

## Recensioni

[eSamizdat 2004 (II) 3, pp. 237-275]

**La nuova poesia russa, cura e traduzione di P. Galvagni, introduzione di Dm. Kuz'min, prefazione di V. Krivulin, Crocetti editore, Milano 2003.**

Dopo un decennio in cui in Italia non ha visto la luce nemmeno un'antologia dedicata alla letteratura russa contemporanea, negli ultimi anni assistiamo a un interesse crescente nei confronti di questo tipo di pubblicazioni (basti ricordare l'antologia di prosa *Schegge di Russia* a cura di M. Caramitti). Il curatore della *Nuova poesia russa*, Paolo Galvagni, si occupa da tempo di poesia contemporanea: a lui si deve ad esempio l'articolo su Poesia (sul numero 128 del maggio 1999), rivista peraltro edita dalla stessa casa editrice che ha pubblicato quest'antologia, con una scelta di testi in traduzione (sua) di giovani poeti.

*La nuova poesia russa* si apre con un saggio di carattere storico di Dm. Kuz'min, in cui viene descritta la situazione della poesia russa non ufficiale degli anni '60-'90 e nell'ultimo decennio. Al saggio di Kuz'min segue un articolo di V. Krivulin in cui il poeta leningradese traccia un quadro delle caratteristiche peculiari della poesia "del sottosuolo" dello stesso periodo. L'antologia propone i testi (in traduzione e con il testo a fronte) di 24 autori: G. Sapgir, G. Ajgi, Dm. A. Prigov, V. Krivulin, S. Stratanovskij, A. Dragomoščenko, L. Rubinštejn, E. Švarc, M. Ajzenberg, I. Achmet'ev, N. Iskrenko, S. Gandlevskij, S. Zav'jalov, E. Fanajlova, V. Pavlova, A. Petrova, Dm. Volček, A. Skidan, Dm. Vodennikov, A. Sen-Sen'kov, S. Timofeev, A. Anaševič, S. L'ovskij, D. Davydov, abbracciando quindi un'ampia gamma di generi e di diversi periodi, caratterizzati da poetiche estremamente eterogenee. In appendice Galvagni presenta delle brevi schede biografiche degli autori presentati. È interessante notare come l'antologia si apra con Sapgir e si concluda con Davydov, discepolo del primo e di lui più giovane di mezzo secolo esatto. Proprio l'evoluzione poetica in questi cinquant'anni è l'oggetto di indagine di questo libro.

Nel libro è possibile osservare lo sviluppo della poesia non ufficiale degli anni '60 e '70 e la trasformazione delle poetiche elaborate dal concretismo, dal concettualismo e dagli autori indipendenti, ma anche la loro rielaborazione nella poetica di scrittori della fine del periodo sovietico e della Russia odierna. La poesia del periodo chruščeviano sfuma in quella degli anni '70 in maniera molto graduale e quasi senza accorgersene ci si trova proiettati nel contesto degli ultimi anni del XX secolo. Galvagni fa anche uso di note per spiegare quei momenti che non sarebbero chiari a un lettore che non conosca a fondo la Russia o il contesto dell'epoca, sebbene alcune di esse appaiano decisamente eccessive, come per esempio quella che spiega che "il taekwondo (letteralmente "con le mani e con i piedi") è un'arte marziale coreana" (p. 80).

Quest'antologia è il lavoro più completo in lingua italiana sulla poesia contemporanea, sebbene 24 autori non rappresentino un quadro esaustivo del variegato panorama della nuova poesia russa; è però difficile pensare a un'opera più voluminosa ed esaustiva nel panorama editoriale del nostro paese. L'esclusione di alcuni autori, come Brodskij, per esempio, è giustificata dal grande numero di traduzioni degli stessi. In questo senso, mi pare, questo volume si propone come integrazione alle, ahimè sempre troppo scarse, pubblicazioni di letteratura russa contemporanea esistenti.

Galvagni traduce con grande maestria i poeti più barocchi, che fanno uso di uno stile elevato e molto ricercato (è difficile immaginarsi una traduzione più affascinante di un poeta "difficile" come Ajgi). A volte però il suo approccio non risulta sufficiente: le opere di tutti gli autori presentati sono state tradotte in versi liberi, o comunque senza rispettare la struttura metrica e di rime dell'originale, il che priva molti versi di buona parte del loro fascino e in parte anche del senso che gli scrittori d'avanguardia del periodo tardo-sovietico affidavano alle trovate metriche o agli artifici formali. Se è

vero che in Italia molti ritengono che le rime e una metrica rigida (o relativamente rigida) siano mezzi scrittori antiquati e non rispondenti alla sensibilità moderna, è altrettanto vero che un traduttore non può permettersi certe libertà rispetto al testo di partenza, a meno di voler fare una traduzione interlineare per una successiva rielaborazione. Questo discorso vale soprattutto per un paese come la Russia, in cui la tradizione del verso "regolare" è ancora forte e viva. La poesia di G. Sapgir o di N. Iskrenko senza rime suona infatti troppo "povera", sebbene questi autori siano considerati fondamentali nell'evoluzione della poesia della seconda metà del XX secolo.

Un'altra critica riguarda la scelta non sempre attenta dell'arsenale espressivo; Galvagni perde talvolta di vista una sfumatura o un'intonazione e in testi come quelli minimalisti (di I. Achmet'ev, per esempio) trascurare un particolare nella traduzione può deformare la ricezione del testo *in toto*, nel momento in cui questo consta di una decina di parole scelte con una cura quasi maniacale e tutte estremamente indicative di un umore o con un potenziale evocativo molto forte. Perdere di vista la precisione può portare il lettore che non conosce bene questi fenomeni letterari a guardare a queste poesie come a cose eccessivamente semplici e banali.

Quanto detto toglie poco merito all'opera di Galvagni, che ha compiuto un enorme lavoro di traduzione, ma soprattutto ha proposto un'opera pionieristica che, si spera, potrà rappresentare il punto di partenza per molte altre pubblicazioni di questo genere, ancora troppo rare in Italia (soprattutto nel caso della poesia, che "non vende" bene). Opere come *Schegge di Russia* e *La nuova poesia russa* fanno ben sperare in un rinnovamento dell'interesse nei confronti della letteratura russa, sopito dopo il crollo del sistema sovietico.

Massimo Maurizio

**V. Kalinin, *Un chilogrammo di esplosivo e un vagoncino di cocaina*, traduzione di D. Liberti, Playground, Roma 2004.**

Il libro di esordio del russo Vadim Kalinin consiste in una raccolta di racconti brevi in cui percezioni della realtà alterate e trame improbabili, che sembrano scritte sotto l'effetto di stupefacenti, si mescolano a cru-

de descrizioni di amplessi edonistici, creando atmosfere allucinate e grottesche.

I protagonisti dei singoli racconti appaiono come vittime compiacenti ora di orge omosessuali ("Il passeggero dell'ambulanza"), ora di esistenze degradate ("Sodoma e sangue"); si ergono a eroi dell'anti-morale in racconti fantastici ("Il destino della cinese") o in nebulose parabole ("L'incredibile e triste storia di Miša Štirikov e della moglie snaturata"). La citazione di Gustav Meyrink ("Il fatto è che nessuno desidera la felicità"), con cui l'autore apre il libro, sembra riassumere il tono delle dinamiche narrative che si dipanano di pagina in pagina e si incentrano intorno al fatto che i personaggi del libro tendono alla felicità perché prossima al piacere, ma, dopo averla raggiunta, la oltrepassano senza degnarla di attenzione e tornano alle loro piccole esistenze quotidiane. Dallo stesso autore Kalinin, nel racconto "Jura e l'Aleph", prende in prestito la rielaborazione dell'immaginario fantastico ebraico del Golem, che viene volutamente dissacrato, come anche profanata è l'icona della chiesa ortodossa russa in "Sodoma e sangue", nelle fattezze di un prete corrotto nello spirito da un'anonima figura femminile. La donna, descritta nelle vesti di istigatrice, arpia o moglie snaturata, riveste sempre un ruolo essenzialmente secondario o negativo. Unica eccezione è Nadežda Pavlovna che in "Sbocciano i fiori", un racconto allegorico sull'appagamento del piacere femminile, aggiunge anche la metafora dell'elemento femminile sottomesso a un dominio maschile. Tornata a casa da una passeggiata in un parco in orgasmica fioritura, Nadežda pasteggia a petali di fiori, dono di un ammiratore, gratificando in tal modo il suo desiderio, ma non appagando la sua fame. L'appetito sarà saziato, alla fine del racconto, dalla grassa carne cucinata dal marito e infilata a forza nella sua bocca, mentre la protagonista, incatenata e resa docile schiava, giacerà tra le braccia di un maschilismo non troppo celato. Il tema ricorrente dell'omosessualità, vissuta fisicamente in maniera adolescenziale e accompagnata da una sorta di insolenza, sipario di un certo disagio sociale e di una necessità di ribellione, viene utilizzata come strumento per descrivere l'universale bestialità e perversione del comportamento umano. Nella maggior parte dei racconti la descrizione di coiti si affianca al frequente utilizzo di membri maschili a scopo letterario-ornamentale; il

nesso diviene un atto del vivere comune, un bisogno corporeo non più legato alla sfera intima o del piacere, ma da raccontare schiettamente come si farebbe con il fagocitare ingordo di una bistecca. Il frequente uso dell'io narrante impedisce l'insorgere di facili giudizi di condanna-compassione nel lettore che anzi lo colloca alla pari con il personaggio, carnefice o martire che sia, ricattandolo grazie a una complicità ed empatia di pensieri e sensazioni. Anche svincolandosi emotivamente non si potrebbe comunque nutrire compassione per la vittima accondiscendente verso il suo stupro, così come non si potrebbe condannare la pulsione naturale e incontenibile dello stupratore. La raccolta si conclude con una novella più lunga delle altre e intrisa di echi provenienti da un'infanzia rivissuta, grazie alle droghe, in età ormai post-adolescenziale. Le paradossali vicissitudini narrate riescono a strappare qualche sorriso durante la lettura, come ad esempio alla comparsa di una gigantesca creatura (Talpadoro) che rischia di fagocitare i due protagonisti. Nel lieto fine, il pericolo viene scampato grazie al taglio della testa di una colf cinese o forse, ma non ne sono sicuri neanche gli stessi protagonisti, grazie alla presenza di campanili delle chiese costruiti a scopo difensivo in caso di fantomatici attacchi da parte dei mastodontici animali.

In questo percorso onirico e profanatorio della realtà non mancano racconti che sollevano il lettore dal groviglio kalininiano fatto di carne e umori: "Biglietto di andata e ritorno" ad esempio, con il suo riuscito svolgersi e riavvolgersi narrativo, contiene una mini-ode alla cultura omosessuale, mentre nello "Specchio" il rincorrersi e il ritrovarsi di vittima e carnefice svela l'intima anima sado-masochista dell'umanità che popola questo libro. Più frequentemente però si ha l'impressione che l'autore si rinchioda in un "manierismo da tossicodipendenza", interessato soprattutto a sbalordire con storie inverosimili, specchi di realtà deformanti, grottesche e surreali, ma che rendono la scrittura troppo stilizzata e priva di freschezza e originalità. Paradossalmente proprio quando la narrazione si fa più sobria, come nei due racconti appena citati, si intravedono i risultati letterari migliori, che forniscono anche chiavi di lettura in grado di districare le linee guida e gli intenti di base di una scrittura spesso troppo oscura e fumosa.

Ci sembra di poter sintetizzare che il talento di Kali-

nin, se proprio ci si vuole sbilanciare con l'utilizzo di tale sostantivo, emerga soprattutto nei racconti brevi in cui il delirio da droghe pesanti costituisce solamente una blanda cornice a metafore o riflessioni sulla condizione umana e non si perde in sproloqui fantastici che rendono la lettura tediosa e la storia un rincorrersi di frasi incongruenti.

Francesca Zucco

---

*Un chilogrammo di esplosivo e un vagone di cocaina* è il titolo accattivante e di estrema attualità della raccolta di racconti di Vadim Kalinin pubblicata dalla neonata casa editrice gay Playground di Roma, che con esso inaugura la collana "Madrelingua gay". Il libro è composto da 18 brevi racconti difficilmente classificabili in un unico stile letterario: un *melting pot* di generi che vanno dall'assurdo alla fantascienza, dal punk allo psichedelico per poi passare al realismo che diventa a tratti macabro, metafora di una Russia dai mille volti, diventata occidentale senza accorgersene, ma inesorabilmente e perdutamente andata oltre, nel delirio e nel caos, dove l'uomo – vero e proprio campione di viltà, tradimento, opportunismo, bassezza, sadismo, degrado e degenerazione – dimostra di cosa è capace. Una mescolanza anche di temi che spaziano tra cinismo, terrorismo, stupri, sesso, droga (costanti in ogni racconto), e contengono in sé il pericolo della ricerca del sensazionale nell'inaudito, nel turpiloquio, nel troppo ostentato amplesso omosessuale. Si cade così nella monotonia tematica che diventa vera e propria ossessione, talmente assurda da raggiungere i toni della parodia nel racconto "L'incredibile e triste storia di Miša Štyrkov e della moglie snaturata": le sofferenze infatti non elevano le persone (linea dostoevskiana) ma le rendono indifferenti, tutto si cancella (perfino la differenza tra vittime e carnefici, pronti a scambiarsi di ruolo in qualsiasi momento, sembra voler dire Kalinin nello "Specchio"). Viene messo in dubbio qualsiasi sentimento (amore, fede, cultura, bellezza, nobiltà d'animo) e viene sviluppata in crescendo sempre più delirante un'estetica della provocazione, dello shock e del cinismo più assoluto. Si percepisce quasi materialmente l'intraducibile *pošlost'* di gogoliana memoria: nel fetore della morte, del sesso, del cibo, della droga e del quotidiano predominano rassegnazione, fatalismo e

cinismo. Non si deve però credere che Kalinin sia un autore sprovveduto o improvvisato, al contrario egli dimostra una profonda conoscenza della letteratura contemporanea, dalla quale attinge con straordinaria padronanza narrativa, rendendo così il testo appassionante, sarcastico, bizzarro, trasgressivo, sacrilego. Perché, come recita il titolo di un racconto di Kalinin stesso, “e nel mezzo nulla”.

Alessandra Lucà

### V. Majakovskij, *America*, progetto e traduzione di F. Lepre e S. Trocini, Voland, Roma 2004.

Prosa e poesia duettano trionfali in questa raccolta – seconda edizione per i tipi Voland – in cui il testo *La mia scoperta dell’America*, pubblicato nel 1926 dal Gosizdat, viene affiancato dal ciclo poetico *Versi sull’America*, inserito da Majakovskij stesso nel quinto tomo delle sue *Opere* (1927). La prima edizione del 1997 disponeva più futuristicamente le due voci narranti in simmetria, ottenendo una sorta di “testo a fronte”: poesia *versus* prosa o viceversa. Oggi la scelta editoriale cade su una strutturazione più tradizionale: prima il testo e poi i versi, perdendo forse un po’ dello spirito autentico degli anni Venti, ma andando sicuramente incontro al lettore, che può intraprendere il suo viaggio senza scomodi salti di pagina e che soprattutto approda alla concentrazione poetica con molti più strumenti per districarsi nelle sue fitte trame.

Majakovskij parte da Mosca nel maggio del 1925 diretto a Parigi, poiché non sa ancora se otterrà il visto americano. Dalla Francia si imbarca sulla nave Espagne, che dopo due brevi soste in Spagna e a Cuba, attracherà a luglio al porto di Veracruz in Messico. Qui, in attesa del sospirato visto, Majakovskij entra in contatto con la realtà politica e culturale del luogo. Finalmente il 27 luglio riesce a passare la frontiera a Laredo, e si ferma negli Stati Uniti per tre mesi.

La prosa che racconta le impressioni di questo viaggio si fonda sulla contingenza dello spostamento nello spazio: nasce e muore sull’Oceano. E questo perché l’adesione esperienziale agli avvenimenti, alle persone, agli oggetti, non è dettata tanto dalla volontà di costruire un minuzioso e fedele diario di bordo, quanto da quella concretezza majakovskiana che fa nascere la poesia dal

dettaglio trascurabile, dalla situazione prosaica, semplice: “viaggiare mi è necessario. Il contatto con le cose vive per me sostituisce quasi del tutto la lettura. Il viaggio cattura il lettore di oggi. Invece di invenzioni interessanti su cose noiose, invece di immagini e metafore, cose interessanti di per sé”. In una baldanzosa raffica di parole e immagini che ci descrivono le “cose vive”, procediamo verso la scoperta del Nuovo Mondo gradualmente, seguendo le tappe che il nostro cicerone ci detta: piccoli paragrafi – “La nave Espagne”, “Messico”, “New York”, “America”, “Chicago” - sequenze cinematografiche in cui prende forma il racconto esotico di un “mondo del tutto nuovo”. Il Messico, che Majakovskij tratteggia a tinte forti e un po’ *naïf* da terra selvaggia di cowboys e pellerossa, diviene luogo di incontro tra una realtà arretrata, degradata e l’immaginario fantastico del poeta bambino che giocava agli indiani. Nel varcare la frontiera con gli States, riuscendo infine a penetrare tra le maglie strette di burocrazie e controlli doganali, Majakovskij decostruisce il viaggio della speranza, si fa emigrante per svelarne l’illusione, per andare alla scoperta dell’America più vera, più crudele. Ciò nonostante, la sua tensione verso New York, cuore pulsante degli Usa, è fortissima, e l’impatto con la città – miracolo accatastato di ingegneria – è un misto di stupore, meraviglia, incredulità. Quest’ambiguità, che oscilla rapida tra riprova ed esaltazione, rimane invariata in ogni brano e verso che Majakovskij scrive su New York e sull’America. Così la descrizione meticolosa del *subway*, degli ascensori, dei grattacieli sembra uscita da un romanzo utopico-fantascientifico sul futuro: linee rapide che divorano verste, ascensori che ti proiettano dove vuoi tu, lo spettacolo esaltante del grande esercito del lavoro che la mattina occupa la città, macchine crepitanti... E solo poche righe dopo “è inutile cercare a New York quella organizzazione, rapidità e imperturbabilità da caricatura così celebrate nei libri”. In questo caso la disorganizzazione, il vagare per le strade della folla gli rende più vicino e umano questo mondo così frenetico, che tuttavia esercita su di lui un fascino irresistibile. Ma agli occhi di Majakovskij, al di là di ogni innovazione, conquista tecnica, stranezza, a grande protagonista dello scenario newyorkese si erge la Luce elettrica. Tutto si veste di luce e Broadway, che è il fulcro di questa vultà luminosa, è la sua strada prediletta: “essa risplende

come di giorno sullo sfondo della notte. Luce dai fanali di illuminazione, luce dalle lampadine che si rincorrono nelle insegne, luce dai riverberi delle vetrine e delle finestre dei negozi mai chiusi, luce dai fari che illuminano gli enormi cartelloni impiastriati, luce dalle porte dei cinematografi e dei teatri ogni qual volta si aprono, luce dalle automobili sfreccianti e dalla sopraelevata che balugina sotto ai tuoi piedi dalle aperture vetrinate sull'asfalto, luce dai treni sotterranei, luce dalle scritte pubblicitarie nel cielo. Luce, luce, luce". Il paradigma dell'elettricità riveste in Russia in quegli anni un ruolo dirompente: la campagna per l'elettrificazione viene lanciata da Lenin nel 1920 e l'introduzione della luce elettrica nelle isbe, la sua moltiplicazione nelle città diviene il simbolo del futuro realizzato, del progresso inarrestabile che lo sconvolgimento apocalittico della rivoluzione ha innescato. Majakovskij rimane estasiato di fronte a quest'orgia di luce, a questo prodigio di futuro a portata di mano. Tuttavia il suo sguardo sulle cose è sempre acuto, pronto a cogliere la verità meno evidente, e anche di fronte a tanto progresso Majakovskij sottolinea ironicamente l'ambiguità della borghesia americana di fronte alla tecnica: "i più ricchi mangiano nella semioscurità poiché preferiscono le candele alla luce elettrica. Queste candele mi fanno ridere. L'elettricità appartiene tutta alla borghesia e questa mangia alla luce dei moccoli. Essa ha una paura inconscia della sua elettricità. È rimasta turbata da questa magia, che evoca spiriti e non sa dominarli. L'atteggiamento della maggioranza è lo stesso anche verso le altre realizzazioni tecniche". Da qui scaturisce un'analisi profonda e spietata della società americana, capace di grandi ipocrisie, di grandi contraddizioni, e sullo sfondo di questioni cruciali – l'imperialismo americano, la disoccupazione, i conflitti interetnici, il ruolo dell'industria vero e unico motore nella vita del paese – Majakovskij inizia a incrinare la perfezione della tecnica, a mostrarne il volto più disumano. Così dalle considerazioni su un paese che non ha storia, che nonostante i suoi ritmi e la sua grandiosità ha tutto il sapore della precarietà poiché è un cantiere perpetuo, si staglia il contorno di una realtà rapace, serializzata. Nel racconto finale del pellegrinaggio compiuto verso i grandi centri industriali, come Chicago e Detroit, Majakovskij getta sul piatto del suo racconto il lato oscuro di queste città delle macchine, del mi-

racolo del fordismo illuminato: l'annullamento totale dell'operaio che viene ridotto ad automa. Sulla via del ritorno, traballando sopra l'oceano, Majakovskij tira le somme delle sue impressioni americane e propone il suo progetto: la riscoperta dell'America. L'appropriazione della sua tecnica che ha già realizzato la fase iniziale del futuro: "il futurismo della nuda tecnica, dell'impressionismo superficiale del fumo e dei cavi, che ha il grande compito di rivoluzionare la psiche rappresa e adiposa delle campagne, questo futurismo primordiale si è definitivamente affermato in America". Ciò che vorrebbe allora Majakovskij, quello che secondo lui è il compito dell'arte di sinistra, è il superamento di una vuota esaltazione della tecnica per una sua umanizzazione, per "il suo assoggettamento in nome degli interessi dell'umanità". In questa proposta è racchiusa tutta la maturazione del poeta, il superamento di un gradasso strombazzare sull'"aspetto esteriore della tecnica" in favore di una fruizione del futuro più discreta e funzionale, più attenta alle piccole cose dell'uomo. Anche nei versi Majakovskij propone questa seconda scoperta dell'America, fredda di indignazione per le sue ingiustizie, per i suoi moralismi filistei, ma tra un lazzo buffonesco, una sparata irriverente – a suo agio nell'elemento che gli è congeniale – parla molto più di sé di quanto non abbia fatto nella prosa, si afferma poeta-scapestrato-orgoglioso, si difende e soprattutto difende il ruolo della poesia invocandone un riconoscimento ufficiale, chiedendo direttamente a Stalin che le venga riservata una nicchia nella società, tra i resoconti sulla produzione e i comitati di fabbrica... è ben noto come questa richiesta verrà disattesa con l'ascesa di Stalin al potere.

Al di là della gravidanza letteraria di *America*, importante sia nel panorama dell'opera majakovskiana che nel contesto sovietico di quegli anni – in quanto coacervo di questioni così cruciali e figlie della temperie dell'epoca – il valore del testo è insito nel suo portato civile e politico: a ottant'anni di distanza, in un momento in cui gli Stati Uniti rivestono un ruolo così schiacciante nella scacchiera della geopolitica mondiale, una testimonianza, una riflessione tanto acuta e profonda sulla società americana ci stupisce per la sua inquietante attualità.

