. Ripellino, “I collages cechi”, *Collages a Praga (1923-1967)*, Roma 1968]



VERSI IN PANTOFOLE PER NON SVEGLIARE
PRAGA

Nell'attenzione degli stranieri la poesia ceca ha fatto sinora le spese alla lirica russa, occhieggiando in disparte come quelle ragazze che a Praga, nei balli dell'Ottocento, restavano l'intera notte in un angolo non invitate da alcuno e che un umorista tedesco definì *Wandblumen* e un altro *Balldekoration* e il poeta Jan Neruda *čekanky*, le "sempre in attesa", da *čekati* [aspettare]. Pur con la sua bellezza e malìa e con la sua fitta schiera di nomi europei, la poesia ceca attende ancora di esser chiamata. Frattanto, in un volumetto garbato, Giovanni Giudici ci offre un florilegio amorevole, benché saltuario, da alcuni di quei poeti (Nezval, Halas, Seifert, Holan, Kolář, Blatný, Orten), accompagnandolo a certe sue arcane e molto praguesi liriche e prose su Praga.

Un'abitudine invalsa negli scorsi decenni a far d'ogni erba un fascio in materia di slavi pone ostacoli all'intendimento dell'intonazione precipua della poesia ceca. Sia subito chiaro che, anche là dove appare più risentita e patetica, essa è lontana dalla vocalità e dal fragore, dagli ingegni fonetici di quella russa. Anche nelle odi oratorie, nelle invettive, un Holan non fu mai tempestoso ed esagitato al pari di un Majakovskij, che si divincola nello spazio dei versi come un Houdini, il quale voglia spezzare le manette ed evadere da una cassa asfissiante.

Non è possibile in breve divisarne i molteplici aspetti, ma è sicuro che tutta la moderna lirica ceca ha radici barocche. Attraverso l'esempio del romantico Mácha, i poeti del Novecento risalgono all'inventario barocco (così prestigioso in Boemia), non certo nelle torsioni e nella gestualità esasperata, non per imitare il teatro dei santi sul ponte Carlo (anche se le statue dagli occhi senza pupille sono un loro frequente motivo), bensì nella turgidezza delle metafore, nella costante riflessione sulle ultime cose dell'uomo, nelle *horrific minutiae*, nei temi funebri e di congedo, nelle assidue deformazioni co-

me per anamorfosi, nella tendenza a far spesso d'un testo una sorta di danza macabra ovvero sonata di spettri.

Perché la morte, la tenebra, il nulla, il dies irae costituiscono le dominanti della moderna poesia ceca. Halas è un bisbigliatore di ossessive litanie funerarie, un maestro di minuziosi *tableau* di putrefazione e sfacelo, per cui l'universo assomiglia ad un colombario, a una fuga di arche mortuarie e di avelli e di feretri. I personaggi di Holan, per usare parole di Marina Cvetaeva, portano le "silenziose pianelle dei morti". Il cattolico Jan Zahradníček, spentosi dopo una lunga cattività in un lager staliniano, era anche lui affascinato dal tema dell'uomo punto dalla "tentazione della morte". E Nezval, che pure perseguì una poesia giocosa, cantabile, tutta cangianze e bisticci e piroette, a tratti rompe anche lui, nel poemetto *Edison* ad esempio, in versi ingombri di umor negro e di tetre fuliggini.

Su tutto questo ha influsso, s'intende, la sostanza di Praga, città torbida e malinconiosa, coi suoi esangui fanali, le "pagine larghe dei tetti" (Holan), i *klikyháky*, ossia le giravolte, delle stradine, le lapidi sghembe del suo cimitero giudaico, le sue brume, i suoi fatiscanti palazzi, insomma con la sua magia, così ben espressa nel racconto *Le Passant de Prague* da Apollinaire, nume tutelare dei poeti cechi moderni e in specie di Nezval, che lo imitò e gli fu simile persino nella corpulenza. L'apprensione d'altronde per le sorti di un popolo eternamente minacciato, nel crocicchio d'Europa, ha concorso ad accrescere quell'angoscia esistenziale, che è il basso continuo della poesia ceca, anche negli svolazzi di un trasformista e funambolo come Nezval, anche nelle melodiose "carrellate" praguesi di un Seifert, che si snodano senza fratture, con la fluida eleganza degli assoli di linee di Kupka. Dunque eterna poesia di frontiera, con un'ansietà inestinguibile e un desolato, sebbene sommerso, sentimento del *nada*, che spinge Halas a comporre una giaculatoria del *Nikde*, il Non-dove, e Orten a confessare al suo canarino: "Sono come te. Sono di Canarinia. – Per la

vanità generato”.

La clownerie, la giocoleria, l'ebrietà, l'esotismo dei “poetisti” e di tutti i “nezvalidi”, che nel Venti cantavano il mondo come un'allegria ballerica e un carosello di immagini d'arcobaleno, sono una fugace eccezione nelle lettere ceche. Oggi in specie sembrano meglio appropriate al malumore di questa terra le strofe aspre e aggrondate di un Halas, armadi di attrezzi esequiali; l'inferraliana di un Holan, che riprende i lugubri toni e le dissonanze di Janáček; le “testimonianze” febbrili di un Kolář, che cerca la metafisica della periferia e della banalità quotidiana. Al poeta ceco tocca spesso di parlar cifrato e di assumersi, a dirla con Holan, la parte di Gemens, cantore di lutti. Benché avida di esperimenti, questa poesia è senza tregua costretta dalla postura geografica della Boemia e dalle avversità della storia a rifugiarsi nei crittogrammi e nel guscio d'istrice della resistenza, a rinnovar la difesa della continuità della stirpe, a farsi sollecitatrice e consolatoria, a sonare a martello, a ripetere con desiderio: “Svoboda, svobodička” [Libertà, dolce libertà], come i condannati nel finale dell'opera *Da una casa di morti* di Leoš Janáček.

[A.M. Ripellino, “Versi in pantofole per non svegliare Praga” (recensione a *Omaggio a Praga (Hold Praze): cinque poesie e tre prose con una piccola antologia di poeti cechi del '900*, a cura di G. Giudici, Milano 1968), *L'Espresso*, 2 marzo 1969, p. 18]



PER LA MOSTRA ANTOLOGICA DI JOSEF SVOBODA

Josef Svoboda rappresenta il vertice della moderna scenografia ceca, che annovera figure europee, come Josef Čapek, Vratislav Hofman, František Muzika, Bedřich Feuerstein. Egli cominciò ricollegandosi alle ricerche del D 34, diretto dal famoso regista E.F. Burian, capofila dell'avanguardia praghese. Sin dagli inizi si propose di dare una funzione drammatica, e non illustrativa, alla scenografia; di lavorare intensamente con la luce; di risolvere con esattezza geometrica i problemi dello spazio scenico. La sua opera è sempre contraddistinta da

una impostazione architettonica e da una rara conoscenza dei più svariati materiali. Essa rende la sostanza dei testi messi in scena con una severità di linee mai disgiunta dal giuoco della fantasia. Sin dalle prime scenografie per gli spettacoli di Alfréd Radok e Václav Kašlík all'Opera Cinque Maggio di Praga, dopo la guerra, Svoboda ha inventato straordinari allestimenti, giovandosi di innumeri ingegni ed espedienti tecnici: diaframmi luminosi, diorami, luci filiformi, nastri trasportatori, girevoli, pareti-specchio, proiezioni, sospensioni idrauliche, sino al meraviglioso del polischermo, del diapolischermo, della polivisione, della lanterna magica, che costituisce ormai un nuovo genere di spettacolo, celebre in tutto il mondo.

