eSamizdat

2008 (VI) 1

eSamizdat

L'associazione ALTREUROPE, fondata dai curatori e dagli amici di eSamizdat, è nata il 4 dicembre 2006. L'associazione si propone di favorire e realizzare la diffusione della cultura dei paesi dell'Europa centro-orientale e balcanica, nei suoi reciproci rapporti con il resto dell'Europa e le altre culture del mondo, in modo particolare attraverso il sostegno economico della rivista telematica eSamizdat e del sito internet http://www.esamizdat.it.
Se ti sembra che quello che stiamo facendo sia utile, sostienici concretamente.
Per sostenerci puoi fare una donazione tramite bollettino postale sul c/c postale 78755261, intestato a ALTREUROPE oppure iscriverti ad Altreurope
* Iscrizione Socio Ordinario annuale Quota fissa: 25.00 euro
* Iscrizione Socio Sostenitore annuale Quota minima: 50.00 euro
In caso si disponga di un conto on line presso qualunque banca italiana o estera o presso le poste è possibile effettuare un giroconto a favore di ALTREUROPE, semplicemente utilizzando il seguente codice IBAN: IT 43 J 07601 03200 000078755261
Per maggiori informazioni consulta la pagina http://www.esamizdat.it/altreurope/index.htm
Oppure scrivi a altreurope@esamizdat.it
Per procedere con l'iscrizione vai alla pagina http://www.esamizdat.it/altreurope/registrazione1.jsp

eSamizdat, Rivista di culture dei paesi slavi registrata presso la Sezione per la Stampa e l'Informazione del Tribunale civile di Roma. N° 286/2003 del 18/06/2003, ISSN 1723-4042

Copyright eSamizdat 2003-2007 Alessandro Catalano e Simone Guagnelli

DIRETTORE RESPONSABILE
Simona Ragusa

CURATORI
Alessandro Catalano e Simone Guagnelli

COMITATO SCIENTIFICO
Giuseppe Dell'Agata, Nicoletta Marcialis, Paolo Nori, Jiří Pelán, Gian Piero Piretto, Stanislav Savickij

COMITATO DI REDAZIONE
Alessandro Ajres, Alessandro Amenta, Milly Berrone, Giulia Bottero, Silvia Burini, Claudio Cadeddu, Alessandro Catalano, Marco Dinelli, Eleonora Gallucci, Giulietta Greppi, Simone Guagnelli, Andrea Lena Corritore, Katia Margolis, Alessandro Niero, Laura Piccolo, Marco Sabbatini, Massimo Tria, Andrea Trovesi

COPERTINA, IMPAGINAZIONE E PROGETTO GRAFICO
Simone Guagnelli [In copertina: rielaborazione grafica del *Mefistofele* di Mark Matveevič Antokol´skij]

Indirizzo elettronico della rivista: http://www.esamizdat.it
e-mail: redazione@esamizdat.it
Sede: Via Principe Umberto, 18 – 00185 Roma

Sono autorizzate la stampa e la copia purché riproducano fedelmente e in modo chiaro la fonte citata.

Libri e materiale cartaceo possono essere inviati a Alessandro Catalano, Via Principe Umberto, 18 – 00185 Roma o a Simone Guagnelli, Via Carlo Denina, 22 – 00179 Roma.
Articoli e altri contributi elettronici vanno inviati in formato word o LaTeX all'indirizzo redazione@esamizdat.it
I criteri redazionali sono scaricabili all'indirizzo: www.esamizdat.it/criteri_redazionali.htm

TEMI

EGON BONDY

A cura di Alessandro Catalano e Andrea Ferrario

Alessandro Catalano, “Dal surrealismo, attraversando il trockismo, fino all’underground e ai fratelli invalidi: la straordinaria parabola creativa di Egon Bondy” 9-16

Martin Machovec, “Profilo della vita e dell’opera di Egon Bondy” 17-26

Egon Bondy, *Poesie*, traduzione di Andrea Ferrario, Dario Massimi, Alessio Cobianchi 27-28

Egon Bondy, *Leggende e Storie raccapriccianti*, traduzione di Andrea Ferrario 29-31

Egon Bondy, *Appendice per Honza Krejcarová*, traduzione di Andrea Ferrario 33-35

Egon Bondy, *I miei primi dieci anni*, traduzione di Alessandro Catalano 37-53

Egon Bondy, *Le radici dell’underground letterario ceco negli anni 1949-1953*, traduzione di Andrea Ferrario 55-59

Tra fratelli invalidi e marxismo di sinistra. Due interviste con Egon Bondy, a cura di Andrea Ferrario 61-73

Vladimír Boudník, *La notte*, traduzione di Alessandro Catalano 75-78

Ivo Vodseď álek, *La genesi di Egon Bondy*, traduzione di Katarina Dusikova 79-84

Ivo Vodseď álek, *Sorrisi e orgoglio*, traduzione di Andrea Ferrario 85-89

Milan Herda, *Confessione sui trockisti*, traduzione di Alessandro Catalano 91-97

Jaromír F. Typlt, “Bondy non appartiene solo a Bondy”, traduzione di Lorenzo Casson e di Lorenzo Di Bisceglie 99-113

ARTICOLI

Alessandro Amenta, “Sulle tracce di Zuzanna Ginczanka” 117-134

Tat´jana Korneeva, “Le ombre di *Barbablù*: la fiaba di Perrault nell’opera di Anna Achmatova e Ivan Bunin” 135-151

Stefano Bartoni, “Le origini del telefilm poliziesco sovietico: *Sledstvie vedut ZnaToKi*” 153-166

RISTAMPE

Angelo Maria Ripellino, "L'ora della Cecoslovacchia e altri fogli praghesi", a cura di Antonio Pane 169-196

INTERSEZIONI

Franco Miele, a cura di Silvia Burini

Franco Miele, "Artisti russi d'oggi" 199-206

Franco Miele, "Mostra antologica di Vasilij Sitnikov. Opere dal 1931 al 1971" 207-214

Alessandra Agostinelli, "Franco Miele: breve ritratto" 215-218

"Da Avezzano con passione: un pezzo di Russia in Abruzzo. Alberto Morgante e la storia della sua collezione", a cura di Silvia Burini 219-221

ALTREUROPE

"Io non penso che la sofferenza sia la chiave di lettura del comunismo". Dialogo con Vasile Ernu, a cura di Maria Luisa Lombardo 225-231

TRADUZIONI

Patrik Ouředník, *La verità dell'epoca?*, traduzione dal francese di Paolo Nori e dal ceco di Alessandro Catalano 235-237

Ivan Cankar, *Tre racconti*, traduzione e introduzione di Maria Bidovec 239-249

Ivan Matoušek, *Un continente riemerso. Poesie e prose*, antologia a cura di Sylvie Richterová e Massimo Tria, introduzione di Sylvie Richterová, traduzioni di Fulvio Capparella, Ernesto Evangelista, Elisa Quilici e Sylvie Richterová 251-264

ARCHIVI

"La rivista Delta e la slavistica italiana", a cura di Manuel Boschiero, in appendice Wolf Giusti "Poesia popolare slovena" 267-279

RASSEGNE

Giulia Gigante, "Tra due lingue e due culture. Il fenomeno dei giovani scrittori russi che scrivono in un'altra lingua" 283-288

RECENSIONI

E. Zamjatin, *Noi*, traduzione di B. Delfino, Lupetti, Milano 2007 (Andrea Gullotta) 291-293

W. Kaminer, *Berliner Express*, traduzione di R. Cravero, Guanda, Parma 2005 (Giulia Gigante) 293-294

M. Sorina, *Voglio un marito italiano. Dall'est per amore?*, Edizioni Il Punto D'incontro, Vicenza 2006 (Ramona Parenzan) 294-295

I. Sachnovskij, *Nasuščnye nuždy umeršich*, Vagrius, Moskva 2005 (Giulia Gigante) 295-296

"Intorno, sopra e sotto Bohumil Hrabal".
Intorno a Bohumil Hrabal. Atti del Convegno internazionale di studi, Udine, 27-29 ottobre 2005, a cura di A. Cosentino, Forum, Udine 2006 [edizione ceca: Hrabaliana rediviva, a cura di A. Cosentino, M. Jankovič, J. Zumr, Filosofia, Praha 2006];
A. Kaczorowski, *Il gioco della vita. La storia di Bohumil Hrabal*, traduzione dal polacco di R. Belletti, edizioni e/o, Roma 2007 (Alessandro Catalano) 296-297

M. Colucci, *Tra Dante e Majakovskij. Saggi di letterature comparate slavo-romanze*, a cura di R. Giuliani, Carocci, Roma 2007 (Eugenia Gresta) 297-299

S. Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica. Il mito, la letteratura, la filosofia*, Firenze University Press, Firenze 2006 (Daniela Rizzi) 299-300

F. Caccamo, *Jiří Pelikán. Un lungo viaggio nell'arcipelago socialista*, Marsilio editori, Venezia 2007 (Alessandro Catalano) 300-302

N. Berdjaev, *Pensieri controcorrente*, a cura di A. Dell'Asta, La Casa di Matriona, Milano 2007 (Antonio Maccioni) 303-305

A. Scarlato, *L'immagine di Cristo, le parole del romanzo. Dostoevskij e la filosofia russa*, Mimesis, Milano 2006 (Davide Posadinu) 305-307

La tecnica e il corpo. Riflessioni su uno scritto di Pavel Florenskij, a cura di S. Tagliagambe e B. Antomarini, Franco Angeli, Milano, 2007 (Valentina Martina) 307-309

La tecnica e il corpo. Riflessioni su uno scritto di Pavel Florenskij, a cura di S. Tagliagambe e B. Antomarini, Franco Angeli, Milano, 2007 (Antonio Maccioni) 309-311

D. Roman, *Fragmented Identities: Popular Culture, Sex, and Everyday Life in Postcommunist Romania*, Lexington/Rowman & Littlefield Publisher, Lanham 2007[2] (Giancarlo Covella) 311-313

A proposito della recensione al libro di M. Clementi, *Storia del dissenso sovietico (1953-1991)*, Odradek, Roma 2007, uscita nel numero scorso 314

IMMAGINI

"In Boemia non si potevano fare affari, quindi ci dedicavamo tutti all'arte". Dialogo con Jan Reich, a cura di Alessandro Catalano 317-325

PANORAMA

Russia, a cura di Marco Dinelli; *Polonia*, a cura di Alessandro Amenta; *Repubblica ceca*, a cura di Alessandro Catalano 329-331

JAN REICH, *Bohemia*

DOBŘÍV

IL Il primo numero di eSamizdat del 2008, che offre un assaggio di primavera grazie agli articoli di A.M. Ripellino sull'evoluzione della cultura praghese prima e dopo la Primavera (che pubblichiamo grazie alla consueta gentilezza di Ela Ripellino), è aperto da un'ampia sezione dedicata a Egon Bondy, il maggiore rappresentante letterario dell'underground ceco, conosciuto in Italia per lo più come personaggio di alcuni testi di Bohumil Hrabal. Abbiamo voluto, a un anno dalla sua morte, presentarlo anche al pubblico italiano come personaggio reale. Tutto ciò naturalmente non sarebbe stato possibile senza la gentile collaborazione di molte persone, in primo luogo degli eredi (Dominik Fišer e Jakub Fišer), che ringraziamo per averci permesso l'autorizzazione a pubblicare i suoi testi, del suo sodale Ivo Vodsed'álek che ci ha autorizzato a pubblicare le traduzioni di due suoi articoli su Bondy, di Jaromír F. Typlt che ci ha permesso di tradurre il suo bel testo sulla storia del rapporto tra il personaggio reale e quello letterario di Egon Bondy. Un prezioso aiuto organizzativo (in non ultimo luogo concedendoci l'autorizzazione a usare le fotografie tratte dal suo archivio) ci è venuto da Martin Machovec, al quale siamo particolarmente grati anche per le numerose consulenze disinteressate.

Dopo tre articoli dedicati ad ambiti non sempre presenti negli studi delle culture slave, nella sezione Intersezioni presentiamo alcuni testi (tra cui uno inedito) che Franco Miele ha dedicato negli anni Settanta all'arte russa, raccolti e curati da Silvia Burini, e nel resto del numero la traduzione di alcuni brevi testi di autori per lo più ancora ignoti in Italia (tra cui un testo inedito di Patrik Ouředník), un'intervista "altreuropeista" allo scrittore rumeno Vasile Ernu, una prima ricognizione sulla partecipazione degli slavisti italiani alla rivista fiumana Delta e il solito Panorama primaverile sulla vita culturale in alcuni paesi slavi nel 2007.

Il numero è accompagnato dalle fotografie di uno dei maggiori fotografi cechi, Jan Reich, al quale siamo grati anche per averci concesso una lunga intervista (così come ringraziamo Karel Cudlín per le belle fotografie dei coniugi Reich).

Come ben sa ogni agricoltore, è in primavera che vanno prese le decisioni importanti per l'inverno successivo e noi la nostra l'abbiamo già presa, ma per il momento ci apprestiamo a goderci l'estate dando appuntamento a tutti per il numero di dicembre, imperdibile come non mai...

Alessandro Catalano & Simone Guagnelli

eSamizdat 2008 (VI) 1

A cura di Alessandro Catalano e Andrea Ferrario

Alessandro Catalano, "Dal surrealismo, attraversando il trockismo, fino all'underground e ai fratelli invalidi: la straordinaria parabola creativa di Egon Bondy" 9-16

Martin Machovec, "Profilo della vita e dell'opera di Egon Bondy" 17-26

Egon Bondy, *Poesie*, traduzione di Andrea Ferrario, Dario Massimi, Alessio Cobianchi 27-28

Egon Bondy, *Leggende e Storie raccapriccianti*, traduzione di Andrea Ferrario 29-31

Egon Bondy, *Appendice per Honza Krejcarová*, traduzione di Andrea Ferrario 33-35

Egon Bondy, *I miei primi dieci anni*, traduzione di Alessandro Catalano 37-53

Egon Bondy, *Le radici dell'underground letterario ceco negli anni 1949-1953*, traduzione di Andrea Ferrario 55-59

Tra fratelli invalidi e marxismo di sinistra. Due interviste con Egon Bondy, a cura di Andrea Ferrario 61-73

Vladimír Boudník, *La notte*, traduzione di Alessandro Catalano 75-78

Ivo Vodsed'álek, *La genesi di Egon Bondy*, traduzione di Katarina Dusikova 79-84

Ivo Vodsed'álek, *Sorrisi e orgoglio*, traduzione di Andrea Ferrario 85-89

Milan Herda, *Confessione sui trockisti*, traduzione di Alessandro Catalano 91-97

Jaromír F. Typlt, "Bondy non appartiene solo a Bondy", traduzione di Lorenzo Casson e di Lorenzo Di Bisceglie 99-113

Jan Reich, *Bohemia*

Betlém Kuks

Dal surrealismo, attraversando il trockismo, fino all'underground e ai fratelli invalidi: la straordinaria parabola creativa di Egon Bondy

Alessandro Catalano

♢ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 9-16 ♢

IL 9 aprile del 2007 si è chiusa la parabola di uno dei più singolari intellettuali cechi del Novecento, lo scrittore e filosofo Zbyněk Fišer (1930-2007), più noto al pubblico con lo pseudonimo di Egon Bondy (scelto originariamente in segno di protesta contro la ricomparsa dell'antisemitismo alla fine degli anni Quaranta), uno dei simboli della protesta contro ogni forma di establishment politico. A quanto riportato dai giornali, come molti dei protagonisti della stupefacente stagione dell'underground ceco, anche Bondy è morto proprio come avrebbe potuto fare l'omonimo personaggio letterario reso celebre dai testi di Bohumil Hrabal, addormentandosi mentre fumava nel suo letto di Bratislava l'ultima sigaretta.

Provocatorio fino all'ultimo momento e lontano nel suo "esilio" slovacco, da molti percepito come ennesimo (benché forse velleitario) atto di protesta contro la separazione di Repubblica ceca e Slovacchia, Bondy ha attraversato da intellettuale scomodo – "marxista di sinistra", come amava definirsi – la complessa storia del secondo Novecento ceco[1]. Se tuttora poco chiari sono i contorni della sua collaborazione con la polizia segreta che gli è costata molti amici e molte amarezze, sarà proprio lui a denunciare con forza l'anticomunismo dilagante all'inizio degli anni Novanta in una nota polemica con l'ex amico Václav Havel. A partire dall'originale rielaborazione dell'esperienza dell'avanguardia, passaggio obbligato per gran parte degli scrittori cechi del secondo Novecento, Bondy ha costruito il suo solitario percorso, che ha trovato la sua prima cristallizzazione in quella violenta reazione all'immobilismo artificiale del realismo socialista, da lui rovesciato in quel "realismo totale" che – assieme alla "poesia penosa" creata dal suo sodale Ivo Vodsed'álek – si sarebbe rivelato uno dei più efficaci grimaldelli nel processo di svelamento dell'assurdità del mondo virtuale (anche se fin troppo reale) creato dallo stalinismo.

Attraverso i suoi dissacranti versi dei primi anni Cinquanta, spesso ispirati dalla sua "musa", Jana Krejcarová-Fischlová-Černá (non si lasci il lettore disorientare dall'apparizione di questa originale figura dell'underground ceco nei testi seguenti con diversi cognomi e persino con il diminutivo maschile di "Honza"), ha preso consistenza l'underground ceco, movimento che ha espresso il proprio malessere esistenziale attraversando tutti gli eccessi di una rivolta sociale contro la società asettica e puritana e che ha poco da invidiare, soprattutto sul piano teorico, alla beat generation americana. Ispirandosi alle celebri Éditions de Minuit, il gruppo ha prodotto negli anni 1950-1955 i primi proto-samizdat cechi nelle edizioni Půlnoc [Mezzanotte], testi battuti a macchina in pochissime copie, precoce esempio di quel fenomeno di massa che, come rivendica orgoglioso lo stesso Bondy, avrebbe poi caratterizzerato

[1] Per delle informazioni generali su Bondy si vedano http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=915 e http://www.sweb.cz/ebondy. La sua bibliografia completa, curata da M. Machovec, è invece scaricabile dall'indirizzo http://libpro.cts.cuni.cz/bibliografie.html.

la letteratura ceca degli anni Settanta e Ottanta. L'ulteriore sviluppo dell'underground, vero e proprio fenomeno di massa che rifiutava la "normalizzazione" imposta da un partito comunista sempre più repressivo, sarebbe forse addirittura inimmaginabile senza la forza catalizzatrice del "guru" Bondy[2]. Molti suoi testi sono stati poi messi in musica nei lunghi vent'anni della normalizzazione dai The Plastic People of Universe, il gruppo musicale che, perseguitato in uno dei processi più insensati dell'ottuso governo di Husák, avrebbe indirettamente provocato la nascita di Charta 77. Bondy conosce allora un periodo di grande creatività e fortuna (soprattutto tra i giovani lettori), al quale appartiene anche la sua prosa più nota, l'antiutopia *I fratelli invalidi*, pubblicata anche in traduzione italiana[3].

Fig. 1.

Anche se tutto il fenomeno dell'underground sarebbe impensabile senza i testi letterari e la riflessione filosofica di Bondy, le radici del suo tardivo e temporaneo successo affondano però in modo molto evidente negli anni Cinquanta, quando i "teneri barbari" (sorta di folli in Cristo, anche brutali nel loro approccio alla realtà, ma allo stesso tempo ancora capaci di meravigliarsi e di cogliere la poeticità dell'istante appena vissuto, a loro modo veri e propri "barbari del XX secolo")[4] hanno rifiutato di adeguarsi alla sterilità della società stalinista. Nella rivoluzione poetica dell'inizio degli anni Cinquanta è infatti nascosto lo stesso profondo rifiuto delle convenzioni sociali che rendono il fenomeno simile ad altre analoghe manifestazioni di ribellione sociale, pure spesso ispirate da situazioni sociali e politiche ideologicamente agli antipodi rispetto al comunismo dell'ex Europa dell'est.