***Metamorfosi. Dieci racconti di narratori russi, cura e traduzione di A. Alleva, Avagliano editore, Cava de' Tirreni (Salerno) 2004.***

Ed ecco un'altra antologia che continua il fortunato momento per la letteratura russa contemporanea: dieci autori diversissimi fra loro (N. Bajtov, A. Eppel', N. Kononov, A. Matveva, A. Najman, E. Rejn, N. Smirnova, E. Švarc, M. Višneveckaja, E. Zvjagin) e dieci aspetti di una Russia e della sua narrativa estremamente eterogenei. Annelisa Alleva ha tradotto autori giovani e meno giovani, scegliendoli evidentemente secondo la propria sensibilità e il proprio gusto. Tutto sommato legittimo, perché no? Tutti i racconti di quest'antologia sono contemporanei, sebbene le date di nascita degli autori coprano un periodo di più di quarant'anni. Molti di essi accostano all'attività di prosatore anche quella, spesso primaria, di poeta (Bajtov, Kononov, Najman, Rejn, Švarc) e in alcuni casi si avverte chiaramente la contaminazione della poesia, come nel racconto di N. Kononov "Il genio di Evgenija", bella commistione di tratti lirici e volgarmente quotidiani: "in lacrime di pentimento, tirandosi via il moccio insieme al trucco da babbuino, con un feroce lamento funebre, urlava disperatamente in un recitativo operistico che tutta la vita, tutta la vita aveva odiato ferocemente, oh, quanto ferocemente, quella Evgenija. E non ci sarebbe stato perdono per lei di questi odio e ferocia disumani. Odiava la piccola carogna di successo, puttana, troia, rivale, odalisca dodicenne nel talamo del suo mutilo bellissimo imperatore amato oltremisura, zar, sovrano, Serse. E quest'uomo, questo marito, un tempo era tutto intero, un tempo aveva braccia e gambe. Poteva ogni cosa, tutti lo sapevano, e era buono. Oh, quant'era buono! Oh!" (p. 68).

Annelisa Alleva è poetessa e si vede. La traduzione è limpida, chiara, bella, restituisce la voce potente e il brusio sommesso in maniera molto efficace. E queste peculiarità emergono soprattutto con autori barocchi come Kononov.

Evgenija non è che una delle figure femminili che baluginano in questi racconti: cinque su dieci trattano di donne, e quattro autori su dieci sono donne. Questo indica un'indubbia inversione di tendenza rispetto alla letteratura omocentrica del periodo precedente. Le protagoniste di *Metamorfosi* sono molto diverse fra loro, si

va dalla bellissima ninfetta che uccide il figlio scriteriato nel racconto di Kononov, alla repressa Elena di A. Matveeva, succube della madre fino alla fine, dalla Lenočka di Bajtov, alle donne di N. Smirnova o alla tata di M. Višneveckaja.

Quello che emerge dai racconti di *Metamorfosi* è un mondo proteiforme, che spazia dalla prosa autobiografica e dai ricordi di guerra di Rejn (o degli anni '60 di Najman), alla surreale vicenda narrata da N. Bajtov, in cui una lingua che va scomparendo diventa il mezzo per stabilire gerarchie e assumere ruoli all'interno della famiglia: qui Lenocka diventa Elena vietando l'uso di una parola appartenente a un codice linguistico custodito dalla stirpe del vecchio Pafnutj Aleksevič, morto all'età di 112 anni. La dimensione di cui parla Bajtov è quella del nucleo familiare al di fuori del quale non esiste nulla, come nel suo libro *Prošloe v umozrenijach i dokumentach* [Il passato in contemplazioni e documenti, 1998], in cui il ricordo degli avi diventa spunto per tracciare una storia della Russia vista come un vita familiare che incomincia e finisce nella dimensione casalinga.

Accanto a quello di Bajtov trova posto il racconto "Il toccatore" di E. Švarc, in cui una strana esperienza mistica condotta attraverso il tatto, non servirà ad acquistare le virtù guaritrici di un Gesù del nostro tempo, come crede il protagonista, ma solo un tocco di morte. La ricerca che porta il "toccatore" nei luoghi sacri d'Europa e non solo, da Gerusalemme a Roma e alla Germania, da Bologna alla Francia, avviene nei sensi del protagonista che viaggia e si scopre nuovo, potente, divino, per poi farsi involontario omicida, quando i suoi presunti poteri taumaturgici uccidono un mendicante invece di riportarlo a nuova vita.

Un altro mendicante è il protagonista del racconto di A. Eppel' ("Natale nel vicolo perduto"), anch'esso introspettivo dialogo suscitato dai gemiti di due amanti alla fermata dell'autobus che danno spunto al protagonista per un esame della propria solitudine e della propria situazione. All'arrivo del mezzo si scoprirà che i gemiti d'amore non sono altro che le fantasie di un barbone alla fermata che congeda autista e protagonista con un gesto dallo spirito "poco natalizio".

Altri racconti mettono in luce anche la Russia post-sovietica, reale e allucinata, come ne "L'allievo" di E. Zvjagin, in cui un pittore in cerca d'ispirazione, ma so-

prattutto di tranquillità, si reca nella dacia di un amico per restare a contatto con la natura. Dopo un mese trascorso in una fiera solitudine riceve la visita di un'amica e di un critico d'arte francese, accompagnato dalla giovane segretaria e interessato a comprare le sue opere. La pace della campagna e la contrattazione finiscono con una sbornia e l'arrivo della prima neve, che spinge il pittore a far ritorno a Pietroburgo:

caricandosi sulla schiena le tele legate, chiuse casa e, quando si voltò dal cancello per l'ultima volta, vide l'albero d'altri, da lui spogliato. Se ne stava come se niente fosse, biancheggiante per via della neve che si era attaccata ai rami, ma il suo aspetto, solitario e spaesato, aumentava la sensazione di dolore.

Il treno elettrico, vuoto al mattino, vibrava fastidiosamente, masticando chilometri.

“Eh già!” pensava il pittore. “Tutto un mese a lavorare e a vivere dignitosamente, concentrato, dimenticando la vanità e le piccolezze quotidiane, e poi ubriacarsi e scrollare il melo del vicino, come uno schifoso teppista!”. E quel tono servile di piaggeria, che i soldi avevano introdotto nei suoi rapporti con gli stranieri! Br-r-r... Perché lui era una persona orgogliosa e consapevole del proprio valore, non quello monetario, ma quello vero, l'altro! Sì... E andare a finire così! (p. 183).

È questa la fine di molti racconti, che riporta a zero la sfera del sogno e della ricerca (di se stessi, della quiete interiore, della felicità personale, dell'appagamento professionale, delle proprie radici). Così è per la mite Elena, che a 19 anni viene deflorata da un uomo sposato che amerà per tutta la vita, così è per il bambino di E. Rejn (Rejn stesso) che baratta un gelato con tre quaderni nuovi e poi si sente “appena sollevato, quando il terrore del castigo mi si presentò in una forma così reale. Abbassai la testa, strinsi gli occhi – non c'era salvezza” (p. 128).

È la quotidianità che lascia una patina grigiastra sulla Bellezza e sulle pulsioni di chi cerca e non trova. È la vita di oggi, che emerge non soltanto da quest'antologia. È un aspetto reale con cui la letteratura russa (ma, ovviamente, non solo) ha imparato a fare i conti, che ha imparato a sfruttare come troppo primo della scrittura. E della vita.

Massimo Maurizio

**Ju. Mamleev, *Mir i chochot*, Vagrius, Moskva 2003.**

Un appartamento nella Mosca degli anni Novanta. Alla si sveglia e si accorge che suo marito Stasik è scomparso lasciando un biglietto d'addio e la propria immagine riflessa nello specchio. Questo l'evento scatenante dell'ultimo romanzo di Jurij Mamleev (1931), *Mir i chochot* [Mondo e riso]. Inizia così l'affannosa ricerca dell'uomo che coinvolgerà parenti, amici, veggenti, medium, circoli misticheggianti, sette, fantomatici enti segreti paragonati e ancora obitori, manicomi, mondi visibili e invisibili. Sin dalle prime pagine è evidente il legame della nuova “creatura” mamleeviana con le opere precedenti, in particolare con gli ultimi cicli di racconti come *Zadumčivjy killer* [Il killer pensoso, 2003]: dal riecheggiare di motivi e situazioni si giunge addirittura alla reiterazione di battute ormai familiari al lettore più fedele. Così, dietro ad Alla e alla sorella Ksenja che guardano il riflesso di Stasik imprigionato nello specchio, sono facilmente individuabili la moglie e l'amante di Nikolaj Nikolaevič del racconto *Čto-to grjanet* [Qualcosa risuona]; il corridore Mitja è il doppio di Vassja Kurolesov che in *Begun* [Il corridore] corre fino a morire per sfuggire a se stesso. Intrecci che si ripetono con il cambiare di poche varianti ed espressi sempre attraverso gli stessi mezzi linguistici, in un continuo e insistente, quasi patologico autocitarsi: un eterno ritorno di Mamleev ai suoi mostri e ai suoi incubi. Sono passati più di trent'anni dalle ossessioni di Fedor Sonnov, personaggio di *Šatuny* [1968; traduzione italiana: *Il killer metafisico*, a cura di U. Persi, traduzione di M. Caramitti, Voland, Roma 1997], primo romanzo di Mamleev, pagine e pagine di racconti eppure, questa monotonia di fondo non impedisce al lettore di appassionarsi di volta in volta al nuovo delirio dell'autore.

In *Mir i chochot*, il tessuto narrativo è sostenuto quasi completamente dai personaggi, in una galleria di volti e di storie insolite e straordinarie, presentati nelle loro parentele di sangue e di iniziazione. Lo spazio e il tempo potrebbero scomparire lasciando il posto a un oscuro e denso vuoto all'interno del quale i personaggi si dimezzano e si agitano, alla ricerca di una spiegazione della propria esistenza e di quello che sta loro succedendo. Ritorna anche il mondo “sotterraneo” delle sette religiose, alle quali lo stesso autore ha partecipato, con un'eco della fedoroviana teoria della resurrezione dei morti,

tornata in voga in Russia negli ultimi anni.

La narrazione presenta anche delle novità: il mondo mistico-religioso di Mamleev questa volta tocca anche le sponde della capitale del nord, “come se Pietroburgo fosse necessaria a Mosca, come se queste città fossero delle sorelle mistiche, nonostante la loro diversità” (p. 243). Inoltre, se prima questo mondo era capace di dare risposte a quello che di incomprensibile appariva nella vita di tutti i giorni, ora vacilla, turbato da eventi incontrollabili. L’aldilà non rappresenta un porto sicuro di fronte all’assurdità del mondo che pare dominato da una nuova malattia, una follia senza controllo, dalla quale sembra difficile potersi sottrarre: “è scaturita una nuova patologia in quel mondo invisibile che ci circonda. Deviazione su deviazione, patologia su patologia” (p. 31). Mondo visibile e invisibile portano avanti al contempo una nuova forma di derisione: da ogni pagina un riso scaturisce profondo e turba, ostacolando quasi la lettura. Di fronte a situazioni inspiegabili, i personaggi reagiscono spesso con un riso isterico e incontrollato e la città stessa, una Mosca beffarda, sembra prendersi gioco dei suoi abitanti. E il riso compare nel titolo del romanzo: dopo gli eventi raccontati, dopo le resurrezioni, che hanno scardinato anche il segreto ordine dell’aldilà, “è diventato molto divertente vivere! Il mondo si trasformerà in riso!” (p. 130). Il sarcasmo non risparmia nemmeno l’autore che deride i suoi stessi personaggi, quasi a ridimensionare la tragedia compagna del destino umano e a far sorridere anche il lettore, perso in un percorso linguistico dove follia, delirio e stramberia diventano elementi linguistici chiave per ogni costruzione sintagmatica: ogni cosa al mondo è folle, delirante e strana, la stessa normalità è tale proprio perché lo è fino alla follia; la normalità sconcerta e spaventa in un mondo in cui i confini tra ragione e follia, tra vita terrena, inferno e cielo, sono svaniti.

Alla fine Stasik torna, un barlume di ordine debolmente si accende sulla follia del mondo e la vita prosegue anche se, come già affermato dall’autore, la vita resta comunque “una beffa del cielo sulla terra”.

*Laura Piccolo*

**A. Slapovskij, *Il giorno dei soldi*, traduzione di F. Guerra, Voland, Roma 2003.**

“Se potessi avere, mille lire al mese”, risuonava una vecchia canzoncina italiana degli anni Quaranta e a quei tempi, nell’ascoltarla, si dava il via a tutto uno sciorinare di sogni che una tale possibilità avrebbe reso realizzabili, una casina comoda e carina, piccoli regali altrimenti impossibili, un po’ di felicità. Aleksej Slapovskij, classe 1957, scrittore poliedrico di materiale televisivo, canzoni, prosa, nonché redattore del giornale Volga, immagina invece cosa accadrebbe se un quantitativo ben meno modesto di denari, finisse nelle mani di tre eroi da romanzo, nella cornice della sua città natale, Saratov. I tre “bencapitati”, infatti, di denari ne trovano parecchi, la bellezza di 33 centoni russi e 330 dollari americani, tutti insieme, un gruzzolo cospicuo che si abbatte sulla loro vita come una bomba. Ora, a dire il vero, è capitato spesso un po’ a chiunque di augurarsi un insperato ritrovamento monetario, di fantasticare su quanto sarebbe stato reso fattibile da siffatto “regalo” del destino. Ebbene, l’aspetto tragico dell’evento diventa argomento narrativo per Slapovskij che svela, nelle 182 pagine del suo libro come, tutto sommato, non sarebbe gran cosa, anzi, sarebbe infelice occasione per il malcapitato scopritore. Nello specifico i malcapitati baciati dalla fortuna sono tre monumenti all’anima della Russia, tre uomini straordinari nella loro inconcludenza, meravigliosi nella loro umanità così spiccata da apparirci di una semplicità diabolica. Si diverte l’autore a giocare con i suoi tre figliocci, incastrando nelle pagine della storia sue diverse apparizioni, cammei che ci ricordano, soprattutto, quanto Slapovskij ami quello che racconta e usi l’ironia come un linguaggio universale capace di tradurre il suo amore in una gustosa novella dal sapore picaresco. La storia è semplice, cosa ne farebbero i tre sopraccitati russi di tanti soldi se avessero a trovarne in tali curiose circostanze? Il lettore si avvede presto che l’unica vera risposta è che non saprebbero che farsene. Infatti tutto il dipanarsi della trama non è che un tentativo di cercare soluzione a un dilemma irrisolvibile. Prima si sognerà di fare qualcosa per sé, si imbastiranno grandi sogni su futuri possibili, poi si concluderà di doverci fare beneficenza, migliorare la società passando prima per i bisognosi e poi per i meritevoli. In fondo il pensiero tornerà sulle loro teste come un boomerang

e di nuovo si penserà di usarli per sé, per far star tranquille le famiglie e per realizzare quel viaggio sognato ma mai fatto, che è l'ultima possibilità di cambiare vita e farsi vedere per quanto veramente si è.

Ma è proprio lì che l'essenza del romanzo si palesa. Lo spirito dell'uomo russo è maestoso proprio per il saper desiderare tanto fortemente quanto poi non riesce e non vuole realizzare. Esemplificativo è il racconto di Drago sulla donna perfetta. Tra l'altro, dei tre, Drago è certamente quello che più di tutti incarna l'alter ego dell'autore nonché la coscienza perfetta del romanzo, voce chiarificatrice ogni qual volta ci sia da definire la filosofia che soggiace alla storia. Nell'espone il racconto della donna perfetta, a cui tutti aspirano ma che poi da tutti viene puntualmente abbandonata, annoterà infatti che è nella natura umana aspirare a un ideale, ma poi non riuscire a reggerlo. Nel sottile equilibrio tra quanto si dice, quanto si vorrebbe e quanto si è ostinati a far in modo resti un sogno da realizzare e non una realtà concreta, scomoda come una brutta spilla appuntata in vista sulla giacca, si manifesta la meraviglia di questo popolo di sognatori ubriachi, generosi nel condividere una sana bottiglia di vodka e determinati, solo un momento dopo, a deprecarsi per la propria natura sconclusionata.

*Il giorno dei soldi* resta un canto d'amore, mitigato da uno sguardo onestamente divertito, che si innalza a trattato di filosofia di vita sulla Russia post-sovietica. Godibile nella cascata di eventi che si rincorrono, veloce nello scorrere da un personaggio all'altro, pagina dopo pagina ci offre l'affresco variopinto di una società che si è trovata a fare la rivoluzione comunista solo per il sogno che fosse veramente una società che potesse essere senza soldi. Il solito Drago spiegherà che "l'uomo russo si sente umiliato da questa specie di corrispettivo cartaceo o metallico del suo lavoro, della sua vita, della sua esistenza" e "se la faccenda del comunismo fosse apparsa all'anima russa come possibile, l'anima russa non l'avrebbe mai neanche considerata. L'ha considerata proprio perché impossibile. Proprio dal desiderio di realizzare l'impossibile sta tutto il senso della rivoluzione". E così sia.

Da protagonisti assoluti del titolo, i soldi vengono declassati al posto che si ritiene meritino, una nota a fondo pagina, una quisquiglia risolvibile, un dilem-

ma di cui si può discutere a tavola, circondati da tutta l'umanità russa che si può immaginare intorno allo stesso tavolo, proprio come la riunisce il nostro Drago/Slapovkij sul finire della sua avventura, nonché della sua dichiarazione d'amore, ormai tanto spudorata da sembrare eccessiva. È l'amore per la piccola patria che si raduna per brindare all'amico che sta per partire, una popolazione di uomini giusti e donne forti, di mille volti da raccontare tutti, di speranze deluse e bottiglie stappate. Nella sua personale rivoluzione letteraria, lo scettro del potere lo ha conquistato la gente di Saratov e finché ci saranno queste donne e questi uomini, capaci ancora di sognare, l'autore sembra suggerire al lettore di tirare il fiato che non tutto è perduto, che non sarà l'avidità a uccidere questa gente, almeno finché si potranno mettere insieme gli spicci per una buona bevuta. Salvo poi, nella più umana incoerenza, continuare a canticchiare vecchi ritornelli e fare l'elenco di quello che sarebbe possibile fare con ingenti somme di denaro lasciate a sbattere contro i nostri piedi da un destino con il gusto della burla.

*Marzia Cikada*

### **I. Filipiak, *Alma*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2003.**

Il nuovo romanzo di Izabela Filipiak rappresenta un punto di svolta nella produzione letteraria della scrittrice, un tentativo di rendere la scrittura uno strumento raffinato e inusuale di ricerca di una lingua nuova che descriva appieno l'universo delle esperienze femminili. Nella quarta di copertina leggiamo che la Filipiak ha composto "un racconto audace sulla donna, sui suoi segreti, sulla sua particolarità e la sua costrizione. Mostra la sua indomita natura, la sua mutabilità e le sue incoerenze". La scrittrice propone un viaggio alla scoperta dei significati dell'essere donna, un percorso complesso, intriso di immagini, simboli, richiami non sempre decifrabili, un sentiero pieno di trappole, vicoli ciechi e svolte inattese. Abbiamo a che fare con "un tipo di gioco virtuale in cui ogni schermo rivela non tanto la verità che ci aspettiamo, quanto un successivo livello di convenzionalità. È pre-cyberpunk e neogotico intrecciati insieme", un gioco di scatole cinesi prive di un fondo, di un punto finale, in cui il lettore viene invitato a per-

dersi nella falsa speranza di giungere a una maggiore comprensione. Una scrittura spesso nebulosa, originale, inventiva, uno stile carico, denso, spesso brutale e contemporaneamente molto poetico, perché questo romanzo è “un trattato sulla perversione e uno dei suoi elementi è un certo tipo, per dirla modestamente, di esagerazione linguistica”.

Allo scopo di comprendere appieno il senso di questo esperimento letterario possiamo provare ad analizzare la struttura del romanzo e a interpretare alcune immagini simboliche, soprattutto alla luce del contesto filosofico e sociologico a cui la scrittrice sembra richiamarsi.

Il romanzo viene introdotto con uno dei trucchi più antichi che la letteratura conosca: la Filipiak non lo presenta infatti come un suo racconto originale ma come uno scritto ricevuto dall'archivista Zofia Skorek, che a sua volta ne è solo la depositaria. La vera autrice sarebbe una certa Azja, giovane partecipante al “Progetto A”, un esperimento scientifico condotto negli anni Settanta sui Carpazi per testare la resistenza del corpo umano in ambienti privi di gravità in funzione di futuri viaggi nel cosmo. Il carattere confuso, contraddittorio e ambiguo del testo viene dunque giustificato in partenza dalla particolare situazione di stress psicologico a cui la presunta autrice sarebbe stata sottoposta nel corso degli esperimenti medici. Quale valore può avere richiamarsi al topos narrativo del manoscritto ritrovato in epoca postmoderna, in cui la citazione esplicita costituisce una norma e scompare il significato (e la stessa necessità) di una produzione originale? Sarebbe in apparenza che la Filipiak vada controcorrente con una proposta che si mostra come vezzo letterario, gesto narrativo antiquato, svuotato di significato per il suo esplicito status di motivo stereotipato. Eppure possiamo avanzare una diversa interpretazione di questa scelta narrativa. Il percorso del manoscritto assume un valore simbolico nel suo passare per mani esclusivamente femminili che di volta in volta si presentano come autrici di storie, depositarie e testimoni di un sapere e propagatrici di un discorso tutto al femminile. Un discorso autonomo e autosufficiente in cui nessuna delle tre figure è meno importante delle altre, perché ognuna decide con atto consapevole di non interrompere un filo rosso che unisce le donne nel loro essere tutte parimenti creatrici e inventrici di trame, di narrazioni e in ultima analisi di

vita. Piuttosto evidente sembra il richiamo alla *écriture féminine* che nella prosa della Filipiak funziona sia come retroterra filosofico sia come concreto progetto narrativo il cui scopo principale è la dimostrazione e la valorizzazione della diversità femminile. Le donne condividono una conoscenza da cui gli uomini sono esclusivi e su cui dunque possono fondare il proprio significato in un'ottica di progettualità emancipativa. Non a caso nel romanzo abbiamo una netta suddivisione del mondo in due sfere separate che non tanto sono contrapposte quanto propongono ideali e strutture differenti: all'esterno, sulla terra, viene perpetuata una immutabile società patriarcale, mentre alcune donne condividono un mondo sotterraneo, in caverne e grotte si snoda una dimensione separata, un territorio di iniziazione alla femminilità e ai segreti della vita, alla ricerca di risposte, di un senso universale. La Filipiak suggerisce che questi due mondi non sono inconciliabili e opposti, ma a ognuno è legato un diverso discorso di sapere, una differente natura, un differente modo di concepire i rapporti umani.