La creazione di Svoboda sorprende per l'inesauribile riserva di risorse e di effetti, per la capacità di raccogliere in pochi segni visivi un mondo drammatico; per l'abilità di coinvolgere nel suo tessuto le più diverse tendenze moderne, dal costruttivismo al surrealismo, al collage, alla pittura d'assemblage e persino al pop. Pochi scenografi al mondo hanno la sua ricchezza di interessi e il suo dono di alimentare con sprazzi di immaginativa i trucchi più complicati: di fare d'ogni allestimento, pur nell'adesione al testo, una sorta di inquadratura vivente di una sua prodigiosa esistenza autonoma, un oggetto dalla ricchissima trama cinetica, continuamente trasformabile nelle sue parti e, nonostante l'intricata macchinaria, sempre essenziale.

[A.M. Ripellino, “Per la mostra antologica di Josef Svoboda”, *Il dramma*, 1969, 8, p. 52]



ATTACCÒ L'ANIMA SLAVA SUI MURI D'EUROPA

La letteratura sull'art nouveau si è arricchita di una corposa monografia su Alfons Mucha (1860-1939), pubblicata ora a Praga, in giorni così poco propizi, dal romanziere Jiří Mucha, suo figlio. Famoso soprattutto come “maître

affichiste” dell’attrice Sarah Bernhardt, questo pittore cecoslovacco, antesignano di quella schiera che ha dato all’Occidente fra gli altri Kupka e Šíma, governò la sensibilità e lo stile dello scorcio dell’ottocento con una sequela di cartelloni teatrali e pubblicitari, calendari, arredi, gioielli, mobili, vetrate policrome, “menus”, rameggianti illustrazioni di libri: con un rigoglio infrenabile di ghirigori floreali, di cui fornì in due raccolte una sorta di “somma” e di campionario. La monografia, che si intitola *Cancon con aureola*, attrae, non solo per il gran numero di cose inedite sull’art nouveau, ricavate dalle lettere e dai brani autobiografici dell’artista, ma anche per la vivezza colorita delle rievocazioni di Vienna, Monaco e Parigi, e il folto repertorio di personaggi dell’epoca, effigiati nei loro aspetti più bislacchi.

Nato in un borgo remoto della Moravia meridionale, Ivančice, di dove si andava a Brno a piedi, con le scarpe in spalla per non consumarle, Mucha ebbe un’infanzia grama e studi saltuari, ma sin da piccolo una prepotente vocazione pittorica. Lavorò qualche anno a Vienna in una ditta fornitrice di quinte e sipari. Licenziato nel 1881, dopo l’incendio del Ringtheater, prese un treno qualsiasi e scese a caso nel paese di Mikulov, dove conobbe il conte Khuen, che gli fece ornare di affreschi il suo castello Emmahof. Molti nobili di quel mondo asburgico, che la crudeltà del presente ci induce a rammemorare talvolta con un alone di malinconia, gareggiavano nel mecenatismo, sino a promuovere fantastiche imprese, come il conte Hans Wilczek che finanziò nel 1872 la spedizione polare della nave Tegetthoff. Khuen mandò Mucha a perfezionarsi a Monaco, centro di artisti slavi, e quindi a Parigi. Poi d’improvviso, nel gennaio 1889, il mese della tragedia di Mayerling, gli tagliò i viveri.

E qui comincia una storia consueta nella Parigi dell’ottocento, qui entra in scena Murger: miseria, ghiacciuoli di gelo sui vetri, manca la legna per il caminetto, è solo, trema di freddo, di febbre. E frattanto al Bai Bullier, La Goulue

sgambetta con le calze nere, palloni di vari colori con ceste s’innalzano dai parchi pubblici, per i boulevards, scampanellano gli omnibus a cavalli. L’artista ha fame, ma infine, come in ogni *mèlo*, sopraggiungono l’editore, il lavoro. Mucha si trasferisce a rue de la Grande Chaumière, sopra la famosa *cremerie* di M.me Charlotte, dove conoscerà legioni di letterati e pittori, stringendo in specie amicizia con Gauguin e con Strindberg, di cui condivise la passione dell’occultismo e la paura del Maligno. Nel 1893 era ormai popolare al Quartiere Latino: con barbetta a punta e una rossa camicia russa avvolta da larga fascia alla vita, girava assieme a Gauguin, vestito di una palandrana azzurra e di un gilè a fiori. Quell’anno, per il Bai des Quat’z Arts, camuffato da generale Boulanger, con una finta ferita alla tempia, da cui gocciava scarlatta tinta sulle spalline, attraversò Parigi in piedi su una carrozza.

Il nome di Mucha sfolgorò nel periodo della collaborazione con Sarah Bernhardt. Il suo cartellone per la bizantina *Gismonda* di Sardou, affisso l’1 gennaio 1895, affascinò i parigini. In questo, come nei successivi (per *Lorenzaccio*, per *Medea*, per *Amleto*), colpivano la pallidezza soave dei toni, il rifiuto dei forti effetti cromatici, uno spiritualismo di indole simbolistica, la struttura maestosa da vetrata di cattedrale, il lungo e stretto formato rettangolare, che accresceva la verticalità dell’immagine; in breve il contrasto coi cartelloni arlecchineschi e gioiosi di Jules Chéret. Le fluide matasse di trabocanti capelli-feticci, lo smanioso vegetalismo di chiome più fitte che in Toorop e in Beardsley, il trionfo della chevelure bodleriana, e inoltre la malia di una linea flessuosa, avvolgente, sottile: tutto ciò sa ancora incantarci nelle *affiches* di Mucha

Eppure egli non era pago di far cartelloni per Sarah o per il liquore La Trappistine o per Job, le cartine da sigarette, sognava di assurgere a gran colorista, a dispensatore di Arte Pomposa. Questa brama e il bisogno di rimpinguar le finanze lo spinsero a recarsi, all’inizio del 1904, a New

York, dov'era già noto come "arciduca" del Modern Style, anche perché molti americani erano stati suoi allievi a Parigi e le tournées della Bernhardt avevano diffuso i suoi manifesti. Fu accolto con grancassa, articoli reboanti, banchetti, ma, ahimè, si venne sempre più impigliando nella giungla dei nababbi e degli aristocratici, di cui frequentava le case sfarzose e allestiva i festini in costume e dipingeva il ritratto.