Per questo motivo molti dei testi che pubblichiamo in questo omaggio a Egon Bondy, ruotano proprio attorno a quel periodo, in Italia del resto già noto attraverso molti dei testi di Bohumil Hrabal e al fortunato libretto di Jana Černá, *In culo oggi no*. Nelle opere dei suoi amici degli anni Cinquanta Bondy però, com'è peraltro avvenuto anche in Cecoslovacchia, agisce più in quanto personaggio – cioè attraverso lo sguardo e la rielaborazione letteraria di qualcun altro – che non attraverso le proprie parole. A nostro modo abbiamo cercato di porre riparo a questa visione parziale del "fenomeno Bondy" e per questo i testi che abbiamo scelto si aprono con la precisa ricostruzione della vita e dell'opera di Bondy da parte dell'editore di gran parte dei suoi testi, Martin Machovec, e si concludono con la raffinata riflessione letteraria di uno dei più singolari giovani scrittori cechi contemporanei, J.F. Typlt, dedicata all'analisi diacronica della continua sovrapposizione del "personaggio letterario" Bondy al "personaggio reale"

[2] Per un'introduzione generale all'underground ceco si veda soprattutto *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989*, a cura di J. Altan, Praha 2001 (in particolare l'introduzione del curatore, Idem, "Alternativní kultura jako sociologické téma", pp. 9-59, e il testo di M. Machovec, "Od avantgardy přes podzemí do undergroundu. Skupina edice Půlnoc 1949-1955 a undergroundový okruh Plastic People 1969-1989", pp. 155-199).

[3] E. Bondy, *Fratelli invalidi*, traduzione di A. Ferrario, Milano 1993.

[4] "Ho visto due persone con l'impronta del pollice divino sulla fronte. Vladimír e Egon Bondy. Due vanti del pensiero materialistico, due Cristi travestiti da Lenin, due romantici che avevano avuto in sorte di poter esaminare il fondo retinico della Biblioteca Nazionale a venticinque anni", B. Hrabal, "Un tenero barbaro. Testi pedagogici", Idem, *Opere scelte*, a cura di S. Corduas e A. Cosentino, Milano 2003, p. 1134.

Fig. 2.

Fišer (e viceversa). Per ricostruire l'immagine del personaggio reale in Italia è probabilmente ormai troppo tardi, ma in fondo nella sua patria la situazione all'inizio degli anni Novanta non era poi molto diversa[5]...

E la strada per una riappropriazione del mondo reale a discapito di quello letterario ovviamente non può che passare attraverso la fruibilità dell'opera di Bondy. Se irrealizzabile sarebbe stata l'idea di presentare la sua ricca opera di romanziere e autore di teatro (per non parlare poi dell'enciclopedica compilazione di trattati filosofici), più significativo – anche se tutt'altro che semplice – ci è sembrato presentare, in forma quanto più completa possibile, il Bondy poeta e narratore.

Attraverso la scelta delle poesie, delle *Leggende* e delle *Storie raccapriccianti* si può seguire non soltanto la vena dissacratoria della scrittura di Bondy, ma parzialmente anche la nascita e l'evoluzione del suo personaggio letterario. L'*Appendice per Honza Krejcarová* rappresenta poi la migliore risposta possibile alla celebra lettera di Jana Černá, pubblicata anche in Italia come appendice a quanto resta della produzione poetica della *femme fatale* di Egon Bondy (e di tanti altri artisti cechi)[6]. Varrà la pena di rileggere e mettere a confronto i due testi, ricomponendo il dialogo tra una forte voce femminile e un altrettanto decisa voce maschile...

Bondy stesso è tornato più volte a occuparsi del periodo embrionale dell'underground ceco, in forma letteraria, saggistica e memorialistica e, se la "lezione" *Le radici dell'underground letterario ceco negli anni 1949-1953* rappresenta un tentativo particolarmente riuscito di sistematizzare l'esperienza dell'underground e il suo lascito alla storia della Cecoslovacchia dei decenni seguenti, il libro di "memorie" *I miei primi dieci anni*, scritto nel 1981, ma fino a pochi anni fa ignoto alla quasi totalità dei lettori, offre una testimonianza sufficientemente chiara anche delle sofferenze e delle aspirazioni che circondavano le "eroiche gesta" di Bondy e compagnia (volutamente sono state peraltro scelte le pagine più importanti dal punto di vista di Bondy stesso, e non tanto per l'underground in generale – sono stati per esempio omesse diverse pagine dedicate a Jana Černá proprio per non riportare in primo piano l'"ingombrante" figura della sua compagna di tante battaglie)[7].

[5] La sua opera poetica è stata raccolta in *Básnické dílo Egona Bondyho*, a cura di M. Machovec, I-IX, Praha 1989-1993. A un'analisi letteraria dell'opera di Egon Bondy si è arrivati soltanto negli ultimi anni. Oltre al classico lavoro di M. Machovec, "Pokus o náčrt geneze a vývoje básnického díla Egona Bondyho", *Sborník Egonu Bondymu k šedesátinám*, Praha 1990, pp. 194-226, e ai lavori citati nelle note successive, si vedano i recenti contributi raccolti in "Egon Bondy", a cura di O. Mainx e M. Machovec, *Host*, 2006, 1, pp. 32-55, e il volume di O. Mainx, *Poezie jako mýtus, svědectví a hra. Kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho*, Ostrava 2007 (che contiene anche tre raccolte giovanili inedite).

[6] J. Černá, *In culo oggi no*, Roma 1992, p. 39-82.

[7] Peraltro, data l'esuberanza del mercato editoriale degli ultimi

Le due interviste, che ripresentiamo al lettore a distanza di molti anni dalla loro realizzazione, lasciano intravedere (al di là dell'evidente problematicità di alcune osservazioni politiche – ad esempio rispetto a Charta 77 e Václav Havel) in modo molto chiaro la forza d'attrazione di Bondy e il suo carisma (anche teorico), permettendo di comprendere così meglio il fascino da lui esercitato su diverse generazioni di giovani cechi.

La ricostruzione dell'esperienza letteraria del gruppo di Bondy negli anni Cinquanta non sarebbe stata completa senza i testi retrospettivi di Ivo Vodsed'álek e, soprattutto, senza il testo che ha dato avvio al racconto delle gesta dei "teneri barbari", il racconto *La notte* di Vladimír Boudník, nel corso del quale Bondy si trasforma in forma più o meno definitiva nella propria ipostasi letteraria, Hrabal nel Dottore e Boudník in quel Vladimírek che poi Hrabal avrebbe reso famoso. Volontaria è invece la scelta di non includere i testi di Hrabal, sia perché già noti al pubblico italiano sia perché troppo condizionanti nella deformazione grottesca del personaggio Bondy. Nelle sue memorie ha del resto lui stesso commentato in questo modo il metodo narrativo di Hrabal: "Dopo parecchio tempo sono venuto a sapere che su di me girava la leggenda (attorno a me sono sempre fiorite un mare di leggende, e non sto parlando di quelle contenute nel *Tenero barbaro*, delle quali una sola è vera, tutte le altre sono pure invenzioni) che avrei ucciso il mio migliore amico gettandolo nel fiume dal ponte"[8].

In una ricognizione completa dell'"oggetto Bondy", osservato da vari punti di vista spesso tra loro antitetici, non poteva naturalmente mancare lo sguardo della polizia segreta, qui rappresentato dalla lunga "confessione" dello sfortunato Milan Herda, incappato negli ingranaggi delle storture giudiziarie dello stalinismo, costretto a scrivere una dettagliata relazione/delazione (di cui riproduciamo esclusivamente la parte dedicata all'underground) e condannato in seguito comunque a molti anni di prigione…

Vale forse comunque probabilmente la pena di soffermarsi brevemente sui tre momenti attorno ai quali ruota, di fatto, buona parte dei testi pubblicati: il rapporto con il surrealismo, la nascita dell'underground e il momento di sedimentazione delle rispettive poetiche nel reciproco contatto tra Bondy, Boudník e Hrabal.

I.

Dopo la fine della seconda guerra mondiale, la presa di coscienza del fallimento delle poetiche tradizionali aveva portato, e non solo nelle lettere ceche, a un profondo ripensamento del modo di fare letteratura[9]. All'interno di quest'esplosione di programmi teorici, di cui non è sempre semplice cogliere le implicazioni internazionali, particolarmente significativi saranno nel caso ceco i molteplici tentativi di rifondazione del progetto surrealista[10]. Dopo un periodo di intensi contatti e dibattiti serrati i vari simpatizzanti della "questione surrealista" si sarebbero ritagliati, con stoffe di varia fattura, poetiche individuali, spesso in competizione l'una con l'altra. Nonostante l'aspetto sostanzialmente illegale di molte di queste attività, in aperta contrapposizione all'imperante monumentalismo e patriottismo del realismo socialista, e il fatto che l'opera poetica in questi anni sia sempre rimasta all'ombra delle mille avventure quotidiane, proprio in questa cornice si arriverà all'interessante pubblicazione –

anni, non è poi forse così vana la speranza che almeno questo testo possa trovare un editore disposto a proporlo al lettore italiano in forma integrale.

[8] E. Bondy, *Prvních deset let*, Praha 2002, pp. 84-85.

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

[10] Sulle attività dei surrealisti in questi anni si veda il recente S. Dvorský, „Z podzemí do podzemí. Český postsurrealismus čtyřicátých až šedesátých let", *Alternativní kultura*, op. cit., pp. 77-87, e in italiano A. Catalano, "'Una parola magica e ammaliante'. Il surrealismo ceco nei primi anni del dopoguerra", *eSamizdat*, 2003 (I), pp. 73-85

che tra le altre cose avrebbe sancito la nascita dello pseudonimo Egon Bondy – dell'almanacco *Židovská jména* [I nomi ebrei, 1949]. Si trattava di un interessante tentativo da parte dei "giovani surrealisti" di uscire allo scoperto con una sorta di piattaforma comune, basata sull'automatismo sillabico inventato poco tempo prima da Karel Hynek[11].

La cooperazione con la maggior parte degli altri adepti del surrealismo sarebbe stata però di breve durata[12], anche per le modalità incontrollabili assunte dalla vita quotidiana di Bondy e Jana Krejcarová, che avrebbero portato il principale teorico dell'avanguardia ceca, Karel Teige, a definire il suo gruppo come dei "banditi" e Bondy come "molto dotato, ma decisamente anormale"[13]. Dopo la "rivoluzione comunista" del febbraio 1948 Bondy aveva infatti intrapreso, assieme alla sua stravagante compagna (in misura minore avebbe accompagnato le loro scorribande per Praga anche Ivo Vodseďálek), una vita a tal punto dissoluta, basata sulle provocazioni più sfacciate e su una mistificazione continua e consapevole, da sfociare in vere e proprie attività illegali. La liquidazione degli elementi trockisti nella società e l'esecuzione di Záviš Kalandra, nume tutelare di tutti coloro che vedevano nel trockismo una via d'uscita rispetto al terrore stalinista, daranno inizio a quella caccia alle streghe che porterà diverse volte sulla soglia della prigione anche tutta "la gioventù titino-trockisto-fascista". Le pericolose iniziative di alcuni membri del gruppo di Bondy (furti di motociclette, collaborazione negli espatri clandestini di persone sospette, contrabbando di cristalli) spesso non portavano ad altro che a periodi di detenzione e soggiorni in manicomio più o meno lunghi. È chiaro che rispetto al rigore, anche morale, di quello che pochi anni dopo si sarebbe ricostituito come gruppo surrealista, l'imprevedibilità e gli eccessi di Bondy e dei suoi amici non potevano che risultare quantomeno sospetti[14].

II.

Una delle correnti più singolari nate dal contatto con l'estetica surrealista (e dal suo successivo superamento) si sarebbe rivelata quella dell'underground che, parallelamente al nascente movimento della beat generation americana, esprimerà con la stessa intransigenza il proprio malessere esistenziale nei confronti della società, con tutte le caratteristiche di una vera e propria rivolta sociale (massima libertà in tutte le sfere della vita pubblica e privata, inclinazione all'alcolismo, sessualità sfrenata e così via)[15]. All'inizio dell'originale

[11] Gli pseudonimi erano Egon Bondy (Z. Fišer), Sarah Silberstein – Gala Mallarmé (J. Krejcarová), Isaak Kuhnert (J. Růžička), Nathan Illinger (K. Hynek), Benjamin Haas (J. Zuska), Diana Š. (L. Strouhalová), Edmond Š. (V. Šmerda), Herbert Taussig (Z. Wagner), Pavel Ungar (V. Effenberger), Arnold Stern (O. Wenzl), Szatmar Neméthyová (A.M. Effenbergerová e V. Effenberger). Il volumetto è stato pubblicato a metà degli anni Novanta, *Židovská jména*, a cura di S. Dvorský, Praha 1995 (si veda in particolare l'introduzione del curatore S. Dvorský, "Kavárna Westend 1947-1951 a sborník Židovská jména", pp. 5-8). Una copia più completa (contenente anche alcune poesie ancora inedite) di questo rarissimo "primo samizdat ceco" è stata reperita soltanto di recente, M. Machovec, "Židovská jména rediviva", *A*2, 2007, 51-52, pp. 10-11.

[12] Si vedano comunque anche i legami intertestuali tra le poesie di Jana Černá, il "surrealista" Karel Hynek e la raccolta *Levou rukou* [Con la mano sinistra, 1948] di Zbyněk Havlíček, pubblicata in *Host*, 1998, 3, pp. 36-39 (si vedano in particolare le osservazioni di J.F. Typlt, "Něžně a sprostě (Před půlstoletím)", Ivi, pp. 40-41). Il poeta surrealista Zbyněk Havlíček in una lettera del 1962 lo caratterizzerà come "il mio vecchio psicopatico, quasi psicotico, Zbyněk Fišer [...] Proprio lui, che viveva mendicando, portava la cocaina di contrabbando a Vienna, è stato più volte in istituti psichiatrici, addirittura con una diagnosi di ebefrenia, intelligente in modo fuori dal comune, ansioso, paranoico, senza alcuno spirito pratico, folle; lo stesso dal quale ho definitivamente preso le distanze dodici anni fa!", Zbyněk Havlíček, *Dopisy Evě*; Eva Prusíková, *Dopisy Zbyňkovi*. Praha 2003, p. 153.

[13] S. Dvorský – J. Zumr, "Karel Teige v archivech Státní bezpečnosti", *Jarmark umění*, 1996, 11-12, p. 4. Si veda anche lo sprezzante commento espresso da Effenberger nel 1965 ("avevano ceduto al mito surrealista al punto da cercare di realizzare un modo di vita surrealista così come l'avevano compreso dai libri"), J.F. Typlt, "Dvě svědectví o Židovských jménech", *Host*, 1997, 3, p. 37.

[14] Sugli eccessi di Bondy si veda anche l'interessante testimonianza (del 1949) del padre, J. Fišer, "Kádrový dotazník (Výňatky z dopisu otce Egona Bondyho Zemskému ústavu v Praze)", *Hanťa press*, 1991, 9, pp. 12-13.

[15] All'underground ceco hanno dedicato interessanti volumi G. Zand, *Totaler Realismus und Peinliche Poesie. Tschechische*

esperienza dell'underground praghese troviamo dunque un drastico allontanamento dall'esperienza surrealista, considerata ora teoricamente troppo astratta, e il ritorno a una concezione rivoluzionaria della vita, prima ancora che della poesia. Questa stagione è nota soprattutto per l'organizzazione della prima attività continuativa del samizdat ceco, le edizioni Půlnoc. Questa sorta di casa editrice clandestina, che "pubblicava" testi in pochissime copie, aveva soprattutto lo scopo di garantirne la conservazione (alcune opere di Bondy del resto erano andate perse dopo essere state requisite dalla polizia)[16]. L'esigenza di un nuovo modo di far poesia, depurata da ogni forma di orpello letterario, porteranno alla "poesia penosa" e al "realismo totale", soltanto in modo molto indiretto legate alle varie tendenze "neorealiste" che appaiono più o meno contemporaneamente in quel decennio in buona parte d'Europa[17]. Sul piano formale tutte le opere di Bondy di questo periodo saranno quindi caratterizzate da una decisa "proletarizzazione" del lessico, dall'assenza quasi totale della rima e dal radicale rifiuto dell'espressione metaforica, mentre sul piano contenutistico è come se l'unica arte consona a un'epoca eccezionale, quella dello stalinismo imperante, fosse rappresentata dalla registrazione "a-metaforica" degli aspetti più imbarazzanti della realtà. Sia nel *Totální realismus* di Bondy, che nella *Trapná poezie* di Vodsed'álek, nonostante la maggiore tragicità della prima e il più spiccato giocoso dadaismo della seconda, sono l'antipoeticità e l'assoluta abolizione delle metafore a rappresentare il ritorno a una sorta di grado zero della scrittura, solo a partire dal quale è possibile iniziare a ricostruire la struttura stessa della lingua poetica. Come se la lingua, travolta dalle frasi roboanti della propaganda, avesse a tal punto perso ogni valore comunicativo da renderne necessaria una rigorosa verifica e una radicale ricostruzione. Nei testi di questi anni i tre filoni ispirativi di Bondy, il realismo totale, la poesia penosa e il metodo paranoico-critico di Dalì, si complicheranno in strutture narrative più complesse, come ad esempio nel lungo epos in cinque canti *Pražský život* [Vita praghese, 1950-1951)], violento urlo di ribellione esistenziale nei confronti della vita nella sua interezza. Perché l'underground ceco trovasse anche una sua dimensione leggendaria c'era però bisogno che, oltre alla protesta, la vita scapestrata di quegli anni potesse essere trasformata in mito.

III.

Un momento determinante per la cristallizzazione delle loro rispettive poetiche si sarebbero rivelate, nel 1951, le discussioni teoriche tra Bondy, Boudník e Hrabal. Più o meno parallelamente al gruppo di Bondy, e all'inizio solo con scarsi contatti con esso, si era infatti formata nel quartiere praghese di Libeň, attorno a Hrabal e all'artista Vladimír Boudník un'altra comunità di ammiratori del surrealismo. Boudník aveva scritto a partire dal 1947 una serie di manifesti in favore di una rivitalizzazione del rapporto tra arte e vita e in favore della pace e aveva dato vita alla sua teoria dell'esplosionalismo che, senza troppo successo, aveva cercato di diffondere tra gli intellettuali cechi. L'apporto di Boudník alla rielaborazione letteraria delle avventure dell'underground è stato percepito in tutta la sua ampiezza soltanto negli ultimi anni, quando la sua biografia è stata ripulita dalla rivisitazione letteraria a cui – come del resto nel caso di Bondy – aveva dato vita Hrabal. I testi letterari di Boudník rap-

Undergrund-Literatur 1948-1953, Frankfurt 1998 (si veda anche la traduzione ceca *Totální realismus a trapná poezie. Česká neoficiální literatura 1948-1953*, Brno 2002), e M. Pilař, *Underground. Kapitoly o českém literárním undergroundu*, Brno 1999. In inglese si veda il recente *Views from the Inside. Czech Underground Literature and Culture, 1948–1989*, a cura di M. Machovec, Praha 2006.

[16] Per l'elenco dei libri pubblicati si veda M. Machovec, "Několik poznámek k podzemní ediční řadě Půlnoc", *Kritický sborník*, 1993 (XIII), 3, pp. 71-78.