In questo universo sotterraneo si imbatte la narratrice del romanzo, donna dai mille nomi, “De Monstra”, “Occhio di Basilisco”, “Vergine Santa Nata dai Morti”, “Domani Sera o Forse Mai”, presentata come ladra di bambini e infanticida, strega in fuga da un mandato di cattura. Nella speranza di trovare rifugio e nascondiglio entra nel Bordello di Lusso che ha sede nel sottosuolo. Il suo incontro con la proprietaria Frigia non sembra casuale, ma viene presentato come una tappa precisa nel suo percorso di ricerca di se stessa e della verità. Non si tratta però di un reale bordello, quanto di una setta, un santuario, un tempio del sapere e del sentire femminile. In un'atmosfera claustrofobica, sottolineata dalla incongruenza dei fatti e dalla lacunosità delle spiegazioni, la narratrice si ritrova in una cella spoglia, in cui l'unico oggetto degno di nota è un libro scritto solo in parte, le cui pagine bianche si riempiono pian piano di parole, descrizioni, trame. Sono narrazioni differenti della stessa storia, versioni continuamente nuove di un unico discorso sulla vita e sulla morte. Il simbolo del libro viene intensificato nel momento in cui De Monstra si aggira per i corridoi sotterranei del bordello e si imbatte in una sala dove un gruppo di donne recita, racconta e espone ciascuna un proprio frammento di storia che invece di

chiarire il senso aiuta a complicarlo e a renderlo ancora più intricato e complesso. Sia il libro sia il circolo di sacerdotesse che lo riempiono con le loro narrazioni vengono mostrati come un segno di grande forza evocativa, un richiamo infinito a biblioteche universali di Borges in versione femminile, ai meandri di un universo in cui il sapere coincide con la consapevolezza di se stessi e del mondo. Tutti i racconti ruotano intorno allo stesso episodio e allo stesso personaggio. Alma. Chi è questa donna? Figlia reale di De Monstra, abbandonata dopo la nascita e poi subito oggetto di continue ricerche, o bambina mostruosa sottratta a una morte sicura per mano degli abitanti di un paese di medievali superstizioni e pregiudizi. Oppure sacerdotessa suprema, unica a possedere la chiave di tutto, creatura leggendaria e divina che porta in grembo il Figlio di Dio. O ancora semplicemente una visione, un mito. Ma Alma è anche animale, pianta, essenza femminile in tutte le sue versioni. Alla base di questo personaggio è infatti un continuo e instancabile processo di mutazione, trasformazione, evoluzione in forme e sensibilità diverse. Alma è dunque un Eterno Femminino al centro di tutti i discorsi, di tutti i racconti, punto culminante di un percorso di iniziazione che una volta completato potrà dare una spiegazione del senso del mondo. Alma è allo stesso tempo prigioniera e carnefice, continuamente sullo sfondo di ogni azione, sempre a un passo dall'essere rintracciata per poi scomparire nuovamente. Fugge nel deserto dove viene ricercata dall'Angelo dell'Annunciazione che viene deriso e trasformato in una statua di marmo. Alma sottomette Satana e affronta Dio stesso venuto a renderla strumento di concepimento divino. La metamorfosi incessante di questo personaggio sembra il segno di una rivisitazione di miti e immagini femminili universali. La Filipiak riscrive una Bibbia in cui Cristo è una donna che invece di sacrificarsi e seguire il volere del padre si ribella e se ne allontana. Alma è anche Ifigenia che tenta di fuggire alla sua sorte, da vittima delle insensate decisioni di una società patriarcale si trasforma in artefice del proprio destino e del destino del mondo intero.

Quando il corso degli eventi narrati sembra seguire una direzione precisa e giungere a una spiegazione, la Filipiak cambia rotta e inserisce nuove scene, nuove possibili narrazioni, un groviglio di segni, immagini

simboliche che riportano il discorso al punto di partenza. Come il libro che viene scritto nei meandri del bordello sotterraneo, anche il romanzo della Filipiak trova senso e compimento "non solo nel riempire le pagine finora vuote, ma nel fare in modo che nascano ulteriori fogli non scritti". È un libro che propone un discorso che non può essere concluso. Questo tentativo di lasciare sempre aperte diverse possibilità può indubbiamente affascinare ma anche frustrare il lettore, che non necessariamente riesce a lasciarsi andare a visioni, sogni, immagini, ma cerca una spiegazione, un appiglio, una motivazione ai fatti e alle scene che vede. Eppure il senso ultimo di questo romanzo è proprio nel suo essere esso stesso una metafora. Di cosa precisamente? Della poliedricità dell'esperienza femminile, del suo carattere variegato, della sua natura celestiale e carnale insieme, del suo essere chiave di comprensione di tutto, punto di partenza e punto di arrivo. Il romanzo della Filipiak è quindi la ricerca continua e mai terminata di un proprio racconto, della possibilità di esprimere la propria natura e la propria specificità. E soprattutto è il tentativo estremo di ritrovare una lingua per questo racconto. Una storia di iniziazione al mondo femminile in cui non abbiamo iniziazione ma solo tentativi, prove, esperimenti e se giungiamo a un suo completamento, questo è solo apparente e deve essere continuamente ripetuto, tentato in altri modi.

La Filipiak propone questa volta un testo che può essere solamente amato o odiato, senza possibilità di vie intermedie, un progetto perfettamente riuscito e completamente fallito allo stesso tempo. La trama complessa e intricata può rivelarsi sia un banchetto meraviglioso di immagini, simboli e scene sia un percorso minato, un vicolo cieco, un discorso fine a se stesso. Lo stile provocatorio, metaforico, erudito e sofisticato è un festino per amanti di raffinatezze linguistiche, sempre alla ricerca di nuove assonanze, nuove combinazioni di parole e senso, ma può essere anche letto come esempio di pura grafomania, di incontrollato estro narrativo, di una penna delirante. In ultima analisi abbiamo a che fare con un esperimento estremo in cui si tenta di coniugare una progettualità discorsiva femminile, degli intenti sociali e letterari emancipativi e una estrema immaginazione e fantasia letteraria. La Filipiak scrive un romanzo che esplora territori oscuri, misteriosi e indecifrabili

e decide di giocare una partita pericolosa in cui è consapevole di rischiare tutto: può affascinare il lettore, comunicare un messaggio, trasmettere una sua intrigante concezione dell'universo femminile, ma può anche irritare, annoiare e affaticare con una scrittura mai facile, mai inequivocabile. Il giudizio ultimo naturalmente è nelle mani del lettore.

*Alessandro Amenta*

**“Tradimento straordinario, ovvero l'autoritratto di una coscienza”**

**D.E. Galkovskij, *Beskonečnyj tupik*, Samizdat, Moskva 1998;**

**Idem, *Utkoreč. Antologija sovetskoj poezii, Pskovskaja oblastnaja tipografija*, Pskov 2002;**

**Idem, *Propaganda, Pskovskaja oblastnaja tipografija*, Pskov 2003;**

**Idem, *Magnit, Pskovskaja oblastnaja tipografija*, Pskov 2004.**

Quando si tratta di letteratura russa contemporanea, in Italia la selezione dei titoli tradotti è piuttosto casuale e priva di una direzione precisa: capita quindi di trovare in libreria un giovane alle prime armi, mentre sono assenti autori di primaria importanza. I criteri di scelta sono a volte basati sul contenuto “tipicamente russo” del libro, a volte su una radicale innovazione della forma, e spesso sono condizionati dal contatto diretto dei traduttori con gli autori o con i gruppi di cui essi fanno parte. A volte gli editori italiani propongono titoli che hanno avuto grande successo finanziario per i loro colleghi russi, ma che in Italia si trovano scontati e invenduti solo pochi anni dopo. La possibilità di essere notati e tradotti è ancora più scarsa per chi si schiera con un gruppo politico particolare, che è difficilmente riconducibile alla struttura politica italiana. Un caso del genere era rappresentato, fino a poco fa, da Eduard Limonov, rimasto nella zona d'ombra fra sinistra e destra estreme e oggi fortunatamente riscoperto dall'editoria per il suo indiscutibile valore letterario, unito alla volontà dell'autore di diffondere il suo “verbo” nel modo più ampio possibile.

Ma prendiamo invece il caso di uno scrittore meritevole eppure privo di questa angoscia di influenzare gli altri, estraneo a qualsiasi cerchia politica e letteraria,

rifiutato dall'editoria, antipatico agli arbitri del gusto in grado di influenzare chi pubblica. Uno scrittore del genere molto probabilmente sfuggirebbe all'attenzione critica. E se invece fosse proprio lui l'anello di raccordo con la grande tradizione del romanzo russo, che sembra decisamente affievolirsi negli ultimi decenni, caratterizzati dalla frantumazione dei generi e dei linguaggi tradizionali?

Si dà il caso che in Russia un personaggio del genere esista e meriti un'analisi dettagliata. Per ora ci limitiamo a fornire solo alcuni cenni biografici e bibliografici che possano servire da premessa per una eventuale lettura approfondita, dando così voce a uno scrittore che difficilmente intraprenderebbe un'iniziativa del genere. Preferisce infatti che sia il lettore a cercarlo: a lui basta aver analizzato la propria persona nei propri testi.

Lo scrittore in questione si chiama Dmitrij Galkovskij, è nato nel 1960 e abita a Mosca (e fin qui nulla di strano). I suoi primi vent'anni, descritti nel saggio autobiografico *Tragičeskij racionalist* [Un razionalista tragico, 1994], raccolgono tutte le brutture della stagnazione: la sua famiglia appartiene all'intelligencija, ma vive in un quartiere proletario, il che comporta, per un ragazzo goffo e assorto nei propri pensieri come Dmitrij, da parte dei compagni di classe continue vessazioni che vanno dalle percosse alle umiliazioni psicologiche. A contatto con questo ambiente si chiude sempre di più e si rifugia nel mondo delle letture. Nemmeno a casa c'è pace. Il padre beve e si ammala di tumore. Quando egli muore Dmitrij ha 17 anni e resta a vivere con la madre e la sorella che lo spingono a lasciare gli studi e a cominciare a lavorare. Finita la scuola, va in fabbrica, e poi, per evitare il servizio di leva, finge l'infermità mentale e per entrare all'Università Statale di Mosca è costretto a pagare una mazzetta. Entrambe le strategie sono assai diffuse nei primi anni Ottanta, ma non per questo meno opprimenti. Galkovskij studia filosofia, impregnata di dogmi marxisti-leninisti, con la serietà e la voglia di arrivare fino in fondo che lo spingono, ad esempio, a leggere e riassumere le *Opere complete* di V. Lenin. Finita l'università, Galkovskij avrebbe davanti la prospettiva (se dimentichiamo per un momento che quel mondo sta per crollare) di diventare un filosofo del regime, un piccolo funzionario ideologico.

È da questo momento che la sua diversità diventa

palese. Nonostante le pronunciate capacità analitiche e l'indole mite, o forse proprio per questo, non riesce a trovare un lavoro adeguato. Il marchio di "psicoide schizofrenico" si ritorce contro di lui e la famiglia spinge a cercare guadagni: per arrotondare, Dmitrij vende letteratura spirituale e filosofica, copiata clandestinamente. Ma poi dice basta, e, nonostante le proteste della madre e della sorella, nel 1985 si chiude in casa. In soli tre anni scrive il suo romanzo principale, *Beskonečnyj tupik* [Un infinito vicolo cieco]. È un libro che impressiona sia per la mole (più di 700 pagine), sia per la complessa costruzione e l'ampiezza degli argomenti trattati. Come spesso accade alle opere di genio, il disegno iniziale è andato modificandosi man mano che l'opera cresceva. All'inizio esisteva un commento alla sua ricerca su Rozanov, autore per lui di primaria importanza, nonché suo diretto predecessore per quanto riguarda la scrittura "senza intreccio" (come l'ha definita Šklovskij). Questo primo nucleo, intitolato *Un mondo arrotondato*, si è poi pian piano arricchito di commenti di varia lunghezza, che, giunti a 949, sono diventati un corpo di testo a sé stante. Galkovskij ha quindi estratto il saggio originale dai commenti e in questo modo ha creato un romanzo densissimo, basato in sostanza su un'assenza: l'assenza del testo a cui si riferisce, l'assenza del mondo che cerca di narrare, l'assenza di un vero interlocutore, l'assenza di un padre. La forza che tiene insieme questi frammenti è la personalità dell'autore, che riesce a farne un testo unitario, coerente, scritto con un linguaggio concreto e sereno, in netto contrasto con le circostanze reali in cui è stato scritto.

*Un infinito vicolo cieco* unisce i registri narrativo, biografico, filosofico, storico e polemico in brani dove, con una sincerità a volte bonaria, ma più spesso maligna, espone opinioni originali, irritanti, ma sempre fondate. Basta avere la pazienza di entrare nel merito e rintracciare lo sviluppo del pensiero da una pagina all'altra, collegando i frammenti, e si troveranno conferme anche alle affermazioni più contraddittorie e azzardate. Talvolta l'autore non lesina ironia né verso se stesso, né verso il mondo circostante. Scegliendo per il protagonista un nome fin troppo trasparente, *Odinokov* (*odinokij* significa infatti solitario), Galkovskij riprende, modificandolo in modo estremamente significativo, il cognome di uno dei suoi scrittori prediletti, Vladimir

Nabokov. Ponendo al centro di attenzione la sua condizione di solitario, emarginato, non nasconde nulla dello squallore della propria infanzia, delle proprie debolezze, ma ha una dignità che gli permette di dialogare alla pari – fatti i dovuti aggiustamenti delle coordinate spazio-temporali – con Vasilij Rozanov e Vladimir Nabokov. Il primo è una presenza fissa nel *Vicolo cieco*, una sorta di *alter ego* di Galkovskij: è stata del resto più volte sottolineata la loro somiglianza a livello intellettuale, emotivo e addirittura fisionomico. Il secondo autore è però altrettanto importante: il suo romanzo *Il Dono* è infatti un punto di riferimento costante e lo stesso Galkovskij riassume così il rapporto con lo scrittore esule:

Chi sono io in confronto a Nabokov, a Godunov-Čerdyncev? Gadunov-Čadyncev [Galkovskij gioca qui sulla consonanza del cognome di un personaggio nabokoviano, Godunov-Čerdyncev, dal suono vagamente aristocratico, con la deformazione Gadunov-Čadyncev, basata sulle radici che richiamano *gad* (rettile o vigliacco) e *čad* (fumo)]. La sua infanzia limpida, nobile – la mia, disgiunta caoticamente, denigrata, pietosa. Lui vive un'alta tragedia – la perdita del padre e della Patria, – io ho un padre morto di tumore alla vescica e un'esistenza meschina, miserabile, in un paese del terzo mondo, in una sorta di Albania insulsa e insensata che si è gonfiata giungendo a occupare mezzo globo. I suoi amori giovanili – il mio vergognoso vuoto. Sua moglie, intelligente e devota – io di nuovo, niente di niente. Lui, uno scrittore geniale – io una nullità, un "genio non riconosciuto". Eppure, ci lega un'affinità immediata, antica milioni di anni. Amo *Il Dono* come amo la mia vita che non è mai stata, un'autentica, bella, meravigliosa favola.

Ma vista dall'esterno [la mia vita presente] si decodifica come un'immensa caricatura del *Dono*. Uno dei livelli dello spazio parodistico di *Un infinito vicolo cieco* è orientato proprio su quest'opera di Nabokov (*Beskonečnyj tupik*, p. 366).

Già in questo brano troviamo i tratti distintivi della sua scrittura: la riflessione continua su testi altrui e sul proprio testo (quest'ultima agevolata dalla struttura a grappolo dei commenti, che richiama le pagine del Talmud); l'auto-ironia dissacratoria, l'autocommiserazione che si dilegua sotto la lucida e critica comprensione del proprio modo di essere; l'assenza di ogni timore reverenziale verso i grandi della cultura russa che gli permette di giudicare i personaggi del Parnaso russo (che vanno da Gogol' alla Cvetaeva) sulla base di un proprio sistema di valori. Evidente è anche un certo disprezzo verso l'attuale stato di cose in Russia, che contrasta con la troppo facile collocazione di Galkovskij all'interno dei nazionalisti nostalgici. È vero che il destino del popolo russo e la sua mancata grandezza sono fra i suoi temi ricorrenti; è vero anche che a volte sfiora l'antisemitismo, spesso calcando la mano con dei giudizi somari. Ma Galkovskij non diventa mai un nazionalista

sfegatato, perché non perde mai la sua tipica lucidità disincantata e non idealizza nessuno. Come Rozanov, non esita a criticare i compatrioti per le loro debolezze o ad apprezzare gli ebrei quando ritiene che lo meritino; solo che non fa sconti né per gli uni, né per gli altri, e quindi risulta spesso urtante e offensivo. Decisamente la formula del *politically correct* non fa per lui.

L'irriverenza però costa cara. Galkovskij investe nel suo primo libro tre anni di vita e tante speranze: secondo l'opinione di suoi ammiratori, pubblicando il romanzo tempestivamente, avrebbe potuto chiarire le idee a molti ed esercitare una reale influenza e modificare l'andamento della politica nel momento di passaggio da una formazione statale a un'altra. Acuto e autoironico, in procinto di pubblicare il romanzo, Galkovskij segue l'esempio di Nabokov e anticipa nella nota numero 943 le reazioni che avrebbero potuto seguire la pubblicazione del libro. In questo modo non lascia spazio ai futuri critici: si susseguono un articolo denigratorio di un gruppo di giornalisti sovietici inviato a un quotidiano; una lettera privata di un giovane ebreo, emigrato dalla Russia, che scrive a un amico; una lettera anonima di un nazionalista russo a un'immaginaria rivista tedesca; l'intervento indignato di un docente dell'università di Gerusalemme; la recensione di un'intellettuale compiacente; il saggio di un filosofo professionista e, alla fine (con il titolo "Ancora sulla Occidente-Oriente"), un estratto dalla monografia in tedesco di Dietrich Von Halkoffski *Alcuni aspetti della trasformazione moderna della coscienza orientale cristiana*, pubblicata nella Germania dell'Ovest. Anche in questo caso i diversi registri narrativi utilizzati dimostrano la sua versatilità stilistica.

Ma mettere le mani avanti non è servito a molto. Dopo la pubblicazione dei primi capitoli su rivista (1991–1993), la critica si scatena: ed erano giornalisti e critici di tutto rispetto ad attaccarlo. La cosa che colpisce nelle loro reazioni è la poca civiltà utilizzata nel modo di esprimersi, l'irritazione mal celata che spinge a usare argomenti di bassa lega, che attaccano più la persona dell'autore che il contenuto dell'opera. Per illustrare questa affermazione, riprendo un brano di Galkovskij:

Novyj mir ha pubblicato un articolo, in cui si affermava che *Un infinito vicolo cieco* è... un'opera pornografica. Non era stato detto fra una cosa e l'altra, non era una battuta casuale, sfuggita nel mezzo di una polemica accaldata; si parlava sul serio, come un dato di fatto, con tanto di esempi [...] Non era riportata nemmeno una citazione da *Vicolo cieco infinito*.

Il che è naturale, giacché il mio libro non ha nulla a che fare con la pornografia, e neppure con l'erotismo *soft*. È un romanzo filosofico, dedicato alla storia della cultura russa nei secoli XIX–XX e al destino dell'uomo russo. Per di più è semmai un'opera anti-erotica, visto che il protagonista lirico di *Vicolo cieco infinito* è un vergine solitario, che conduce una vita monastica (D.E. Galkovskij, "Sobytie", *Razbityj kompas*, 3).

È caratteristico che, al momento della sua pubblicazione, anche *Uedinennoe* di Rozanov era stato (a torto) accusato di pornografia (anche se per ragioni diverse) e addirittura sequestrato.

Con Galkovskij i critici si sono imbattuti in qualcosa di totalmente diverso, di inconcepibile, una sorta di anti-materia che suscita al contatto una reazione viscerale di repulsione. Per l'intelligencija dei tempi della post-perestrojka, le cui radici affondavano saldamente nell'epoca precedente, Galkovskij era a dir poco scioccante. Usciva a tal punto dai canoni, che era più facile definirlo un pazzoide grafomane piuttosto che allargare i margini di ciò che era accettabile. Negli anni successivi si sarebbero tollerate di più le descrizioni da carneficina di Pelevin, viste come un'azzardata sperimentazione stilistica, tollerabile perché ininfluyente nel mondo extra-letterario. Se ci rivolgiamo alla classica dicotomia bello/sublime, possiamo invece affermare che Galkovskij rientra nella seconda categoria: una presenza enorme e spaventosa, che per un attimo ti soffoca e poi cambia per sempre la tua percezione del mondo. Solo che non tutti sono pronti a subire questa trasformazione. Secondo alcuni il suo romanzo principale, per la sua efficacia, sarebbe paragonabile alle opere di Dostoevskij.

Comunque sia, ai critici dell'epoca fece una brutta impressione, e la pubblicazione, promossa con tante fatiche dell'autore, venne interrotta. Il momento di svolta era passato e a poco a poco scompariva anche il mondo sovietico. La nuova epoca avrebbe permesso a Dmitrij Evgen'jevič di sopravvivere, continuando a scrivere senza rischiare una condanna per *tunejadstvo* [parassitismo]; l'editoria e la stampa ufficiali lo hanno ignorato e sono stati da lui ricambiati. Galkovskij da allora in poi si è improvvisato tipografo, editore, distributore, e nel 1998 ha pubblicato *Vicolo cieco* a proprie spese. Nello stesso anno, grazie alla diffusione di internet, il romanzo entra in rete ([www.samisdat.com](http://www.samisdat.com)), raggiungendo un pubblico diverso e più "mirato". Che il libro fosse atteso da molti è confermato dalla rapidità con cui andò esaurita la tiratura, nonostante l'assenza di qual-

siasi promozione commerciale. In vista dell'imminente pubblicazione accadde un episodio che ha chiuso paradossalmente il decennio trascorso fra la stesura e la pubblicazione del libro: a sua insaputa, Galkovskij è stato infatti incluso nella lista dei concorrenti per il prestigioso premio Anti-Buker, che, oltre a visibilità e notorietà, porta al vincitore anche una cospicua somma di danaro. Dichiarato vincitore, Galkovskij ha però rifiutato il premio, nonostante le ristrettezze finanziarie in cui tuttora vive, perché la giuria era composta proprio dalle persone che anni prima lo avevano stroncato. Non è da lui ricevere alcunché dalle loro mani.

Dal 2001 la situazione di Galkovskij si è lentamente normalizzata: da allora ha pubblicato altri tre libri, che possiamo però definire "suoi" solo se ricorriamo a un concetto molto allargato di "autore". Mentre il suo romanzo principale presentava un nuovo modello architettonico, le pubblicazioni seguenti ci regalano due versioni diverse del concetto di paternità. Nel 2002 ha pubblicato *Utkoreč*, un'antologia di poesia sovietica: il materiale è composto da altri, ma la cernita dei testi e il commento sono suoi. Il libro nasce su basi strettamente personali e cioè dal lascito paterno di centinaia di volumetti di poesia sovietica, ormai obsoleta. Galkovskij non se la sente di demolire questo ammasso di parole, e inizialmente per scherzo, poi con maggiore consapevolezza, seleziona i campioni più significativi della poesia ufficiale. Così facendo salva dall'oblio i nomi minori e i versi "ortodossi" dei poeti più noti, consegnando l'antologia all'uso degli studiosi futuri. Il suo lavoro sui testi porta alla luce anche un altro risultato importante, che lo scrittore descrive in questi termini:

Psicologicamente mi risultava difficile buttar via 500–600 volumi – libri inutili, insignificanti, che ingombravano gli scaffali, ma che, in qualche modo mistico, erano legati alla vita di mio padre, altrettanto inutile e ingombrante per tutti. Allora decisi di lasciare almeno i libri autografati, pieni di annotazioni sui margini, fatte da papà. Ed ecco che estraendo questi libri dal mucchio ho cominciato a leggere attentamente, e addirittura strappare le pagine che mi piacevano, tanto per ridere, pian piano sul tavolo si è accumulata una pila di fogli strappati. Dopo averli letti tutti di fila, ho capito che in essi è contenuta, in modo chiaro ed esauriente, l'essenza del mondo sovietico e ho sentito per la prima volta, e questa è stata la sensazione più spaventosa, quel vento accecante che ha soffiato in faccia a mio padre per tutta la sua vita e ha avuto una parte rilevante nel portarlo alla tomba [dalla quarta di copertina di *Utkoreč*].