Sostenuto dal miliardario Charles R. Crane, si mise a pennelleggiare, in America e a Praga, durante la prima guerra, un ciclo di tele immense, di affreschi monumentali sui miti, gli accadimenti, il folclore degli slavi. Questa fastosa ed enfatica "epopea slava", esposta con troppo successo a New York nel 1919 e da lui donata dieci anni dopo alla città di Praga (dove non suscitò alcun delirio), è una conseguenza del suo amore per lo storicismo allegorico, maturato a Vienna, sotto l'influsso di Makart, pasticciato re supremo di vecchi stili, e a Monaco, dove i pittori prediligevano una teatralità sussiegosa e mescolavano alla tavolozza una "salsa" museale, che desse ai quadri una patina di decrepitezza. Mucha del resto aveva già dato esempi consimili nelle vignette per la *Storia della Germania* di Charles Seignobos, che il figlio ragguaglia a wagneriane visioni e a inquadrature da film di Ejzenštejn, e nel padiglione della Bosnia-Erzegovina all'Esposizione universale del 1900.

E che dire dei suoi ateliers, che imitavano lo studio di Makart? In quello di rue de la Grande Chaumière aveva affastellato ogni sorta di oggetti: un fagiano dorato, un armonium, corna di cervi, trespoli, cavalletti, una stufa di ferro su cui granelli di incenso bruciavano, emanando odore di altare, e, su attaccapanni e su ganci, fatiscente vestiario da Marche aux Pucés, un'alabarda, un elmo, un cappello moravo con ricami di perle e lustrini e una lunga piuma di gallo. Nell'altro, più lussuoso, di rue du Val-de-Grâce accumulò baldacchini e tendaggi cinesi di seta paonazza, teli di accampamento circasso, cinture giapponesi e tibetane, tappe-

ti di Persia e pelli d'orso, palme alte tre metri, candelieri, strumenti di musica, un paradiso di quisquillie.

L'apporto specifico di Mucha all'art nouveau è senza dubbio la sua sostanza morava. Sebbene la stampa parigina lo tenesse per "jeune peintre hongrois" scoperto da Sarah Bernhardt nella pusta o per spagnolo o per tartaro, Mucha aveva profonde radici morave. Nelle sue invenzioni non è difficile cogliere legami con gli arabeschi delle ricamatrici e dei pittori e dei vetrai di villaggio, una religiosità campestre, il ricordo del tempo in cui, ragazzo, suonava il violino e cantava, a Ivančice, nel coro di chiesa. E lo stesso carattere arruffone, la furia caparbia nelle scelte e nel lavoro, la bramosia di denaro da sprecar subito in prestiti e soccorrimenti, gli ingenui idealismi, la paura del vuoto, la fanfaronata grandigia, l'accanito e quasi sciovinistico attaccamento a una slavità illusoria, il fondo di conservativismo rurale anche nelle innovazioni più ardite: tutto questo è moravo, è della razza di Janáček.

[A.M. Ripellino, "Attaccò l'anima slava sui muri d'Europa" (recensione a J. Mucha, *Kankan se svatozáří*, Praha 1969), *L'Espresso*, 28 settembre 1969, p. 19]



LA BALLATA DEL COMPAGNO SPIONE

Poiché rievoca la demoníá desolata e l'inclemenza dell'età novotniana, il rovente romanzo *Lo scherzo* del cecoslovacco Milan Kundera rischia di essere letto come un registro di orrori dello stalinismo, al pari delle testimonianze di un London, di un Löbl, che nei mesi scorsi hanno turbato il nostro animo. Nelle sue pagine infatti rivivono gli anni delle stalle-modello, dei piani economici fallimentari, degli slogan citrulli, della borsa pittura celebrativa, delle brigate, dell'ottimismo di classe. Gli anni in cui si approvavano le impiccagioni per alzata di mano e si esultava a comando, per non destare il sospetto di essere afflitti della vittoria operaia. Gli anni in cui il partito occhiuto e invisibile in-

combeva sulla nazione, spiando i pensieri nascosti, coltivando maneggi e perfidie in nome di un'ideologia malintesa, intromettendosi coi suoi tentacoli nell'intimità familiare. Gli anni infine in cui la Cecoslovacchia si mutò in un sviluppo di reclusori e di Lager, dove condannati innocenti si sfibravano a cardare piume e a scavare uranio. Ma in realtà la cloaca dello stalinismo serve a Kundera di pretesto per esprimere la nausea della condizione umana, una nausea che a tratti lo avvicina a Gombrowicz. Non a caso qui, come nelle novelle *Ridicoli amori* o nella commedia *Due orecchie mozze due nozze*, che sembra specchiata su *Ferdydurke*, egli beffeggia l'immaturità, tratto precipuo dell'uomo. Immaturità per lui non è solo l'arbitrio dei prepotenti e la pecoraggine degli applauditori, ma anche l'assurdo delle riabilitazioni, l'utopia del riparo dei torti.

Ludvík Jahn, comunista, studente universitario, invia a una compagna zelante una cartolina con questa frase: "L'ottimismo è l'oppio dei popoli! Lo spirito sano puzza di imbecillità! Viva Trotzky!". Apriti cielo: lo scherzo, in un mondo che non conosce ironia, scatena la macchina dell'inquisizione. Ludvík fa l'autocritica, ma ciò non impedisce che egli sia espulso dal partito e costretto a lasciare gli studi: gli votano contro anche gli amici piú cari, fra cui Pavel Zemánek. Finisce a Ostrava, in un reggimento di punizione, ossia ai lavori forzati nelle miniere, e per anni, col marchio di trotskista, condivide la dura sorte dei reietti e dei "nemici di classe".

Molto tempo dopo Ludvík, che ha ripreso a studiare, diventando ricercatore scientifico, medita di vendicarsi di quello Zemánek, che contribuì a rovinargli la vita. E non trova vendetta migliore che sedurgli la moglie, cronista della radio praghese. Invita Helena a una festa folclorica, la "Cavalcata dei Re", nel proprio villaggio natio, nella Moravia slovacca, e qui la possiede, sicuro di aver umiliato in tal modo il suo accusatore, come un selvaggio ritiene di tenere in pugno il nemico, trafiggendone un simulacro di cera. Ma Zemánek, piccolo bonzo

e campione dell'ignavum pecus dei funzionari, banderuola che fiuta il vento, è pronto a vendere tutto: la fede, gli amici, la moglie, e si rallegra dell'avvenimento, tanto piú che ha trovato una ragazza piú giovane. E cosí lo sconfitto è ancora Ludvík, perché i boia non muoiono.