[17] A. Catalano, "'Úloha Koláře se trochu přeceňuje'. Totální realismus a moralizující literatura", *Host*, 2006 (XXII), 1, pp. 36-37.

presentano infatti un passaggio essenziale nella formazione di quella cifra stilistica che poi Hrabal trasformerà nel suo metodo privilegiato di scrittura.

Il 10 ottobre del 1951, dopo una discussione protrattasi tutta la notte, Boudník aveva trascritto, montandoli come brandelli di una sorta di romanzo picaresco della contemporaneità, brani del litigio appena terminato. In quel momento ha avuto inizio la spettacolarizzazione delle rispettive vite, a più riprese messe in scena e rielaborate da ognuno dei protagonisti in testi letterari di vario tipo. Le trasposizioni più note sono naturalmente quelle di Bohumil Hrabal, peraltro riconducibili a tre tappe precise della sua opera: i testi in presa diretta dell'inizio degli anni Cinquanta (*Co je poezie?* [Che cos'è la poesia?][18], *Blitzkrieg, Exploze Gabriel, Made In Czechoslovakia*), la trasposizione "leggendaria" della fine degli anni Sessanta in cui vengono assemblati una prima volta i testi precedenti (*Legenda o Egonu Bondym a Vladimírkovi* [La leggenda di Egon Bondy e di Vladimírek])[19] e la definitiva celebrazione "mitologica" dell'artista che dà vita a tutto ciò che lo circonda e trasforma in poesia tutto ciò che tocca, in *Něžný barbar* [Un tenero barbaro, 1973][20]. Se l'ultimo testo è ormai molto lontano dalla violenza (anche verbale) di quelli degli anni Cinquanta, questo grande requiem per l'amico scomparso rappresenta comunque una prova tangibile della forza dell'impronta lasciata da Boudník nella memoria emotiva e letteraria di Hrabal. Senza le discussioni dell'autunno del 1951, proseguite anche in numerose lettere dell'epoca, la cristallizzazione delle rispettive poetiche sarebbe stata per tutti e tre gli attori principali ben più difficoltosa.

Conclusioni

Gli anni immediatamente successivi sarebbero stati segnati per Bondy da una lunga pausa creativa, caratterizzata – per usare le parole dello stesso Bondy – da un lunghissimo periodo di bevute ininterrotte: del resto è allora che, nell'immaginario comune, Bondy è diventato inseparabile dal boccale e dai tavoli delle birrerie. Dal punto di vista letterario, nonostante avesse scritto un "romanzo di fantascienza anti imperialista", la parte di un altro "romanzo di fantascienza antisovietico" e un ulteriore romanzo scritto con una "speciale tecnica schizofrenica"[21] (oggi tutti perduti), la produzione di Bondy di questi anni è piuttosto smilza, riconducibile praticamente al solo poema incompiuto *Zbytky eposu* [Avanzi d'epos, 1954-1955]. L'afasia dei protagonisti dell'underground è del resto in questi anni un fenomeno più generale e, nel caso di Bondy, si accompagna all'abbandono delle vecchie compagnie e al recupero di una vita, almeno in apparenza, "più normale", simboleggiata nel 1957 dall'iscrizione all'università.

Fig. 3.

Le poesie raccolte in *Básně Egona Bondyho od srpna 1954 do září 1958* [Le poesie di Egon

[18] Idem, "Che cos'è la poesia? Contributo", Idem, *Opere scelte*, op. cit., pp. 186-187.

[19] Idem, "La leggenda di Egon Bondy e di Vladimírek", Idem, *Sanguinose ballate e miracolose leggende*, Roma 1998, p. 26.

[20] Hrabal ha naturalmente citato Bondy in molti altri suoi testi, si veda ad esempio una discussione pubblica del 1984, Idem, in "Beseda v restauraci Hájenka", Idem, *Kličky na kapesníku* [Sebrané spisy Bohumila Hrabala 17], Praha 1996, pp. 268-300, in particolare pp. 292-295.

[21] E. Bondy, *Prvních deset let*, op. cit., p. 73.

Bondy dall'agosto 1954 al settembre 1958], e soprattutto il poema *Nesmrtelná dívka* [La ragazza immortale, 1957-1958] e le *Básně z let 1958-1959 (tzv. filosofické básně)* [Poesie degli anni 1958-1959 (cosiddette poesie filosofiche)], sono invece segnate da una profonda trasformazione della sua poetica, nella direzione di un deciso recupero della dimensione metafisica, chiaro segnale del definitivo distanziarsi dalla poetica del realismo totale.

La scelta di non pubblicare i propri libri nemmeno nei ben più liberali anni Sessanta avrebbe poi giocato un ruolo importante nella successiva fortuna (anche "morale") del protounderground dei primi anni Cinquanta, mai venuto a patti – di qualsivoglia tipo – con l'establishment comunista. Sarebbe allora iniziata la fase di rapida diffusione del fenomeno (soprattutto attraverso il suo radicamento nel mondo musicale) negli anni Settanta e Ottanta. Nonostante le molte critiche avanzate anche dai suoi amici[22] e dovute in gran parte al suo "troppo parlare" in posti poco opportuni, sarà proprio Bondy a ricreare, con la grande metafora della società degli "invalidi", uno dei più duraturi simboli della vitalità della "società parallela" rispetto alla sempre più grigia vita ufficiale degli anni della normalizzazione.

Per usare le parole di Bondy in un'intervista degli anni Novanta, a differenza del dissenso che "non faceva che versare lacrime e piangere sul proprio destino, sulle proprie carriere spezzate che sarebbero dovute culminare dopo il 1968 perché erano tutte persone che negli anni precedenti avevano profittato di quello stesso regime comunista…, l'underground si rallegrava perché non aveva niente da perdere. L'underground erano tutti ragazzi che lavoravano manualmente e che socialmente non potevano scendere più in basso"[23].

[22] Si veda ad esempio, tra i molti esempi possibili, il brillante testo del 1979 di I.M. Jirous, "Zasadil jsem vám osiku, pane doktore!", Idem, *Magorův zápisník*, Praha 1997, pp. 419-426.
[23] J. Alan, "Alternativní kultura", op. cit., p. 20.

Profilo della vita e dell'opera di Egon Bondy

Martin Machovec

♢ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 17-26 ♢

EGON Bondy, all'anagrafe Zbynek Fišer, è nato a Praga il 20 gennaio 1930 ed è morto il 9 aprile 2007 a Bratislava. Ma chi era veramente Egon Bondy? Un poeta? Un filosofo? Un ribelle politico e un *enfant terrible*? Il "guru" del movimento underground ceco e il "patriarca" del maoismo centro-europeo? Un profeta, un visionario o solo un famigerato seccatore? Un acerrimo nemico dei potenti e dei governanti di ogni tipo, sia di "destra" che di "sinistra"? Una personalità psicopatica e, come se non bastasse, anche un collaboratore segreto della polizia segreta? Uno storico della filosofia, in particolare di quella cinese e di quella indiana? Un buddista?

Che Bondy sia stato una personalità davvero difficilmente classificabile lo testimonia involontariamente l'imbarazzo di coloro che ne hanno annunciato la morte attraverso i mezzi di comunicazione cechi. L'aggettivo che è stato usato più di frequente è stato proprio "inclassificabile", qualcuno si è ricordato occasionalmente del "realista totale", o addirittura del "marxista di sinistra" e solo poche trasmissioni hanno mancato di menzionare i contatti di Bondy con i servizi segreti del regime totalitario, nonostante fino a oggi non sia stato pubblicato quasi nulla in merito e nonostante egli non sia stato mai accusato di nulla di concreto, fatta eccezione forse per il fatto che durante gli interrogatori "parlava troppo". Nel complesso, è evidente che gli autori dei necrologi giornalistici hanno attinto per intero a testi biografici pubblicati in passato, limitandosi ad adattarli al proprio stile, e che in realtà sanno ben poco di Egon Bondy.

Zbyněk Fišer è nato nella famiglia di Jan Fišer, un ufficiale della legione cecoslovacca che ha preso parte all'anabasi siberiana, diventando in seguito generale. Ha passato la propria infanzia nel quartiere praghese di Podolí, la famiglia era agiata, era figlio unico, un bambino viziato, e inoltre, come si sarebbe ben presto rivelato, un bambino straordinariamente dotato, fuori dal comune. Sua madre è morta durante la guerra, quando egli aveva tredici anni, e già allora si delinea la sua traiettoria di futuro letterato e poeta, come testimoniano i suoi diari del periodo, scritti in parte in tedesco. Dopo la guerra Zbyněk Fišer ha cominciato a frequentare il liceo della Ječná ulice, nel quartiere di Nové Město ed è proprio durante gli studi liceali, come d'altronde di solito avviene, che fa le prime conoscenze decisive, ponendo le basi per il proprio futuro percorso di vita. Qui si incontra per esempio con il futuro poeta Ivo Vodseďálek, con il futuro scultore Karel Žák o con Zdeněk Mlynář, diventato poi uno dei protagonisti della Primavera di Praga, noto politico comunista e successivamente dissidente di primo piano. Fišer ben presto acquisisce la certezza di essere un poeta, di volere diventare un poeta, si concentra sull'avanguardia di sinistra, su una visione marxista-surrealista della rivoluzione come evento non solo sociale, ma anche spirituale e culturale. Nel 1947 questa ambizione lo porta ad avvicinarsi prima a Karel Teige e poi anche a Zbyněk Havlíček, Karel Hynek, Oldřich Wenzl e ad altri ostinati epigoni del surrealismo ceco. Fišer frequenta bar dove si suona jazz, in particolare il Pygmalion nel palazzo Fénix in Václávské náměstí, assume un atteggiamento da dandy, associa alla sua nonchalance un ostentato radicalismo di sinistra, ma so-

prattutto scrive, prende parte alle discussioni e alle polemiche dell'epoca e successivamente riunisce intorno a sé i suoi "adepti": per un soffio ha perso la possibilità di pubblicare un paio dei propri versi giovanili prima del febbraio 1948, quando i comunisti hanno preso il potere. Nel 1948 ha trovato un amico paterno nello storico e pubblicista Záviš Kalandra, antisovietico e di tendenza trockista, che gli ha infine aperto gli occhi. Nello stesso periodo si è incontrato anche con la prima femme fatale della sua vita – Jana Krejcarová (allora sposata con l'attore Pavel Fischl e in seguito nota principalmente con il cognome di Černá, acquisito in seguito al matrimonio con lo psicologo Miloš Černý), con la quale all'inizio del 1949 pubblica le proprie poesie nel primo samizdat, la raccolta *Židovská jména* [Nomi ebrei], il cui titolo fornisce una spiegazione di come sia nato il poeta Egon Bondy. Fišer-Bondy è scioccato dalla mostruosità del "socialismo" importato nel nostro paese, che allora si distingueva anche per il suo antisemitismo.

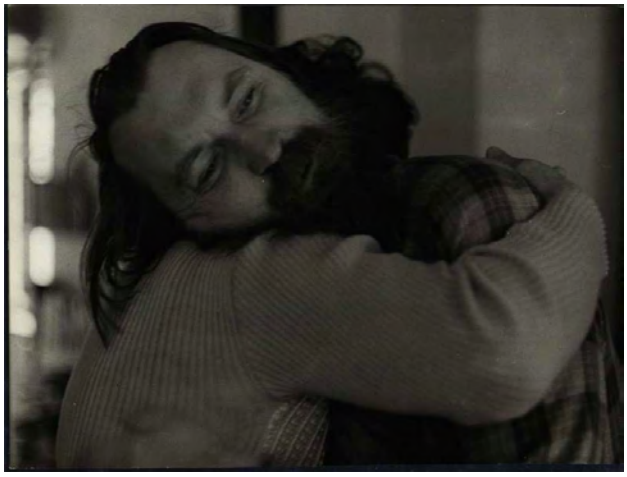


Fig. 1.

La sua fede crolla, il mondo che gli sta di fronte cambia, l'allievo surrealista Fišer diventa allora il poeta samizdat Egon Bondy, che ufficialmente non esiste: girovaga per Praga, abbandona gli studi, si avvicina a sottoproletari di ogni tipo, addirittura al mondo della criminalità praghese, viene ricoverato per la prima volta in un reparto psichiatrico e nei dieci anni successivi, che ha descritto abbastanza fedelmente nella sua autobiografia *Prvních deset let* [I primi dieci anni, manoscritto 1981, stampa 2002], vive ai limiti dell'illegalità, un periodo durante il quale forse solo la sua capacità di assumere l'aspetto di un vagabondo e i referti psichiatrici lo salvano da una dura repressione. È in questo contesto che scopre il "castello dei sogni" della Slovanka, nel quartiere di Hlubočepy, e che si svolgono gli incredibili episodi con Vladimír Boudník, elaborati poi letterariamente da Bohumil Hrabal, dal 1951 fedele amico e protettore di questa coppia di mattoidi. Ed è sempre in questo contesto che si svolge l'avventura ancora più incredibile, sebbene, come confermato da numerose testimonianze, effettivamente reale dei ripetuti passaggi illegali del confine con l'Austria nel 1950, e che avvengono le sue esperienze mistiche nella clinica psichiatrica del dottor Václav Pinkava, diventato poi lo scrittore in esilio Jan Křesadlo. Ed è sempre a questo contesto che appartengono i magici legami di amicizia con Mikuláš Medek, Adolf Born, Oldřich Jelínek, Konstantín Sochor e Jaroslav Dočekal, ma anche le prime esperienze di contatti del poeta con la polizia segreta. L'assurdità dello stalinismo montante si fonde nel giovane poeta con la capacità di percepire, e addirittura di suscitare, il magico e il fantasmagorico.

Nel 1950 si verifica una frattura nella poetica di Bondy, quando influenzato evidentemente in una certa misura da Jiří Kolář, ma prima dell'incontro con Bohumil Hrabal, con la raccolta originariamente intitolata *Ich und Es* dà vita al programma poetico del cosiddetto realismo totale, che nella sua essenza costituiva una negazione radicale dell'immaginatività surrealista. Questo metodo consente in particolare al poeta di porre abilmente la civiltà del tempo di fronte a uno specchio, rendendone ancora più evidente il "ghigno deforme". Qualche anno fa, nel suo studio *Totaler Realismus und*

Peinliche Poesie (Wien 1998), la boemista austriaca Gertraude Zand ha richiamato l'attenzione sul fatto che questo programma poetico iniziale di Bondy corrisponde in realtà molto bene a ciò che non molto tempo dopo Bohumil Hrabal ha preso a definire, con riferimento a se stesso, l'"attenzione che non distingue". Si tratta della realtà vista con gli occhi di un bambino, di qualcosa di simile alla riflessione di chi non è ancora in grado di gerarchizzare "bene" quanto gli adulti e che proprio per la sua "incapacità" non può essere in alcun modo punito, alla stessa stregua dei folli e degli altri semplici di dio. Si tratta di un mezzo letterario e stilistico che ha una lunga tradizione e un ricco albero genealogico. Bondy ha conservato qualcosa del suo periodo total-realistico lungo tutta la propria carriera creativa, ma sicuramente non è possibile considerarlo un eterno "realista totale" (e nemmeno un "realista" senza aggettivi), si tratta solo di una leggenda giornalistica, o meglio di un luogo comune privo di fondamento. È troppo preso dal fascino surrealista della mostruosità e soprattutto dall'imperativo della sperimentazione avanguardistica, della ricerca, e oltretutto è troppo giovane per accontentarsi di un semplice esperimento innovativo.

Fig. 2.

Nello stesso 1950 Bondy si appropria anche della cosiddetta poetica imbarazzante, coniata dal suo amico e collega Ivo Vodsed'álek. Ed è a partire da questo momento che i due poeti riescono a emanciparsi nella maniera forse più radicale dal percorso di una letteratura tradizionale e d'avanguardia: assenza di momenti topici e shock testuale sono due degli esiti di uno sforzo per liberarsi da qualsiasi atteggiamento moralizzatore, di una risposta spontanea alla domanda su quale aspetto la poesia potrebbe avere dopo un sistematico *brainwashing*. Nelle raccolte poetiche *Trapná poesie* [Poesia imbarazzante] o *Dagmara aneb Nademocionalita* [Dagmara, ovvero la Sovraemozionalità] di Bondy, o in *Americké básně* [Poesie americane] o *Smrt vtipu* [La morte del motto di spirito] i dadaisti si danno la mano, per il tramite di questi debuttanti cechi della letteratura samizdat, con i futuri artisti pop e minimalisti, così come con gli autori della poesia concreta. Bondy tuttavia va oltre, scopre il fascino di una poetica primitivistica, detabuizzante, della stilizzazione della poesia in una confessione da ubriachi, la confessione di un uomo che ha toccato il fondo, come sarà nei fatti il suo destino nei successivi dieci anni. Saranno proprio i versi della raccolta *Ožralá Praha* [Praga sbronza] del 1951, pubblicata all'epoca dalle edizioni samizdat Půlnoc [Mezzanotte] insieme a decine di altre raccolte più o meno grandi di poesie e prose, a ispirare i suoi futuri amici della comunità underground ceca degli anni Settanta.

Bondy tuttavia va oltre. Traduce Morgenstern, osserva con sguardo sensibile i propri tempi, l'"epoca staliniana", l'era in cui venivano creati miti e leggende – ed egli stesso vi contribuisce con le proprie *Legendy* [Leggende], parte di una raccolta che reca nuovamente un titolo in tedesco, *Für Bondy's unbekannte Geliebte*, poesie in prosa nelle quali, come solo può accadere nel mondo delle fiabe e del mito, in un "Saken" immaginario eppure reale di una primavera immaginaria ma eterna avviene l'incontro di spettri silvestri con Natalia, del prete Bernard con il Führer, con Stalin e con altri maghi, di Dagmara con Valerie e naturalmente anche con

il "poeta Bondy". Una mistificazione capace di generare asservimento, ma che sfruttata su un piano artistico può anche offrire sollievo e perfino uno spazio di libertà, sebbene limitato all'ambito locale. Come doveva essere affascinato da questo mondo Bohumil Hrabal, quando anni dopo ha scritto la sua *Legenda o Egonu Bondym a Vladimírkovi* [La leggenda di Egon Bondy e di Vladimírek] e il suo *Něžný barbar* [Il tenero barbaro]!

Bondy però anche in questo caso non si ferma e comincia ad aprirsi a nuove possibilità creative. Nel poema *Pražský život* [Vita praghese, 1950], e in maniera ancora più accentuata nel poema *Zbytky eposu* [Residui di epos] del 1954, si rivela improvvisamente come un intransigente censore che ammonisce e intima, una voce simile a quelle dei profeti dell'antico testamento, ma anche degli agitatori politici. E qui Bondy riesce a conciliare l'inconciliabile, a realizzare l'irrealizzabile, proprio come avevano fatto davanti ai suoi occhi, anche se con mezzi diversi, prima i nazisti e poi gli stalinisti. Un "testimone oculare" alla Kolář in un'unica persona con l'agitatore alla Majakovskij? Sì, Bondy è riuscito a fare anche questo, sfruttando questo atteggiamento per l'intera vita, anche se, bisogna riconoscerlo, non sempre a beneficio della propria opera. Perché in questo modo gli si è spalancato di fronte un abisso seducente, la strada di "colui che sa" e che, sapendo, dice alla gente cosa deve fare, di colui che intima, biasima e rimprovera. Fortunatamente è riuscito allo stesso tempo a irridere e ironizzare, senza risparmiare neppure se stesso.