Così il privato si ricongiunge con il sociale, un metodo critico nasce da un atto fisico anche violento, come può essere lo strappare le pagine per chi ama i libri. La

resa dei conti con la società che ha sostenuto e ammazzato il padre si concretizza quindi nella creazione di un monumento a quella civiltà in 294 poesie.

L'anno dopo esce il libro *Propaganda* (2003), che si presenta come una raccolta di articoli e interviste dal 1990 al 1998 che ruotano attorno alla storia della pubblicazione di *Vicolo cieco*. Raccogliendo i propri interventi sulla stampa e gli articoli critici che hanno ostacolato in maniera così ostinata la sua strada verso il lettore, Galkovskij permette a ogni lettore di tirare le proprie conclusioni e di vedere chi ha ragione e chi torto. La sua formazione storica, la tendenza a basarsi sui fatti, in questo caso funziona meglio di qualsiasi artificio retorico. Nel suo ultimo libro, *Magnit* [Il magnete], pubblicato pochi mesi fa e già disponibile in rete, prosegue a raccogliere le dispute svoltesi negli anni 2001–2004 intorno ai suoi scritti, con l'aggiunta di due saggi filosofici inediti.

Al termine di questa rapida caratterizzazione dei quattro lavori di Galkovskij, è lecito porsi un quesito: si tratta di narrativa, o siamo di fronte solo a un tipo particolarmente complesso di pubblicistica? Che cosa separa *Vicolo cieco*, che l'autore definisce "un romanzo filosofico", da un saggio storico-filosofico?

Dal punto di vista tematico, possiamo ricordare che alle origini della narrativa russa troviamo un profondo legame con la storia e la filosofia, che, pur concentrandosi sui contenuti, hanno svolto un ruolo importante nel rinnovamento del linguaggio letterario. Più avanti, soprattutto nel secondo Ottocento, sono gli argomenti sociali e politici a guidare la creazione letteraria (per citare solo alcuni nomi si pensi a Turgenev e Nekrasov). Incontriamo inoltre personalità che possono essere collocate a pari diritto sia nell'ambito letterario che in quello filosofico (come V. Rozanov, V. Solov'ev) e un caso che rispecchia in modo evidente questa duplicità è offerto da K. Leont'ev. Dmitrij Galkovskij continua quel ramo della tradizione letteraria russa che mette al centro la riflessione filosofica non camuffata dai personaggi e sostituisce l'intreccio con la dinamica del pensiero vivo. Introduce temi nuovi, considerati dal canone marginali o vietati e tratta argomenti tradizionali da una nuova angolatura. Non è trascurabile nemmeno lo strato autobiografico, intimistico (un'altra presenza costante del romanzo russo), pieno di emozioni e di particolari con-

creti, vissuti soggettivamente, che riproducono l'epoca senza idealizzarla. Anche nel caso di Galkovskij, il testo si basa sul "carattere documentario della raffigurazione, che è anch'esso un determinato procedimento stilistico" (V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, Torino 1976, p. 280).

Dal punto di vista della composizione, *Vicolo cieco* si distingue per un'organizzazione non lineare, degna dei migliori campioni del postmoderno (si veda l'organizzazione del testo *by numbers* in *Rayuela* di Julio Cortázar) e si presta bene a essere adattato per internet e sfruttato appieno tramite i collegamenti intertestuali. Riesce cioè a coprire un'enormità di argomenti, proprio grazie alla sua struttura "sgangherabile", marchio che, secondo la nota definizione di Umberto Eco, contraddistingue un'opera di culto. In fondo, parlando del *Dono* di Nabokov, anche Galkovskij esprimeva un concetto simile, definendola "un'opera troppo complessa per un'opera d'arte, [poiché] si scompone in più mondi subordinati" (*Beskonečnyj tupik*, p. 347). Il linguaggio di cui è fatta questa complessa costruzione è immediato, preciso, egualmente espressivo sia nel registro colloquiale che in quello specialistico; caratterizzato da mescolanza di severi giudizi etici e di un'esplosiva emotività tendente al pessimismo. Resta sempre la sensazione di un incessante monologo, rispetto al quale ogni lettore può fare la propria scelta di immediato rigetto, partecipazione empatica o totale identificazione. Come un segno dell'attualità del genere letterario rinnovato da Galkovskij possiamo citare anche la consegna nel 1999 del premio Andrei Belyj a Gasparov, per un libro composto di brevi appunti sugli argomenti più disparati, organizzati in ordine alfabetico e intercalati da lettere, articoli e appunti vari (M.L. Gasparov, *Zapiski i vypiski*, Mosca 2000).

All'inizio dell'epoca sovietica, scriveva Šklovskij a proposito di Rozanov che

in questi libri sono entrati interi articoli di pubblicistica letteraria, sconnessi e intersecatisi l'un l'altro, la biografia di Rozanov, scene della sua vita, fotografie, ecc. [...] Per me questi libri sono un nuovo genere letterario [...] il libro è bellissimo perché ha fondato una nuova letteratura, una nuova forma (V. Šklovskij, *Teoria*, op. cit., p. 277).

A nostro avviso, proprio Galkovskij è l'erede di questa "nuova forma", che, usando il bagaglio delle nostre conoscenze enciclopediche e una certa dimestichezza con le tecniche contemporanee, ha creato un magnifico monumento a un'epoca ormai tramontata. Ma è

un monumento che, irrequieto, continua a generare altri testi, vagabondando da una redazione moscovita ad un'altra, approdando su internet e in futuro, si spera, raggiungendo anche il pubblico italiano.

Marina Sorina

### **Mauro Martini legge il dottor Živago di Boris Pasternak, Metauro Edizioni, Pesaro 2003.**

Il volumetto *Mauro Martini legge il dottor Živago* si presenta come un saggio dal titolo "Una lunga introduzione alla morte", saggio senza capitoli né paragrafi, senza note né bibliografia (tranne una pagina di "altre letture" alla fine del libro). La dichiarazione di intenti della collana "La Piccola Biblioteca del Romanzo" (ovvero "presentare al pubblico i grandi romanzi del XX secolo attraverso le riflessioni di scrittori e critici letterari di tutto il mondo interessati ad affrontare un'opera in piena libertà espressiva e in modo originale") sembra adattarsi particolarmente allo stile di scrittura di Mauro Martini. Salta subito agli occhi come l'autore non voglia interrompere il flusso della lettura, come già dimostrato in *Oltre il disgelo. La letteratura russa dopo l'Urss*, in cui le indicazioni bibliografiche nel testo sono limitate alle traduzioni in italiano (che costituiscono una parte minima dei testi consultati).

Martini ci porta in viaggio nel mondo di Jurij Živago attraverso un labirinto di rimandi e citazioni, in cui il lettore è invitato ad affidarsi all'autore, seguendo il suo filo interpretativo. Il libro costituisce a ben vedere un tentativo di spiegare il fascino del romanzo, senza ricorrere a spiegazioni "politiche", né nascondere i suoi lati negativi, anzi cercando di ricondurli alla poetica stessa di Pasternak.

La non convenzionalità del saggio si rivela già nella scelta della morte come chiave di lettura del romanzo che si contrappone all'interpretazione tradizionale di Pasternak come poeta della vita. Ma è una contraddizione apparente, in quanto, come sottolinea lo stesso autore, *Il dottor Živago* è strettamente legato alla più importante raccolta di poesie dell'autore, *Mia sorella la vita*: vita e morte sono i due estremi della condizione umana, le due facce della stessa medaglia, e la morte fisica è solo la conclusione di un lungo processo che dura tutta una vita. Martini cerca (non sempre in manie-

ra convincente) di ricondurre al proprio percorso interpretativo (quello della morte) tutte le digressioni che si affastellano nel suo testo, disorientando il lettore che volesse indicare in pochi punti gli argomenti trattati.

Attorno alla linea interpretativa principale si susseguono e intersecano vari altri temi, presentati in modo più o meno efficace come possibili antidoti alla morte, tentativi destinati al fallimento di dimostrare che “la morte non esiste” (p. 11). Uno spazio preponderante è attribuito al fattore religioso, quello cristiano (una specie di tentativo di resurrezione laica) e quello ebraico (si cerca quindi di restituire il giusto peso all’origine semitica dell’autore); il tema “dell’inafferrabile autobiografismo” del romanzo viene analizzato lungo tutto il testo, mantenendone la complessità e pluralità di significati; l’amore tra Živago e Lara rimanda a Maria Maddalena, incarnazione dell’amore perfetto, contrapposto a quello passionale; il continuo misurarsi con la “Storia con la maiuscola” (p. 38), e in particolare con il periodo di transizione tra la prima e la seconda rivoluzione del ’17, si lega alla riflessione sui tre giorni tra la morte di Cristo e la resurrezione; non del tutto convincente e organica risulta infine l’importanza attribuita a Mosca, verso la fine del testo. È da notare, inoltre, che la maggior parte degli spunti proposti rappresentano lo sviluppo di pensieri accennati in *Oltre il disgelo*, dove, nell’analisi delle influenze sulla letteratura russa degli ultimi quindici anni, viene dato larghissimo spazio a Pasternak e in particolare al suo celebre romanzo.

Questi temi vengono supportati da una grande quantità di rimandi che illustrano il metodo critico dell’autore: Martini è in continuo dialogo con il passato e il presente, alla ricerca di modelli, commenti, nuove interpretazioni, alla ricerca, insomma, di uno sguardo multilaterale sul tema da lui prescelto. Il dialogo parte dalla critica attuale, di cui cerca di confutare alcune prese di posizione. Analizzando i possibili modelli letterari del *Dottor Živago* Martini abbandona il classico riferimento a Tolstoj, intraprendendo percorsi meno battuti: dal rimando obbligato a Puškin (il tema della tormentata *La Figlia del capitano*) e all’*Amleto*, a quelli più originali alla Cvetaeva (con la quale il legame personale si unisce a quello letterario con la “pièce in versi e tre quadri” *Phoenix*), a Bulgakov (il racconto “Morfina”, già lungamente analizzato in *Oltre il disgelo*), a Čechov (par-

tendo dal racconto “Ragazzini”, citato nel romanzo), al *Demone* di Lermontov, fino al *Faust* di Goethe, di cui Pasternak aveva progettato una traduzione insieme alla Cvetaeva negli anni Venti.

Il dialogo prosegue con le parole dei contemporanei di Pasternak (come Alja Efron, figlia della Cvetaeva) e di critici illustri, da Šalamov, che aveva potuto leggere il dattiloscritto del romanzo, a Lichaëv, che aveva presentato la prima edizione sovietica (del 1988), passando per Brodskij e Sinjavskij.

Ma l’elemento forse più interessante e originale sono i rimandi agli altri scritti di Pasternak, visto che la sua opera viene qui considerata come un insieme omogeneo e ne viene rispettata la complessità. Martini cerca di offrire nuove ipotesi interpretative del *Dottor Živago* a partire dall’intera produzione del poeta, ripercorrendone tutta la produzione letteraria, dall’esperienza futurista (il saggio “Il calice nero”, del 1916) fino alla conclusione del suo celebre romanzo, attraverso saggi (“Chopin”, del 1945, “Uomini e posizioni”, del 1957), corrispondenze (con la Cvetaeva, con Šalamov), poesie e prosa (dalla già citata raccolta *Mia sorella la vita*, del 1917, a *Racconto*, del 1929), opere incompiute (*L’infanzia di Ljuvers*, 1917–’18) e progetti mancati (come il romanzo *Innokentij Dudorov*). Nello sforzo di contrastare “l’abitudine ormai invalsa di tralasciare i versi di Jurij Andreevič Živago come un qualcosa di accessorio” (p. 9), risulta particolarmente interessante l’analisi di queste poesie non solo come parte integrante, ma come rivisitazione poetica del romanzo e quindi come sua possibile chiave di lettura.

Più che un saggio il libro di Martini è allora una specie di conversazione sul romanzo di Pasternak, un viaggio attraverso quest’opera così discussa. I passaggi logici sono in realtà affidati più a suggestioni che non a una solida strutturazione del libro. I fili dei diversi rimandi si ricongiungono con il riferimento a Goethe, particolarmente convincente, dove Faust viene accostato ad Amleto (dal quale era partito), ambedue figure strettamente legate al tema della morte. Il nostro viaggio al fianco di Martini e Živago si conclude allora con una frase, che può forse riassumere il nucleo dell’interpretazione proposta: “la vita come introduzione alla morte non comprende in sé dei talenti ma è di per sé un talento da non dissipare preferendogli tutte le vie illusio-

rie lungo le quali perseguire l'impossibile sconfitta della morte" (p. 48).

Il libro di Martini resta allora come un'interessante, suggestiva introduzione al romanzo, in cui vengono aperti nuovi percorsi interpretativi. Una lettura da fare tutta d'un fiato, senza cercare una solida strutturazione del testo, che il libro non ha e non vuole avere.

*Sergio Mazzanti*

**E.T. Saronne, A. Alberti, *Chi sono gli slavi?*, CLUEB, Bologna 2002.**

Un titolo programmatico apre questo breve volume, che vede la collaborazione di E.T. Saronne e A. Alberti e si rivolge alle matricole di Letteratura russa e di Slavistica, nonché a quanti abbiano interesse, personale o professionale, per il mondo slavo. Un punto interrogativo, una domanda a cui il libro non intende, nelle sue 123 pagine, fornire risposte esaustive, e che rimane quindi aperta a quanto il lettore, dopo questo sguardo sulla storia, la lingua, le tradizioni e la religione dei popoli slavi, vorrà approfondire. Questo carattere di panoramica generale e spunto di riflessione viene sottolineato fin dalla presentazione, che ribadisce l'impossibilità di condensare in un numero di pagine tanto ridotto un intero mondo, con tutte le sue peculiarità.

Il primo capitolo presenta la storia delle popolazioni slave dai primordi alla conversione al cristianesimo, e ripercorre le prime migrazioni, i contatti con le altre popolazioni barbariche e con l'impero bizantino, la formazione dei primi stati slavi nel VII secolo dopo Cristo, fino ad arrivare all'invasione mongolica della Rus' (secoli XI–XIII).

Il secondo capitolo delinea la formazione degli stati nazionali slavi, con un primo paragrafo dedicato alle potenze nazionali affermatesi nei secoli XIV–XV (russi, polacchi e cechi) e un secondo dedicato alle altre popolazioni slave (slovacchi, serbo-lusaziani, sloveni, croati, serbi, bosniaco-erzegovesi, montenegrini, bulgari e macedoni), che non hanno conosciuto una vera e propria autonomia, o che hanno dato vita a formazioni statali effimere, o che sono state soggette a prolungate dominazioni straniere. Un terzo paragrafo ripercorre la nascita degli stati nazionali slavi moderni e si chiude con

un'utile tavola sinottica che riepiloga gli avvenimenti rilevanti, per i singoli stati, fino agli anni '90 del secolo scorso. Un'ulteriore cronologia dettagliata, dal 1306 al 2001, viene fornita in coda al volume (p. 91–111).

Nel terzo capitolo, Alberto Alberti fornisce dati sull'immigrazione slava in Italia e la sua distribuzione in termini di paesi di provenienza e stanziamento sul territorio nazionale. Offre inoltre un confronto con gli altri gruppi etnici presenti nel paese, dati sulla collocazione nel mondo del lavoro e sulle attività extra-legali, chiudendo con un riassunto della situazione delle adozioni internazionali.

Il quarto capitolo, dedicato all'aspetto linguistico del mondo slavo, è forse quello che maggiormente risente del poco spazio a disposizione. In nove pagine (53–61) non è certo possibile offrire un quadro esauriente di fenomeni complessi, che si estendono lungo un arco storico di diversi secoli e hanno dato e danno adito a dibattiti tuttora aperti, quale quello sul rapporto tra il paleoslavo e le lingue nazionali. Se ne duole lo stesso autore, che presenta sin dalle prime righe il discorso come "necessariamente approssimativo". La stringatezza dell'esposizione, del resto, potrebbe portare il lettore a travisare affermazioni quale quella che apre il paragrafo dedicato a "La lingua della Chiesa e delle letterature antiche", dove leggiamo che "la lingua slava più antica è quella bulgaro-macedone". Il capitolo è integrato da un'Appendice (pp. 114–123), che offre utili schemi di classificazione delle lingue slave e delle loro prime attestazioni, corredati da cartine che ne illustrano le aree di diffusione.

Il quinto capitolo presenta le tradizioni popolari del mondo slavo. Nel primo paragrafo, ci si sofferma particolarmente sulla poligamia e sui ratti di fanciulle presso le fonti, attestati anche nelle cronache, evidenziando però il carattere tutt'altro che passivo della donna nella Slavia, esemplificato sia nella tradizione orale che nelle vicende storiche. Nel secondo, vengono brevemente presentate le *byline* russe, in merito alle quali si rimanda ad altri volumi dello stesso autore.

Gli ultimi due capitoli trattano l'aspetto religioso del mondo slavo, a partire da cenni sul paganesimo e proseguendo con l'esposizione dell'avvento del cristianesimo, ulteriormente schematizzata in un'utile cronologia degli avvenimenti. A questo segue la trattazione dell'ortodos-

sia, a opera di Alberto Alberti, suddivisa in un profilo storico, con schemi sinottici per i diversi paesi slavi, una descrizione della situazione odierna delle Chiese ortodosse e della struttura ecclesiastica, un'elencazione delle particolarità dogmatiche rispetto al cattolicesimo e un ultimo paragrafo dedicato alle caratteristiche peculiari della spiritualità e della liturgia ortodossa.

Per concludere, *Chi sono gli slavi?* è un volume di indubbio interesse per quanti si avvicinino allo studio delle culture slave, e può risultare comodo anche per chi, tra gli addetti ai lavori, voglia ripercorrere brevemente le tappe fondamentali che hanno portato all'assetto odierno di quest'area dell'Europa. La struttura delle informazioni è chiara e consequenziale, pur con qualche ripetizione, e non viene compromessa da una cura editoriale non propriamente eccelsa, di cui sono indice un certo numero di refusi, concentrati nel capitolo dedicato all'aspetto linguistico, e la presenza di punti interrogativi diffusi e non motivati nella cronologia finale.

Ombretta Gorini

**I. Surat, S. Bočarov, *Puškin: kratkij očerk žizni i tvorčestva, Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva 2002.***

È evidente e perfettamente legittimo che ogni generazione di lettori russi abbia bisogno della propria biografia di Puškin. Ancora non molto tempo fa sembrava che lo splendido volume di Juryj Lotman fosse assolutamente al passo coi tempi, ma se lo si legge oggi ci si stupisce di quanto grande sia il contributo che il grande studioso ha pagato al proprio tempo. Il suo Puškin resta comunque un rivoluzionario, prima di tutto, ma anche un decabrista, un combattente, e così via. Certo che oggi Lotman avrebbe scritto il suo libro in maniera diversa, ma ahimè. . .

È evidente che ogni nuovo autore incontra sempre più difficoltà a scrivere una biografia del poeta, avendo alle spalle l'autorità collettiva, in cui il novero di illustri predecessori diventa sempre più ampio. E forse proprio qui sta il motivo per cui questo nuovo libro è stato scritto a quattro mani da due autori piuttosto noti. Nella prefazione essi ammettono che il loro saggio "è nato in maniera quasi casuale" ["složilsja nepredname- renno"] da voci del vocabolario biografico degli scrittori

russi, da quel quinto tomo che gli specialisti attendono da molto tempo e, almeno per ora, invano. Il libro è conforme agli standard enciclopedici: denso di contenuti, breve, preciso. Sono comunque venute fuori più di 200 pagine.

L'obiettivo primo è dettato dal carattere sintetico dell'opera comune, in cui la vita e l'opera di Puškin vengono prese in esame come un tutto unico. Per il poeta questo è particolarmente importante: la sua vita è sempre stata parte dell'opera e l'opera parte della vita. Questo fatto viene evidenziato dagli autori con particolare insistenza.

Le caratteristiche principali della nuova biografia di Puškin, che la pone al passo coi tempi e le conferisce un tono tanto attuale, sono l'obiettività e l'indipendenza da qualunque influenza ideologica. Il poeta in queste pagine viene analizzato senza ciò che un suo sfortunato erede ha chiamato "decoro da antologia" ["chrestomatijnj gljanec"]; per esempio, si afferma che studiare al Liceo non era importante e che l'istituzione stessa, secondo gli autori, dava una conoscenza "non troppo approfondita e non del tutto sistematica" ["ne sliškom glubokoe i ne vpolne sistematičeskoe"]. Viene anche avanzata l'idea che Puškin non abbia incominciato da subito a scrivere buoni versi e che molte opere sono state composte "su ordinazione", senza autentica ispirazione. Puškin non è un ateo battagliero, come veniva dipinto nel periodo sovietico, ma nemmeno un monaco asceta, come si afferma, e nemmeno tanto di rado, oggi. Egli si trova costantemente in balia di illusioni pericolose e questo influisce inevitabilmente sulla sua opera e, cosa ben più grave, sul suo destino.

Tutto ciò non vieta comunque a Puškin di essere un grandissimo poeta russo. Forse, ai nostri occhi per lo meno, gli è d'aiuto. In ogni caso la mancanza di pathos tipica dell'enciclopedismo permette di guardare al poeta come a chi è riuscito a esprimere qualcosa di estraneo e astratto, ma anche come a una persona dotata di un genio che non sempre sa sfruttare correttamente. Ma il fato lo porta nella direzione giusta: in arte alla cime dell'Olimpo nazionale, nella vita a una fine inevitabile.

Questo libro farà senza dubbio discutere: in Russia nessuno aveva ancora scritto di Puškin con questo tono, ma sempre mettendo in mezzo qualche Puškin portatile e personale. C'era bisogno di rischiare e puntare

sull'obiettività.

A mio giudizio il rischio ha pagato. Il libro è indubbiamente utile. In primo luogo per chi "lavora" con Puškin, a scuola, nei licei, in teatro. Le emozioni le agguincerà il lettore, come si dice, a proprio piacimento. E ce n'è ben ragione. . .