L'alterità del libro di Kundera risiede soprattutto nella mistura della dimensione politica con quella sessuale. L'odio tra i sessi, l'erotismo-rancore, che era un motivo costante della "Sezession", diviene qui un tema politico. Scena-madre è appunto l'allucinante sequenza, vischiosa, lentissima, del "saccheggio carnale", la scena in cui Helena ubriaca si concede a Ludvík: l'autore descrive con deformante sarcasmo le smorfie, i sogghigni, le estasi di questo amplesso-castigo, mettendo a contrasto il disgusto dell'uomo dopo l'oltraggio e la crescente libidine della donna insaziabile e sfatta, come una delle ambigue maîtresses delle tele di Jules Pascin. Dilatando il sentore di nausea e come assumendo lui stesso il compito della vendetta, Kundera infine racconta, in pagine di una scurrile comicità diavolesca, il mancato suicidio di Helena, che si conclude tra le pareti di un cesso, avendo ella scambiato per barbiturici un tubetto di lassativi.

La scrittura aspra e spietata, che meglio riesce nei momenti di spasimo e devastazione, l'antilirismo col quale essa reagisce agli idilli posticci dell'epoca e forse anche a un eccesso di liricità delle lettere ceche, rendono astutamente il mostruoso cinismo, gli inganni di un tempo malsano. La stessa insistenza su stupri e violenze, anche se a volte produce banalità da "mélo" (come nella scialba storia da trovatella di Lucia violentata), vuol riflettere l'immenso stupro morale, le turpitudini e quindi il dolciastro di quel regime d'orpello. Kundera rifiuta magia e tenerezza, e per questo la sua Ostrava nera e cenciosa non ha supplementi di sortilegio, come la Kladno di Hrabal nel libro *Inserzione per una casa in cui non voglio piú abitare*. L'unico contrappeso a tanto squallore, a tanta aridità calcinosa, è una vena di purezza mo-

rava, avvertibile, come una promessa di continuità della stirpe, nelle inquadrature etnografiche della “Cavalcata dei Re”, nei rimandi alla poesia di Halas, nei pensieri sulla musica di questa regione.

Si noti infine che Ludvík ripete una figura perenne delle lettere boeme, l'accusato innocente, cui non è concesso di tenere le fila del proprio destino, la vittima di un potere irraggiungibile e torvo, che stritola e inghiotte l'uomo. Spiritati, giriamo instancabilmente nel cerchio tracciato da Kafka. Alla luce delle più recenti vicende, che restaurano il tempo dei sospetti, delle denunce, degli intrighi da ballatoio, il romanzo di Kundera non ci appare soltanto il terribile affresco di un marasma che il Nuovo Corso avrebbe voluto guarire, ma purtroppo anche un requiem per una generazione fallita, i cui sogni di trasformazione sociale si sono dissolti nel buio di miniere e di Lager, lasciando uno strascico di storture e di falsi, di soprusi non risarciti, un pugno di fichi secchi.

[A.M. Ripellino, “La ballata del compagno spione” (recensione a M. Kundera, *Lo scherzo*, prefazione di L. Aragon, traduzione di A. Bongiorno, Milano 1969), *L'espresso*, 19 ottobre 1969, p. 22]



DIARIO SENTIMENTALE DEL PAESE DI CANARINIA

Il 30 agosto 1941, nel giorno del suo ventiduesimo compleanno, il poeta ebreo di lingua ceca Jiří Orten fu investito ed ucciso su un lungofiume di Praga da un'autoambulanza della Gestapo. In un'età di sterminio, in cui le creature umane divennero più preziose dell'oro di Ofir (Isaia 13,12), questa morte fulminea risparmiò a Orten l'agonia dei campi di concentramento. Egli aveva scritto: “Ho vissuto in un tempo di grande ottenebramento del mondo, che nessuno tra gli uomini lo dimentichi, se un giorno m'incontrerà!”. A coloro che ancora, parlando di quella ceca, ostentano il vieto e falso concetto di letteratura minore, consigliamo di leggere la bellissima scelta dell'opera di questo poeta,

che Giovanni Giudici e Vladimír Mikeš hanno curato per Einaudi.

Ritornano in Orten alcuni motivi dominanti della demonia praghese: l'incubo di un muro insormontabile, il senso della vanità (egli dice ad un canarino: “Sono anch'io come te. Di Canarinia. – Venuto al mondo per la vanità”), la colpevolezza (“se soffro, non è possibile che io sia privo di colpa; sono colpevole, perché condannato; e accetto perciò una pena, di cui non so la ragione”), l'eterno errore (“sbagliare eternamente, fino ad essere puri”), l'ossessione del nulla. Nato a Kutná Hora il 30 agosto 1919 da un negoziante di chincaglierie, Jiří Orten (Ohrenstein) si era trasferito a Praga nel 1936, per frequentarvi il conservatorio di arte drammatica, dal quale fu espulso nel '39 per ragioni di razza. Lavorò qualche tempo alla comunità ebraica, assieme ad un altro poeta ebreo ceco, Hanuš Bonn, finito poi giovanissimo a Mauthausen. L'ultimo triennio di vita fu per lui un'amara sequela di stenti e di privazioni, nello squallore di camere di subaffitto, una vita alla macchia, braccata, e senza guadagni (spalava talvolta la neve). Eppure, con lo pseudonimo di Jílek, riuscì a pubblicare le raccolte *Crestomazia Primavera* (1939) e *Viaggio verso il gelo* e, con quello di Jiří Jakub, il poemetto *Il pianto di Gernia* (1941) e il volume di versi *Ràfano* [*Ohnice*, 1941], che diede nome a tutto un gruppo di poeti e di prosatori. Quando morì, erano pronte per la stampa altre due raccolte, *Traviamento* ed *Elegie*, che sono apparse soltanto dopo la guerra, così come i folti taccuini e il romanzo *Eta eta uccelli gialli*.

Tanta dovizia nella miseria si spiega col suo maturare precipitoso, con la febrilità dei suoi giorni sospesi a un filo, col presagio di morte che lo assillava. D'altronde, in anni di sospetti e di scarsi rapporti umani, non gli restava che affidare alla carta l'esuberanza dei propri pensieri, dialogando con se stesso, come uno che voglia orientarsi nel buio. Ciò che più conta nell'opera di Orten è il diario. Egli lasciò tre fittissimi quaderni ben ordinati, dal colore del-

la copertina chiamandoli: *Libro azzurro* (1938-39), *Libro zigrinato* (1939-40), *Libro rosso* (1940-41). Quaderni che, non solo comprendono, come i *Tagebücher* di Kafka o i taccuini del poeta romantico Mácha, appunti di letture, citazioni di altri scrittori, racconti di sogni, lettere, brani autobiografici, ma anche, incastonate fra questi frammenti, le stesse poesie, intese come squarci di diario e specchi della quotidiana sofferenza. Sicché il diario non è arsenale di materiali e di abbozzi, trampolino e retroterra della creazione, ma creazione anch'esso, genere a sé, opera letteraria compiuta, insomma poesia in versi e in prosa.