Bondy tuttavia non si accontenta nemmeno delle potenzialità creative di cui si è ormai appropriato. Comincia a studiare intensamente filosofia, in particolare quella indiana e cinese, e su di lui esercita in quell'epoca un forte influsso, tra gli altri, l'orientalista František Drtikol. Studia d'un fiato tuttavia anche Marx, Hegel, Kant, Nietzsche, la filosofia antica europea, la mistica cristiana, continuando allo stesso tempo a trovare nuova ispirazione nella letteratura europea moderna, e in ciò trova sicuramente un compagno di strada in Hrabal. A partire dalla metà degli anni Cinquanta Bondy introduce sempre più spesso nei propri testi temi filosofici, scrive poesie dal carattere meditativo, poesie-trattati, testi di tipo prevalentemente riflessivo e cogitativo, che incontriamo per esempio nelle sue *Básně Egona Bondyho od sprna 1954 do září 1958* [Poesie di Egon Bondy dall'agosto 1954 al settembre 1958] o nella raccolta che reca direttamente il titolo di *Filozofické básně* [Poesie filosofiche, 1958-1959]. Negli anni Sessanta tuttavia Bondy torna ancora occasionalmente alle sue variegate origini, arricchendo in più la sua poetica di lunghe confessioni litaniche di carattere autobiografico che danno vita alla sua "poesia diario" divenuta in ultimo così celebre (per esempio il poema *Kádrový dotazník* [Questionario di affidabilità politica] del 1962-1967).

Fig. 3.

Il suo interesse per la filosofia lo spinge infine a seguire corsi serali fino al conseguimento della maturità (1957), perché la sua aspirazione ora è studiare filosofia all'università, desiderio che alla fine riesce a realizzare nel medesimo anno. Si iscrive tuttavia alla Facoltà di filosofia della Karlova Univerzita (indirizzo filosofia-psicologia) come studente non frequentante, mentre lavora come guardiano notturno nel Museo nazionale (la leggenda narra che sor-

vegliasse in particolare il più noto tra i reperti espostivi, lo scheletro di una balena). Successivamente, dopo avere terminato gli studi, viene assunto presso la Sezione bibliografica della Biblioteca nazionale della Repubblica socialista cecoslovacca, dove lavorerà dal 1962 al 1967. Durante gli studi liceali Fišer-Bondy trova nuovi amici, come per esempio il filosofo Karel Michňák, l'ebraista Vladimír Sadka, il filosofo Milan Machovec, ai cui "seminari dialogici" tenuti presso la Facoltà di filosofia prende spesso parte, e stringe amicizia con Jiřina Šiklová e con lo studente americano in borsa di studio Benjamin Page, traboccante di entusiasmo rivoluzionario; ma diventa amico anche di Jiří Kořinek, la cui professione effettiva di funzionario della Sicurezza di stato cessa presto di essergli ignota. All'epoca dei suoi studi presso la Facoltà di filosofia risale anche il suo breve legame matrimoniale con Jaroslava Krčmaříková, dal quale nel 1959 è nato il figlio Zbyněk Fišer junior, diventato poi boemista e germanista presso la Facoltà di filosofia della Masarykova Univerzita di Brno. Nel 1963 Fišer-Bondy si incontra con la sua futura compagna Julie Nováková, con la quale poi vivrà per tre decenni. La signora Julie ha dieci anni più di lui e per il resto della sua vita sarà per Bondy fonte di ispirazione, protezione e, come testimoniano numerose sue poesie, forse anche l'unica fonte di un senso di gioia di vivere.

Negli anni Sessanta Fišer-Bondy scrive altri trattati filosofici, uno dei quali, *Příspěvek k problematice marxistické ontologie* [Contributo sulla problematica dell'ontologia marxista], sarà nel 1961 la sua tesi di laurea, e comincia finalmente anche a pubblicare, sebbene solo sotto il proprio nome anagrafico. Nel 1963 debutta su rivista con l'articolo *Buddhova filosofie* [La filosofia di Buddha], uscito sulle pagine della rivista storica Dějiny a současnost, e un anno dopo pubblica sulla rivista Filosofický časopis il suo studio sulle cosiddette piccole scuole socratiche, seguito da altri articoli e recensioni. Debutta anche in volume, sempre sotto il proprio nome anagrafico, con un saggio di routine oggi ormai a malapena leggibile, *Otázky bytí a existence* [Questioni dell'essere e dell'esistenza, 1967], in realtà solo una rielaborazione della sua tesi di laurea.

Ma l'evento più importante di questa fase della sua scrittura speculativa e saggistica è la pubblicazione della fondamentale opera filosofica *Útěcha z ontologie* [Il conforto dell'ontologia, Praga 1967], che non solo gli ha procurato onorificenze accademiche, ma lo ha anche reso per alcuni una figura rispettata, persino venerata, della filosofia ceca e per altri una figura quasi nefasta o addirittura da disprezzare. Nella sua *Utěcha z ontologie*, titolo che parodia l'opera di Boezio e di Rádl, Fišer-Bondy tenta nella sostanza l'impossibile: salvare la filosofia marxista da una morte completa e porre fine all'inerzia della "dialettica materialistica" marxista arricchendola di una dimensione di fatto metafisica per mezzo del postulato del cosiddetto modello non sostanziale nell'ontologia. Il marxismo di Bondy si fonde qui con l'eredità filosofica del buddhismo, del taoismo e addirittura dello jahvismo biblico. Non è un caso che dopo il 1969 quest'opera sia stata messa all'indice, sebbene si possa fortemente dubitare che i censori della normalizzazione fossero in grado di capirla anche solo parzialmente.

Questo periodo della sua vita termina simbolicamente nell'ottobre del 1967, anno in cui, dopo una serie di ricoveri in reparti psichiatrici, gli viene infine riconosciuta una pensione di invalidità completa. Giunge poi il 1968 e Bondy, sempre però solo come Zbyněk Fišer, entra in contatto con figure di primo piano dell'Europa occidentale di allora, prevalentemente orientate a sinistra, in particolare esponenti della cosiddetta Nuova sinistra, ma anche della scuola di Francoforte e di altri ambienti, come per esempio Rudi Dutschke, Jerry Rubin, Bertrand Russell, Herbert Marcuse ed Erich Fromm. Si avvicina in particolare a Fromm, con il quale

è stato in corrispondenza epistolare per alcuni anni e del quale ha anche tradotto un libro (*Siate come dei*, traduzione pubblicata poi solo nel 1993). Pubblica allora anche un suo studio buddhologico (*Buddha*, Praga 1968). Con Petr Uhl, il professor Vladimír Říha e un pugno di altre persone assume una posizione critica nei confronti dei comunisti riformisti che allora propugnavano il "socialismo dal volto umano" e cerca di promuovere in Cecoslovacchia una sinistra marxista, ma antisovietica e in particolare maoista. Non ottiene tuttavia successo poiché a quell'epoca la sua voce viene coperta da altre voci più legate ai tempi, nonché dall'urlo dei carri armati e degli aerei di occupazione sovietici. Dopo l'occupazione Bondy trova il tempo di scrivere un'ampia analisi politologica del sistema sovietico, rimasta però fino a oggi solo in forma di dattiloscritto (*Pracovní analysa* [Analisi operativa], 1969).

Cosa ne è stato tuttavia del Bondy poeta? No, non ci si è dimenticati del tutto di lui in quest'epoca frenetica. Bohumil Hrabal ne scrive nelle sue prose pubblicate ufficialmente. Radim Vašinka, allora giovane "principale" del teatro Orfeus, rimane profondamente colpito dalla sua opera poetica e la recita leggendola da consunti quaderni pubblicati in samizdat, la utilizza per introdurre i propri allestimenti teatrali in una cantina di Malá Strana trasformata in una delle tante scene teatrali che purtroppo hanno avuto vita così breve. Nell'Orfeus di Vašinka, Bondy debutta anche come autore drammatico. Incantato dall'atmosfera del piccolo teatro di Malá Strana, nel quale allora era possibile assistere, per esempio, a rappresentazioni di testi di Prévert e di sketch di Pierre-Henri Cami, ma anche di *Baala* di Brecht o del lirico-satirico *Čaj* [Té] di Šárka Smazalová, Bondy scrive negli anni 1968-1970 alcuni testi drammatici che si contraddistinguono per il loro carattere blasfemo e assurdo, per lo humor nero, per i temi fantascientifici e per la satira politica sull'epoca contemporanea. I più celebri sono sicuramente *Navštěva expertů* [La visita degli esperti, 1968] e *Výživa lidu* [Il nutrimento del popolo, 1970], ma in quel periodo cruciale Vašinka è riuscito a rappresentare un unico testo, intitolato semplicemente *Hra I* [Opera teatrale I, 1968].

All'inizio degli anni Settanta Fišer-Bondy si ritrova di nuovo quasi completamente isolato. Comincia l'era della "normalizzazione" husakiana, non vuole più, e d'altronde nemmeno può, pubblicare i propri testi filosofici come Fišer e come Bondy non aveva mai pubblicato una riga nemmeno nei liberali anni Sessanta. È diventato "pensionato invalido" nonostante sia solo sulla quarantina, è un uomo privato della possibilità di avere successo e di essere socialmente apprezzato, come d'altronde altre centinaia e migliaia di persone. Bondy è però stato sempre estraneo a ogni disfattismo, ha sempre reagito all'oppressione contrattaccando. Urla le proprie accuse nelle raccolte poetiche *Deník dívky která hledá Egona Bondyho* [Diario di una ragazza che cerca Egon Bondy] del 1971 (ancora una volta il mito del "poeta ignoto"!) o nei *Zápisky z počátku let sedmdesátých* [Appunti dell'inizio degli anni Settanta] del 1972. In questo periodo è particolarmente importante per lui l'incontro con il critico letterario Jan Lopatka, ma per la sua vita successiva l'incontro decisivo è quello con l'allora giovane storico dell'arte Ivan Martin "Magor" Jirous, che si entusiasma immediatamente per la sua opera poetica e la introduce nella comunità underground che stava nascendo in quel momento, portandola a conoscenza in particolare del gruppo rock dei Plastic People che presto metterà in musica le poesie di Bondy degli anni Cinquanta e dei periodi successivi. Comincia allora quello che forse è il periodo creativo più felice di Bondy, nonostante duri solo un paio di anni. Bondy è incantato dal fatto che la sua poesia venga apprezzata da persone più giovani di lui di una generazione, è ispirato dalla vita della comunità sotterranea,

nell'ambito della quale diventa effettivamente una leggenda vivente. Oltre a Jirous trova qui altri nuovi amici, come il poeta Andrej Stankovič, il poeta e musicista Pavel Zajíček, fondatore del gruppo musicale DG 307, si riavvicina anche ai coniugi Dana e Jiří Němec che conosceva già dai tempi del fermento filosofico degli anni Sessanta, ma fra tutti sente tuttavia come più vicini i "primitivi rock", come il fenomenale Milan Koch, morto purtroppo prematuramente, o il musicista e poeta Josef Vondruška, con il cui gruppo, Umělá hmota, è salito sulla scena in occasione di un paio di concerti underground e con il quale successivamente, durante il periodo di esilio di Vondruška in Australia, ha tenuto una fitta corrispondenza (Bondy ha scambiato un'intensa corrispondenza con tutta una serie di amici durante l'intera sua vita, la sua epistolografia un giorno forse darà un notevole contributo al profilo della sua opera letteraria).

Continua a scrivere e pubblica in samizdat una raccolta dopo l'altra, alcune davvero eccellenti, come per esempio *Sbírečka* [Raccoltina] del 1974 o *Mirka* del 1975, continua a scrivere trattati filosofici, che ora firma intenzionalmente e coscientemente solo come Egon Bondy, dando così definitivamente l'addio a Zbyněk Fišer. Comincia anche a scrivere prose, tra le quali la più celebrata e popolare è l'antiutopia *Invalidní sourozenci* [Fratelli invalidi, samizdat 1974, stampata per la prima volta a Toronto per la Sixty-Eight Publishers nel 1981, traduzione italiana nel 1993 per Eleuthera]. In prosa si cimenta anche nel genere della fantascienza di tendenza apocalittica, come per esempio nella novella 677 (samizdat 1977, a stampa 2001), in *Afghánistán* (samizdat 1980, a stampa nel 2002) o *Nepovídka* [Nonracconto, samizdat 1983, a stampa nel 1994], ma ottiene migliori risultati con una sorta di "parabole" storiche o preistoriche nelle quali mediante l'evocazione del passato cerca una chiave per comprendere l'attuale crisi dell'umanità, come nelle prose *Mníšek* [Il monachello, samizdat 1975, a stampa 1990], *Šaman* [Lo sciamano, samizdat 1976, a stampa 2006], *Máša a Běta* [samizdat 1978, a stampa 1994]; molto apprezzati sono anche i suoi testi di carattere intimo e autobiografico, che tematicamente sono più vicini alla sua poesia di autoconfessione, come per esempio *Sklepní práce* [Opera di cantina, samizdat 1973, stampata nel 1988 a Toronto, a Praga solo nel 1997] o *Leden na vsi* [Gennaio nel villaggio, samizdat 1977, a stampa 1995].

In quest'epoca Bondy prende parte ai concerti e ai festival dell'underground, recitandovi e addirittura esibendosi come cantante. In occasione del suo quarantacinquesimo compleanno Jirous organizza la prima raccolta di poesie dell'underground, *Egonu Bondymu k 45. narozeninám* [A Egon Bondy per il 45° compleanno, 1975], mentre il primo disco dei Plastic People, pubblicato all'estero, reca in onore di Bondy il titolo di *Egon Bondy's Happy Hearts Club Banned* (Londra-Parigi 1978).

Arriva però l'anno 1976, in cui i "normalizzatori" di Husák non hanno più intenzione di tollerare simili trastulli. Bondy viene interrogato dalla polizia in relazione al processo intentato contro i Plastic e si ritrova di nuovo in una situazione senza via d'uscita. La sua posizione è quasi disperata, vorrebbe aiutare i suoi amici dell'underground, ma non sa come. Solo di recente è stato reso pubblico che nel dicembre del 1976 Bondy aveva firmato Charta 77, ma la sua adesione era stata respinta da uno dei principali organizzatori di Charta 77, Jiří Němec. Il rapporto contraddittorio di Bondy con Charta 77 e con i suoi esponenti riceve così un primo impulso. Nel corso delle successive repressioni poliziesche, durante la famigerata operazione Asanace [Risanamento] condotta dalla polizia segreta, Bondy si ritira nuovamente nel privato, va sempre più spesso alla ricerca di tranquillità per lavorare presso religiosi evangelisti suoi amici, come il parroco Mevald a Hostomice o il parroco Kukuczka a Hlinsko e a Ústí nad Orlicí, ma continua a mantenere i contatti con

gli amici dell'underground. Nel 1979 è tra coloro che hanno ispirato la nascita della prima rivista underground, Vokno, e nel 1977 si lancia in un progetto enorme, quello della scrittura di una storia della filosofia: *Poznámky k dějinám filosofie* [Note per una storia della filosofia, 14 fascicoli usciti in samizdat negli anni 1977-1989, in forma stampata in sei volumi 1991-1997]. Insieme al teologo Milan Balabán prende parte al seminario di filosofia del professor Machovec organizzato nell'appartamento dei Vodrážka, scrive altre prose, pubblica altre raccolte di poesia e altri saggi filosofici. Delle raccolte di poesia di questo periodo più tardo vale la pena di ricordare per esempio *The Plastic People of the Universe* (1976), raccolta con la quale Bondy solidarizza con gli amici dell'underground in carcere, o *Chcípání* [Crepando, 1983-1984], il cui titolo non necessita di commento. Negli anni Ottanta tuttavia le sue raccolte poetiche diventano una specie di "attestato di lavoro" annuale, sono la testimonianza di un indomito fervore letterario, che sfocia in un infinito e unico "testo della crisi", in una confessione prossima agli appunti di diario di altri famosi autori cechi, come Diviš e Zábrana, o perfino Deml.

A cavallo degli anni Settanta e Ottanta la sua opera legata all'underground ceco viene pubblicata anche da editori in esilio, mentre sulle pagine di Svědectví, rivista pubblicata a Parigi da Pavel Tigrid, si ha infine il suo debutto su carta stampata con il nome di Egon Bondy. Per il suo *Fratelli invalidi*, pubblicato nel 1981, ottiene il primo – e ultimo – riconoscimento per la sua opera, il Premio Egon Hostovský conferitogli da una giuria di esuli.

Negli anni Ottanta Bondy diventa ormai una sorta di "classico vivente dell'underground", presso il cui piccolo appartamento in via Nerudova, a Praga, si reca un'intera processione di giovani poeti dell'underground, ma anche di suoi coetanei dissidenti. Vi si può a volte incontrare, tra gli altri, Václav Havel. I suoi "giovani amici" si recano da lui sia per ottenere consigli e per presentargli le proprie opere, sia per offrirgli di copiare disinteressatamente i suoi testi (Bondy ha sempre distribuito i propri samizdat praticamente a chiunque, senza chiedere nulla in cambio: nessuno ha mai dovuto pagare nulla per averli), lo aiutano nelle faccende indispensabili, anche nei lavori di casa. Tra coloro che gli erano più fedeli si possono citare il poeta František Pánek, il pubblicista František "Čuňas" Stárek e il musicista Jan Schneider, che per tutti gli anni Ottanta è stato il più assiduo "copista" di Bondy. Nello stesso periodo trovano accoglienza da Bondy anche gli esponenti della "nuova generazione" underground, che successivamente sarebbero diventati i più importanti esponenti letterari della propria generazione, per esempio Jáchym Topol, Petr Placák o J.H. Krchovský. Tra gli amici più intimi di Bondy e Julie vi è in quel periodo la "dottoressa di famiglia", Marie Klečacká, senza la cui assistenza medica e senza il cui aiuto materiale, proseguito anche durante il suo esilio francese, questa coppia che stava ormai invecchiando avrebbe sicuramente avuto un destino ben peggiore.

Dopo il 1985 Bondy pubblica intensamente sulle pagine delle riviste underground Vokno e Revolver Revue, si cimenta come pubblicista, polemista, recensore, ma intorno a lui si forma anche una specie di aureola di intoccabilità che invita alla dissacrazione. Le posizioni aspre e poco concilianti assunte da Bondy nelle polemiche che allora si svolgevano negli ambienti dell'underground, dei dissidenti e di Charta 77 sono oggi ormai forse in parte incomprensibili e sarà compito degli storici cercare di aiutare a chiarirle.

Giunge poi il novembre del 1989 e Bondy, dal suo rifugio fuori mano di Telč, è tra i fondatori del Forum Civico, ma ben presto rimane deluso dagli sviluppi politici. Già nel 1990 rende pubbliche le sue posizioni di biasimo e di critica nei confronti dell'ex amico Václav Ha-

vel (rispetto al quale, così come nei confronti degli altri esponenti di Charta 77, aveva d'altronde posizioni critiche già prima della rivoluzione del novembre 1989, cosa che non aveva mai nascosto). In un'epoca in cui tutto ciò che era "comunista" era oggetto di anatema, un atteggiamento tra l'altro sfruttato da non pochi boriosi collaborazionisti, Bondy è addirittura disposto a offrire i propri servigi al Partito comunista. Sono posizioni che trovano espressione nella sua pubblicistica, in tutta una serie di interviste, ma anche in testi di valore più duraturo, come per esempio le raccolte poetiche "post-rivoluzione" *Dvě léta* [Due anni] del 1991 e *Ples upířů* [Il ballo dei vampiri] del 1995. All'inizio degli anni Novanta Bondy soggiorna a Praga sempre più raramente, perde molti amici che non riescono a tollerare la sua nuova radicalizzazione e gli rinfacciano, giustificatamente o meno, diversi episodi del suo passato. Bondy finalmente comincia anche a viaggiare all'estero, già nell'aprile 1990 prende parte a una conferenza sulla letteratura ceca a New York, dove fa la conoscenza, tra gli altri, di Allen Ginsberg, grazie a suoi amici che vivono all'estero visita anche l'Australia e a più riprese anche la Francia e la Norvegia. Bondy riceve poi dall'Università Komenský di Bratislava la proposta di tenere corsi in qualità di professore ospite, proposta che accetta: vi insegnerà per alcuni anni filosofia orientale e la propria concezione del marxismo. A Praga nessuno gli aveva proposto nulla di simile e quando la Cecoslovacchia si è divisa lavorava a Bratislava già da un po' di tempo, pertanto non è vero che si sia trasferito in Slovacchia soltanto "per protesta" contro tale divisione, come narra la leggenda giornalistica.