*Jurij Borisovič Orlickij*

[traduzione dal russo di Massimo Maurizio]

### **C. Olivieri, *Dostoevskij: l'occhio e il segno*, Rubbettino, Catanzaro 2003.**

Questo libro affronta un tema non nuovo e molto vasto, il rapporto della scrittura di Dostoevskij con l'arte intesa come pittura e architettura, e, come Claudia Olivieri avverte nella "Premessa", numerosi studiosi se ne sono già occupati in precedenza. Rispetto alle interpretazioni "univoche" degli autori che hanno precedentemente affrontato l'argomento da un unico punto di vista, l'autrice propone un "sistema", uno schema di interpretazione che considera tre possibili percorsi, a ciascuno dei quali è dedicato un capitolo:

*Dostoevskij – oggetto d'arte;*

*Dostoevskij – soggetto d'arte;*

*L'arte soggettivizzata da Dostoevskij.*

Il saggio non si limita dunque ad analizzare i numerosi riferimenti a singoli quadri o immagini presenti nell'intera opera di Dostoevskij, ma mostra come il legame dell'arte con lo scrittore, che studiò da ingegnere e si interessò di architettura, sia ben più profondo, e costituisca una relazione biunivoca, dall'immagine al testo e viceversa.

Il saggio nasce, come avverte la stessa autrice, dalla suggestione suscitata "dall'aura del ritratto di Dostoevskij realizzato da Perov". Il primo capitolo vede infatti lo scrittore come figura, come oggetto del ritratto che nel 1872 fu commissionato al pittore Vasilij Grigorevič Perov dal collezionista Pavel Michajlovič Tret'jakov. In esso il pittore è stato in grado di ritrarre l'atteggiamento e l'espressione di Dostoevskij nell'attimo in cui egli creava, la sua esistenza spirituale. Questo stesso ritratto diviene l'oggetto dell'incipit del racconto "Bobok", uscito nel febbraio 1873, che costituisce una sorta di risposta letteraria alle osservazioni suscitate dal

quadro stesso, nella quale Dostoevskij si inserisce nella polemica sul realismo nell'arte.

Il secondo capitolo analizza l'importanza del rapporto vivo dello scrittore nei confronti delle opere d'arte, il suo universo visivo. Attraverso le memorie della seconda moglie dello scrittore, Anna Gregorevna Snitkina, ci viene raccontata l'enorme impressione che suscitò in Dostoevskij la vista di alcuni capolavori dell'arte europea che egli ebbe modo di osservare durante un viaggio di quattro anni, dal 1867 al 1872, che lo portò in diverse città d'Europa. Dostoevskij non fu soltanto attento conoscitore della pittura russa a lui contemporanea, ma vide personalmente alcuni capolavori dell'arte europea, fra i quali il *Cristo deposto dalla croce* di Hans Holbein, la *Madonna Sistina* di Raffaello, edifici come la cattedrale di Notre dame a Parigi, che ispirarono direttamente alcune delle sue pagine più famose, divenendo non più semplici immagini riprodotte, ma elementi costitutivi della narrazione dostoevskiana.

Scopriamo così che l'immagine, sia essa realmente esistente o creata dall'autore, non ha valore soltanto come simbolo, ma è un procedimento che Dostoevskij utilizza per "sopperire alla limitatezza della parola, incapace di configurare ed esaurire completamente un concetto". Riprendendo la tesi di un recente saggio di K.A. Baršt, "Grafičeskoe slovo Dostoevskogo" (pubblicato in *Dostoevskij v konce XX veka*, Moskva 1996), l'autrice definisce la "figuratività" della produzione dostoevskiana.

Nell'ultima parte del saggio l'opera di Dostoevskij viene "filtrata" attraverso il suo rapporto con l'architettura gotica, presente sia negli schizzi e nei disegni coi quali lo scrittore era solito ornare i propri manoscritti, che in certe caratteristiche della scrittura di Dostoevskij: "la cattedrale gotica [...] sottende (e sorregge) strutturalmente il romanzo dostoevskiano". La concezione gotica dell'edificio, la dimensione grandiosa e non a misura d'uomo, la tensione verso l'alto, l'abbondanza di particolari e la tendenza a colmare ogni vuoto (*l'horror vacui*), sono categorie che si ritrovano nei romanzi di Dostoevskij.

La relazione fra la scrittura e l'architettura aiuta in questo caso ad avvicinarsi ad alcune categorie fondamentali della poetica dostoevskiana. La goticità della scrittura dostoevskiana esprime una dimensione spiri-

tualizzata e rarefatta, il tentativo di elevarsi al di sopra del sottosuolo, verso un ideale di bellezza-bene-verità. Come nelle grandi cattedrali gotiche, nei romanzi di Dostoevskij la tensione verso l'alto ha le sue basi su un suolo che è completamente umano, complesso e contraddittorio, dal quale è impossibile prescindere, e che è presente in ogni minimo particolare, nelle figure grottesche, povere, meschine, che popolano gli edifici come i grandiosi romanzi di Dostoevskij.

Non a caso il saggio si chiude con l'immagine di una *costruzione* mentale, fatalmente destinata a crollare, costituita da una torre di Babele, simbolo dell'arroganza umana e miscredente di chi vuole conquistare il cielo ignorando Dio, e che poggia su due esili torri gotiche, i romanzi di Dostoevskij, appunto.

Lo studio non propone una conclusione, è un'opera aperta, un itinerario attraverso alcune immagini del continente Dostoevskij, nel quale "le singole tappe si rivelano [...] più significative della meta raggiunta".

Giulia Greppi

**K. Dunin, *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*, W.A.B., Warszawa 2004.**

Quale descrizione del mondo e della società polacca del Novecento possiamo ritrovare nella prosa pubblicata in Polonia dopo la caduta del muro di Berlino? La letteratura è solo prodotto di finzione oppure può avere una funzione conoscitiva e può essere utilizzata per comprendere la storia e la realtà contemporanea?

Kinga Dunin prova a rispondere a queste domande con un libro a mezza strada tra il saggio di impostazione scientifica e una raccolta di pensieri, impressioni, riflessioni personali, nati dalla lettura delle principali opere dei maggiori scrittori polacchi della nuova generazione. L'autrice non cerca di dare delle risposte definitive sul rapporto tra società e letteratura, ma tenta piuttosto di tracciare un quadro di come viene descritta, interpretata e rappresentata la società polacca nella narrativa degli ultimi quindici anni. Lo scopo finale di questa analisi è quello di trarre delle conclusioni generali sulle modalità principali attraverso le quali questa prosa affronta, risolve o lascia insolte le questioni dominanti

nel discorso sociale del novecento. La Dunin non prova (perlomeno non esplicitamente) a definire quanto la letteratura rispecchi effettivamente la realtà, ossia se le immagini che essa mostra siano autenticamente corrispondenti alla realtà politica e sociale. La letteratura propone una sua versione dei fatti e oggetto principale del libro è proprio una analisi delle modalità specifiche di rielaborazione della realtà nei testi degli scrittori della nuova generazione.

Per comprendere il tipo di impostazione di questo saggio è necessario introdurre brevemente la sua autrice: Kinga Dunin è sociologa della cultura, pubblicista, prosatrice, femminista, personaggio noto in Polonia per la sua penna brillante, incisiva e spesso provocatoria con la quale si esprime sui temi di maggiore rilevanza nel discorso pubblico. Nella sua rubrica su Wysokie Obcasy [Tacchi Alti], supplemento del quotidiano Gazeta Wyborcza, affronta argomenti quali aborto, rapporto tra stato e chiesa, omofobia, condizione femminile, rivelando un pensiero originale, graffiante e ironico. Alcuni di questi testi pubblicistici sono stati raccolti in *Karoca z dyni* [La carrozza di zucca, 2000] e *Czego chcecie ode mnie, Wysokie Obcasy?* [Cosa volete da me, Wysokie Obcasy?, 2002]. La Dunin è anche autrice dei romanzi *Tabu* (1998) e *Obciach* [Figuraccia, 1999], nonché di *Tao gospodyni domowej* [Il tao della casalinga, 1996] definito come "il primo libro femminista in Polonia". In *Czytając Polskę* [Leggendo la Polonia] la Dunin cambia nettamente stile e tono, ma non ambito di interessi e di studio. Punto di partenza per le sue riflessioni è sempre la cultura e la società polacca contemporanea, che questa volta non viene analizzata servendosi di quanto apparso nella stampa e nel dibattito pubblico, bensì rifacendosi esclusivamente alla narrativa degli ultimi anni.

Il libro è strutturato in tre capitoli preceduti da una lunga introduzione teorica. Punto di partenza è un'attenta spiegazione della metodologia che verrà adottata per analizzare la realtà sociale nel contesto letterario. La Dunin prova innanzitutto a esaminare in cosa consistono la letteratura e la società, giungendo alla conclusione che nessuna delle due costituisce una realtà concreta perché entrambe rappresentano solo un atto interpretativo di certe realtà che pertanto non sono univoche, ma relative e discutibili. La Dunin afferma infatti che

“non abbiamo accesso a alcuna ‘vera’ società, a un’unica ‘vera’ versione del testo letterario. Per di più non esiste nemmeno un ‘vero’ soggetto, poiché noi stessi siamo un processo di continue interpretazioni, autointerpretazioni, reinterpretazioni”. L’autrice sottolinea la sua consapevolezza del fatto che quanto leggiamo in letteratura esiste e non esiste allo stesso tempo, dal momento che i testi narrativi raccontano sempre una realtà e una verità, ma ugualmente mentono, poiché sono anche prodotto di invenzione. Dobbiamo però concedere alla letteratura una funzione conoscitiva nonostante il suo status di finzione, perché come tutti gli aspetti della vita culturale anche essa è uno strumento di lettura e riflessione sul contesto sociale. La soluzione alle questioni teoriche relative alla metodologia viene fornita dal riferimento al filosofo Paul Ricœur secondo cui il rapporto tra soggetto e oggetto della riflessione è inscindibile e rappresenta un circolo vizioso dal punto di vista ermeneutico. Scrive la Dunin che “la letteratura diviene ciò che noi vogliamo farne. Io intendo farne uno stimolo alla riflessione sulla società polacca contemporanea, una società di cui non traccio i confini geografici o storici, perché è immersa nel passato, ma anche nel mondo globalizzato, aperta al futuro”. Scartando la possibilità di una descrizione oggettiva che non metta in campo il proprio retroterra e i propri condizionamenti intellettuali è possibile dunque proporre solo una riflessione consapevole delle proprie limitazioni e del suo status di punto di vista personale.

Nel primo capitolo intitolato “Jak przed wojną” [Come prima della guerra] si analizza il modo in cui viene rappresentata la realtà della Polonia prima degli sconvolgimenti e i radicali cambiamenti a livello sociale successivi alla seconda guerra mondiale. La Dunin si serve innanzitutto dei testi di Tereza Lubkiewicz-Urbanowicz, Olga Tokarczuk, Anna Bolecka e Włodzimierz Odojewski per mostrare come viene rappresentata in letteratura la questione delle piccole patrie e delle terre di confine, del mondo periferico polacco scomparso con la ridefinizione dei confini nazionali. Ampio spazio viene dedicato al problema del nazionalismo e del rapporto tra polacchi, ebrei e ucraini da cui si evince che la narrativa mostra un’immagine di generale rispetto verso le minoranze etniche, mentre gli antisemiti sono solo singoli individui che non rappre-

sentano la società nel suo complesso e la sua mentalità. Fondamentale è il legame che unisce la questione del nazionalismo alla memoria e alla verità storica: “il proprio nazionalismo sembra sempre diverso da quello degli altri. Lo differenzia solo la memoria. E risulta che si tratta della memoria nazionale”. La Dunin passa poi alla descrizione della realtà della seconda guerra mondiale e in primo luogo della questione del rapporto tra polacchi e tedeschi. A distanza di decenni la società polacca continua a considerare tutto il popolo tedesco di quegli anni come responsabile o corresponsabile di quanto avvenuto (“un popolo di carnefici”) oppure anche i tedeschi vengono considerati delle vittime della storia? In generale la riflessione letteraria sulla realtà di quel periodo mostra una “nostalgia verso un ordine di cui può essere una figura la comunità tradizionale, la fine del paradigma romantico, la ricostruzione in atto della modalità di identificazione nazionale, la seconda guerra mondiale come confine tra il vecchio e il nuovo, l’universalizzazione dei valori, l’Olocausto come simbolo transazionale, comune”.

Il secondo capitolo è incentrato sulla visione letteraria della società polacca negli anni del comunismo e porta il titolo significativo di “Pół wieku w czyścicu” [Mezzo secolo in purgatorio]. Partendo dalla lettura di alcuni romanzi di Stefan Chwiniak e Olga Tokarczuk viene introdotto il discorso dei trasferimenti in massa della popolazione polacca che abitava nelle terre orientali ormai escluse dai nuovi confini, e parallelamente si parla del destino dei tedeschi in Polonia. Wilhelm Dichter, Julian Kornhauser e Henryk Grynberg forniscono materiale di riflessione sul rapporto tra la Polonia Popolare e la questione ebraica e in generale sul tema della libertà personale e sociale. Antoni Libera offre lo spunto per una riflessione sulla visione del mondo occidentale negli occhi della società polacca dell’epoca comunista, definendo questo legame come un rapporto sadomasochista: al pari della protagonista del romanzo *Madame* (una maestra di francese bella e attraente, ma anche fredda e orgogliosa) l’occidente nella narrativa recente appare agli occhi della Polonia di quegli anni come un mondo affascinante eppure impietoso, che costringe all’ammirazione, ma raffredda i sentimenti per la sua irraggiungibilità. Izabela Filipiak introduce al tema della sfera femminile, del potere e dell’oppressione attraverso

la metafora del padre come padrone e della figlia che nella sua ribellione simboleggia un atteggiamento anti-comunista. Spesso la narrativa di questi anni sceglie di rappresentare quel mondo come un territorio in cui regnava il grottesco, l'assurdo, il sistema comunista è visto come irrazionale e estraneo alla società polacca. In generale la visione che hanno i giovani scrittori della Polonia Popolare non risulta univoca e in linea di massima manca di decise prese di posizione. Senza accuse o apologie, questo periodo viene mostrato nelle sue contraddizioni, come una terra di confine, un purgatorio.

L'ultimo capitolo, "Wolność, nie-wolność, powolność" [Libertà, non-libertà, post-libertà], è incentrato sulla situazione della società attuale, una società in cui il capitalismo ha preso il posto del regime totalitario. Comune a tutti gli scrittori è un senso di disillusione, di delusione delle aspettative nel momento in cui crolla il sistema comunista e la Polonia si apre al nuovo. Sembra prevalere una generale avversione verso la nuova realtà del libero mercato a cui si contrappone una nostalgia verso il vecchio mondo. Andrzej Stasiuk e Krzysztof Varga propongono una versione mitizzata della vita nei tempi passati in cui i valori erano nelle persone e nei rapporti umani, ormai sostituiti da una logica di soldi e di potere. La Dunin analizza la questione del significato della libertà a livello personale, sociale e politico in una società completamente rinnovata, soprattutto attraverso la lettura dei romanzi di Dorota Masłowska, Stefan Chwin e Mariusz Sieniewicz. Jerzy Sosnowski e di nuovo Olga Tokarczuk costituiscono il punto di partenza per comprendere il senso del sacro e della religione nella Polonia odierna, il rapporto con Dio e il cattolicesimo. A questo riguardo la Dunin afferma che "in tempi in cui la modernità è entrata in un periodo di crisi desideriamo qualcosa di più, un nuovo senso, ma non riusciamo a trovare una lingua adeguata a questi desideri". In generale la nuova generazione di scrittori sembra incapace di esprimere una ricerca di una nuova dimensione spirituale, incentrando i propri interessi su altre problematiche che non quella religiosa.

Il libro della Dunin risulta sicuramente interessante e avvincente, ma si presenta a tratti diseguale. Accanto a giudizi spesso approfonditi e ben articolati troviamo anche conclusioni poco convincenti o affrettate, come il parere finale che "la nuova letteratura polacca non ha

certamente perso il contatto con la realtà". A mancare è lo stile a cui la Dunin ci aveva abituati con i suoi scritti pubblicistici, sempre incisivi e polemici, mentre in questo libro lascia spazio a uno sguardo pacato e possibilista. Nonostante ciò in questo libro troviamo sicuramente una serie di interessanti interpretazioni, di annotazioni a margine dotate di non poca perspicacia. Un problema risiede nel tipo di impostazione del lavoro indecisa tra approccio puramente accademico (si tratta in fondo di una nuova versione della sua tesi di dottorato in sociologia) e presentazione di impressioni e giudizi personali. Eppure alla Dunin dobbiamo riconoscere una notevole capacità di osservazione della cultura nei suoi vari aspetti e non da ultimo una grande sincerità rispetto a quanto questo libro può proporre: "non voglio convincere nessuno che la letteratura sia proprio così, che il mondo sia proprio così. No! Questo è il mio mondo, la mia letteratura, condivisa con altri, per quanto vogliamo essere d'accordo".

*Alessandro Amenta*

***Sovremennyyj gorodskoj fol'klor, a cura di A.F. Belousov, I.S. Veselova, S.Ju. Nekljudov, RGGU, Moskva 2003.***

Nel decennio della perestrojka la Russia ha riscoperto una grande quantità di autori "sommersi", vietati nel periodo precedente. L'inizio degli anni '90 ha aperto nuove strade all'espressione letteraria, spingendo la ricerca della propria identità culturale al di fuori del passato sovietico. Oggi l'ambiente accademico sta finalmente aprendo la porte ai generi bassi che sono già stati ampiamente utilizzati dalla letteratura dell'ultimo decennio.

Sergej Nekljudov, titolare della cattedra di folclore all'Rggu di Mosca ha raccolto 38 saggi di lunghezza e con pretese estremamente diversi, ma che descrivono il fenomeno della "cultura delle subculture" nel panorama della Russia della seconda metà del XX secolo, sconosciuta e inavvicinabile da un punto di vista scientifico per tutto il periodo sovietico, in quanto "oblast' profannogo [...] bytovogo lišalos' statusa kul'tury" (T. Ščepanskaja, "Tradicii gorodskich subkul'tur", p. 27). Questa raccolta di articoli e saggi sul folclore urbano rappresenta un tentativo (ben riuscito) di sistematiz-

zazione di quei fenomeni della cultura contemporanea che non rientrano in nessun tipo di studio tradizionale. Il primo tentativo, ben più modesto e con scopi legati al contesto letterario e sociale dell'Urss è la seconda parte dell'opera monumentale *Samizdat veka*, curata da Sapgir, Achmet'ev e Kulakov in cui sono raccolte barzellette e canti studenteschi dell'epoca del disgelo e di quella successiva. Di questo filone fanno anche parte le sporadiche pubblicazioni su *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, come quella dedicata alle tombe dei nuovi russi, viste come fenomeno socio-antropologico della Russia el'ciniana e putiniana.

Nekljudov definisce il folclore urbano come *post-fol'klor* o come *pis'mennyj fol'klor*, proponendo di fatto un nuovo approccio al problema, inteso ora come espressione di quelle nicchie solitamente considerate estranee al discorso culturale, ma che in realtà sono ormai divenute parte integrante del tessuto letterario e rappresentano una delle fonti di ispirazioni principali per molti scrittori contemporanei. Il contesto letterario non è però preso in esame dallo studio che si concentra per lo più sull'aspetto descrittivo e tende a fornire dati oggettivi, raccolti ed esposti con il piglio scientifico e distaccato del vero folclorista "tradizionale".

In questa raccolta i saggi sono raggruppati in cinque sezioni. La prima è costituita da nuclei tematici che esaminano le diverse concezioni di cultura urbana, come quella degli autostoppisti, dei turisti, dei paracadutisti, dei programmatori, delle scuole militari e delle prigioni, degli ospedali o delle tradizioni studentesche.

La seconda sezione tratta dei diversi riti della tradizione urbana, come quello legato alla nascita o al matrimonio. Questo tipo di ritualità non è però inteso in senso tradizionale; lo scopo dell'indagine non è quello di raccogliere e archiviare balli, canti o le storie orali "delle nonne", ma pone l'accento piuttosto sulle frasi e le battute che ritornano, per quanto riguarda il folclore del parto, per esempio, negli ospedali in diversi contesti, e che appartengono tanto alle ostetriche, quanto alle partorienti.

Nella terza sezione viene esaminato lo spazio cittadino e i miti a esso legati, come la funzione dei monumenti, le leggende che accompagnano la costruzione degli stessi o ancora il significato dei toponimi, che cambia a seconda dell'appartenenza alla sfera ufficiale o

popolare.

La quarta sezione presenta diversi tipi di folclore urbano, da quelli più tradizionali come le storielle orali e gli aneddoti fino a quello più specifico del folclore delle case in coabitazione o delle dediche sugli album di famiglia o sui diari delle ragazzine, spesso composti da acronimi o giochi verbali, da abbreviazioni (*PIVO: Prosti I Vernis' Obratno*, per esempio) che curiosamente presentano punti di contatto con altri tipi di folclore, come quello dei carcerati presentato nelle pagine precedenti. Questo tipo di scrittura in principio teoricamente strettamente personale, ma che diventa appannaggio di una folta schiera di fruitori riguarda anche generi di scrittura che si presentano come messaggi di altre realtà (catene di sant'Antonio) o le canzoni cittadine, in particolare il *žokij romans* romanzo crudele] che prende le mosse dal folclore tradizionale e che diventa uno strumento per l'espressione delle realtà dell'uomo della periferia, dei ceti meno abbienti, del proletariato urbano, aspirando ad avere connotazioni letterarie. La grande varietà di forme crea un universo di modi espressivi a volte banali, altre volte estremamente elaborati.

La quinta sezione descrive le forme più "sistenti"i folclore urbano, proponendo una catalogazione di generi, ma che propone anche il punto di vista del folclorista sulle citazioni tratte da film o libri famosi (*Le 12 sedie* di Il'f e Petrov su tutti) che ormai hanno perso la loro funzione artistica per farsi descrizioni di stati d'animo o di realtà differenti con una laconicità e una puntualità espressive che li accostano ai proverbi popolari "classici".

A molti dei testi presentati in questa raccolta vengono affiancate ampie appendici che fungono da dizionario di questa o quell'espressione di folclore urbano. Nekljudov ha reso scientifico il discorso su parti della vita quotidiana di fronte alle quali l'ambiente accademico spesso storce il naso, rafforzando l'idea che la cultura contemporanea si basi in misura rilevante proprio su questo tipo di intertesto, in cui convergono tanto gli scherzi degli adolescenti, quanto l'ambiente della prigione o dell'ospedale, tanto la pubblicità per la strada quanto i cartoni animati.

Se la cultura di un popolo è il risultato dell'interazione di svariate componenti sistemiche e microsistemiche, allora tutto fa parte della cultura, tutto tende a crearla

e a modificarla, in base al gusto della maggioranza. E la carrellata di eventi ed espressioni mostrata in questa raccolta di saggi lo dimostra in maniera lampante.

Massimo Maurizio

**V. Strada, *Autoritratto autocritico. Archeologia della rivoluzione d'Ottobre*, Liberal Edizioni, Roma 2004.**

Il volume di Vittorio Strada *Autoritratto autocritico. Archeologia della rivoluzione d'Ottobre* propone una serie di riflessioni sulla storia russa dalla rivoluzione d'ottobre e fino ai giorni nostri.

I temi, sviluppati in tre sezioni, "Autoritratto autocritico" (parte autobiografica), "Archeologia di una rivoluzione" (sul concetto di rivoluzione), "Dopo la fine" (sul futuro della Russia post sovietica), da una parte analizzano il concetto di rivoluzione alla luce dei fatti storici non solo relativi alla storia russa ma anche nel panorama della storia dei paesi occidentali, da un'altra pongono degli interrogativi sul futuro di questo paese nel mondo globalizzato.