Nel registrare i moti dell'anima, i suoi soprassalti di capriolo aggredito, il disinganno, le paure, il crescere della solitudine, Orten accorda ogni frase della sua scrittura sulla unica tonalità di un lirismo attonito che avvolge il dolore come in un velo di favola. E accade perciò che persino l'elenco agghiacciante dei divieti imposti a un ebreo assuma distanza lirica. La rugGINE tuttavia non sfugge al suo ferro (come dice Holan), e la liricità non allevia il morso dello sgomento, la disperazione a fatica tenuta a briglia. "Ho una gran voglia di una mela grossa e succosa. Ho una gran voglia di una passeggiata breve, tagliente e piena di gelo. Ho una gran voglia di libertà".

Orten condivide con la sua generazione il concetto dell'"uomo nudo", senza orpelli né appigli sociali, schiacciato dal peso della nequizia. Ma ciò che piú colpisce nelle sue pagine, anche se puoi trovarne l'origine nella scrittura di Francis Jammes, sono il pudore smagato, il desiderio di autenticità, la purezza residua dell'adolescenza. Forse per questo nella creazione orteniana si ammucchia tanta neve, da disgradare *Il Castello* di Kafka. La neve si posa "come una pezza fredda sulla città indolenzita", noi stessi "siamo neve, se muti", neve ed uva si accostano in un binomio suscitatore di magiche "rêveries". Se la stagione di Halas è l'autunno, Orten è il poeta dell'inverno: l'inverno, come Halas afferma, "gli si infiltra tenacemente fra le

dita dei versi".

Di qui la nostalgia dell'infanzia calda e felice, a contrasto col freddo del Protettorato, il tema del "regressus ad uterum", del ritorno alla madre, alla serenità prenatale. Di qui il suo affetto per le umili cose che lo circondano, in specie per quelle sprovviste di spigoli, che danno calore alla sua solitudine, benché siano anch'esse inermi. "Sarai il piú abbandonato, quando le cose ti abbandoneranno. Le cose non domandano: dicono di sí a tutto. Le cose sarebbero delle magnifiche amanti".

In quella situazione senza scampo scrivere poesia fu per Orten come respirare. Soltanto la poesia, vergata giorno per giorno, gli permise di non crollare dallo sconforto. La poesia, che gli nasceva in un flusso melodico, sebbene non schiva dei trucchi e delle scaltrezze, era per lui l'unica difesa possibile dell'esistenza minacciata e insieme un rimedio alla perdita della libertà. Già nel '38 aveva scritto a Halas: "Voglio esser poeta con tutto il cuore e ancor piú, e voglio morire per questo!". Ma nel triennio delle persecuzioni si fa piú accanito il suo attaccamento alla "cosa chiamata poesia", groviglio terribile che assorbe l'intero organismo, risucchia i nervi, dissangua. Poesia come carpietà, argine che respinge ancora la morte, anche se ne vermina tutto, ricerca dell'essenza dell'uomo nell'impenetrabile nulla che lo avviluppa, ma insieme barlume di speranza, anche quando ormai la candela brucia da entrambi i capi, perché "dopo l'infinito resta la Nona ancora".

"Vulnerabile", come Holan gli scrisse nel '39, "ad ogni battito del cuore consapevole e di quello inconscio", ma sicuro che esista una "forza della vulnerabilità", Orten supera il vuoto di quegli anni calamitosi con una sorta di furia poetica. "Solo questo è il mio mondo, la mia speranza, la mia fede, scrivere, scrivere fino al termine estremo". Quanto piú cresce l'orrore all'intorno, tanto piú aumenta il suo desiderio di trasformare in atto creativo l'exasperante tensione, come se tutto quello che accade e che

lo minaccia fosse solo uno stimolo perché egli scriva. Orten sa bene che non cambierà niente, perché la poesia non è ellèboro per frenare la scatenata demenza, perché tutto è predestinato e immutabile. “La pietra fu data, – la pietra fu data!”. E del resto “l’andare è morto. Morta la meta. Solo uno scimmiettare – vive, che ormai da tanto ci sa a memoria”. Ma ciò nonostante bisogna aderire al proprio destino, guizzare nell’inestricabile assurdo, trovando salvezza in se stessi, dare un senso a ciò che è piú disperato. Bisogna compiersi fino in fondo, “essere”, prima che vengano a prenderti.

[A.M. Ripellino, “Diario sentimentale del paese di Canarinia” (recensione a J. Orten, *La cosa chiamata poesia*, traduzione di G. Giudici e V. Mikeš, Torino 1969), *L'espresso*, 9 novembre 1969, p. 23]



È USCITO IL PRIMO DEI CINQUE VOLUMI DELLA *Storia del teatro cecoslovacco*

In un momento così difficile per la Cecoslovacchia, un gruppo di teatrologhi dell’Accademia delle Scienze, sotto la guida di František Černý, ha pubblicato il superbo e monumentale primo volume di una *Storia del teatro ceco* (*Dějiny českého divadla*, Accademia delle Scienze, Praga 1968-1969), che ne comprenderà cinque: opera illustratissima e ricca di dati sinora sconosciuti, che confermano i forti legami di questa cultura con quella dell’Occidente. Vi si trovano attraenti notizie sui riti folclorici boemi, sui misteri medievali, sui giullari, sul teatro umanistico e gesuitico, sulle *Haupt- und Staats-aktionen*, sugli spettacoli dei castelli nobiliari, sulle madornali marionette barocche di sapore faustiano, sul burlesco di origine viennese, sulle propaggini dell’opera italiana.

Si è subito curiosi di sapere qualcosa sulla presenza della Commedia dell’arte in area boema. Nel 1686 fu a Praga la Compagnia di Giovanni Nannini. Nel maniero di Krumlov, nel sud del paese, si è conservato un magnifico teatro dello scorcio del XVIII secolo, con attrezzature, guardaroba, sipari, macchine, carri, e una

splendida sala adorna di maschere della commedia improvvisa, che si duplicano in un giuoco di specchi. Per il costume pluricolore, Arlecchino fu ribattezzato dal popolo Strakapoun, che è il nome di un picchio variegato, il picchio rosso, e si confuse a volte con Hanswurst, con Pickelhering e con personaggi del teatro di Vienna, come il villano grullo Kilian Brustfleck di Johann Valentin Petzold e il briccone Bernardon di Josef Kurz. Nei villaggi divenne componente essenziale dei cortei carnevaleschi, accanto alle innumeri maschere locali di discendenza pagana, come le Lucky gobbute, dai lunghi becchi spettrali, che entravano nelle case al crepuscolo con gran fracasso, per scacciarne gli spiriti, o le Perchty, che si aggiravano per i villaggi in camicia bianca, col viso incrostato di farina, nelle mani intrise di sanguinaccio tenendo un falchetto o un coltello.