A partire dall'anno 1990, e poi in maniera più pronunciata dopo il suo trasferimento permanente a Bratislava, si apre l'ultimo periodo creativo di Bondy. Scrive alcuni altri saggi filosofici e un paio di altre piccole raccolte poetiche, ma dopo il 1994, quando a Bratislava muore la compagna della sua vita, Julie, la sua produzione poetica si riduce a un pugno di versi. Dal 1995 il poeta Bondy tace definitivamente. Scrive e pubblica ancora alcune prose, ma spesso è oberato dal lavoro di correzione dei suoi precedenti libri o completamente preso da qualcos'altro. Ora escono decine di suoi libri. La sua opera poetica, i suoi saggi filosofici e le sue opere di storia della filosofia, che con provocativa umiltà aveva sempre chiamato solo *Poznámky k dějinám filosofie* [Note per una storia della filosofia], vengono pubblicati addirittura in una serie che ha il carattere di "opere complete", ma si tratta più che altro di una ricapitolazione, del saldo tardivo di un grande debito. Negli anni Novanta comincia infine a essere anche tradotto: *Fratelli invalidi* viene pubblicato in italiano e in tedesco, *Il conforto dell'ontologia* esce in traduzione inglese, *Il diario di una ragazza che cerca Egon Bondy* viene pubblicato in francese e svariati testi sparsi vengono tradotti in altre lingue, come per esempio il polacco. Il suo nome viene poi ampiamente citato in relazione alla rinnovata attività del gruppo Plastic People, che continua ad avere in repertorio composizioni con testi di Bondy.

A Bratislava trova alcuni nuovi amici, ma dopo la morte della sua Julie rimane ormai solo un'ombra di quello che un tempo era il suo fascino. Canta canzoni sboccate praghesi con il gruppo Požoň Sentimental, insieme al quale tiene addirittura concerti a Praga, Budapest e Vienna, ma con il passare degli anni vive sempre più ritirato e negli ultimi anni sembra allietato solo dal lavoro sulla storia della filosofia cinese e dalle nuove traduzioni interpretative del libro cinese Tao Te Ching.

Il 9 aprile 2007 Egon Bondy muore nell'ospedale di Ružinov in seguito a gravi ustioni provocate da un incidente nel suo appartamento. Se ne è andato là dove, come possiamo credere con lui e come lui stesso aveva previsto in *Fratelli invalidi*: "gridano per l'entusiasmo tutti i vichinghi con il teschio spaccato da un'ascia, annegati nell'oceano o finiti appesi a una

corda; cantano tutti i poeti cui sia mai capitato di esistere, poiché in misura somma il poeta riconosce e ama il poeta; pronunciano panegirici filosofi, forse rari, e tuttavia d'importanza capitale, alla guida dei quali vi sarà il portiere della famosa squadra di calcio dell'Arsenal, Karl Marx; gridano tutti i cigni e le gru aeree, sui quali svolazzano i miei amici Lao-tse e il presidente Mao, così che l'eco dei cieli verrà in quel momento a fondersi con il gruppo dei Plastic in una sola e unica sinfonia infinita…".

aprile 2007

[M. Machovec, "Náčrt života a díla Egona Bondyho", *Bouda Bondy*, Praha 2007. Traduzione dal ceco di Andrea Ferrario]

Poesie

Egon Bondy

♢ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 27-28 ♢

Stavo giusto leggendo la notizia del processo ai rei di alto tradimento
quando sei arrivata
Dopo un attimo ti sei svestita
e quando mi sono coricato accanto a te
sei stata come sempre piacevole

Quando te ne sei andata
ho terminato di leggere la notizia della loro esecuzione

1950 (a.f.)

Anniversario della Rivoluzione d'Ottobre

Nel trentaduesimo anniversario
della Grande Rivoluzione Socialista d'Ottobre
gli operai d'assalto della fabbrica ČKD Sokolovo
sono passati a norme di produzione dure
È stato tolto il razionamento alla farina
È stato pubblicato un nuovo codice penale
Il compagno Kaganovič
ha tenuto un discorso sulla pace
Tu eri influenzata
e alla fine siamo andati a letto insieme

1950 (a.f.)

A I.V. Stalin

Caro padre e nonno di noi tutti
di' un po', come ti butta
Come un falò la tua luce ci illumina
o come un fornello da cucina
Prima che a sazietà tu ti sia celebrato
ti sarai già stancato

20.11.1950 (a.f.)

Barrare la risposta giusta:

Chi scava la fossa agli altri vi cade dentro egli stesso significa che:

1) l'uomo diventa vittima del proprio lavoro
2) non dobbiamo scavare fosse
3) amaro è il destino dell'operaio nel capitalismo

La nazionalizzazione dell'industria è stata realizzata:
1) per farci prosperare tutti
2) per costringerci tutti a lavorare
3) per permetterci di edificare il socialismo

Amiamo il generalissimo Stalin:
1) perché porta i baffi
2) perché non è trockista
3) perché anche lui ci ama
4) perché noi amiamo tutti i russi

9.11.1950 (a.f.)

Un'inculata bestiale

È tutta un'inculata bestiale
di domenica e di giorno feriale
solamente i film sovietici
quelli sono teoretici

1951-1952 (a.c.)

24.X.1974

Durerà ancora 10 anni questo regime patriarcale di polizia politica
e poi verrà un gran casino
fino a che non faranno l'URSS a pezzettini
E allora perché non dovrei sbevazzare
visto che poi non si camperà proprio più
visto che d'un botto voleremo tra le braccia della Germania Ovest
per avere anche noi il nostro esercito di riserva di disoccupati
per fare sì che anche da noi l'élite se la spassi più che mai
e che anche da noi chiunque si permetta di pensare politicamente
venga bollato come puttana comunista a cui bisogna tappare la bocca

Perché allora vivere per più di 10 anni
e perché non sbronzarsi a morte
soprattutto quando ci provo gusto
La federazione "maoista" degli stati dell'Europa orientale
non diventerà mai realtà anche se per lei lottassi con dieci mani

È solo un sogno
anche se è l'unico giusto
un sogno di verità e libertà
ma solo un'esalazione del mio cervello

E disgraziati tutti quelli che hanno lo stesso sogno

(a.f.)

a Julie nel sonno

Sei già morta, mio amore?
La luna ha perso il suo colore
Riprendi ancora per l'ultima volta fiato?
Il vischio sugli alberi si è fatto dorato
Di tanto in tanto il cuore ancor ti batte?
È apparso sangue sullo stucco del soffitto
Le palpebre ancor ti tremano forse?
È solo una fanciulla piccina la morte
Forse negli occhi nient'altro che bianco ti resta?
Il tempo dalla cornice l'argento scrosta
S'è fatta troppo pesante ormai la tua mano?
La tua anima soggiorna in un limbo lontano
Nella tua testa ricordi di me ancora ci sono?
Lasciali per la tomba, come un dono
Riconosci già le tue vite trascorse?
Eri là con me o in una solitudine senza soccorso?

30.1.1976 (a.f.)

Pur ritenendo Charta 77 un establishment ombra
e il suo trend filoccidentale non certo una bomba
pur non avendo una parola servile
per Gorbačev di nome Michele
non posso non chiedermi con la paura di un cretino
che guardano i compagni del Cremlino?

Fine gennaio 1989 (d.m.)

Quanto nella libertà avete sperato!
e non ne è rimasta che libertà di mercato
cioè di esser fregati
Finir nell'acqua annegati
dopo esservici buttati voi dovreste
che in San Venceslao tanto strepitaste
Quel che volevate lo avete avuto:
tanto per cambiare vi hanno fottuto.
E i capelli il signor Havel dovrebbe strapparsi
per come gli è stato facile di voi sbarazzarsi

20.12.1989 (a.f.)

ONTOLOGIA

Non capisco niente – niente comprendo
Non so niente
Tutte le sentenze sono antitetiche
Tutti i punti di vista sono giusti
Non si può stabilire né il sì né il no
La moneta non ha più due facce

[6.7.1990]

Non s'era ancora vista una rivoluzione
svolgersi in un silenzio tale come quest'ultima
si è gridato una settimana in San Venceslao
qualcuno perfino quattordici giorni
L'euforia ha resistito tre settimane
la campagna anticomunista è quella che ha avuto vita più lunga
ha resistito mezzo anno fino alle elezioni e ha buone speranze di sopravvivere
Una schiera inaspettatamente esigua di pennaioli
ha scritto versi celebrativi di qualità decisamente scadente
sono comparsi alcuni collage di "derisione e messa alla gogna"
e una serie di disegni umoristici
Tra la gente non si è vista circolare nemmeno una barzelletta
languidi cantanti folk e artisti popolari eternamente sull'onda cantano le stesse canzoni di sempre
solo gli intellettuali pubblicano le proprie memorie eroiche sul 21.8.1968
e sui dolori patiti quando non potevano pubblicare e sono stati costretti per un po' al mestiere di operaio
riuscendo comunque a non smettere di riunirsi!
La nuova generazione si è già orientata sobriamente:
gli ultimi 40 anni non esistono e davanti a noi c'è un futuro chiaro e duro
privo di ogni connessione
Sarà – lo si può intuire – breve
Ben presto comincerà a dibattersi
come una lattina attaccata alla coda di un gatto
legata ai casini di un mondo diviso
in coloro che avendo vinto non hanno vinto e ora cercano a tutti i costi dove mai è fuggita la vittoria
e in coloro che la pagano alla fine per tutti
e sono sempre i poveri di tutto il mondo
E se non vorranno arrendersi
saranno guai
anche da noi, rintanati qui

fine luglio 1990 (a.f.)

Non per la prima volta nella vita
sono costretto a scrivere poesie
che non sono poesie
Quando quarant'anni fa
volevo comunicare ai giovani rincretiniti della gioventù comunista
che il regime sovietico era fascismo
allora ho dovuto dirlo chiaro e tondo
La poesia è compito grave
e non sempre può portare solo bellezza
Deve anche dare per tempo
un calcio in culo alla gente

9.10.1990 (d.m.)

[*Básnické dílo Egona Bondyho, II. Básnické sbírky z let 1954-1963*, Praha 1990; *Básnické dílo Egona Bondyho, VIII. Básnické sbírky z let 1974–1976. Příšerné příběhy*, Praha 1992; E. Bondy, *Dvě léta*, Praha 1991. Traduzioni dal ceco di Andrea Ferrario (a.f.), Dario Massimi (d.m), Alessio Cobianchi (a.c.)]

Leggende e Storie raccapriccianti

Egon Bondy

♢ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 29-31 ♢

LEGGENDE (1951)

Herrmann

Dopo il bombardamento di Berlino, Herrmann trovò per la strada la testa di un bambino. Se la portò a casa, dove prese a usarla come fermacarte sullo scrittoio. Dopo tre giorni la testa cominciò a puzzare, così la gettò nel giardino. Un po' di tempo dopo cominciò a sentire ogni notte i passi di qualcuno sotto la finestra. Una notte restò alzato e si mise alla finestra aspettando il passante sconosciuto. Nel giardino passeggiava un fiore dalla testa di bambino. Herrmann prese delle corde resistenti, lo catturò e lo bruciò sul fuoco. Dopo che ebbe battuto sette volte nella cenere con un bastone, dal focolare emerse una fanciulla. Pregò Herrmann di lasciarla andare a trovare i suoi genitori per una settimana. Herrmann acconsentì e passata la settimana non la vide mai più.

Il bosco

Un giorno Natalie si perse in un bosco fitto. Non riuscendo a trovare la strada per tornare a casa, si arrampicò su un albero alto per passarvi la notte. Di notte un uomo giunse sotto l'albero e gridò a Natalie di scendere. Natalie però aveva paura e restò sull'albero. La mattina trovò infine la strada per casa. Quell'uomo era Stalin in persona.

La marca

Un giorno il Führer, accompagnato da un corteo di generali, uscì per ispezionare il Vallo atlantico. Nel cantiere lavoravano sudici prigionieri. Il loro sudore puzzava d'ebreo. Il generale Runstedt porse al Führer un fazzoletto di batista. Il Führer immerse la mano destra nella tasca del suo mantello da campo e gettò intorno alcune monete. I prigionieri si buttarono nella polvere e presero a cercare i marchi. Il Führer se ne andò, accompagnato dai generali e da un maresciallo del Reich. Il suo tempo è rigorosamente limitato.

Questa leggenda esiste anche in un'altra versione

Un giorno Stalin, accompagnato dal maresciallo Budennyj, fece una sortita a cavallo al fine di ispezionare i cantieri di pace per l'edificazione del comunismo. Nei cantieri lavoravano sudici compagni. Il loro sudore puzzava di contadino. Il maresciallo Vorošilov, che accompagnava Stalin a distanza, diede a quest'ultimo un pugno di zafferano. Stalin si tolse il suo berretto dorato e si asciugò la fronte. Estrasse dal fondo della tasca della sua modesta giubba di generale una manciata di monete e la gettò intorno. I compagni si disputarono le monete azzuffandosi nella polvere. Seguendo il maresciallo Budennyj sul cavallo, Stalin se ne andò verso il sole che sorgeva. Lo attende il lavoro, altre riflessioni sul bene dell'umanità.

I maghi

Un giorno Bondy si mise in viaggio in canoa con un suo amico. Incontrarono due ragazze che avevano un buco nella barca, le quali dissero: "Guarda, quello è Bondy con un suo amico. Diciamogli buongiorno, perché sono dei potenti maghi". Bondy, seduto nella canoa, fu lieto di essere stimato e di essere famoso. Portò le ragazze fino all'Ostenda di Praga, dove mangiò il loro pane. Poi le ragazze dissero che sareb-

bero andate al cinema. Bondy le attese, ma le ragazze – erano ragazze selvagge – non si fecero vedere.

Le donne marine

Un altro giorno Bondy faceva il bagno, sebbene di norma non lo facesse. Ad un tratto giunse la donna marina Dagmara e disse: "Bondy, tuffati nell'acqua!". Bondy si tuffò nell'acqua e se non si fosse messo a nuotare sarebbe annegato. Bondy si sedette quindi su un ceppo che galleggiava e navigò per molti giorni e molte notti, finché giunse alla terra di Elgart, dove tutte le persone erano morte. Bondy eresse una tenda sulla riva e si cucinò un pranzo. A un tratto giunse uno storno e affondò il becco nel pranzo di Bondy. Bondy lo catturò e lo appese in una gabbia sull'albero. Poi si sedette di nuovo sul ceppo galleggiante e dopo molte notti approdò alla sua casa Ševoem. L'uccello tuttavia nel frattempo era crepato nella gabbia.

A Saken

Quando a Saken è primavera, il florido granturco si piega. Le fanciulle rivestite di variopinti abiti artistico-popolari discorrono con i vecchi di concimi artificiali. È in ciò che risiede la forza di Saken e della sua bellezza alpina. La strada a Saken è altrettanto scomoda a cavallo che con bestie da tiro. I vecchi vivono ancora nei tempi antichi. Lo scorrere dei ruscelli rinfresca la valle. Sui colli pascolano montoni. Gli agronomi sono allegri. Cantano molte canzoni. Sui monti si erge un Grande Stalin che tiene un Cremlino sotto le braccia. Dietro di lui, i miei Hradčany natii. Tutti li amano, sebbene io provenga da un paese così povero. Oh primavera mia! L'autunno è di nuovo alle soglie. Il granturco è il nutrimento dell'Unione sovietica.

L'ultima leggenda

Una volta Bondy sedeva in un caffè e osservava il firmamento. D'un tratto gli si avvicinò il capocameriere e gli disse: "Cosa desidera?".

Al che Bondy, il quale era un famoso mago, cosa che tuttavia non era nota al capocameriere, ribattè: "Mi dia da mangiare".

L'uomo maligno se ne andò e da allora Bondy non lo vide mai più. Questo uomo maligno ora trama i suoi complotti contro Bondy in un altro luogo.

Storie raccapriccianti (1976)

Il mortaccino

Il Mortaccino vive in via Nerudova 51. Al posto della testa ha un teschio nudo e per questo si chiama Mortaccino. Malgrado ciò, ha solo dieci anni. Quando viene in birreria, porta un grande cappuccio e così in un primo momento non si vede che è il Mortaccino. Poi, quando ha bevuto molte birre, si toglie il cappuccio e tutti ammutoliscono pieni di orrore. Il Mortaccino ne approfitta e se ne va tranquillo in un'altra birreria senza avere pagato.

A volte il Mortaccino si dimentica il cappuccio ed entra così nella birreria U slunců con il teschio nudo. Nella bocca tiene dei fili ai quali sono appuntati gli occhi e quando si ficca una mano in bocca tira fuori prima un occhio – dietro al quale rimane solo un'orbita vuota – e poi l'altro occhio – dietro al quale rimane un'altra orbita vuota. Dopo di che fissa a lungo e silenzioso lo sguardo delle due orbite sull'oste Franta, finché quest'ultimo non gli versa della birra tremando per il terrore.

D'estate, mentre Bondy si trovava in Inghilterra, il Mortaccino è entrato nel suo appartamento e con il suo fiuto da fantasma ha subito fiutato che Bondy teneva il suo diploma di mago nell'insalatiera. Gli si è subito gettato sopra, cominciando a lacerarlo con i suoi artigli. Ma poiché il diploma è di pergamena ed è scritto tutto in latino, il Mortaccino si è spaventato terribilmente, pensando che fosse un libro di stregoneria, ed è scappato.

Lo sbirro delle birrerie

È uno dei fantasmi di cui il nostro paese abbonda maggiormente. Si chiama così perché vive nelle birrerie. Il suo dovere è quello di captare le parole. Perciò salta continuamente fino al soffitto, dato che le parole sono più leggere dell'aria e lui le deve captare. A volte non fa altro che volteggiare per intere ore sotto il soffitto e si trascina nel fumo da una stanza all'altra lamentandosi, perché non gli rimane tempo per bere birra.

A volte invece se ne sta a cinguettare sotto il soffitto.

La suora viva nella cantina di Bondy

Bondy, quando vuole scrivere qualcosa, scende giù in cantina. Lì da un muro sgorga una sorgente di acqua pura mista alla birra che esce dalle botti bucate della birreria U slunců, e quindi Bondy beve gratis. Per lungo tempo Bondy non riuscì a capire chi mai emettesse laggiù quei tremendi sospiri a mezzanotte. Pensava che fosse il divoratore di cani, o gli spiriti dei cani divorati, oppure il Mortaccino. Ma una notte la parete dalla quale sgorgava la sorgente si spaccò e a Bondy si offrì lo spettacolo raccapricciante di una suora murata viva, così raccapricciante, ma così raccapricciante, che non ne dirà più nulla.

La fine di Bondy

Le figlie di Lopatka saltano di continuo su Bondy, perché racconti loro le vere storie raccapriccianti sui fantasmi. Così un giorno Bondy arrivò a casa e dovette scrivere per le ragazze delle storie di fantasmi. Scriveva così tanto e così veloce che gli cadde la mano destra. Così continuò a scrivere con la mano sinistra. Ma scriveva così veloce che dopo un attimo gli cadde la mano sinistra. Così si mise la matita in bocca e continuò a scrivere. Ma scriveva così tanto e così veloce che la testa finì per cadergli. Così se ne stette sdraiato l'intera notte senza la testa e non potè bere birra. La mattina Julie lo cucì tutto con dei fili, così ora le mani e la testa non gli cadranno tanto rapidamente e potrà bere birra.