La questione politica e morale, che costituisce il vero nucleo dell'opera (intitolata non casualmente *Autoritratto autocritico*) trova riscontro in particolare nella valutazione del concetto di "giusta causa" rivoluzionaria (si veda ad esempio il riferimento a Vasilij Grossman nel capitolo sui totalitarismi) e del suo costo in termini morali. Tuttavia l'approccio alla fenomenologia della rivoluzione d'ottobre e alle sue conseguenze sul piano della storia mondiale qui viene sviluppato secondo due punti di vista fondamentali, uno storico e filosofico, l'altro morale.

Il primo, trattato diffusamente soprattutto nei capitoli della seconda parte, pone al suo centro le questioni relative allo sviluppo della dottrina marxista e leninista in Russia e nel panorama della coeve riflessioni politiche in Europa in ambito socialdemocratico e in relazione con la diffusione del totalitarismo.

Dal punto di vista dell'analisi morfologica della rivoluzione è cruciale quindi il confronto tra rivoluzioni liberali da una parte, rivoluzione francese e giacobinismo e rivoluzione sovietica da un'altra. Un simile argomento risulta di basilare significato se si tiene conto che nella maggior parte degli scritti di Strada il tema della

rivoluzione in Russia è stato sempre centrale, tanto dal punto di vista politico e teorico quanto dal punto di vista storico e culturale.

La stessa autobiografia di Viesse (così l'autore chiama sé stesso nella nota autobiografica della prima parte del libro), offre la cartina di tornasole alla storia di questi studi e interessi, che maturarono peraltro in un periodo di militanza, per quanto vissuta con posizioni talvolta "deviazionistiche" rispetto alla linea politica espressa dal "centro", nelle file del Partito comunista italiano. All'origine di questo percorso furono in particolare le riflessioni nate negli anni di studio presso l'università statale di Milano, dove Strada frequentò i corsi di filosofia e si laureò alla cattedra di Antonio Banfi con una tesi sul materialismo dialettico sovietico. Questi interessi lo portarono quindi a intraprendere studi specialistici post laurea in Russia, con l'avallo del Pci.

Proprio l'esperienza in Unione sovietica, però, contribuì enormemente a creare una rottura che negli anni sarebbe diventata irrimediabile tra gli interessi filosofico-teorici dell'autore e la realtà del socialismo "incarnato". Così la biografia di Viesse, al di là dell'autocritica, riporta una serie di aneddoti che d'altra parte offrono nuovi argomenti sulla questione del rapporto tra gli intellettuali italiani che aderirono al Pci dopo il 1956 (anno della denuncia dello stalinismo inteso come deviazione dal leninismo) e che nello stesso tempo ebbero modo di conoscere la realtà dell'Unione sovietica.

In questo modo l'autore, dopo essersi dedicato in molti lavori all'approfondimento del fenomeno della rivoluzione sovietica in rapporto alla cultura russa, ne ha fatto in questo libro l'oggetto di una riflessione che esprime in particolare il punto di vista di un intellettuale italiano che, a seguito dei fatti di Praga del '68, con molta amarezza decise di uscire dal Pci e contemporaneamente di lasciare il lavoro presso l'editore Einaudi per divergenze di natura politica (ricordiamo per altro che allo studioso fu impedito di tornare in Urss da allora fino a quando non crollò il sistema comunista).

E tuttavia, quand'anche il titolo di questo scritto voglia porre l'accento sul dato autobiografico, si noterà come in ogni caso Strada resti fondamentalmente fedele a uno stile personale di analisi dettagliata dei fenomeni, in questa sede caratterizzato da un'ottica più storico-

politica che culturale e quindi con un'angolazione particolare rispetto al passato. Infatti, e qui sta proprio la peculiarità di questo volume, se nei lavori precedentemente pubblicati l'autore aveva studiato la rivoluzione con lo scopo di individuare una logica interna agli eventi, qui al contrario, conclusasi definitivamente l'esperienza sovietica, egli cerca di trarne una morale politica che colpisca il lettore nel suo intimo e al contempo possa offrirgli delle chiavi di lettura non solo della contemporaneità post sovietica, ma anche della situazione politica del nostro paese.

*Caterina Cecchini*

**M. Patricelli, *Le lance di cartone. Come la Polonia portò l'Europa alla guerra*, Utet, Torino 2004.**

Il testo di Marco Patricelli rompe finalmente un silenzio imbarazzante nell'ambito degli studi storici italiani, ovvero quello intorno alla Polonia e al suo ruolo negli anni che anticipano e scatenano la seconda guerra mondiale. Basti pensare che la bibliografia italiana utilizzata per la stesura del volume, salvo qualche articolo apparso sui quotidiani in occasioni commemorative, risale spesso agli anni Trenta-Quaranta del secolo scorso. Chiunque volesse sapere qualcosa in più sull'argomento, insomma, d'ora in avanti potrà evitare di ricorrere a testi in inglese (N. Davies, *God's Playground. A History of Poland*), o di affidarsi a opere rese in italiano, sì, ma di inquadramento storico più ampio (A.J.P. Taylor, *Le origini della seconda guerra mondiale*). Si troverà al cospetto di un libro molto ben documentato, scritto in maniera chiara e convincente, che ha l'ulteriore merito di guardare alla realtà polacca negli anni tra le due guerre come al risultato delle sofferenze e delle spartizioni precedenti. A questo argomento, Patricelli dedica l'intera "Premessa" e buona parte del primo capitolo ("La riunificazione"): nelle pagine iniziali si fa riferimento, con tanto di cartine esplicative, alle suddivisioni del 1772, 1793 e 1795, quindi alle sollevazioni dell'Ottocento e ai fatti della prima guerra mondiale, in cui soldati polacchi si trovano a combattere contemporaneamente su tutti i fronti.

Sebbene l'opera non introduca nuove interpretazioni, ricostruisce con scrupolo la successione degli eventi che analizza e ne chiarisce cause e conseguenze. Lo stu-

dio vero e proprio inizia con la proclamazione del rinato stato polacco, l'1 novembre del 1918, e le "risse da pigmei" che ne accompagnano i primi passi. Viene poi sottolineato il ruolo del trattato di Versailles negli sviluppi degli anni a venire: esso restituisce infatti alla Polonia la propria dignità di stato sovrano e indipendente, ma non pone alcuna premessa per una sua sopravvivenza solida, duratura e autonoma rispetto alla politica delle altre potenze. Nei rapporti con le nazioni confinanti, si dà logicamente conto della guerra con la Russia e del suo epilogo durante il cosiddetto "miracolo della Vistola"; ma l'autore dedica ampio spazio anche alle iniziative della resistenza ucraina, alla diatriba coi cechi per la regione dell'Alta Slesia e per il territorio di Teschen, alla questione di Vilnius, sino alla sua annessione al territorio polacco (1923) e oltre, e infine al problema di Danzica, città libera. Lo sguardo contemporaneo sulla situazione interna, quella che coinvolge i territori vicini e quella europea in generale si rivela una cifra specifica del testo, che dal dosaggio e dalla mescolanza di questi riferimenti trae grande forza esplicativa. Il colpo di stato di Pilsudski (12 maggio 1926), la politica di *sanacja* fino alla morte del Maresciallo e al regime dei colonnelli ricostruiscono il quadro storico insieme all'approfondimento del problema delle minoranze, al pericolo revanscista che proviene dalla Germania, alle conseguenze degli accordi di Locarno e al rafforzamento del potere di Hitler. Il tentativo del ministro degli Esteri Józef Beck di fare della Polonia uno stato in perenne equilibrio tra Germania e Unione sovietica rivela tutta la sua precarietà proprio nel contesto della descrizione dei rapporti politici internazionali: i tedeschi reputano infatti l'esistenza dello stato polacco come intollerabile e incompatibile per la loro stessa sopravvivenza, i russi sono ben determinati a rivedere i confini stabiliti dalla pace di Riga. Del tutto illuminante risulta anche la ripresa di una teoria di Taylor, che identifica nella disunione tra polacchi e cechi la base del successo nazista: l'unità slava non si realizza per le tensioni Polonia-Unione sovietica e si incrina definitivamente nei giorni che seguono la conferenza di Monaco, quando l'esercito polacco occupa la regione di Teschen sulla tracce dei tedeschi che entrano nei Sudeti.

La seconda parte del libro, "Verso la catastrofe", descrive con ammirevole precisione gli attimi immediata-

mente precedenti il conflitto e l'inizio degli eventi bellici. Si segue passo dopo passo la preparazione da parte della Germania nazista della "soluzione globale", imperniata sulla richiesta della restituzione di Danzica. Si dà conto della guerra mediatica con cui la stampa fomenta l'una e l'altra fazione nel territorio della città libera sul Baltico, un vero e proprio "crescendo rossiniano", soprattutto da parte tedesca. Tenendo lo spettro sempre molto ampio, viene fatto notare come la garanzia che l'Inghilterra offre alla Polonia e alla sua indipendenza politica spinga definitivamente Hitler sulla strada del conflitto. Nel dittatore tedesco si rafforza il convincimento di essere accerchiato dai nemici e, inoltre, egli imputa all'Inghilterra l'alterigia dei polacchi che non vogliono cedere sulla questione-Danzica. I giorni tra il 20 e il 26 agosto 1939 sono ricostruiti meticolosamente sino alle firme poste sul patto Ribbentrop-Molotov; d'altro canto, è ricostruito con grande attenzione l'eccesso di stima che i polacchi hanno dei propri mezzi ("Marceremo su Berlino!"), la loro sicurezza che alla fine Hitler avrebbe rinunciato ad affidarsi alle armi, la convinzione che con i tedeschi come eventuali occupanti la libertà sarebbe andata perduta, ma che sotto il regime sovietico l'anima stessa della nazione sarebbe scomparsa per sempre.

Immediatamente prima e subito dopo l'1 settembre del 1939, Patricelli analizza il susseguirsi dei fatti bellici con cadenza quotidiana. I sedici punti stilati e proposti dalla Germania alla Polonia sul finire di agosto vengono effettivamente descritti come tentativo nazista di far credere ancora alla possibilità di una soluzione diplomatica, alla Polonia e a tutta l'Europa; il *casus belli* scatenato dall'"operazione Tannenberg", e affidato alle SS, viene ricostruito nei particolari delle uniformi polacche indossate dai soldati tedeschi per far cadere sul nemico la responsabilità dell'assalto alla stazione radio di Gliwice (Gleiwitz). Alcune tabelle approfondiscono i dati degli scontri aerei, delle perdite dell'una e dell'altra parte, nonché i numeri delle brigate di cavalleria polacca e di armate tedesche disposte sullo scenario di guerra. Ne risulta l'immagine di una Polonia "gigante di cartapesta" dal punto di vista militare, per nulla sostenuta da una strategia precisa da opporre alla "guerra lampo" dei tedeschi e legata all'attesa (vana) di un intervento da occidente. Al contempo, si sottolinea lo strenuo co-

raggio dei soldati polacchi che combattono pur senza l'illusione di una speranza. Viene descritto l'assedio e la successiva presa di Varsavia, l'avanzata dei russi da est; intanto, si ricostruisce la fuga delle autorità polacche in Romania, che avrebbe fatto dire a Churchill: "i polacchi sono i più coraggiosi tra i coraggiosi, guidati dai più vili tra i vili".

Dopo la caduta di Varsavia, dove le truppe tedesche sfilano in parata il 5 ottobre 1939, l'attenzione dell'autore si sposta sulla liberazione dei prigionieri polacchi detenuti nei *gulag*, quindi sul massacro di Katyn, sull'apporto che i soldati dell'"aquila bianca" continueranno a fornire alle potenze occidentali nel corso della guerra. In particolare, dalle prime pagine sino all'"Epilogo", Patricelli segue con attenzione le vicende di "Enigma", una macchina utilizzata dai tedeschi per trasmettere codici militari fino ad allora impossibili da decrittare. I casi legati ad "Enigma", l'assemblaggio di un gruppo di matematici di Poznań che se ne occupi e che nel gennaio 1933 riesce effettivamente a portare alla luce il primo messaggio tedesco, rappresentano un po' il filo conduttore del testo. Supportato dalla veridicità dei fatti che espone, il racconto delle storie personali degli scienziati che si muovono intorno ad "Enigma" assume talvolta il ritmo della spy-story e rende il testo affascinante anche al lettore comune. Esso ha il merito, inoltre, di gettare una luce più intensa sul contributo che i polacchi offrono alla causa bellica: andando ad allargare le fila degli esperti inglesi, il gruppo di Poznań aiuterà a decifrare moltissime istruzioni militari naziste. Le sue imprese, riconosciute in forma ufficiale solo di recente dalle autorità britanniche, si accompagnano a quelle della battaglia di Monte Cassino, alle gesta dei piloti polacchi nei cieli inglesi sotto l'egida della RAF. Il libro lascia quindi l'impressione che da lontano i polacchi abbiano saputo prendersi quelle soddisfazioni militari che in patria si erano rivelate impossibili per una pessima gestione delle risorse economiche, diplomatiche e strategiche. Entrambi i momenti, quello delle dissennatezze interne e quello degli atti eroici al di là dei confini natali, sono resi con estrema lucidità nel testo; sul primo si stende l'ombra lunga di una classe politica assolutamente incapace, mentre l'altro non è che la trasposizione di un coraggio che anche nei momenti più bui dell'oppressione nazista non viene mai a mancare ai polacchi rimasti

in patria.

*Alessandro Ajres*

**F. Leoncini, *L'Europa centrale. Conflittualità e progetto: passato e presente tra Praga, Budapest e Varsavia*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia 2003.**

Il libro di Francesco Leoncini è per la quasi totalità una raccolta di suoi vecchi testi pubblicati tra gli anni Settanta e oggi, compreso l'articolo introduttivo (pp. 13–20). Le uniche eccezioni sono costituite dai due articoli conclusivi, “Praga città simbolo” (pp. 311–315) e “L'altra Venezia” (pp. 317–319). Si tratta di due saggi dedicati a Praga e a Bardějov (in Slovacchia), aggiunti al volume con il sottotitolo “Appendice – due mete di viaggio”. Nel primo di essi viene sottolineato soprattutto il carattere simbolico della primavera di Praga del 1968, vista dall'autore come un “simbolo di trasformazione politica e sociale, [...] punto di intersezione tra la grande tradizione umanistica ceca e il socialismo, inteso come democrazia compiuta”. Nel secondo invece paragona la città di Bardějov, con la sua tradizione di cristalli, all'atmosfera di Venezia, perché posizionata geograficamente in una regione che è un “luogo di incontro e di pacifica convivenza [...] tra la cultura occidentale latina e quella bizantina”. Nel volume sono presenti anche due documenti originali: il “Documento elaborato da un gruppo di intellettuali della Resistenza ungherese, apparso sulla rivista clandestina Phenix durante l'occupazione tedesca” (pp. 293–305) e “Lotta per una vita migliore e più libera” (pp. 307–308). Il primo è un apporto interessante alla conoscenza del programma di collaborazione tra i paesi dell'Europa centrale originato dai socialisti democratici che mirava all'arresto della penetrazione dell'egemonia tedesca nell'area danubiana. Il secondo è la breve dichiarazione di 118 membri dell'opposizione ai regimi comunisti in Polonia, Cecoslovacchia e Germania est, scritto nel 1986, in occasione dell'anniversario dei trent'anni dall'insurrezione ungherese. In appendice sono presenti le carte d'Europa dopo la Prima guerra mondiale e nel 2003, dove è stata evidenziata l'espansione dell'Unione europea (pp. 320–321). Il libro si chiude poi con la bibliografia (pp. 323–330)

e un breve profilo biografico dell'autore, comprensivo dell'elenco delle sue pubblicazioni (pp. 331–332).

I saggi storici sono divisi in quattro insiemi tematici: “Il Passato”; “L'Europa centrale tra le due guerre”; “Dominio sovietico e progettualità alternativa”; “Tomáš G. Masaryk. Precursore della ‘Nuova Europa’” (in una sezione a parte è contenuto il contributo politologico “L'Europa post comunista: Democrazie da reinventare”). Il fatto che il libro sia una riedizione di articoli già pubblicati comporta la ripetizione in più parti del volume di intere frasi. D'altro canto diventa così più chiaro l'atteggiamento dell'autore rispetto ai problemi della storia recente dello spazio centroeuropeo. I singoli studi in questo modo si completano a vicenda ed è un grande vantaggio averli a disposizione in un unico volume: al lettore gioverà completare taluni aspetti messi in evidenza in un articolo, comparandoli con quanto detto negli altri.

Visto che il libro è dedicato allo spazio centroeuropeo nel XX secolo, la prima sezione, “Il passato”, risulta piuttosto avulsa dal contesto. Il primo saggio, “Jan Hus e la rivoluzione ussita” (pp. 23–41), lascia facilmente capire che il tema non appartiene al campo in cui l'autore è specializzato. Il lettore potrebbe infatti avere l'impressione, anche se l'autore non lo dice direttamente, che i taboriti hussiti erano adamiti (mentre in realtà erano una setta radicale separatasi dai taboriti). Anche l'attribuzione a Hus di “elementi di immanentismo panteista” appartiene al novero delle affermazioni radicali e polemiche. Allo stesso tempo l'articolo contiene anche molte annotazioni importanti spesso - soprattutto dalla storiografia precedente - trascurati: ad esempio quando parla della condanna di Hus, che “derivò anche [...] dalla più vasta congiuntura internazionale”. Come emerge anche dagli altri studi dell'autore, non è un caso che, tra i vari pensieri di Hus, dedichi attenzione al calice come simbolo “dell'eguaglianza di tutti i membri del corpo mistico di Cristo, di tutti i membri della Chiesa davanti a Dio”. Il testo presenta un compendio del pensiero di Hus e analizza la situazione in Boemia nel periodo del movimento hussita, ma soprattutto offre un mosaico dei punti di vista che su questo tema hanno formulato i singoli storici che si sono occupati dell'hussitismo (Macek, Molnár, Seibt, De Vooght e così via). Il secondo testo di questa sezione, “Venezia e l'oriente

europeo” (pp. 43–46), illustra in modo molto sintetico i lunghi contatti di Venezia con l’Europa centrale e orientale, basati soprattutto sull’esempio dell’Ungheria e della Polonia.

Nella sezione “L’Europa centrale tra le due guerre” l’autore si basa su uno studio pluriennale del tema e sfrutta i dati raccolti nel suo noto libro *La questione dei Sudeti 1928–1919* (1976). Nell’articolo “C’era un’alternativa alla Ceco-Slovacchia?” (l’autore usa qui il nome dello stato con il trattino, come alla fine della sua esistenza, nel 1990, pp. 49–58) medita sulla nascita di quest’organismo statale e sottolinea – come già ripetutamente nei suoi articoli – le teorie del presidente americano W. Wilson, il loro accordo con la concezione dello stato cecoslovacco di Masaryk e il ruolo politico di Wilson nella nascita dei nuovi stati dopo la dissoluzione dell’Austria-Ungheria. Sottolinea inoltre il problema del diritto all’autodeterminazione, che Wilson non sosteneva in senso assoluto, come si può vedere ad esempio nel caso della minoranza tedesca. L’autore accenna qui a un chiaro contrasto tra la proclamazione di Wilson del diritto all’autodeterminazione dei popoli e la richiesta che il nuovo stato polacco, nato dopo la Prima guerra mondiale, avesse accesso al mare, richiesta accompagnata però dalla constatazione che le rive del Mar Baltico erano etnicamente abitate dai tedeschi. Leoncini sottolinea quindi l’evidente fatto che “in effetti le esigenze delle piccole nazioni godettero di un trattamento preferenziale nella teoria e nella prassi politica wilsoniana” e che “la situazione politica internazionale, nella quale il programma di pace americano si manifestava, era largamente caratterizzata dall’affermarsi di una impressionante dinamica imperialista da parte della Germania” (secondo la quale i tedeschi non potevano aspettarsi che il presidente americano guardasse ai loro problemi come i piccoli stati che erano fino ad allora vissuti all’interno della monarchia asburgica). A questo proposito l’autore accenna più volte alla politica colonizzatrice tedesca nei confronti dell’Europa centrale, settentrionale e sudorientale e al fatto che la potenza austriaco-ungherese era già entrata nell’orbita politica dello stato tedesco e che il suo errore fatale era stato quello di non aver offerto al momento giusto il sistema federalista ai popoli che vivevano all’interno della monarchia. Il movimento ceco per l’indipendenza vie-

ne recepito come principale: in relazione al problema della minoranza tedesca nella neonata Cecoslovacchia l’autore sottolinea che “lo sbaglio di fondo che fu fatto dagli esponenti politici tedesco-boemi fu proprio quello di non capire il ‘momento storico’ e di non saper trarre, o di non voler trarre, le conseguenze dalla sconfitta degli Imperi centrali e in particolare dalla condanna di quel nazionalismo germanico sul quale in precedenza avevano fatto largamente affidamento per mantenere le loro posizioni di privilegio nello stato asburgico”. D’altra parte l’autore si rende conto diverse volte che alla controparte ceca mancava una maggiore “generosità” nei confronti dei tedeschi cechi (nel capitolo “Praga città simbolo” ci sono diversi accenni a questo problema che viene attualizzato e paragonato al problema israelo-palestinese).