Fra le cose piú notevoli dell’antico teatro boemo è la farsa *L’Unguentario* [*Mastičkár*], della metà del Trecento, imperniata sul ciarlatano che vende alle tre Marie le pomate per spalmare il corpo di Cristo. La farsa diverge dagli analoghi testi occidentali per la parodia che vi è fatta della resurrezione del Redentore: l’unguentario, assistito dai linguacciuti inservienti Rubin e Pustrpalk, fa rivivere un ebreo morto: Isacco, figlio di Abramo. La scurrilità e la sostanza linguistica di questa farsa, pervenutaci in due varianti, danno inizio a una tradizione della parlata grassoccia e fecale, che giungerà sino agli aneddoti del *Bravo soldato Švejk*. Elemento specifico di questa cultura è il teatro popolare barocco, in cui confluiscono i modelli gesuitici, i residui degli antichissimi riti e l’esempio delle Compagnie di giro inglesi e tedesche, che visitarono le terre ceche nel Sei-Settecento. Questo teatro, per la scarsità di mezzi e di attrezzi, ricorreva alla metafora e ai simboli allusivi: ma è appunto tale metaforismo a renderlo moderno. Non a caso esso fu ripreso nel ventennio tra le due guerre, dal regista d’avanguardia Emil František Burian. Basta pensare alle acconciature degli attori nelle

commedie in versi sulla vita e sul supplizio di sante martiri (prima fra tutte santa Dorotka), che erano un saporoso pasticcio di ingenuità domenicale e di parodia delle costumanze dei nobili e delle cerimonie ecclesiastiche.

Gli angeli avevano ali di cartapesta con penne incollate e attorno ai capelli un'aureola di giallo filo di ferro. Il diavolo, che con la scopa delimitava lo spazio della scena e saltellava poi tra gli spettatori, per spaventarli ed esigerne doni, portava sul viso un berretto nero da spazzacamino con buchi per gli occhi e sul corpo una pelliccia vellosa. Il re indossava, sopra una lunga gonna a merletti, una camicia bianca d'uomo, stretta alla vita; aveva una corona di cartapesta indorata e, segno supremo di dignità, gli occhiali. Ai ministri si dava un cappello bicorni, con pennacchio di piume di gallo, e fascia a tracolla. I boia sfoggiavano rossi calzoni e fez da soldato, e camiciotti da macellai a strisce bianche e scarlatte: una sciabola curva di legno dal fiocco rosso all'elsa e una corda sporgente da una tasca completavano il fantasioso costume. Questo teatro barocco comprende non solo commedie agiografiche e natalizie e pasquali, ma anche testi di soggetto laico, come *Lo specchio del carnevale*, *Salička* (aneddoto di infedeltà coniugale), la *Commedia sulla guerra turca*, la *Commedia su Anežka, regina siciliana*, *La rivolta rurale*, e la divertente *Commedia su Francesca, figlia di re inglese, e su Giovannino, figlio di mercante londinese*, che risente del repertorio degli Englische Komödianten ed è intercalata dalle tirate di un *blázen*, ossia di un *fool*, il quale commenta le fortunate vicende della ragazza venduta dal malefico primo ministro al sultano turco e salvata, con mille traversie, dal semplice artigiano Giovannino. Molte di queste commedie furono raggruppate da Burian in "suites popolari" e l'ultima venne da lui addirittura musicata col titolo *Opera da fiera*.

Burian che, come il regista polacco Leon Schiller, si appassionava per gli spettacoli e i testi folclorici, aveva tratto il suo motto, "Venite, gente, ai teatri – con martelli di ferro", da

una battuta di un rito teatrale assai frequente fra il popolo boemo in età barocca: la "decapitazione del gallo". In questa cerimonia buffa un "giudice" enumerava dinanzi a un "tribunale" le colpe del gallo, ossia di un re immaginario, ed emanava un verdetto di condanna a morte. Il re-gallo indossava una corazza di bianca corteccia di betulla adorna di fiori e di ramoscelli, le gambe avvolte di felce, la maschera in viso, uno stecco di rosa canina per scettro. Lo "giustiziavano", fra imbonimenti satirici e false omelie, facendogli cadere di testa la corona di betulla o uccidendo una rana che portava appesa a una canna. Finti cavalli, come nel balletto cubistico *Parade*, maschere ferine, travestimenti da ebrei, da scaccini, da sgherri, da donnicciole con gerle sul dorso, da re Maggi, da Bacchi, si incontrano nel repertorio magico del contado boemo nel periodo barocco. E ancora: l'ultimo covone mutato in "donnetta d'oro", e l'Inverno-Morte, come fastello di paglia su un'asta, avvolto di variopinti brandelli ed ornato di una catena di gusci d'uovo.

Ma si vorrebbe parlare di cento altre curiosità che ci offre il volume: delle opere in dialetto hanako (ossia d'una regione della Moravia), diffuse nel Settecento; delle commedie allegoriche cinquecentesche di Mikuláš Konáč e Pavel Kyrmezer; dei beffardi interludi di Václav Kocmánek, del Seicento; delle mascherate che inventò a Praga l'Arcimboldo al tempo di Rodolfo II; della rappresentazione dell'opera *Costanza e Fortezza* di Fux nel 1723 al Castello di Praga; delle recite nelle residenze gentilizie; degli interessi teatrali del grande Comenio e delle sue vignette di argomento scenico nel libro *Orbis pictus*, che forniscono una vivace sintesi degli spettacoli della seconda metà del Seicento.

[A.M. Ripellino, "È uscito il primo dei cinque volumi della *Storia del teatro cecoslovacco*" (recensione di *Dějiny českého divadla*, Praha 1968), *Il dramma*, 1969, 6, pp. 8-9]



IL SUO MESSAGGIO ESCE DA UN CESTO DI
CORIANDOLI

Storie di Boemia: fu un giardiniere di nome Jan Tulipán ad architettare nel Seicento lo splendido parco del castello di Libochovice; all'inizio del secolo nostro il più dotato cubista della scuola praghese si chiamava Bohumil Kubišta; oggi l'omofonia collage-Kolář illude molti che vi sia connessione semantica tra il genere originato dallo sposalizio di forbici e colla e il cognome (che poi vuol dire: carraio) di uno dei più prestigiosi in Europa imbastitori di collages, Jiří Kolář, di Protivín presso Praga, nato nel 1914. Pietre focaie del fortuito, trappole dell'onomastica, da far gola ad un pescatore di fatalità, qual era Breton.

Una mostra svoltasi nello scorso marzo alla Galleria Schwarz a Milano ci offre il destro per dire qualcosa di questo esercitatissimo artista, che accende sempre più vasti consensi nei paesi dell'Occidente, mentre nella sua terra è tenuto al bando. Parlando della creazione figurativa di Kolář, non bisogna dimenticare che egli cominciò come poeta, e poeta non di poco momento, autore di molte raccolte, di cui alcune ancora forzatamente inedite, che resteranno nella storia della poesia ceca. Kolář intese un suo "universo sbagliato", mescolando e incollando con inventiva inesauribile brandelli di vecchie réclames, alfabeti da tipografo e tavole ottometriche decimali, scampoli, carte da giuoco, riproduzioni di quadri celebri, immagini di figurini e di rotocalchi, vignette di libri di zoologia e di botanica.