[E. Bondy, "Legendy", Idem, *Básně z ledna 1960 do června 1963*, in *Básnické dílo Egona Bondyho, II. Básnické sbírky z let 1954-1963*, Praha 1990, pp. 77-86; Idem, "Příšerné příběhy", in *Básnické dílo Egona Bondyho, VIII. Básnické sbírky z let 1974–1976. Příšerné příběhy*, Praha 1992, pp. xxx. Traduzione dal ceco di Andrea Ferrario]

www.esamizdat.it

Appendice per Honza Krejcarová

Egon Bondy

♢ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 33-35 ♢

I.

Domani staremo di nuovo
di fronte allo stesso giorno di oggi
mia amata che stai abbracciando un altro proprio adesso
io penso a te
per così dire notte e giorno
non mi dà fastidio s'intende
che tu a me no
ma domani staremo di nuovo
di fronte allo stesso giorno di oggi

II.

Solo ben pochi cambiamenti
avranno luogo in quegli anni infiniti
che ci separano dalla morte
non potrai trovare un amante
non potrò chiavare
sarai ancora più incazzata
e sarò ancora più ingrugnito
davvero solo ben pochi cambiamenti
eppure ogni giorno in più è uno in meno

III.

Ogni volta che passo su quel ponte
sul quale ci siamo parlati di amore
ti sento seduta vicino a me
ma passo su quel ponte solo una volta
al massimo due volte all'anno
è troppo lontano dal nostro quartiere
e d'altronde ho così poco tempo
sempre così tante cose da fare con urgenza
tante preoccupazioni interessi e piani
che appena una o due volte l'anno
un lavoro mi porta in una zona così fuori mano
dove passo su quel ponte sul quale abbiamo chiacchierato

IV.

Non vi è nulla in questa vita
a cui attribuirei il minimo significato
e nemmeno nulla a cui terrei
qualcosa che considererei mio dovere
o a cui mi sentirei in qualche modo legato
il fatto che non mi suicido
è una vigliaccheria comprensibile e scusabile
il fatto che sono continuamente occupato
e così non ho nemmeno il tempo di mandare tutto a cagare
e di vivere con te che amo
è un naturale assoggettarsi al naturale andamento delle cose
in questa vita in cui nulla ha assolutamente significato

V.

La tua bocca!
I tuoi seni!
Non abbandonano spesso il mio pensiero
con il tuo sedere!
con le tue gambe!
con il tuo ventre!
Vorrei essere la luna
che attraverso il buco della serratura guarda
quando fotti
ma ancora più forse il lenzuolo
sul quale cola il tuo succo
la scarpa che deformi con il piede nudo e non lavato
la carta con cui ti pulisci il buco del culo
il tuo seno
nel quale affondano i denti
la tua pelle che graffiano
il tuo deretano nel quale penetrano
la tua lingua con la quale li devi leccare
il tuo intestino
il tuo utero
nel quale accogli i loro bambini
il tuo piacere
il tuo freddo
il tuo tutto
per potermi sciogliere nel servirti
nel farti piacere
e questo nonostante nulla nella vita umana
abbia valore o significato

VI.

Ho visto in birreria la foto di una donna che si spoglia
e subito ho pensato a te
cosa fai come fotti
chi in questo momento ti spruzza il seme sulle tette
e così mi si è perfino rizzato l'uccello
Camminavo per un grande frutteto fiorito
di mattino vicino a S. Margherita a Břevnov
ho visto due avvinghiati che si rotolavano
subito ho capito che eri tu
anche se vivi all'altro estremo di Praga

VII.

Di nuovo aspetto in birreria di fronte alla tua casa
quando mi fai credere che a casa non ci sei
e dopo un paio di altre scampanellate
me ne vado facendo finta
che sei stata richiamata da qualche circostanza imprevista
Non sono né Borgia né Kant né Dante
non sono d'oro sono solo d'argento
e così devo solo sedere di fronte alla tua porta
affogare il mio supplizio nella birra
e contare
quante ne posso scolare per non essere ubriaco

VIII.

Forse sono già senile
oppure davvero sto diventando pazzo
Mi masturbo un giorno dopo l'altro
e non ho la forza di venire a cercarti
scrivo costruisco scompongo
il Conforto dell'ontologia
e questa idiozia
è per me più importante di me stesso

IX.

Le prime poesie che valevano qualcosa le ho scritte su di te
su di me
e sul tuo amante
or sono dodici anni trascorsi come una notte
riempita dall'attesa del tuo arrivo
ma vedo che ormai sta per spuntare il mattino
che porterà conforto al popolo lavoratore
a me invece malumore perché devo andare a farmi una cagata

X.

Dov'è quel folleggiare
di due anni fa e di un anno prima di due anni fa –
"alzatevi vermi
e divoratemi!"
Adesso ormai sono stato divorato
e mi rimane solo la buccia
non grido – smettetela! –
d'altronde hanno smesso da soli –
non mi è venuta nostalgia delle leggiadrezze della vita
ma vedo
che anche come buccia posso vivere e sono costretto a vivere
e oltretutto sono stato travolto dal desiderio!

XI.

È da tanto tempo che non ho notizie di Te
Fuori si sta facendo bello
ma io vorrei che rimanesse ancora quel tempo freddo umido
quando ho ricevuto la tua lettera
l'ho letta in birreria
ho bevuto
e me ne sono andato per le vie fredde
infuocato dalla birra e dall'entusiasmo
per te per il tuo splendore
e per il mio formidabile futuro

XII.

Raccontano
che le ragazzine strillano dalle finestre del collegio
quando i negri se le fanno
Magari avessi strillato così anche tu
l'avresti imparata una volta per tutte
e io poi avrei leccato il tuo sedere e il piscio di negro
per darti un po' di sollievo

Ma tu non fai che scuoterti un po'
emetti un paio di gridolini
e dici orgogliosa spalancandola:
"Ecco una vera fica! Questa sì che ci sa fare"

XIII.

Quando oramai mi sembra di non amarti e che non potrò mai più amare
mi succede di vederti come bambina
nella tua infanzia

So che nessuno ti ama
e so che non hai la possibilità di amare nessuno
e i bambini così non possono vivere
E così ti amo di nuovo
e so che ciò non può avere fine
nemmeno quando morirai

XIV.

Mi sono svegliato di notte da un sonno profondo
e tuttavia ho subito pensato a te
A ogni nuovo ricordo con un brivido di paura decido
che domani subito verrò a cercarti
anche se non dai notizia di te
ed è un segno certo che stai con quel tizio barbuto
al quale al massimo si può fare una pisciata in bocca durante un cunnilinguo
ma che ha il tempo di stare con te dalla mattina alla sera
affinché tu non ti annoi
se non di lui

Se non porto mio figlio a passeggiare
o non sono al lavoro
scrivo solamente scrivo

il mio folle trattato
che anche se avesse valore per gli altri
per me ora non ha il valore né il profumo di una tua
scoreggia
e che pure mi sento costretto a scrivere
come uno schiavo
del quale tu giustamente ridi
lasciando abusare di te quell'idiota senza cervello

XV.

Il mio debole cervello non riesce a comprendere la tua fica
così come la mia lingua non riesce ad afferrarla
e a risucchiarla affinché tu rimanga senza di lei
perché fino a quel momento non ci sarà per me pace in
questo mondo

Il lago nero è uno straccio
e la fogna conterrà di meno

Peccato per il tempo in cui non l'ho vista
oramai è sfatta
ha provato proprio tutto

Negli ultimi anni è già il terzo uomo che incontro
e mi dice che a Praga vive o vivrà
Buddha Cristo Salvatore del mondo
eppure nessuno di loro conosceva la tua fica
e perciò a parte un sentore nebuloso della verità si
sbagliavano
Solo io so che Praga diventerà davvero la città più gloriosa
perché altrimenti non potresti vivere qui tu e io

Per mezzo della tua fica e delle mie labbra è stato
annunciato quel che verrà
il mio misero cervello e la tua misera fessura
sono la sola cosa di cui in questa città a dio importi
quando fai i pompini ai ragazzini concepisci nella tua bocca
angeli

Non ho alcuna idea della vera realtà
tuttavia so con sicurezza cosa è dovere fare
e anche se non dovesse bastare al mio intelletto
basterà alla vita
non ho conosciuto nessun altro se non te
che ne fosse consapevole
e nello spazio che chiamano pazzia so
che siamo tra gli individui più perfetti della nostra galassia

Di tutto il freddo la semplice arroganza
tutta l'estetica spogliata delle chiacchiere
questo è il mio omaggio a voi
mie viscere
che si chiamano te
questo è il mio omaggio a me
tuo scrigno tua stanza del tesoro

....

(fine aprile – fine maggio 1962, Ruzyň)

[E. Bondy, "Appendix pro Honzu Krejcarovou", Idem, *Básně z ledna 1960 do června 1963*, in *Básnické dílo Egona Bondyho, II. Básnické sbírky z let 1954-1963*, Praha 1990, pp. 149-158. Traduzione dal ceco di Andrea Ferrario]

I miei primi dieci anni

Egon Bondy

♢ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 37-53 ♢

Egon Bondy ha scritto I miei primi dieci anni *nel settembre del 1981. Successivamente per suo espresso desiderio il testo ha avuto una diffusione minima persino nel circuito del samizdat ed è stato pubblicato soltanto pochi anni fa (E. Bondy,* Prvních deset let, *Praha 2002, pp. 7-89). Per gentile concessione degli eredi è stato possibile ora pubblicare in italiano una scelta di alcuni capitoli (tutti i tagli redazionali sono indicati dal simbolo [...]). Tranne i pochi brani pubblicati su insistenza di Milan Machovec nel volume citato (pp. 106-115), restano invece purtroppo inediti i diari di Egon Bondy degli anni 1947-1950.*

♢

Com'è iniziato tutto

PIÙ o meno verso la metà di aprile del 1947, avevo allora 17 anni, una mattina, invece di essere a scuola, me ne stavo seduto come al solito sulla terrazza del caffè Mánes e mangiavo il polpettone. [...] E all'improvviso proprio da quella direzione si stava avvicinando, passando accanto ai tavoli vuoti del ristorante all'aperto, una coppia che non poteva non attirare la mia attenzione. Erano giovani, anche se chiaramente più grandi di me, lui portava la barba, cosa allora piuttosto insolita, e lei una lunga coda di cavallo e una gonna lunghissima, cosa allora molto chic. Ciò nonostante si vedeva chiaramente che erano due studenti squattrinati. Hanno girato attorno alla terrazza e sono entrati. Mi è sembrato strano perché il Mánes era allora un ristorante estremamente borghese. Una volta entrati non si sono fermati, ma hanno continuato ad avanzare verso di me. La cosa mi ha messo in agitazione. Ho immaginato che stesse per aver luogo uno scontro. Non si sono fermati, ma sono arrivati fino a me e mi hanno chiesto se potevano sedersi. Ed eccoci al momento tanto atteso! Non si sono presentati e lui mi ha chiesto se potevano farmi una domanda. Era chiaro che sarebbe andata a finire male. Ho annuito. Mi ha chiesto che gli sarebbe piaciuto sapere che cos'ero. Ho avuto l'impressione che volessero sapere se ero un contrabbandiere o il figlio di una famiglia di sfruttatori e stavo per chiamare a raccolta tutta la mia determinazione per rispondergli con la dovuta sicurezza che un convinto marxista rivoluzionario ha tutto il diritto di starsene seduto in un locale borghese – più o meno come a suo tempo S.K. Neumann aveva risposto ai comunisti di Poděbrady. Proprio in quel momento ha aggiunto che stavano cercando di capire se ero un compositore o un poeta. Ho iniziato a balbettare e ho risposto che ero un poeta...

E quella è stata la fine – la gabbia si è chiusa – e io sono stato condannato fino alla fine dei miei giorni.

Il primo amore

I due che si erano seduti al mio tavolo sulla terrazza del Mánes si chiamavano Vladimír Šmerda e Libuše Strouhalová e frequentavano entrambi l'Accademia di grafica. Mi avevano visto e mi avevano sentito parlare nel teatro D48, e da lì proveniva il loro interesse. Fin dalle prime frasi che ci siamo scambiati, ci siamo subito trovati d'accordo sul nostro essere surrealisti. Si trattava allora ancora di una parola magica e ammaliante, di quelle come ce ne sono poche nella storia. Rappresentava tutto: l'arte e un forte convincimento politico, ma anche un modo di vita. André Breton era un vate e Vítězslav Nezval un poeta geniale. [...]

Libuše stava pulendo e io non ero in gra-

do di aiutarla, ma lei stava comunque finendo, quindi ci siamo seduti e abbiamo chiacchierato di scemenze, poi lei ha diviso con me un po' di pane secco con dei pezzettini quasi invisibili di formaggio, cosa che mi ha nuovamente commosso visto che a casa mia mangiavamo in pentole egiziane. Verso sera mi ha accompagnato al battello che attraversa la Moldava nel quartiere di Braník – era la prima volta che lo prendevo e col tempo è poi diventato per me il simbolo della felicità e del dolore. Ancora molti anni dopo, quando ho comprato per me e per Julie una casetta in via Pod Žvahovem, un giorno che febbricitante mi ero fermato a riposare su una panchina nei pressi di quel battello, mi sono detto che avevo ormai raggiunto la felicità, visto che non soltanto avevo Julie, ma per di più vivevo con lei proprio nel quartiere di Hlubočepy.

Non so cosa mi sia successo tornando a casa ma, appena arrivato, ho iniziato a mettere per iscritto ciò che avevo vissuto nel corso di quella giornata – e all'improvviso ho scoperto di essermi innamorato. E io, come ho poi avuto modo di sperimentare ancora molte volte nella vita, quando amo sono folle. L'amore si è sempre impossessato di me con la più intensa forza possibile e ogni volta ho buttato a mare tutto il resto. È sempre stato una specie di terremoto – e anche a coloro che mi stavano attorno facevo l'impressione di un terremoto. E tutti pian piano cominciavano a loro volta a comportarsi come dei folli. Nell'amore ho sempre oltrepassato le frontiere di questo mondo e mi sono trovato in preda a un'estasi e a un entusiasmo che nessuna droga al mondo è in grado di provocare. E restavo in questo stato di entusiasmo per settimane e mesi. Anche se ho vissuto sventure profonde, perché i miei amori non sono mai stati felici, anche con Julie il destino ci ha permesso di essere felici soltanto dopo un anno di sofferenza.

Alla Slovanka

E la conseguenza naturale di tutto questo è stata che per tre-quattro giorni ho smesso di andare a scuola. Già in precedenza avevo avuto una serie inimmaginabile di assenze a scuola (fino a 150 giorni non giustificati all'anno, e anche di più), ma a partire da quel momento l'ho davvero fatta finita. [...] Ma l'abbandono della scuola, l'ingresso nel partito, l'essermene andato via di casa e l'esserci poi più tardi tornato, rappresentavano soltanto lo sfondo della mia vita reale, che si svolgeva alla Slovanka – come allora chiamavamo il castelletto di Hlubočepy. Naturalmente il mio primo scopo era appagare il mio amore ma, se non ci fossi riuscito, volevo almeno trasferirmi lì a vivere. [...] In generale regnava lo spirito di una sorta di comune, le porte non si chiudevano a chiave e ognuno poteva disporre delle cose che appartenevano agli altri. Di soldi ne avevamo pochissimi, il cibo razionato che veniva distribuito con le tessere era poco, d'inverno il carbone per riscaldare non bastava mai e spesso morivamo dal freddo. Tutto questo per me rappresentava un cambiamento radicale, ma vivevamo nell'entusiasmo. Non ho represso subito tutte le mie "tendenze borghesi", ero abituato a frequentare i migliori locali di Praga con il migliore bebop (in modo particolare il Pygmalion, che si trovava nell'odierno palazzo Blaník) [...]

Quando ci si innamora per la prima volta si vivono, com'è noto, le esperienze più incredibili, e tanto più quando l'innamoramento viene corrisposto. Su questo non è necessario spendere altre parole. A Libuše ho detto di amarla, mi sembra già il 10 settembre, mettendola così in grande imbarazzo. Ma grazie all'inconsueta tolleranza sua e di Šmerda ho potuto vivere con loro alla Slovanka il mio anno d'iniziazione e non sarò mai abbastanza grato a tutti loro per questa possibilità, perché la vita assieme a loro alla Slovanka era una poesia e la mia eccitazio-

ne eccitava anche tutti gli altri. Abbiamo letto allora per la prima volta molti libri, a cominciare dal marchese de Sade per finire con Proust, e ardevamo per l'arte, anche se Šmerda e Libuše quell'anno non hanno dipinto un bel niente e io non ho scritto nulla che avesse senso – nella seconda parte di quel soggiorno ho messo insieme soltanto un piccolo libro di collage, ormai irrimediabilmente perduto. Giocavamo a fare gli adulti, ma tutto era segnato da un marchio d'ingenuità. Vivevamo come se ci trovassimo al Quartiere latino. Indubbiamente solo pochi hanno vissuto in gioventù in un ambiente così magico. Chiaramente molte cose mi facevano soffrire, a cominciare dal mio sfortunato innamoramento per finire con la mancanza di un lavoro. Ma predominava l'atmosfera del miracolo vissuto e della felicità incontenibile.

Il febbraio vittorioso

Piuttosto sorprendentemente le memorie – se non si tratta di *Dichtung und Wahrheit* – sono per lo più una lettura noiosa. Lo sa solo il diavolo da che cosa dipende, forse dal fatto che, parlando di noi stessi, non abbiamo il necessario distacco poetico nei confronti delle cose di cui scriviamo, o forse dal fatto che in realtà la vita umana è davvero troppo insignificante, benché fantastichiamo spesso sulla circostanza che nessun romanzo riuscirebbe a superare, in quanto a fantasia, la realtà. Voglio però restare aderente alla realtà e non alla poesia e quindi mi sforzo di scrivere soltanto le cose più importanti e di non infastidire il lettore trasponendo a livello poetico le banali vicende della vita che capitano a ognuno di noi. Anche se per me alcuni periodi della mia vita hanno il valore di vera e propria poesia. [...]