A questo tema è dedicato il saggio “Il problema delle minoranze tedesche tra le due guerre” (pp. 109–124), che a differenza degli altri è accompagnato da una bibliografia. Stavolta il problema della minoranza tedesca è collocato nel contesto più ampio della politica europea e di nuovo vengono sottolineate le posizioni del presidente Wilson, a proposito del quale viene affermato che “i contenuti ideologici della sua politica non fossero tanto riducibili a solo principio [dell’autodeterminazione delle nazioni], quanto piuttosto avessero una portata più vasta e radici profonde nello spirito della democrazia americana” e che “per favorire le aspirazioni dei piccoli popoli, e come tali in questo momento [alla fine della prima guerra mondiale] venivano in prima considerazione generalmente gli slavi della Monarchia asburgica, egli sembra disposto anche a limitare gli effetti di quel principio di autodeterminazione del quale è sicuramente il maggiore fautore”. Nell’articolo l’autore rimanda più volte al suo citato volume sul problema dei sudeti e mette in dubbio la tesi che il movimento di Henlein fosse fin dall’inizio uno strumento politico tra le mani di Hitler. A questo tema si ricollega l’articolo “La questione dei Sudeti come paradigma di conflitti etnici” (pp. 137–141), dove completa l’argomentazione notando come “il movimento di Konrad Henlein avesse una fortissima base di consenso presso la popolazione tedesca di Boemia” e che “il programma politico di Henlein fino agli ultimi mesi del 1937 rimase sostanzialmente l’autonomia dei Sudeti”. Leoncini presenta

poi la sua opinione che la Cecoslovacchia non ha rispettato a fondo i suoi impegni, che derivavano dalle teorie del presidente americano Wilson, e che la “supremazia ceca [...] sulle altre nazioni che componevano lo Stato, innanzitutto gli slovacchi e i tedeschi [...] fu un tragico errore”. La stessa ipotesi viene avanzata anche in uno studio successivo, “Cechi e Slovaci: Le ragioni della crisi” (pp. 143–159), e nell’intervista con i socialdemocratici tedeschi espulsi, pubblicata con il titolo “I rapporti tra Cechi e Tedeschi nel Novecento” (pp. 161–169). In entrambi scrive che “i progetti federalistici con tutte le altre componenti vennero completamente abbandonati” e di ritenere che “la Prima Repubblica fosse una democrazia non dico dimezzata, ma limitata [...]. nel senso che questa democrazia, sostanzialmente di stampo francese, di tipo centralistico, non si adattava alla situazione reale propria della Cecoslovacchia, di uno stato, cioè, plurinazionale”, al quale si sarebbe adattato meglio il modello svizzero. L’autore è dell’opinione che, benché i politici delle altre nazioni fossero rappresentati nel governo e nel parlamento cecoslovacco “lo stato ebbe un suo carattere prevalentemente, se non esclusivamente, ceco”. Secondo l’autore nel contesto storico del 1918–1919 non ci furono alternative alla formazione dello stato cecoslovacco “pur con istituzioni di tipo federativo che avrebbero dovuto essere realizzate e che i cechi stessi dicevano di voler prevedere, e poi non furono attuate”. In riferimento agli slovacchi ricorda anche gli accordi di Cleveland del 1915 e di Pittsburgh del 1918, citando direttamente Masaryk, secondo il quale “la Slovacchia avrà la sua amministrazione propria, il suo Parlamento e i suoi tribunali”, cioè organi che saranno invece creati soltanto alla vigilia della scomparsa della Prima repubblica cecoslovacca. Nello stesso tempo però l’autore, in un altro punto della sua pubblicazione, ricorda che “i diritti e le possibilità che l’ordinamento cecoslovacco lasciava aperti alle minoranze erano senz’altro superiori a quelli di altri ordinamenti statali ad esso contemporanei” e che la situazione dei tedeschi in Boemia “non era in alcun modo paragonabile a quella dei tedeschi dell’Alto Adige sotto l’Italia fascista”. Leoncini però rifiuta in modo deciso l’opinione che la nascita della Cecoslovacchia possa essere stata solo una creazione artificiale del sistema di Versailles e sostiene invece che si è trattato della “risultante di un ben

definito processo storico in cui la creazione di questo e degli altri nuovi Stati dell’Europa centro–orientale [...] era un’ineludibile conseguenza degli eventi”. A questo punto l’autore ricorda infatti che il collasso del sistema di Versailles non era stato dato soltanto dalla sua artificialità, ma che “le ragioni del fallimento vanno piuttosto ricercate nel venir meno, per fenomeni e comportamenti ad essi estranei e successivi, delle prospettive politiche e delle circostanze storiche sulle quali si erano fondati”.

Nell’articolo “Cechi e Slovacchi: le ragioni della crisi” bisogna però sottolineare un’imprecisione quando l’autore si lancia in un *excursus* sull’alto medioevo e scrive che “la città di Nitra fu il baricentro” della Grande Moravia. Quest’affermazione, a volte in modo fortemente politicizzato, non è infatti mai stata dimostrata e sarebbe stato senz’altro più preciso affermare che Nitra è stata uno dei centri di questa formazione statale dell’alto medioevo (è infatti più probabile che il reale centro della Grande Moravia fosse nel territorio dell’odierna Moravia meridionale). E anche se l’articolo “I rapporti cechi e tedeschi nel Novecento” è un’intervista, nella quale non c’è sufficiente spazio per le analisi storiografiche, ritengo incompleto, se non addirittura del tutto sbagliato, il passaggio in cui l’autore parla della situazione ceca durante il protettorato tedesco: l’autore sottolinea infatti, come sostengono molti tedeschi poi espulsi dai Sudeti, che l’affermazione che “ai cechi, tutto sommato, non sia andata male sotto il Protettorato [...] ha un fondamento di verità” e parla della collaborazione di una parte della società ceca con il nazismo. E per farlo trae diverse citazioni dal libro di Franz Neuman *Behemoth*: “i tedeschi considerano il protettorato di Boemia e Moravia come un modello del sistema amministrativo finale del *Grossdeutsches Reich*, concedere agli indigeni una parvenza di indipendenza, ma mantenere le posizioni chiave nelle mani dei bianchi”. Mi sembra necessario, davanti a una tale affermazione, almeno accennare al fatto che questa situazione doveva essere soltanto provvisoria (cioè riguardare il tempo di guerra) e che in una prospettiva di lungo termine era invece prevista la germanizzazione dello spazio ceco e moravo (che andava ottenuto attraverso la “riconversione” di una parte della popolazione e l’espulsione di coloro che non venivano reputati adatti).

Nei saggi successivi, “Le tensioni latenti nello ‘spiri-

to di Locarno” (pp. 91–100), “La dinamica politica in Europa centrale prima dell’imperialismo hitleriano” (pp. 101–107) e “Il patto di Monaco quale conseguenza inevitabile della politica degli anni ’30” (pp. 125–136), l’autore si concentra sui presupposti internazionali della rottura del sistema di Versailles, soprattutto in relazione agli sviluppi in Cecoslovacchia, poi sfociati nel patto di Monaco. Leoncini sostiene la tesi che la politica della Germania dopo la prima guerra mondiale sia rimasta nella linea prebellica, limitata soltanto dalle possibilità date dalla sconfitta delle potenze centrali e dal seguente controllo esercitato sulla posizione dello stato tedesco. In questo spirito spiega anche la scarsa disponibilità dei rappresentanti della Germania a garantire l’immutabilità delle proprie frontiere a oriente. A proposito del rapporto della Germania verso la Cecoslovacchia scrive che la posizione neutrale del governo di Berlino nei confronti della questione della politica revisionista e della questione dei tedeschi dei Sudeti era già negli anni Venti “più frutto di necessità che di un autentico indirizzo rinnovatore rispetto alla tradizione precedente”. La personalità di Stresemann viene qui presentata come quella di un uomo di natura “conservatrice e monarchica” che “si esplicò in una cosciente politica revisionistica, anche se abilmente condotta, dove il pacifismo non era frutto d’elezione bensì di necessità” e che “non ritenesse opportuno sollevare il problema della situazione della minoranza tedesca di Boemia soprattutto perché non si sentiva in grado di condurre la trattativa con successo”.

L’autore dedica grande attenzione anche alla politica bellica tra le due guerre, notando la “progressiva ostilità che veniva a manifestarsi da parte britannica nei confronti dei cechi”, cosa che interpreta come una “tendenza che sarà sempre più accentuata in seguito fino agli avvenimenti del ’38”. Soprattutto nel già citato studio “Il patto di Monaco quale conseguenza inevitabile della politica degli anni ’30” sottolinea il ruolo della Gran Bretagna che, mentre prima della Seconda guerra mondiale si orientava soprattutto verso gli interessi economici, aveva accettato il programma dell’egemonia tedesca in Europa centrale e centrorientale. Leoncini nota invece che era agli inglesi che negli anni Trenta apparteneva “la guida della politica occidentale nei confronti della Germania e [che loro] sono [stati] fermamente decisi a proseguire sulla strada dei negoziati anziché im-

pegnarsi in una qualsiasi scontro, a spianare perciò ogni attrito che si frapponga al raggiungimento di una stabile intesa con Hitler”. Proprio in relazione alla questione dei Sudeti aggiunge sintomaticamente che “proprio per questo essi si dimostravano particolarmente interessati alla questione dei Sudeti” e che l’occupazione della Pomerania da parte di Hitler era stata accettata per lo più tranquillamente da parte dell’Inghilterra con la costatazione che si trattava di un “legittimo comportamento tedesco”.

A un tema non troppo studiato è dedicato il saggio “Italia e Ceco-Slovacchia 1919–1939” (pp. 59–74), in cui Leoncini sottolinea che “la storia dei rapporti tra Italia e Ceco-Slovacchia è un campione assai indicativo per comprendere tutta la politica italiana nell’area danubiano-balcanica”. Nota il fatto che tutti i governi italiani del periodo compreso tra le due guerre, tranne quello in cui il ministro degli esteri era il conte Sforza, non erano stati in grado di avvicinarsi agli stati della Piccola alleanza con una proposta di collaborazione che potesse fermare il pericolo tedesco e che “fu l’Ungheria ad avere una posizione privilegiata nella strategia di politica estera italiana nel settore europeo-orientale interpretando così il ruolo di questo paese e i suoi legami risorgimentali con l’Italia in funzione antislava e dell’imperialismo italiano”. Poi viene analizzato l’atteggiamento di Mussolini, partendo dalle posizioni di Salvemini, secondo il quale il suo errore era stato quello di pensare di poter “distruggere i socialisti austriaci, abbattere la Jugoslavia e sfasciare la Piccola Intesa, e nello stesso tempo impedire l’avanzata verso il Brennero e l’Adriatico di una più grande Germania, che sarebbe molto più minacciosa della Jugoslavia”. Le notizie dei diplomatici italiani che sostenevano che “la Cecoslovacchia rappresenta l’unico serio ostacolo” alla diffusione dell’imperialismo tedesco, erano state però sempre ignorate da Mussolini, a parte una breve fase nel 1924 (genericamente sottolinea poi che i buoni rapporti erano impediti anche dalla differenza dei sistemi politici dei due stati). Leoncini incappa invece in alcune affermazioni poco chiare quando si occupa della posizione italiana rispetto alla questione slovacca. Parlando di un testo pubblicato dai separatisti slovacchi negli anni Venti in cui si parla, tra le altre cose, di “asserita oppressione dei cechi”, non chiarisce in modo sufficiente se si trat-

ti di una neutrale parafrasi del testo di cui sta parlando o se sia d'accordo con quest'opinione, cosa che mal corrisponderebbe a quanto affermato in altri articoli.

Nell'articolo "La Russia sovietica nell'Europa del primo dopoguerra" (pp. 75–90) l'autore dedica la sua attenzione al generale atteggiamento dei paesi europei nei confronti del nuovo stato sovietico (fino ai rapporti tra la Germania e la Russia negli anni Venti) e, in modo particolare, all'atteggiamento dell'Italia e ai tentativi del presidente dei ministri italiano Nitti di stabilire dei contatti con la Russia sovietica, ricordando tra l'altro che "il riconoscimento della Russia sovietica operato da Mussolini nel '24 non dà al dittatore alcun diritto di primogenitura quale invece egli ritiene di potersi arrogare; molto prima infatti Nitti aveva inaugurato una politica di normalizzazione dei rapporti con il nuovo regime".

La sezione "Tomáš Masaryk precursore della 'Nuova Europa'" è dedicata al primo presidente cecoslovacco e alle sue idee. All'inizio incontriamo una "Bibliografia di Tomáš Garigue Masaryk" (pp. 235–246) che presenta al lettore gli aspetti fondamentali di questa personalità, ed è seguita da due parti, "Nazione e minoranze nazionali nel pensiero di Tomáš G. Masaryk" (pp. 247–255) e "Nazionalità e federalismo nel concetto di Europa centrale di Tomáš G. Masaryk" (pp. 257–270), che riflettono molti dei temi già trattati in alcuni degli articoli contenuti nella parte del libro dedicata al periodo tra le due guerre mondiali. Leoncini ripete qui la sua tesi che "la creazione dello Stato ceco-slovacco e degli altri nuovi stati dell'Europa centro-orientale, quali la Polonia e la Jugoslavia, non furono il prodotto di laboratorio della tanto vituperata Conferenza della pace quanto piuttosto la risultante di un ben definito processo storico, un'ineludibile conseguenza degli eventi" e aggiunge che le ragioni della dissoluzione di questo sistema alla fine degli anni Trenta furono la "scelta isolazionista degli Stati Uniti, il conseguente irrigidimento francese sulla questione delle riparazioni, il progressivo disimpegno della Gran Bretagna dall'area al di là del Reno, la massiccia azione di sostegno a favore dell'economia tedesca anziché nei confronti dei nuovi stati dell'Europa centro-orientale, lo svuotamento della funzione di supremo regolatore della vita internazionale che avrebbe dovuto assolvere la Società delle nazioni, l'avvitarsi delle piccole potenze dell'est attorno ad una Francia sem-

pre più alla ricerca della propria sicurezza piuttosto che di quella dei suoi alleati e che poi abdicò a favore di Londra nelle scelte della politica estera". A proposito del periodo precedente alla dissoluzione dell'Austria-Ungheria sottolinea anche che "per le popolazioni slave dell'Impero [asburgico] si può parlare più che di nazionalismi, di crescita dell'autocoscienza nazionale e questa non implicava necessariamente la distruzione del contesto unitario nel quale esse erano inserite". A questo proposito parla anche dei tentativi federalisti del parlamento di Kroměříž del 1848 come di un'occasione sprecata che avrebbe potuto salvare la monarchia dalla sua rovina. L'autore concentra però la sua attenzione soprattutto su T.G. Masaryk, che chiama non soltanto "il Mazzini ceco", ma anche il suo Cavour e lo caratterizza come "il maggior leader democratico dell'Europa centrale e orientale". Ricordando che "fu un esponente dell'austroslavismo fino al '14 ma capì anche, nell'ultimo periodo, che l'Austria-Ungheria aveva perduto il suo carattere di fattore di integrazione e anzi la classe dominante si reggeva proprio sulla divisione, sulla contrapposizione, sul *divide et impera*, sulla contrapposizione fra le diverse nazionalità", sottolinea la sempre maggiore dipendenza temporale dell'Austria-Ungheria dalla Germania, il cui programma era la penetrazione a est lungo la linea Berlino-Bagdad. Accentuando la parentela delle idee democratiche di Masaryk con quelle di Wilson, Leoncini rimarca anche l'influenza delle idee filosofiche e della tradizione ceca sulle quali Masaryk si è formato e la sua azione all'interno del movimento per l'emancipazione femminile, la battaglia contro l'antisemitismo e contro i falsi manoscritti che avrebbero dovuto "arricchire" la storia ceca. Si sofferma poi a lungo sull'opera di Masaryk *La Nuova Europa* (di cui ha anche curato l'edizione italiana), analizzandone soprattutto l'atteggiamento nei confronti dell'ineguaglianza tra i popoli, che gli sembra "strettamente coniugato con il principio federativo". Leoncini parla poi dell'incompatibilità della figura di Masaryk per il regime sia nazista che comunista e aggiunge:

una figura quindi estremamente poliedrica e credo che andrebbe molto approfondita e inserita nel più vasto contesto culturale europeo [...] Finora ha subito una dura emarginazione mentre sembrava potesse riemergere, dopo l'89, la sua statura morale, intellettuale e politica. Si pensava che i cechi si sarebbero riallacciati alla tradizione democratica e progressista che aveva connotato la loro repubblica tra le due guerre e invece tutto quel patrimonio di idee e di prassi politica è stato ampiamente rimosso dal-

l'ideologia neoliberista che si è impadronita velocemente dei paesi dell'ex blocco sovietico, per cui assistiamo ad un allineamento brutale al modello americano. Tutto ciò sta cancellando l'identità di queste popolazioni e direi dell'Europa nel suo complesso.

Nella sezione "Dominio sovietico e progettualità alternativa" Francesco Leoncini parla dei movimenti d'opposizione anticomunisti in Ungheria, Cecoslovacchia e Polonia, mostrando chiaramente di condividere l'opinione che si trattasse di "autentiche rivoluzioni di popolo" che miravano a una reale sistemazione socialista della società e non a un ritorno al sistema liberalista capitalista. A questo movimento sono dedicati gli articoli generici "Dissenso e socialismo" (pp. 216–220) e "Il significato politico delle trasformazioni sociali nell'Europa centro-orientale 1956–1989" (pp. 220–232). L'autore qui presenta l'ipotesi che questi movimenti "avevano come scopo la creazione di una democrazia che fosse al tempo stesso sociale e democratica" e che "si trattava né più né meno di un ritorno a una forma aggiornata di capitalismo". Al loro interno "almeno fino alla metà degli anni Ottanta è largamente prevalente la ricerca di un'alternativa sociale al sistema dominante di tipo totalitario che non si identifichi con la democrazia capitalista" e questi movimenti troveranno la loro cristallizzazione più precisa nell'idea della "polis parallela", indipendente dal potere ufficiale, presentata da uno dei firmatari di Charta 77, Václav Benda. Nei primi tre articoli di questa parte, "Il '56 polacco-ungherese: teorie e prassi per una strategia di riforma delle società occidentali" (pp. 173–184), "Democrazia diretta e la Rivoluzione del 1956" (pp. 185–189) e "Intellettuali operai nel '56 ungherese" (pp. 190–199), si sofferma sulle vicende dell'Ungheria (1956) e del movimento Solidarność in Polonia. In uno spirito simile parla anche del movimento cecoslovacco nell'articolo "1968. Primavera di Praga" (pp. 201–208), a cui è allegato anche un breve elenco bibliografico degli studi dedicati in Italia al tema, seguito da una cronologia degli avvenimenti praghensi del 1968. Secondo l'autore la "Primavera di Praga costituirà sempre uno dei momenti più alti della storia del Novecento". Segue poi il documento "Il messaggio di Alexander Dubček nel suo discorso di Bologna 1988" (pp. 209–212). Molto diverso dagli altri articoli di questa sezione è il breve "Le radici storiche del dissenso ceco-slovaco" (pp. 213–215) in cui l'autore tra le

altre cose ricorda la promessa di un'organizzazione federalista data dal cosiddetto programma di Košice (1945) e la seguente repressione di quest'idea come espressione del "nazionalismo borghese". Citando K. Kosík ritiene che "l'atteggiamento verso il problema slovacco è, precisamente, il banco di prova della 'stabilità' della politica ceca". In questo caso però il problema non viene studiato in modo più dettagliato, ma resta spesso legato a discorsi un po' astratti sulla tradizione democratica della Boemia. Mentre l'assoluta maggioranza degli articoli del libro ha carattere storico, l'articolo "L'Europa post comunista: Democrazie da reinventare" (pp. 271–290), che costituisce un capitolo a sé, ha carattere politologico ed è suddiviso in dodici brevi sottocapitoli. Leoncini mostra che "pare diffusa nell'opinione pubblica dei paesi occidentali la convinzione, infondata, che le popolazioni che stanno ad Est dell'Adriatico debbano venire a scuola di democrazia dall'Occidente, un po' come se avessero bisogno di essere educate o rieducate dopo il trauma del comunismo. In realtà questi popoli possiedono una propria tradizione culturale e politica solida e radicata, che però noi in Occidente conosciamo pochissimo". Dopo una breve introduzione storica, in cui vengono ricapitolati alcuni aspetti storici di cui si è già parlato in precedenza (ad esempio quello della Gran Bretagna e la sua accettazione dell'egemonia tedesca in Europa prima della Seconda guerra mondiale), l'autore arriva alla questione degli stati dell'Europa centrale dopo la caduta del comunismo nel 1989: "credo infatti che negli eventi del 1989 siano presenti elementi di continuità proprio rispetto al passato", scrive l'autore, aggiungendo che "l'ingresso dell'Europa centrale nell'area euro-occidentale è avvenuto infatti in un contesto di egemonia ideologica delle dottrine neoliberiste, favorevoli alla differenziazione più che alla solidarietà e alla cooperazione" e che "in questa situazione è ormai andato in gran parte perduto il patrimonio di idee e di riflessioni" sostenuto dai movimenti degli anni 1956, 1968 e 1980. Tutto ciò è, secondo Leoncini, dopo il 1989 "sostanzialmente scomparso, questa ricchezza ideale e progettuale si è praticamente annullata, appiattita nell'omologazione al modello anglosassone, o meglio americano, dominante. Di questa perdita sono state vittime sia la tradizione democratica liberale, sia il filone che si ispirava al socialismo umanistico, che aveva avanza-

to proposte ed ideato modelli molto differenti da quello sovietico”. Per l'autore “questo generale abbandono delle proprie tradizioni civili ha provocato nell'Europa effetti paradossali e contraddittori”, tra cui l'arricchimento di coloro che erano al potere durante il regime comunista, la diffidenza e il disinteresse della gente per la politica, l'impoverimento e, come cause collaterali, la crescita del razzismo e della prostituzione. Anche alcuni famosi ex dissidenti, come Lech Wałęsa e Václav Havel, “dopo aver duramente combattuto i regimi totalitari, adesso si sono allineati alle diffuse posizioni neoliberaliste e accettano passivamente questo modello che privilegia i grandi poteri economici e certo non favorisce la promozione sociale della massa dei cittadini”: In passato invece “le loro posizioni contenevano chiaramente un'aspirazione alla realizzazione di un modello originale, al servizio dell'uomo e non del capitale”, tanto che sembra quasi che “adesso queste persone abbiano dimenticato sé stesse”. Leoncini sostiene quindi che la conseguenza di tutto questo può essere solo “un rapporto di tipo coloniale, di progressiva dipendenza nei confronti dell'Occidente, simile a quello che da tempo gli Stati Uniti hanno instaurato con i paesi latino-americani [...] È evidente che, in un contesto mondiale i paesi dell'Europa centrale sono destinati a diventare un'appendice dell'Occidente, europeo ma soprattutto americano. Questo sarà tanto più inevitabile se le loro classi dirigenti e le loro élites culturali non comprenderanno la necessità di un deciso cambiamento di indirizzo, riavvicinandosi all'idea di una rinnovata cooperazione all'interno di quest'area, che ne salvaguardi nel complesso l'identità e la tradizione culturale e civile”. Per l'autore è dunque per questi paesi necessario “recuperare personalità come quella di Tomáš Masaryk capaci di proporsi come alternativa rispetto al pensiero unico oggi dominante”. In modo pessimista Leoncini paragona quindi la situazione in Europa centrale a quella coloniale: “l'indipendenza di cui ciascuno di essi gode ha pochi effetti reali, è simile a quella di un paese decolonizzato ma ancora subalterno”. L'articolo si chiude con una citazione di Romano Prodi, secondo il quale “una globalizzazione dovrà essere al servizio di tutti, altrimenti diventerà colonizzazione”, aggiungendo di credere “purtroppo che delle due alternative la prima stia divenendo sempre più improbabile”. L'articolo in questione da molti punti di

vista riassume gli studi precedenti e li inserisce in un contesto contemporaneo.

Come dovrebbe essere sufficientemente evidente da quanto detto finora il libro, oltre a contribuire a delineare in modo molto chiaro il punto di vista storico e politico dell'autore, rappresenta sicuramente un apporto importante alla storia dell'Europa centrale del XX secolo.

*Pavel Helan*

***La Congregazione italiana di Praga, a cura di A. Trezza Cabrales, Tychá Byzanc – Istituto Italiano di Cultura, Praga 2003***

“Di Praga la qual mi par d'havere sopra le spalle”. Prendo a prestito l'incipit di una lettera scritta da Praga nel 1610 come definizione icastica del rapporto tra gli italiani e Praga all'alba del XVII secolo. È per esorcizzare questa sensazione, la paura latente di questa gravità fisica e spirituale, che nel 1573 la comunità italiana della città decide di dare vita alla Congregazione della Beata Vergine Maria Assunta in cielo. La prima provvisoria Cappella degli italiani si costruisce tra il 1567 ed 1569. Nel 1590 poi l'edificio viene demolito per lasciare il posto alla nuova fabbrica a pianta ovale con terminazione absidale leggermente sporgente che si trova ancora oggi sulla via Karlova. In elevato l'impianto di base si riflette in un volume cilindrico principale e in un sistema di copertura a doppia cupola che corrisponde alle due parti della chiesa. La storiografia ceca l'attribuisce, senza alcuna prova, a un progetto diretto o a un influsso di Ottavio Mascarino. Al di là del difficile accertamento della paternità non vi è dubbio che nella Cappella si individui un esplicito richiamo a impianti tardocinquecenteschi di ambiente romano.