Ritaglia in minutissimi pezzi le pagine del Larousse o le tabelle dell'orario ferroviario o carte da musica, per poi ricomporle in fitti meandri e spirali e cerchi concentrici. Moltiplica un tema, frammentando il facsimile di un quadro famoso in una serie di strisce o di quadratini, che poi giustappone, così da partorire un'effigie che tiene delle anamorfosi del manierismo. Oppure sopra la riproduzione di un illustre dipinto appiccica quella di un altro, tagliata in picco-

le bande in maniera che il primo appaia come dietro una fila di sbarre. Ne risulta un ambiguo mondo addogato, come di schegge di specchi, di strisce baluginanti, un labile mondo al quale il continuo tremolio ottico dà una parvenza di fatamorgana. Tali permutazioni, suscitatrici di ballatesche contrade di larve enigmatiche, di paesaggi onirici, sono da Kolář designate con nomi diversi: *chiasmages* (da "chiasma"), *rolages* (da *rolovati* ossia "arrotoolare"), *prolagages* (da *prolináni*: compenetrazione).

Oltre alle varietà di collages l'opera certolina di questo instancabile rappezzatore comprende innumeri generi di "poesia evidente", che egli distingue con un fervore battesimale, inventando una terminologia così intricata da far perder la bussola. Kolář ha composto "poesie sotterranee" (il testo si immerge in un buco del foglio, spuntando dall'altro lato come la coda di una cometa), "poesie musicali" (carte da note con pentagrammi imbrogliati), "poesie ricoperte" (macchie di inchiostro nascondono la scrittura), "poesie bozze" (caratteri a mano deformano un testo stampato), "poesie da cucina" (con pezze per prender le pentole), "poesie oggettuali" (cartoni da cui pendono, come da un medagliere, conchiglie, automobiline, frantumi di pettini, chiavi, ciondoli, metri da sarti, scatole di zolfanelli, lucchetti, spilloni ed altri rifiuti intrisi di malinconia, come nei Merz di Kurt Schwitters).

E ancora: "poesie censurate", "poesie campionari", "pseudopoesie" (a un celebre quadro è attribuito un titolo incongruo e viceversa titoli di dipinti famosi sono assegnati a vignette banali), "poesie ventilatorie" (con brani di carta incollati, che si possono alzare per leggerli dentro), "poesie infiammabili" (con fiammiferi attaccati sopra), "poesie nodali" (cartoni con spaghetti intrecciati), "poesie missive" (con una busta da lettere contenente un dipinto a sorpresa), "poesie geografiche" (ossia mappe in cui il poeta ha cancellato dei luoghi e aggiunto topònimi inesistenti), "poesie del bucatto" (cartoni con stracci appesi a una corda per

la biancheria), “poesie per ciechi” (con scrittura Braille), “poesie ebdomadari” (cartoni impaginati come riviste, con dissimili immagini messe a confronto), “poesie analfabetiche” (gruppi di sgorbi e di scarabocchi), “mattogrammi” (come impiastricciati da un mentecatto). E ancora: “anticollages” o “dileguamenti” (dall’Autoritratto del Doganiere, ad esempio, vien cancellata la sua figura), poesie su carta carbone, con lamette da barba, con nastri da macchina, su fatture con intestazioni di vecchie ditte, su quei foglietti che servono ai cartolai per provare le biro, con finestrella da aprire per guardarvi dentro con una matita attaccata, perché ogni lettore vi apponga un suo segno.

Ma bisognerebbe anche parlare degli innumeri oggetti che Kolář ha plasmato: specchi, mele di marmo o di legno, lavatoi, mappamondi, spesso fasciati di antichi manoscritti con miniature, lettere gotiche, neumi, testi latini. Non c’è cosa da cui Kolář non tragga pretesti di poesia. Tre freddi dèmoni presiedono a questa babele di minuzie, che il poeta chiama “multirealismo”: il Bricolage, la Manipolazione, l’Accumulamento. I suoi accurati artefatti senza mai sbavature testimoniano di un’infinita pazienza, di un’applicazione che sembra riflettere l’attitudine dell’uomo boemo al *do-it-yourself*, ai lavoretti manuali. Essi palesano inoltre la tendenza del poeta a disgregare e a gualcire gli oggetti che incappano nei suoi tranelli, tendenza che ben illustra la “théorie de la poubelle” enunciata dal sociologo Moles. Il primo stadio di questa fatica è la distruzione: ciancicare, amputare, ridurre a sbrendoli. Segue quindi il processo di rincollatura, la flemmatica manipolazione, che conferisce ai testi e ai quadri smembrati un nuovo valore semantico. È ancora il gran tema dei ready-mades di Duchamp: divelte dal loro contesto, le cose mutano significazione. Basta un rivestimento desueto, una brancatura, per sbalestrare dal suo alveo abituale l’oggetto. Ad accrescere lo spaesamento di questo universo spiegazzato, Kolář affastella sovente in maniera sbilenca e volutamente

maldestra i pezzi smozzati, sì che le immagini appaiono storte e pericolanti, come per sommovimenti tellurici. Il terzo dèmonone freddo è la smania comune a molti artisti moderni di accatastare detriti e ciarpame. Non a caso momento cruciale fu per Kolář la visita al museo di Auschwitz, gigantesco ammasso di oggetti sopravvissuti al massacro.

Una forte rassomiglianza apparenta la tecnica della “poesia evidente” e la strategia verbale delle raccolte di Kolář. Le sue liriche, tutte ambientate nelle strade e nei casermeschi casamenti della periferia praghese, non sono in fondo che sovrapposizioni di piani diversi, montaggi di dialoghi, insegne, brani di cronaca, insomma assemblages di realtà dissonanti, di scompaginati squarci di vita feriale e plebea, la cui banalità è illuminata talvolta da sprazzi di metafisica. Nella struttura delle sue poesie come in quella moltiplicatoria dei suoi collages Kolář dimostra un’intensa ansia di cogliere il reciproco fluire delle cose l’una nell’altra, il pluralismo, le occulte analogie del creato. Desideroso di riscoprire il rapporto tra cultura e natura, egli incastra frammenti di antiche tele, scene da Storia Sacra, paesaggi fiamminghi, brandelli di carte geografiche nelle ali di farfalle, nel corpo di uccelli, nel ventre di pesci ritagliati dalle illustrazioni del Brehm. E così per vie traverse la sua cervellotica iconografia si ricollega a quei “paradisi”, viluppi di folta vegetazione e volatili araldici e insetti, che dipinsero in Boemia parecchi pittori barocchi.