Nei primi giorni del febbraio del 1948 non ci rendevamo assolutamente conto di una particolare escalation della tensione politica. Tra la gente comune nessuno si aspettava gli avvenimenti di febbraio. Evidentemente tutto era già stato preparato da parecchio tempo, ma si era riusciti a tenerlo nascosto. È ovvio che tra i giovani comunisti il tema principale dei discorsi riguardasse che cosa sarebbe successo nella Repubblica cecoslovacca quando avremmo vinto e avremmo realizzato la rivoluzione socialista, ma ce l'aspettavamo più dalle normali elezioni parlamentari che dall'azione di lotta della classe operaia, e decisamente non ce l'aspettavamo in quel preciso momento. Ma gli avvenimenti di febbraio sono iniziati all'improvviso e, com'è noto, si sono poi sviluppati molto rapidamente. Quindi ci siamo resi conto subito che era arrivato il momento decisivo [...] Naturalmente ero dalla parte del Partito comunista cecoslovacco e di "tutto il popolo". Ovviamente mi opponevo a tutto ciò che sostenevano mio padre e i suoi amici. Particolarmente imbarazzante era la circostanza che, benché fossi già da diversi mesi membro del partito, non ero stato registrato in nessuna organizzazione, e quindi non potevo sostenere la rivoluzione in modo efficace. Ma quando è stato annunciato il discorso del compagno Gottwald sulla piazza della Città vecchia, mi sono subito precipitato lì, ho applaudito entusiasta e ho scandito tutti gli slogan. Tornando a casa attraverso piazza san Venceslao ho portato, alla testa del corteo del quartiere di Praga 14, la bandiera rossa, con i capelli lunghi fino alle scapole. Ardevo d'entusiasmo, ma ho fatto in qualche modo in tempo a rendermi conto che il nostro corteo operaio, che appena superata la piazza si era disciolto, non traboccava di reale spontaneità, ma che era tutto una sorta di "progresso moderato nei limiti della legge"[1] – forse lì dove si trovavano le Milizie popolari si è svolto tutto in modo più entusiasta, ma

[1] Bondy fa qui riferimento al Partito del progresso moderato nei limiti della legge, fondato nel 1911 dallo scrittore ceco Jaroslav Hašek per prendersi beffa del sistema parlamentare, che alle elezioni ha poi ottenuto davvero 38 voti, nonostante il chiaro intento parodistico.

dov'ero io avevano tutti ansia di tornare a casa in tempo per il pranzo. Gli avvenimenti di febbraio continuavano a svilupparsi, ma io non sono più andato da nessuna parte, ho cominciato a sentirmi in imbarazzo e nel giorno del culmine vittorioso sono andato piuttosto a nascondermi al cinema, dove davano *L'infanzia di Gor'kij*, anche se l'avevo già visto diverse volte. Faceva freddo, volavano i fiocchi di neve e io nel profondo dell'anima avevo la strana sensazione che qualcosa non fosse andato per il verso giusto. [...]

Per la prima volta a terra

Il mio amore nei confronti di Libuše era fedele e costante e ogni volta che Vladimír andava in vacanza (d'inverno, in primavera e a pasqua) tornava ad ardere, e Libuše aveva compassione di me e allo stesso tempo le sarebbe piaciuto prendermi a botte. [...] I mesi dalla primavera all'agosto del 1948 li ho vissuti in una strana situazione obiettiva e soggettiva. Ero infatti ancora giovane e non avevo alcuna esperienza politica. Come tutti i giovani avevo la tendenza a vedere il mondo in modo estremamente semplificato. Il marxismo, la rivoluzione, la costruzione di una società socialista senza classi, tutto mi sembrava chiaro e senza problemi, e chi non era a favore era un reazionario. Ma già un paio di settimane dopo la rivoluzione di febbraio non potevo non rendermi conto di alcune cose per me sorprendenti. Al congresso della cultura ceca (o come si chiamava) il discorso principale era stato tenuto da Zdeněk Nejedlý (che più o meno un anno prima mi aveva visto al lavoro al comitato centrale dell'Unione per l'amicizia tra la Cecoslovacchia e l'Unione sovietica e aveva detto che tutti i giovani cechi mi avrebbero dovuto prendere ad esempio – auspicio che alcuni decenni dopo si è effettivamente realizzato), il quale aveva praticamente condannato Mácha in quanto poetastro decadente borghese, liquidandolo risolutamente come esempio negativo della cultura ceca, al cui apice aveva invece posto Alois Jirásek. Nelle rubriche culturali dei giornali e delle riviste avevano iniziato a fare la loro comparsa combattivi articoli conservatori. La rivista Kritický měsíčník di Václav Černý aveva dovuto cessare le pubblicazioni. [...] Anche nella mia organizzazione di base la vita si era fatta poco sincera e sempre più regolata dall'alto. La reale iniziativa popolare e la spontaneità erano rapidamente scomparse. Anch'io non potevo non accorgermi di alcuni esempi di carrierismo che saltavano agli occhi in modo particolare. Del resto anche a me era stata offerta in modo piuttosto smaccato la possibilità di far carriera. [...]

Verso Teige

Mio padre batteva il ferro finché era caldo e, quando mi sono venuto a trovare come un mendicante in mezzo alla strada, ha cercato di convincermi a iscrivermi alla Scuola superiore di studi politici, che allora funzionava e dove si veniva ammessi senza maturità. Nello stress in cui mi trovavo, ho preso questa possibilità come una soluzione. Ovviamente non mi sono dovuto preparare per gli esami e, appena sono riuscito a mettere insieme due parole sul marxismo, mi hanno accettato con entusiasmo. Era però evidente che ormai tutto non era altro che una grande finzione. Stavano arrivando tempi nuovi, che era ormai arrivato il momento di comprendere. Le lezioni, che iniziavano a ottobre, mi annoiavano terribilmente (si insegnava ad esempio ancora addirittura il diritto cambiario), la situazione non era in nessun modo paragonabile a ciò che avevo vissuto nel corso dei primi sei mesi dell'anno alla facoltà di filosofia, dove mi ero iscritto come studente lavoratore e dove mi era piaciuto frequentare le lezioni di letteratura e sessuologia (proprio lì ho sostenuto quell'estate gli esami di stato per il russo). Il mio scopo primario era allora, una volta libe-

rato dal fascino della Slovanka, dedicarmi con tutta la serietà del caso al lavoro poetico – e a questo proposito ritenevo necessario fare la conoscenza di Karel Teige. Era una cosa del resto alla quale mi stavo già preparando da un anno, ma non ne avevo avuto il tempo. Ora ero finalmente riuscito a scrivere un paio di cose che mi sembravano almeno un po' all'altezza – ad esempio nel settembre del 1948 il primo dei *Racconti d'amore*. Non mi ricordo più come ho conosciuto Teige. Probabilmente lo sono andato a trovare e Teige mi ha messo in contatto con i miei coetanei che lo frequentavano già da parecchio tempo. Tra loro le figure più carismatiche erano Karel Hynek, la sua ragazza Jarmila (in seguito accanita comunista e confidente della polizia segreta) e Vratislav Effenberger. [...] Oltre a loro esisteva anche un gruppo surrealista eretico, il cosiddetto gruppo di Spořilov, guidato da Zbyněk Havlíček, che Teige odiava. Col tempo anch'io ho raccolto attorno a me un paio di ragazzi più giovani e Teige con sincero disgusto ci chiamava "Fišer e la sua banda di delinquenti". Lo facevamo incazzare soprattutto perché gli entravamo in casa a notte fonda e ci inventavamo le iniziative più assurde, che prima o poi però fallivano una dopo l'altra. Ma tutto ciò è avvenuto qualche mese più tardi.

Con i surrealisti ero entrato in contatto subito all'inizio dell'autunno del 1948. In quel periodo ho incontrato ancora una volta Šmerda davanti all'Accademia delle arti applicate, forse per invitare anche lui a partecipare, e allora Šmerda mi ha accusato di essere un trockista, accusa che io ho rifiutato indignato. Ma stava ormai per scattare l'ora x – non sarebbero passate un paio di settimane e sarei diventato davvero un trockista convinto.

Ero però un trockista estremamente desideroso di passare all'azione e allora Teige ha cominciato a raccontare in giro che stavo portando nel surrealismo i metodi stalinisti. Non mi piaceva che i nostri incontri con Teige si limitassero a lunghi racconti e al commento delle notizie delle radio americane e che l'orientamento politico di Teige fosse in tutto e per tutto proamericano – prevedeva una guerra imminente e la desiderava con ansia. Sull'Unione sovietica non spendeva ormai nemmeno una buona parola, cosa che su di me faceva un'impressione piuttosto strana. E gli altri surrealisti in questo assecondavano Teige. Di marxismo si interessava un pochino soltanto Effenberger (in seguito però sarebbe diventato un grande esperto di marxismo rivoluzionario) e (come avrei scoperto in seguito) Havlíček a Spořilov, che però lo accoppiava al freudismo (ma questo era anche nelle intenzioni di Breton, e anche Effenberger ha pagato a questo approccio il dovuto dazio). Io invece cercavo di trovare degli adepti per il marxismo rivoluzionario, e alla fine tra i più giovani ero addirittura riuscito a trovarne qualcuno – ma le peripezie successive li hanno poi tutti allontanati dal marxismo, in certi casi addirittura verso un cattolicesimo integralista. [...] Per di più attorno a me si era iniziato a raccogliere un gruppetto di folli scelti con cura. Herda, che poi ha passato molti anni in galera e che non ho quasi più visto dal 1950, Vodsed'álek, Hannes Reegen, un certo Říha, e perfino Miroslav Lamač, in seguito critico d'arte parecchio snob, che allora provava ancora a dipingere, e attraverso lui anche Alexej Kusák [...]. Così, nell'autunno del 1948, il carattere della nostra politica mi era ormai chiaro, anche se continuavo a coltivare l'illusione che fosse possibile riportarla sulla giusta via marxista. Allora non era ancora cominciato il terrore poliziesco, ma i giornali erano già pieni di articoli violenti di ogni genere – tra le altre cose anche contro Teige e la rivista Kvart. Anche la rivista di Brno Blok aveva smesso di uscire, come molte altre. Il Gruppo 42 si era scisso in una parte socialrealista e una parte modernista, i rappresentanti dell'arte moderna non sapevano più dove andare a sbattere la testa. Io

invece progettavo la pubblicazione di un almanacco surrealista e di dare vita ad attività surrealiste di ogni tipo – ad esempio la recitazione di poesie surrealiste in un autobus preso in affitto e cose di questo tipo, e alcune di queste iniziative mi sono quasi riuscite: l'almanacco [*I nomi ebrei*] è stato prodotto in cento esemplari, ma non siamo riusciti a distribuirlo perché l'hanno poi trovato a casa di Honza Krejcarová. Quell'almanacco è degno di nota anche per il fatto che in quell'occasione, come atto di protesta contro l'antisemitismo che stava di nuovo montando, ognuno di noi ha scelto uno pseudonimo evidentemente ebreo. Gli altri hanno poi dimenticato i propri pseudonimi – io il mio l'ho iniziato a usare e mi è rimasto fino a oggi.

Di nuovo tutto affanculo

Nel frattempo stava finendo il mio primo semestre. In quei mesi avevo frequentato anche un corso intensivo di due settimane per i funzionari provinciali delle scuole superiori del Partito comunista ceco e naturalmente mi ero classificato al primo posto. Mi si apriva davanti una radiosa carriera, quella che ha intrapreso buona parte dei miei coetanei che hanno vissuto gli anni dello stalinismo nell'ipocrisia "e poi hanno voluto solo vendicarsi", come con divina ingenuità hanno poi scritto nel 1968 Vaculík, Kundera e tanti altri. Nel frattempo però era arrivato il natale del 1948 e pensavo che fosse giunto il momento di cominciare a prepararsi per gli esami. Volevo iniziare proprio il giorno dopo, quando sono tornato a casa di notte, reduce da una leggera bevuta, e ho trovato sul tavolo il messaggio che mi aveva cercato una ragazza che, a quanto pareva, aveva detto che le sarebbe piaciuto conoscermi. A diciotto anni un'occasione del genere rappresenta naturalmente un impulso potente e quella stessa mattina mi sono subito messo in marcia verso l'indirizzo indicato. In seguito sarebbe diventato celebre – ma ora nemmeno io me lo ricordo più con esattezza: era una delle case in via Horní Stromky, alle spalle di Lobkovicovo náměstí.

Una volta arrivato mi ha aperto una ragazza assonnata in camicia da notte. Ha aperto solo uno spiraglio, quindi pensavo che volesse prima vestirsi e che io dovessi intanto aspettare in corridoio. Ma lei continuava a invitarmi a entrare, pur continuando a non aprire la porta. Obbedendo alle sue indicazioni mi sono quindi infilato in quella fessura e una volta dentro ho capito il motivo di quel malinteso: l'intero ingresso era occupato da stoviglie della porcellana più costosa non lavate da settimane e da un numero infinito di vestiti e di biancheria intima e di lenzuola – a quell'epoca un patrimonio di inestimabile valore. Era quindi praticamente impossibile aprire la porta. La stessa situazione si ripeteva anche in bagno e nello sgabuzzino, in parte anche nella stanza principale, ma lì una buona metà dello spazio era ancora libero. Dappertutto si sentiva un odore di alcolici – nuovamente una rarità assoluta all'epoca, visto che, dopo la rivoluzione di febbraio, tutto era molto meno reperibile che negli anni della guerra. La ragazza in camicia da notte era Honza Krejcarová, allora leggermente in carne perché era al sesto mese di gravidanza, e teneva gli occhi socchiusi perché era strabica e miope, e per di più aveva folleggiato tutta la notte con Gabina, la prima moglie di Medek, dalla quale quest'ultimo proprio in quel periodo stava divorziando. Sono entrato e sono uscito solo dopo tre settimane, quando avevo ormai urgente bisogno di biancheria pulita.

Da quel giorno postnatalizio fino alla metà di marzo del 1949, quando sono finito in manicomio, tutto mi si confonde in un vortice indistinguibile di esperienze che hanno influenzato il mio futuro in modo ancora più profondo che l'idillio agrodolce della Slovanka. In questo vortice si agitano in una confusione inestricabile i miei amici – quelli di prima e i nuovi – Teige, Záviš Kalandra, i bar praghesi, i meeting surrea-

listi e mio padre a Podolí. Senza una cronologia precisa i singoli episodi emergono a galla nella memoria, per la maggior parte in modo doloroso, perché Honza Krejcarová era una forza della natura e trattava tutto e tutti coloro che le si trovavano accanto con un'assoluta mancanza di rispetto che feriva, affascinava e attirava al tempo stesso. Alla sua forza d'attrazione non sfuggiva nessuno – davanti a Honza era a volte possibile nascondersi per un tempo più o meno lungo, ma poi, a volte persino a distanza di anni, si veniva nuovamente risucchiati. E non sto parlando soltanto di me o di Černý, che ne abbiamo pagato le conseguenze più di tutti, ma di tutti coloro con cui Honza è entrata in contatto – questo è un particolare che potrà confermare chiunque l'abbia conosciuta. Dunque è praticamente impossibile scrivere delle mie vicissitudini con Honza in modo più dettagliato – ne verrebbero fuori libri interi, e altri libri li potrebbe scrivere Černý, e molti capitoli decine e decine di altre persone. Il numero degli amanti (e delle amanti) di Honza superava le centinaia e, anche chi era andato a letto con lei soltanto una volta, ne restava segnato come se gli avessero dato una botta in testa. E questo non certo perché fosse particolarmente raffinata o eccentrica *in puncto sexu*. Dipendeva dalla complessità della sua personalità che lasciava su ognuno un'impressione indimenticabile. Prima di tutto era incredibilmente spiritosa e le piaceva molto dare corso alla sua allegria e ridere. Il suo umorismo era però molto tagliente e spesso anadava a scapito del suo interlocutore. Era senza dubbio estremamente intelligente, ma allo stesso tempo non così tanto da renderla una vera intellettuale femminista. Era incredibilmente pigra, ma le sue vicende e le sue idee fantastiche e irreali la trascinavano continuamente in situazioni in cui era poi costretta a fare una fatica incredibile in tutte le direzioni. Era una tipica *dégénérée supérieure* e avrebbe avuto bisogno di vivere in una ricchezza impossibile da prosciugare perché riusciva sempre, con una velocità incredibile, a sperperare tutto ciò che si poteva sperperare, e non ha mai saputo pensare a mettere da parte qualcosa, forse solo in vecchiaia, quando non la frequentavo più e non avevo più sue notizie di prima mano. Indubbiamente ha una lunga serie di detrattori e di persone che la odiano – Effenberger ad esempio la considerava il prototipo della degenerazione. E ha conosciuto anche una serie di persone che avevano paura di incontrarla e cercavano con tutte le loro forze di non venirsi a trovare sulla sua strada. Ma forse ha incontrato anche un paio di persone che la amavano e la amano e la stimavano e la stimano come me. È morta all'inizio di quest'anno e al funerale al mio posto è andata Julie, io sono andato a Hlinsko a scrivere il mio lavoro sulla filosofia indiana. Probabilmente nel momento in cui l'hanno spinta nel forno mi è caduta di mano la penna.

Appena mi sono messo seduto a casa sua, non c'era più nemmeno da pensare alla possibilità di preparare gli esami. Era andato di nuovo tutto affanculo e stava addirittura per iniziare una nuova stagione d'inferno, al confronto della quale quella di Rimbaud era un idillio.

Bello da impazzire

Honza era bella da impazzire, e in effetti mi ha portato alla pazzia. Tutto però è durato soltanto altri tre mesi. Il primo giorno ho telefonato a tutti gli amici per presentarla. Bevevamo tutti insieme ed eravamo in estasi. La sera abbiamo preso un taxi e io e Honza siamo andati a farci vedere da Teige, che era stato suo padrino. Su piazza san Venceslao durante il viaggio di ritorno, a mezzanotte, le ho detto di amarla. È scoppiata a ridere. Stava divorziando, era al sesto mese di gravidanza (cosa che io però ancora non sapevo) e aveva perso la testa per Zbyněk Havlíček, che davanti a lei stava però in guardia (altra cosa che io però ancora non sapevo). Del resto mi aveva visto a quanto diceva una volta

a casa sua e subito avevano cominciato a pruderle le mani. Da lì derivava la sua visita a casa nostra a Podolí.

A Horní Stromky fino a capodanno abbiamo bevuto il curaçao prodotto al nero che ci forniva l'allora non ancora famoso Nepratka. Quel giorno Honza mi ha spinto fuori e siamo andati a trovare Kalandra. Siccome suo padre era Jaromír Krejcar (allora già emigrato) e sua madre Milena Jesenská, a Praga conosceva tutti. Ma la data era piuttosto insolita e Kalandra ci ha liquidato molto presto, anche se amichevolmente. Avevo già letto il suo *Paganesimo ceco* e gli articoli della Prima repubblica ed ero entusiasta di poter finalmente vedere un autentico trockista dell'epoca. [...] Abbiamo battuto a macchina *La conquista dell'irrazionale* e anche la traduzione di Havlíček di *Ich und es* e tante altre cose, con Hynek abbiamo recitato un testo pensato ad hoc da Honza, che consisteva in un dialogo pornografico improvvisato, e lo abbiamo poi subito battuto a macchina (la polizia segreta si sarà poi divertita a leggerlo!), abbiamo organizzato serate surrealiste di ogni tipo, prendevamo in giro ragazzi appena innamorati, andavamo all'alba a tirare Teige giù dal letto e a un'ora rispettabile a trovare Kalandra – e continuavamo a non andare a letto insieme, camminavamo però sempre nudi per casa e facevamo i gradassi. Honza ha voluto abortire e mentre io combattevo su una poltrona con l'influenza, lei su quella accanto scopava con František Jůzek – chissà dov'è andato a finire oggi. Quel Fanda Jůzek, già allora un oscuro impiegatuccio con l'unico merito davanti a dio di essere l'ombra fedele di Zbyněk Havlíček, è l'unico che potrebbe ancora avere le poesie di Honza, scritte nel periodo immediatamente precedente. Erano poesie che mi hanno lasciato assolutamente senza parole e che non hanno equivalenti nella poesia del dopoguerra. Erano i *Testi dalla terapia*, costruiti in modo estremamente violento, e *Il giardino del padre mio*, lirica sessuale di tale sincerità e al tempo stesso presentata in modo così laconico, da togliere il respiro. *Il giardino del padre mio* è un verso della traduzione di Jelínek *Au près ma blonde*, che era diventata la nostra colonna sonora (e che per me e i miei amici lo sarebbe rimasta ancora per molti anni), ma allo stesso tempo voleva essere anche un'allusione al fatto che Honza era andata a letto con suo padre, cosa che le piaceva ricordare. A me e Honza piaceva cantare – ancora anni dopo, quando periodicamente ci innamoravamo di nuovo l'uno dell'altra, passavamo così ore intere – e Honza mi ha insegnato moltissime canzoni popolari, che da allora hanno per me un carattere nostalgico. Ce ne stavamo in piedi con la luce spenta davanti alla finestra, attraverso la quale si vedeva tutta la vallata di Vršovice, dove allora si stava costruendo uno dei primi quartieri dormitorio, Spořilov – dove viveva quel famoso Zbyněk Havlíček – e Honza cantava una canzone triste dopo l'altra. Era di nuovo poesia, ma più dura che in precedenza alla Slovanka. Una o due volte abbiamo cercato di mettere ordine nell'incredibile bordello che aveva nell'ingresso e in bagno, e ci siamo anche riusciti, solo che a Honza bastavano un paio di giorni per incasinare tutto di nuovo. Sulla sua mancanza d'ordine – detto in termini molto eufemistici – si tramandano ancora oggi racconti favolosi e io posso confermare che già allora oltrepassava ogni limite immaginabile e la stessa cosa sarebbe poi accaduta anche in seguito tutte le volte in cui sarebbe riuscita a procurarsi un appartamento. Magari negli anni successivi sarebbe stato un po' minore, ma solo perché aveva meno cose e vestiti. A Horní Stromky aveva ancora una grande abbondanza di qualunque cosa e questo si rifletteva nell'ordine e nell'igiene. Molti dicono che bordello è una parola troppo debole, e hanno ragione: non esiste una parola per definire una cosa del genere. Gli zingari al confronto vivono all'apice della cultura.