La Congregazione italiana di Praga viene approvata da Papa Gregorio XII nel novembre del 1580, e per uno strano caso l'anno successivo troviamo fra i predicatori “di passaggio” a Praga il nome di Antonio Possevino. Il gesuita mantovano – autore della *Biblioteca Selecta*, il testo che include tra gli altri due scritti in forma di dialogo con Ammannati (*Ratio struendi*) e Valeriano, ancora oggi considerato l'unico “trattato” di architettura della Compagnia – legge i suoi sermoni nella Cappella italiana, mentre a Roma è “consiliarus aedificorum” Giovan-

ni Tristano e mentre egli stesso si trova in viaggio, come rappresentante del pontefice, per una delicatissima missione diplomatica a Mosca. Strana coincidenza, certo e ancor più strana se si pensa che Praga nel 1581 non è, per la Chiesa, un posto qualsiasi, ma la prima linea della Controriforma in Europa e che qui anche una piccola cappella può e deve essere, a un tempo, manifesto e trincea. Ed ecco la pianta ovale carica di simboli, la prima del genere in Europa centrale.

Questa pubblicazione ha il merito di raccogliere i dati e di ricostruire la storia di questo e dell'altro edificio di proprietà dello stato italiano nel cuore della città: l'Ospedale che si trova al termine della via Vlašská – letteralmente “italiana” che dalla piazza di Mala Strana sale verso il monastero di Strahov. Ma non si tratta solo di architettura. Quella che l'Istituto di cultura italiana si sforza di colmare, è una lacuna storiografica aperta da troppo tempo ormai, tanto da costituire quasi un “vulnus” nel corpo stesso dell'identità storica degli italiani di Boemia. Un compito difficile sin dalle premesse: per lo iato che si riscontra tra la quantità dei personaggi e delle discipline che la vicenda interessa e la scarsità dei documenti a disposizione.

Mentre all'interno della Cappella e dell'Ospedale nasce e mantiene il suo “fusto” un sodalizio religioso ispirato alle congregazioni mariane sorte nei collegi dei gesuiti di tutto il “continente riconquistato all'eresia”, tutt'intorno si va formando una “grande famiglia artificiale” che vive e propaga lo stesso comune sentire della propria italianità in forma più laica. Questo accade sin da subito: nell'esercizio quotidiano sui banchi dei mercanti per le strade della città o nel lavoro di mano e di ingegno dei nostri scalpellini nelle fabbriche che ne celebrano la grandezza. Sono loro che innalzano le mura dell'Ospedale, loro che nutrono le bocche dei diseredati che vi riparano dalla peste. Ed è proprio qui, sotto gli orti di Strahov, in questo limbo tra terra e cielo dove ci si prepara alla buona morte rifuggendo le visioni orrifiche della *Prigione eterna dell'inferno* che si costituisce il primo centro di irradiazione della cultura italiana a Praga. Un nucleo di italianità che si caratterizza, come pure sottolinea Kofronová, proprio per la varietà delle sue componenti; dove la romanità è solo uno dei colori di un caleidoscopio che va ben oltre l'universo della religione e la visione del mondo imposta dai gesuiti (poco

felice a mio giudizio e spero imputabile alla traduzione la scelta della locuzione “fredda monumentalità di provenienza romana”).

Eppure questa storia che ci appartiene e che ha inizio nella Praga rudolfina, dove l'odore acre degli esperimenti alchemici prevale su quello dell'incenso e che si sviluppa nel Seicento, un secolo ricco per antonomasia di contrasti, luci e ombre, rimane, così come la proponono queste pagine, una storia monocroma che talora pare volersi ridurre alla cronaca della rivincita spirituale di San Carlo Borromeo su San Giovanni Nepomuceno. Dalla Congregazione all'Istituto di cultura passando attraverso l'orfanotrofio quella che si profila è una teoria di santi in lotta ora con l'eresia ora con la miseria ora nella strenua resistenza al “regime socialista”.

Ma dov'è finito il popolo dei poeti, degli artisti, degli eroi, dei pensatori, degli scienziati, e dei “trasmigratori” di romana memoria? Al di là dello sforzo apprezzabile che trova la sua migliore espressione nell'attenta analisi e l'intelligenza delle ipotesi dei saggi di Nevimová e Royt, e nonostante l'apporto di alcune novità che pure emergono dal censimento dei documenti dell'archivio, rimasti inspiegabilmente e troppo a lungo inaccessibili, permane la sensazione che manchi una “visione in controluce”.

Questo vale, e lo diciamo non senza rammarico, per la storia dell'architettura dove ci si limita a tratteggiare i contorni di un'architettura italiana fatta per gli italiani senza un riferimento al ruolo essenziale dei nostri artisti come propagatori di uno stile, di contaminatori di tutto il linguaggio formale dell'arte boema: da Giovanni Antonio Brocco ad Anselmo Lurago, i più vicini alla Congregazione, fino agli italiani di terza e quarta generazione quelli che riscattarono i padri muratori affermandosi come architetti. Troppi santi e pochi Santini insomma. Neppure un riferimento al nostro apporto all'evoluzione del teatro, della musica, della letteratura, quasi niente riguardo al cammino della scienza, silenzio assoluto sulla filosofia.

Una grande storia dimenticata a vantaggio di un rosario di episodi minori spesso neanche pertinenti, che culmina nell'epilogo. Anche qui, l'intento encomiabile di unire in una continuità ideale Congregazione Italiana e Istituto di cultura finisce per essere inficiato oltre che dalla solita reticenza “clericale” e fin troppo politi-

camente corretta (tra l'altro la reticenza che si riscontra nella ricostruzione della vicende dell'Istituto durante il fascismo, oltre ad apparire inquietante riesce assolutamente incomprensibile nel momento in cui si restaura e si rilegge criticamente perfino l'architettura nazista della nostra ambasciata di Berlino) anche da una serie di imperdonabili sviste (in particolare sugli albori dell'italianistica in Cecoslovacchia) e dimenticanze che non rendono onore al merito dell'attività dell'Istituto e al ruolo dei molti intellettuali che vi si sono avvicendati, trasformando così una pubblicazione attesa in una occasione perduta.

Guido Carrai

***Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst-und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der Gesellschaft Jesu im 17. Und 18. Jahrhundert, a cura di H. Karner e W. Telesko, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2003***

Da più di cento anni i ricercatori si interessano all'arte gesuita e al cosiddetto "stile dei gesuiti", concetto creato dalla storiografia liberale dell'Ottocento e carico più di presupposti ideologici che di analisi scientifiche sulla reale produzione artistica della Compagnia di Gesù. Per questa generazione di storici si trattava in sostanza di un sinonimo dello stile "romano-papista", creato per una sistematica colonizzazione architettonico-culturale dell'orbe cattolico, strategicamente orientata su Roma. Gli studiosi moderni hanno da decenni accertato, attraverso verifiche documentarie, l'infondatezza di questa teoria.

Varie monografie sull'architettura tedesca, spagnola, belga, francese e italiana dell'ordine dei gesuiti ne hanno mostrato in modo molto convincente la variabilità, spesso legata alle singole tradizioni locali. Il problema dell'uniformità del pensiero gesuita sull'arte e l'architettura è stato definitivamente chiarito da Wittkower (oltre ad altri studiosi di grande fama) nel convegno *Baroque Art and the Jesuit Contribution*, tenuto presso la Fordham University di New York nel 1969 (i contributi sono stati poi pubblicati in un libro dall'omonimo titolo). Il risultato complessivo più importante di quel congresso risiedeva proprio nella constatazione che non esiste una concezione unitaria, condivisa e pro-

grammatica, dell'architettura e delle decorazioni di tutti gli edifici dell'ordine.

Oggi al mondo esistono diversi centri che si occupano tematicamente dell'ordine ignaziano (in Italia, la culla dell'ordine, oppure a Monaco, in Germania). Fino ad oggi mancava però una rielaborazione completa di questo tema in Austria: per questo motivo quattro anni fa la commissione per lo studio della storia dell'arte dell'Accademia delle scienze di Vienna ha organizzato il convegno *Jesuiten in Wien* e nel 2003 sono stati pubblicati gli atti che comprendono i contributi di molti ricercatori austriaci e stranieri.

Nel XVII e nel XVIII secolo Vienna era il centro della provincia austriaca della Compagnia di Gesù. Come a Roma, anche qui esistevano i tre più importanti edifici dell'ordine: la casa professa, il collegio (con l'annessa università) e il noviziato. Arrivati a Vienna nel 1551, i gesuiti avevano subito intrapreso un'intensa attività missionaria, pedagogica e culturale e in collaborazione con la corte imperiale, che allora risiedeva anch'essa a Vienna, l'ordine ha ricoperto un ruolo importante nella ricattolicizzazione di tutta la monarchia asburgica. Fino allo scioglimento dell'ordine, nel 1773, i gesuiti hanno avuto peraltro un'influenza diretta sull'ambiente universitario. Alla provincia austriaca della Compagnia appartenevano allora l'Austria superiore, l'Austria inferiore, la Stiria, la Carinzia, la Carniola, la Croazia e la Slovenia, l'Ungheria, la Slovacchia e la Transilvania, e, fino alla nascita della provincia ceca autonoma (1623), anche la Boemia, la Moravia e la Slesia. Tutto ciò implica uno spettro di potenziali temi di studio molto ampio, dalla storia dell'ordine e della sua attività artistica fino alla spiritualità, alla filosofia, alla pedagogia e al teatro. E proprio all'internazionalismo e alla molteplicità delle attività della Compagnia sono dedicati i contributi di specialisti che lavorano in diverse strutture di ricerca internazionali.

Il testo introduttivo di Jörg Garms (Österreichisches Historisches Institut, Rom), "Überblick über die Schriftquellen zur österreichischen Ordensprovinz im römischen Ordensarchiv", offre una panoramica generale sulle fonti conservate nell'Archivum Romanum Societatis Iesu (anche se va ricordato che per le complesse vicende dell'archivio documenti più interessanti per gli storici dell'arte oggi non si trovano più a Roma). Dopo

lo scioglimento della Compagnia, nel 1773, i piani architettonici sono stati portati alla Biblioteca nazionale di Parigi, gli appunti e i giudizi sui piani, per motivi ancora sconosciuti, si trovano invece nella Biblioteca nazionale di Malta. Questo però, ovviamente, non significa che un ricercatore rigoroso possa fare a meno di un periodo di studio nell'archivio centrale dell'ordine a Roma. Informazioni utili e poco note possono essere trovate nei fondi "Fondo Gesuitico", negli atti "Congregationes provinciarum", nel fondo "Assistentiae et provinciae", come illustrano i numerosi esempi pubblicati in appendice all'articolo di Garms.

La storia della Compagnia di Gesù è strettamente legata alla storia della vecchia università fondata a Vienna nel 1365: dopo l'arrivo dei gesuiti, nel 1551, e la successiva costruzione del collegio, le due istituzioni sarebbero state infatti unite dall'imperatore Ferdinando II nel 1623 e la Compagnia si sarebbe fatta carico delle facoltà di teologia e di filosofia, oltre che della biblioteca. Una situazione simile si sarebbe verificata anche in altre città: a Praga ad esempio la celebre università Carolina sarebbe stata unita nel 1654 al collegio gesuita della città vecchia con il nome di università Carlo-Ferdinanda. Kurt Mühl-Berger (Archiv der Universität Wien) nel suo contributo, "Universität und Jesuitenkolleg in Wien. Von der Berufung des Ordens bis zum Bau des Akademischen Kollegs", ricostruisce la storia del collegio viennese e i frequenti scontri tra le richieste dell'università "statale" e dei professori dell'ordine sulla forma dell'insegnamento impartito.

L'immagine del centro di Vienna è stata fortemente influenzata da tre costruzioni gesuite: la Kirche am Hof, sede della casa professa, la chiesa dell'università e la chiesa di Sant'Anna, che era unita all'ormai scomparso noviziato. Herbert Karner (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien), nell'articolo "Die drei Wiener Bauanlagen der Jesuiten: Topographie und Wirkung", illustra il significato di questi tre oggetti all'interno dell'evoluzione urbanistica viennese. I tre contributi successivi studiano invece, da differenti punti di vista, gli affreschi della chiesa dell'università, opera di Andrea Pozzo. Questo virtuoso pittore, architetto e scenografo romano non era stato chiamato a Vienna dalla Compagnia di Gesù, ma dal principe Anton Florian von Liechtenstein, che era stato a lungo a Roma come

ambasciatore di Leopoldo I. La trasformazione degli interni della chiesa, realizzata da Pozzo nel primo decennio del XVIII secolo non ha rappresentato un elemento di novità nella concezione colorica e spaziale soltanto delle costruzioni sacre a Vienna, come scrive Helmut Lorenz (Universität Wien), nell'articolo "Senza Toccar le mura della chiesa". Andrea Pozzo's Umgestaltung der Wiener Universitätskirche und die barocken 'Farbräume' in Mitteleuropa", ma ha influenzato anche altre chiese d'oltralpe. Proprio Pozzo, nel corso del suo soggiorno viennese (1703-1709) sarebbe stato infatti il maestro dei gesuiti Kryštof Tausch e Johannes Hiebel che, secondo il suo modello, hanno poi dipinto una gran quantità di cupole e altari finti (cioè ciò che chiamiamo normalmente architettura illusionista) in Boemia e in Slovacchia. Nell'interpretazione degli affreschi della chiesa dell'università Werner Telesko (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien), nell'articolo "Das Freskenprogramm der Wiener Universitätskirche im Kontext jesuitischer Frömmigkeit", sottolinea il significato della teologia e della liturgia gesuite. Il programma iconografico delle immagini va infatti letto in due modi diversi: dall'ingresso verso il presbiterio e dal presbiterio verso l'ingresso. I motivi che illustrano i testi biblici potevano quindi essere direttamente utilizzati dal sacerdote nel corso delle sue prediche, alimentando la tanto ricercata unione classica di parola e testo. Manfred Koller (Bundesdenkmalamt, Wien), nel saggio "Die Wiener Universitätskirche als Gesamtkunstwerk. Befunde und Restaurierungen 1984-1998", riassume i risultati degli ultimi lavori di restauro (1984-1998) e mostra, attraverso un gran numero d'esempi, la raffinata scelta di colori e materiali che caratterizza lo stile di Pozzo.

L'articolo seguente di Luigi A. Ronzoni (Wien) è dedicato alla decorazione della cappella di Francesco de Regis, realizzata su ordinazione della *Christenlehr-Bruderschaft* nella chiesa gesuita Am Hof vent'anni prima dello scioglimento dell'ordine. L'autore analizza fino a che punto la crescente notorietà della confraternita, in un'epoca altrimenti così poco propizia ai gesuiti, si è riflessa nella concezione degli affreschi di Maulbertsch e dell'altare di J. G. Mollinarol.

Le fonti conservate negli archivi cechi e moravi non hanno grande importanza per lo studio dei gesuiti vien-

nesi, ma anche qui si possono fare scoperte importanti: Tomáš Jeřábek (Universität Brunn), nel suo breve contributo “Spuren zur Geschichte der Wiener Jesuiten im Mährischen Landesarchiv”, ci informa tra le altre cose di un interessante piano proveniente dall’archivio della famiglia Liechtenstein di Lednice, che rivela interessanti particolari sui destini dell’ex biblioteca dei gesuiti di Vienna nel XIX secolo. Per i lettori ungheresi sarà sicuramente una piacevole sorpresa lo studio di Geza Galavics (Ungarische Akademie der Wissenschaften, Budapest), “Thesenblätter ungarischen Studenten in Wien im 17. Jahrhundert. Künstlerische und pädagogische Strategien”, in cui l’autore analizza 21 tesi a stampa, pubblicate in occasione delle dispute pubbliche presso le accademie di Vienna, Tyrnau, Kaschau, Graz e Zagabria (con allegato anche un catalogo). La maggior parte di esse sono contraddistinte da una spiccata qualità artistica perché sono state per lo più incise nel centro della produzione grafica europea, Augsburg. La Slovenia è rappresentata da Ana Lavric (Slovenische Akademie der Wissenschaften, Lubljana) che, nel saggio “Das Jesuitencollegium in Laibach und seine künstlerischen Verbindungen mit den benachbarten Ordenshäusern”, ha mostrato in modo molto convincente come la sede locale dell’ordine rappresentasse un importante centro artistico, da cui il cosiddetto “barocco di Lubiana” si è poi diffuso negli altri collegi della Compagnia in Carniola, in Istria e in Croazia.

Alle decorazioni effimere sono dedicati gli articoli di Liselotte Popelka e Maria Pöttl-Malikova: mentre la prima (ehem. Heeresgeschichtliches Museum, Wien), nel contributo “...Quasi per umbram obijimus’. Jesuiten als Erfinder ephemerer Strukturen”, mette in evidenza il frequente utilizzo delle raccolte di emblemi nelle decorazioni funebri, la professoressa di Bratislava Pöttl-Malikova ne dimostra l’uso anche nell’ornamento degli archi di trionfo costruiti in occasione della festa della canonizzazione di San Alois Gonzaga e Stanislav Kostka (“Berichte über die Feierlichkeiten anlässlich der Kanonisation der Heiligen Aloysius Gonzaga und Stanislaus Kostka in der österreichischen Ordensprovinz”).

Nel volume è poi compreso lo studio “Aus gegebenem Anlass...’ Habsburgpanegyrik in Jesuitendramen der österreichischen Ordensprovinz” di Sandra Krump,

dedicato al teatro gesuita, anche se l’autrice non era presente al congresso. Il dramma gesuita è però un fenomeno così importante in tutta l’età barocca che l’assenza di studi dedicati a quest’importante attività dell’ordine avrebbe rappresentato un difetto troppo grave. Al dramma è naturalmente affine la retorica e quindi anche il tanto discusso problema dei principi retorici negli affreschi barocchi: a quest’argomento è dedicato il contributo di Markus Hundemer (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München), “Argumentative Bilder und bildliche Argumentation: Jesuitische Rhetorik und barocke Dekenmalerei”.

Joseph Imorde (Universität Münster), nell’articolo “Die Entdeckung der Empfänglichkeit. Ignatianische Spiritualität und barocke Kunst”, si è posto la domanda fino a che punto la spiritualità gesuita abbia influenzato l’aspetto dell’opera d’arte e dell’arte barocca in generale. Anche il pionieristico lavoro di Wittkower sulla decorazione originaria della chiesa “Il Gesù” di Roma (a cui si sono poi ricollegati molti ricercatori successivi) interpretava la decorazione delle cappelle laterali e dell’altare principale sulla base degli *Esercizi spirituali* di S. Ignazio e spesso è stata poi messa in evidenza anche la concezione gesuita dei quadri destinati alla contemplazione e come *exempla* da imitare degli atti dei martiri e della vita di Cristo. Un nuovo sguardo sull’iconografia gesuita è offerto da Sibylle Appuhn-Radtke (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München), nel contributo “Innovation durch Tradition. Zur Aktualisierung mittelalterlicher Bildmotive in der Ikonographie der Jesuiten”: l’indubbio apporto innovativo del testo consiste nell’attenzione dedicata ad alcuni motivi iconografici che trovano le proprie radici nel medioevo, in particolar modo nella spiritualità e nella teologia francescane. Non si può che aggiungere che l’ispirazione ai motivi francescani caratterizza perfino la decorazione della cappella laterale del presbiterio della chiesa del Gesù, dedicata a San Francesco d’Assisi, alla fine del XVI secolo.

Gli ultimi aspetti del volume viennese sono dedicati al complesso problema dell’architettura gesuita. Petr Fidler (Universität Innsbruck), nel suo saggio “Zum Mäzenatentum und zur Bautypologie der mitteleuropäischen Jesuitenarchitektur”, offre una ricapitolazione essenziale della tipologia delle costruzioni gesuite nella provincia austriaca e boema. Nel caso boemo

stupisce però l'assenza di qualunque riferimento al fatto che alla provincia appartenevano anche i collegi in Slesia (ad esempio Zahán, Opole, Kladsko, Vratislavia), dove ha lavorato, tra gli altri, anche il costruttore italiano Carlo Lurago, l'autore della maggior parte dei progetti dei collegi gesuiti in Boemia. Fidler distingue tre tipologie base di costruzioni sacre gesuite, cosa che di nuovo smentisce la tradizionale interpretazione dell'architettura della Compagnia come uniforme. L'autore dedica poi alcune riflessioni anche a quanto il costruttore-mecenate ha influenzato l'aspetto finale dell'edificio, sopravvalutandone però il valore: la posizione sociale dei nobili ricchi non è mai stata in Boemia o Moravia così forte da poter essere messa a confronto con il cardinale Farnese, nel caso della chiesa romana del Gesù, o con il cardinale Ludovico Ludovisi, nel caso di Sant'Ignazio. Di solito i mecenati potevano infatti influenzare l'arredamento interno delle cappelle da loro sponsorizzate e non la disposizione dell'intera chiesa.

Richard Bösel (Österreichisches Historisches Institut, Rom), autore di un'importante monografia sull'architettura gesuita in Italia, chiarisce nel suo studio intitolato "Grundsatzfragen und Fallstudien zur jesuitischen Bautypologie" i progetti di alcune chiese gesuite in Italia e torna ad analizzare l'immagine tradizionale del "modo nostro di costruire le fabbriche", che compare fin dalle origini nei testi delle Congregazioni Generali: quest'espressione fa riferimento però non tanto allo stile delle costruzioni, quanto piuttosto ai caratteri di ordine funzionale, economico e costruttivo che i gesuiti

ricercavano in un edificio sacro o profano. Il "modo nostro" viene interpretato da Evonne Levy (University of Toronto), nell'intervento "Das 'Jesuitische' der jesuitischen Architektur", come il modo specifico di progettazione e di approvazione dei progetti architettonici che dovevano essere obbligatoriamente inviati a Roma, dove venivano giudicati dal *consiliarius aedificiorum* (di solito un professore di matematica del Collegio Romano) e poi, assieme alle sue osservazioni, rispediti lì dove si doveva costruire l'edificio.

Nell'introduzione al volume *Jesuiten in Wien* gli editori manifestano il modesto desiderio di poter colmare l'assenza di una rielaborazione tematica della storia della Compagnia di Gesù e della sua attività culturale e artistica a Vienna e allo stesso tempo stimolare la ricerca successiva. Sicuramente ci sono riusciti: i contributi pubblicati coprono infatti uno spettro ampio di problematiche, alle quali potevano forse essere aggiunti anche il rapporto della Compagnia con la musica, la filosofia e le scienze naturali, anche se forse questo avrebbe reso necessario un ulteriore volume. La provincia ceca dell'ordine, assieme a diverse istituzioni di ricerca praghese, ha intenzione di riallacciarsi al convegno austriaco e organizzare nel 2006 una conferenza in occasione del CDL anniversario dell'arrivo dei gesuiti a Praga (i primi dodici padri erano arrivati appunto da Vienna). In conclusione *Jesuiten in Wien* non si può che consigliare a chiunque si interessi non solo all'operato della Compagnia di Gesù, ma anche alla storia delle arti figurative del XVII e del XVIII secolo in Europa centrale.

Petra Nevtmová