[A.M. Ripellino, “Il suo messaggio esce da un cesto di coriandoli” (recensione alla mostra *Jiří Kolář: l’arte come forma della libertà*, Milano 1972), *L’Espresso*, 23 aprile 1972, p. 19]



TRATTASI DI [LUDVÍK VACULÍK]

Nelle condizioni dei regimi che governano l’Europa orientale accade spesso che uno scrittore di scarso risalto letterario emerga per il suo coraggio civile e per la sua ferma opposizione al potere. E mentre altri di più forte significato artistico tacciono o piegano la schiena egli

persiste nella strenua difesa dei valori conculcati. Tale è il caso del narratore cecoslovacco Ludvík Vaculík, nato a Brumov in Moravia nel 1926, già operaio nei calzaturifici Baťa, comunista espulso, autore dei romanzi *La casa rumorosa*, *La scure* e *Le cavie* (quest'ultimo uscito in tedesco nel 1970, ma non ancora in Cecoslovacchia). *Le cavie*, che riflette diagonalmente lo stato presente della Cecoslovacchia, più che un romanzo sembra un trattatello sull'indole, sulle abitudini, sulle malattie dei porcellini d'India. Il protagonista, un impiegato della Banca Statale di Praga, per Natale regala ai suoi figli una candida cavia dagli occhi rossi, e da quel momento la vita dell'intera famiglia è condizionata dalla presenza del piccolo rosicante, cui presto se ne aggiungono altri.

Ma non nelle pagine di narrativa, bensì negli scritti di incitamento e di allarme, nelle iniziative politiche prese negli anni oscuri della Cecoslovacchia brilla il nome di Vaculík. Esso si affida in specie a quel *Manifesto delle duemila parole*, che fu sale negli occhi per i dirigenti sovietici. Denunciando i soprusi e i misfatti dei funzionari corrotti, che avevano portato il paese allo sfacelo, quel *Manifesto* assumeva accenti profetici. Era il 27 giugno 1968, due mesi prima dell'occupazione: "I giorni che verranno sono quelli dell'estate, quelli in cui, per antica abitudine, si è portati a lasciare molte cose insolite. Scommettiamo tuttavia che i nostri cari oppositori non si prenderanno vacanze, mobiliteranno i loro uomini e vorranno prepararsi fin d'ora tranquille feste natalizie". Esaltando la libertà di parola come la più alta conquista dell'anno '68, Vaculík esigeva le dimissioni di quelli che avevano abusato del potere e si erano comportati in modo sleale e crudele. Rassicurando poi gli alleati sull'osservanza dei patti, proclamava: "Al governo possiamo far sapere che siamo al suo fianco, magari con le armi in pugno, se farà secondo il nostro mandato".

A qualche anno dal tragico agosto che ridusse in servitù il popolo cecoslovacco e mentre sempre più oscure si fanno le sue sorti, Ludvík Va-

culík leva di nuovo la voce in un'intervista a un giornale occidentale.

Dalle parole di questo testo appare chiara la terribile situazione degli intellettuali di quella terra, allontanati dalle redazioni e dagli istituti scientifici e costretti a campare col mestiere di portinai o di tassisti o di custodi notturni. La censura infuria stupidamente. Non escono nuovi libri, e persino gli antichi vengono manipolati o distrutti in una frenetica crociata di oscurantismo. Vi sono liste di proscrizione per gli scrittori. E nemmeno il nome dei traduttori può apparire sulle versioni, se essi non sono dentro la cricca imperante. Piccole beghe, servilismi, ignoranza accrescono la cupa trama di persecuzioni, sospetti, vendette, misure poliziesche. In un momento in cui più grande è l'esilio interno di chi resiste ai dettami della combriccola filomoscovita, l'intervista di Vaculík è un atto di coraggio.

[“Trattasi di:” (profilo di Ludvík Vaculík, a corredo di un'intervista dal titolo “Coraggio, domani andrà peggio”, realizzata da Friedrich Rentsch per Die Zeit), *L'Espresso*, 28 gennaio 1973, p. 13]



LUDVÍK VACULÍK. LE CAVIE

Chi non ha allevato criceti tremanti come gelatina, mucchietti pelosi che rosicchiano vecchie scartoffie e si ficcano dentro gli armadi? Il narratore boemo Ludvík Vaculík, nel romanzo *Le cavie*, tradotto con molta grazia da Serena Vitale, discorre di uno svitato bancario di Praga che prospera in casa porcellini d'India. Vaculík fu il promotore del *Manifesto delle Duemila parole* e uno dei più alacri araldi della Primavera Praghese: ciò spiega perché questo romanzo non possa vedere la luce nella Cecoslovacchia presente, così inospite e immite per gli scrittori che non siano in odore di santità ossia di ottusa obbedienza. Più che un romanzo, *Le cavie* sembra un trattatello sull'indole, sulle malattie, sulle abitudini dei porcellini d'India. Il protagonista regala ai suoi due ragazzi una cavia dai rossi occhietti-rubini, e da quel momento la vita

dell'intera famiglia è condizionata dal piccolo roditore, chiamato Albínek, al quale ben presto due altri, rossicci, vengono a far compagnia.

L'indagine minuziosa, febbrile, monomaniaca su quelle bestiole, che in breve diventano un incubo, si alterna al racconto della corruzione che affligge la Banca di Piazza San Venceslao, dove tutti rubano a piene mani, sebbene vigilati da guardie non meno truffiere. In prima persona e come parlando a bambini, il bancario registra con un'insistenza che ingenera noia ogni guizzo, ogni moto, ogni tremito dei rosicanti batuffoli e indugia sulla loro dieta e sui loro bisogni e sulle scatole dove si acquattano e sugli esperimenti che compie con quei corpicini spauriti, mettendoli in tasca, sul piatto di un giradischi, sull'orlo della vasca da bagno ricolma: insomma mutandoli in oggetti di giocoleria, come i bianchi conigli che vomita un eroe di Cortázar. Vi sono momenti in questa patetica microscopia, in cui pare che il protagonista debba cambiarsi lui stesso in un porcellino d'India, come un altro eroe di Cortázar in un axolotl, – ma a Vaculík è mancato il coraggio di tentare la kafkiana metamorfosi. Eppure il torvo ambiente bancario praghese, i misteriosi custodi, l'agonia di una delle tre cavie, “grumo di peli vomitato da una civetta”, e lo stesso carattere di parabola abitata da bestie: tutto ciò avvicina il romanzo alle invenzioni di Kafka. Del resto nelle lettere ceche ebbero sempre gran parte le allegorie ferine: dal farraginoso poema trecentesco *Il Nuovo Parlamento* di Smil Flaška, in cui vari animali consigliano Re Leone sull'arte di governare, all'apologo *La volpe furba* di Rudolf Těsnohlídek, che fornì il soggetto ad un'opera di Leoš Janáček, dalla commedia entomologica *Scene della vita degli insetti* dei Čapek al romanzo di Karel, uno dei due fratelli, *La guerra con le salamandre*, ingombro di orridi anfibi precorritori delle orde nazistiche. Vaculík vuole forse adombrare l'odierna situazione della Boemia. Tu allevi cavie con tenerezza in famiglia, e in poco tempo le cavie invadono la tua esistenza. È un'esistenza da cavie nell'angusto spazio

di una scatola da margarina quella di un popolo oppresso da un regime sfuggente ed ambiguo come la Banca Statale.

[“Ludvík Vaculík. Le cavie”, *Il Giornale*, 2 luglio 1974, p. 3]

www.esamizdat.it