Tra gli ultimi che ho presentato a Honza, all'inizio della primavera del 1949, c'erano Miloš Černý e Blanka Sochorová. Tutti e due erano molto giovani e hanno ricoperto un ruolo importante nella vita di Honza. Su incitamento di Honza, Blanka ha cominciato a rubare a casa sua – ed è stata quindi la causa diretta del primo arresto di Honza – e Černý è stato l'unico di tutti noi con il quale Honza alla fine è andata a letto – ed è rimasto legato a lei in modo fatale, proprio come era successo a me. Ma tutto ciò è successo quando io non ero più parte integrante di tutto questo.

Quando stava iniziando il terzo mese del mio soggiorno a casa di Honza, alla fine ho iniziato a perdere il controllo sui miei nervi e ho cominciato a pensare che fosse una tremenda perdita di tempo, un garbuglio inestricabile e una cosa che non avrebbe portato da nessuna parte, che tutto era sì affascinante, ma allo stesso tempo infruttuoso, e ho cercato di fuggirmene a casa mia. Quante volte l'ho fatto e quante volte Honza è venuta a prendermi in taxi e mi ha riportato via con fare autoritario oppure supplicante. Non sono mai stato in grado di ribellarmi. Mi dicevo che ormai non l'amavo più, ma la seguivo come un vitello che va al macello. E ogni volta ricominciavano quella vita folle senza fine e quelle provocazioni senza fine. Ero troppo orgoglioso per implorarla e troppo sensibile per sostenere senza problemi le sue grossolane provocazioni. Alla fine ho reagito in modo confuso e nevrotico. La corda era stata tirata troppo. A tutto questo bisogna peraltro aggiungere che allora tra i surrealisti, ma anche tra gli esistenzialisti, era di moda avere qualche forma di malattia mentale. Con entusiasmo ho afferrato al volo quell'opportunità e ho iniziato a esagerare le mie reazioni. Mio padre ha colto al balzo l'occasione e un bel giorno mi ha portato nel manicomio praghese di Bohnice, cosa che anche a me sembrava una soluzione elegante e allo stesso tempo molto interessante. Honza nel giro di una notte mi ha dimenticato. [...]

Il grande piano

Un uomo sopporta più di un cane, soprattutto in gioventù. Subito dopo la scomparsa di Honza e Černý, sono venuto a trovarmi in compagnia di amici vecchi e nuovi, e abbiamo piantato le tende nel caffè Juliš (oggi Paříž) perché lì avevano il vermouth alla frutta. Tra i vecchi amici in particolare Vodsed'álek, tra i nuovi i suoi compagni di studio e il mio ex compagno di corso Karel (Žák). Vodsed'álek e i suoi amici Emil Hokeš, Pavel Svoboda e Kobza, di cui non ricordo più il nome di battesimo, avevano alle spalle un recente scandalo legato al furto di alcune motociclette, ma ne erano venuti fuori dopo una breve detenzione. Benché non sapessi nulla di tutto ciò, sono stato trattato dall'avvocato difensore come il peggiore colpevole. Passavamo il tempo seduti a bere il vermouth alla frutta, scrivevamo poesie e non sapevamo che fare. Pian piano, quasi controvoglia, Emil ci ha messo al corrente del suo Grande piano. In quei pochi giorni passati in detenzione, uno zingaro condannato a morte (!) gli aveva confidato – almeno questa è la versione che si è fatto estorcere dopo un po' – di aver sotterrato un intero tesoro di oro usato per le otturazioni dei denti, messo assieme attraverso l'omicidio di un buon numero di dentisti, in un fienile di un podere in un paesino della Slesia. A quanto diceva non lo aveva confidato a nessun altro – e quindi, dopo l'esecuzione della sua condanna a morte, quel tesoro continuava ad aspettare sotto terra. Abbiamo identificato il paesino come Česká Ves, nel distretto di Jeseník, ed Emil ci ha svelato anche il nome del padrone del casale e ha fornito persino una cartina più o meno precisa del punto del fienile in cui sarebbe stato nascosto. Poi sono entrato in scena io.

Ho affermato che possedere un tesoro in un paese socialista non avrebbe avuto nessun va-

lore. Ho affermato che il nostro scopo naturale doveva essere la rivoluzione mondiale e l'espansione del movimento surrealista. Ho affermato che ovviamente sarebbe stato possibile utilizzare il tesoro soltanto a questo scopo, cosa che ovviamente presupponeva anche portare il tesoro a Parigi, dove c'era la luce del mondo (allora a nessuno sarebbe venuto ancora in mente, nemmeno in sogno, che una qualche forma di cultura sarebbe potuta nascere negli Usa). Alla fine di tutto ciò ho affermato che, nel caso in cui il tesoro non fosse bastato, sarebbe stato possibile moltiplicarlo facilmente entro un anno tramite il remunerativo contrabbando di cristallo molato all'estero e, al contrario, di calze di nylon (allora merce da sogno) in Cecoslovacchia. Tutti gli altri si sono lasciati convincere dalla logica implacabile delle mie conclusioni.

Siccome era però inverno, nessuno aveva voglia di lasciare Praga e abbiamo rimandato la cosa a un periodo successivo. Più o meno in quel momento ci ha raggiunto, chissà da dove, anche Černý, che nel frattempo aveva vissuto con Honza una specie di odissea, compreso un periodo passato a Kunčice, ai lavori volontari della gioventù, dove – ormai è impossibile ricostruire perché – Honza era stata nuovamente arrestata. Faccio notare in anticipo che Honza nel periodo dall'ottobre del 1949 all'estate del 1950, per motivi misteriosi, veniva arrestata e di nuovo liberata in continuazione, quindi non faceva in tempo a sfrecciare in mezzo a noi, a far girare la testa a qualcuno, ad andare a letto con qualcun altro, che era già di nuovo in gattabuia. Andava ormai in giro come una vera e propria accattona, con addosso la roba incredibile che le avevano dato in galera. Nel suo sperperare, nella sua euforia nel volare da una galera all'altra, traboccava di energia e di una specie di rabbia disperata, ed era ancora più affascinante del solito. Chi non fuggiva davanti a lei dal tavolo della birreria letteralmente a rotta di collo, cadeva senza speranze nelle sue grinfie – e a pagarne le conseguenze eravamo in primo luogo Černý e io. Ma una volta, mentre lei era al fresco, noi avevamo accolto fraternamente Černý tra di noi e l'avevamo messo al corrente del Grande piano, al quale avrebbe subito voluto prendere parte (se Honza non ne avesse combinata nel frattempo una delle sue). Ma più o meno da gennaio – o forse dalla metà di gennaio – il nostro piano all'improvviso ha subito un'inattesa accelerazione perché qualcuno di noi, quella volta si è trattato credo di Pavel Svoboda, ha pescato da qualche parte un condannato che era fuggito da un campo di lavoro e che a Praga tremava (letteralmente) di paura e prometteva mari e monti se lo avessimo portato in Austria, perché aveva a Vienna una famiglia molto ramificata ed evidentemente anche di tipo piuttosto criminale. Quest'occasione sarebbe stato stupido lasciarsela scappare, e quindi ci siamo messi all'opera – e naturalmente non poteva farlo nessun altro se non io. Ero sempre, in tutto, due volte più entusiasta per ogni cosa rispetto agli altri. Niente mi sembrava strano. [...]

Tutto quello che Honza ha combinato un'altra volta

Sono tornato senza problemi a Praga e a mio padre hanno cominciato a tremare le gambe. Ero però deciso, sia che fossi riuscito a far ripartire il nostro commercio internazionale fatto di scambi tra cristalli e calze, sia che non ci fossi riuscito, che entro due settimane avrei superato definitivamente la frontiera e mi sarei spinto fino a Parigi da André Breton, anche senza un soldo. La guerra di Corea era ormai scoppiata e gettava la sua ombra su ogni cosa. A Praga era tornata l'atmosfera della guerra, o forse ancora peggio, come se la guerra dovesse scoppiare da un giorno all'altro. Sono andato a trovare la moglie di Kalandra, Libuše (dopo l'esecuzione del marito, a quanto diceva, ero stato l'unico a farlo), abitava ora da un'altra par-

te e mi ha raccontato del loro ultimo incontro prima dell'esecuzione. Su richiesta di Kalandra avevano parlato per mezz'ora come se si stessero corteggiando, come quando si erano appena conosciuti. Anche mio padre sapeva che non era il caso di restare in Cecoslovacchia e mi ha dato un po' d'oro per il viaggio. Černý, Emil Hokeš, Kobza e qualcun altro che ormai non ricordo più, erano stati presi, come ho già scritto, dagli austriaci, consegnati ai russi e da quelli rimandati in Cecoslovacchia per essere processati. Gli altri avevano ormai paura di attraversare la frontiera. Vodseď álek aveva iniziato ormai una storia seria con Dagmar e Pavel Svoboda aveva troppa paura. Ero venuto a sapere che, quando avevano arrestato Černý, si era messo con Honza, che ora viveva di nuovo a casa sua a Jarov, fino a quando qualcuno aveva buttato fuori Honza anche da lì. Non volevo averci niente a che fare.

Eppure un paio di giorni dopo Svoboda è venuto da me a dirmi che Honza aveva saputo che ero qui, mi mandava a chiamare e diceva di aspettare un bambino da me. Non volevo vederla perché ne avevo paura. Ma quel farabutto di Svoboda mi ha letteralmente trascinato da lei. Naturalmente non ho dimostrato una volontà di ferro, non l'ho mai avuta in vita mia, ma senza quell'insistenza insolitamente forte di Svoboda davvero non sarei andato da Honza perché, tra le altre cose, non credevo nemmeno che fosse davvero incinta. Ciò nonostante l'ho incontrata. E, a un semplice gesto della mano, ho ricominciato a ballare alla melodia dei suoi fischi.

Honza – che come sempre non aveva documenti – veniva mantenuta letteralmente di nascosto da una vecchia lesbica incredibilmente brutta, che puliva in una casa dello studente o qualcosa di simile in Vyšehradská ulice, dove durante le vacanze le stanze erano libere. Honza all'inizio nascondeva alla lesbica la mia presenza, chiudendomi nell'armadio, perché non la buttasse fuori. Honza faceva il conto dei giorni sulla punta delle dita, sostenendo di essere incinta dal giorno in cui avevamo fatto l'amore insieme nella casa di campagna di Svoboda vicino a Stará Boleslav – la stessa cosa che poi diceva a Černý, con il quale aveva fatto l'amore lo stesso giorno; e poi per un incredibile insieme di circostanze per un lungo periodo con nessun altro, perché era andata di nuovo a finire in galera per un paio di settimane. *Relata refero*. Che fosse incinta, non me ne importava poi molto, e comunque continuava a ripetere che sarebbe andata ad abortire, e io la ritenevo una cosa assolutamente ovvia. Ma voleva partire con me per Vienna e subito cercava di convincermi di amare solo me e di poter amare solo me e di che bella vita ci saremmo organizzati all'estero. Alla fin fine era abbastanza bella ed esisteva la reale prospettiva che potesse guadagnare bene all'estero come fotomodella per le riviste porno, di cui nella sola Vienna all'epoca ce n'era un numero incredibile. A Honza non sembrava una brutta idea. E allora sono andato ancora a trovare i genitori della Strouhalová in campagna, mi avevano mandato là per i soldi, abbiamo comprato dei cristalli e senza perdere tempo ci siamo messi in viaggio – tutto ciò appena due settimane dopo essere tornato a Praga.

Non so che cosa ci sia nella psiche dell'uomo che spinge ognuno di noi a compiere tutti i misfatti al buio o almeno nascosti nei boschi. Quando siamo arrivati a Bystřice, proprio a mezzogiorno (un bellissimo mezzogiorno di agosto caldo e pieno di sole), Honza si è fatta convincere solo a gran fatica a continuare subito il viaggio. E quando, in tutta tranquillità, abbiamo attraversato la frontiera lungo la strada, passando accanto alle due dogane, e abbiamo visto – un paio di chilometri al di là del confine austriaco – il nostro villaggio di arrivo con gli autobus viennesi – all'improvviso è andata completamente fuori di testa e ha cominciato a dire che dovevamo almeno andare nel bosco e

fare un lungo giro e cose del genere. L'ho accontentata – e siamo andati a finire letteralmente sotto al naso dei doganieri austriaci, mentre in quel paesino avremmo potuto tranquillamente ballare in piazza perché non c'era nessuno.

Al posto di polizia è venuto fuori che io ero ricercato dagli austriaci già dalla primavera precedente, quando per caso avevo perso i documenti, e in modo particolare dal momento in cui avevano cominciato a catturare quegli sventurati con i cristalli negli zaini, che continuavano a ripetere frasi sconnesse su un certo Fišer a Vienna. Con me non sono stati scortesi, ma molto decisi e io sapevo che al comando russo sicuramente mi stavano cercando come un criminale particolarmente pericoloso. Mentre aspettavo con Honza nel mezzo di quella grande stanza di campagna, sono scoppiato in una crisi di pianto e Honza piangeva assieme a me, nemmeno si trattasse di una gara. Già mi vedevo a passare tutta la giovinezza dietro al filo spinato – che ne sarebbe rimasto poi della mia vita!

Per tutta la notte non ho chiuso occhio e la mattina ci hanno trasportato "sotto baionetta" per un bel pezzo di strada a prendere il treno con il quale siamo stati trasportati a Gmünd e messi a disposizione degli organi russi.

In galera e ciò che è seguito dopo

A Gmünd siamo rimasti più o meno tre settimane. Eravamo in celle aperte e ci potevamo frequentare liberamente. C'erano un paio di delinquenti del posto, un tedesco che aspettava di essere deportato nella Germania dell'ovest – un vecchio operaio molto bravo – e a me e Honza avevano rifilato un altro fuggiasco, un certo František, che per puro caso era pazzo davvero ed era scappato dal manicomio di Opava. Su questo abbiamo basato tutta la nostra tattica. Quando ci hanno consegnato agli organi cecoslovacchi, abbiamo cominciato a fingerci pazzi. František sbavava, Honza faceva delle espressioni mostruose con la bocca e io rivendicavo orgogliosamente di essere scappato in primavera dal manicomio U Mysliveček̊u, dov'era il mio vero posto. Il vecchio brigadiere di Velenice, al quale per primo eravamo capitati tra le mani, sollevava gli occhi al cielo e si limitava a gridare che non aveva mai visto niente di simile in tutta la sua vita. Ci hanno poi portato a Třeboň, dove abbiamo dormito in una cella che aveva un muro buttato giù verso l'esterno perché due giorni prima era scappato un criminale, e non ci è nemmeno venuto in mente di provare a fare lo stesso. A Budějovice ci ha portato la polizia segreta e quei bravi ragazzi se ne sono lavati le mani. Di interrogatori, nelle sei settimane di soggiorno a Budějovice, ce ne sono stati pochissimi. La cosa era più chiara del sole. Honza cercava di venirne fuori denigrando gli altri, ma ormai la consideravano pazza e quindi non ha provocato troppi danni. Quando ci hanno portati a Praga, in corridoio abbiamo subito incontrato Černý ed Emil Hokeš, mentre li stavano portando via dopo la sentenza per dare inizio alla pena. Non sapevamo quanti anni si fossero presi, proprio in quel periodo era entrato in vigore il nuovo codice del ministro Čepička e nessuno ci capiva più niente. Ma quando mi hanno portato su, nella mia cella nella prigione di Karlovo náměstí, subito dopo i saluti ho detto agli altri carcerati "tra una settimana me ne vado a casa" – e davvero non mi sbagliavo. Sapevo che mio padre conosceva molti psichiatri, ed è andata così davvero. Nella cella eravamo in sei, tutti membri del partito, e i secondini per i corsi di aggiornamento si facevano scrivere da noi le relazioni. C'era anche un maggiore dei doganieri con l'infame cognome di Kopeček, cofondatore del Komsomol prebellico, non mi ricordo più il suo nome, nello stesso periodo trionfava però sui manifesti della fabbrica Kolbenka (era accusato di aver collaborato con Kalandra, anche se non lo aveva mai visto in vita sua!), e altri. Quando sono arrivato

davanti al giudice incaricato delle indagini, mi ha spedito a casa. Honza l'hanno rilasciata lo stesso giorno, ma siccome non aveva dove andare, l'hanno sbattuta nel manicomio U Mysliveček̊, ma due mesi dopo l'hanno rilasciata anche da lì. Dopo aver scontato la pena, gli altri sono tornati tra noi a natale o a capodanno. Io e Honza siamo stati convocati in tribunale nel corso del febbraio del 1951, ma il giudice non ha emesso nessuna condanna, o non mi ricordo, tutto è finito senza che fossimo nemmeno presenti. Anche questo succedeva all'inizio degli anni Cinquanta – la magistratura era ancora formata in gran parte da giudici dell'epoca precedente.

Finché Honza era chiusa nel manicomio U Myslivečk̊u, andavo a trovarla con regolarità sotto la finestra e, quando l'hanno liberata, mi sono occupato di trovarle un'abitazione, cosa che naturalmente ha provocato altri grattacapi. La maggior parte delle volte abitava in albergo. Continuava a raccontarmi che ero il padre del bambino e che voleva che la sposassi. Ciò nonostante ci siamo anche divertiti moltissimo, Honza era tornata a inventare un sacco di scherzi e, passeggiando per Praga di notte senza un soldo, non facevamo che ridere. Però Honza si trovava in una situazione davvero complicata. Diventando madre pensava che, dal punto di vista burocratico, lo stato si sarebbe occupato di lei. Questo l'ha poi portata a fare altri figli e davvero ogni tanto ne ha tratto profitto, fino al momento in cui, uno dopo l'altro, le hanno nuovamente tolto i figli per negligenza di cure materne, finché poi, negli anni Sessanta, non è finita per questo motivo in galera. Allora, nell'autunno del 1950, eravamo però appena agli inizi. Il modo in cui vivevo io quella situazione è riflesso nel modo migliore nel mio *Realismo totale*, le prime vere poesie che ho scritto – e che si sono rivelate subito eccellenti. Contemporaneamente ho iniziato a scrivere anche *Vita praghese* e mi ricordo di aver letto il primo canto a Vodseď álek e Dagmar nella vineria V zátiši. In quel periodo avevo, per la prima volta da quando nel natale del 1948 avevo conosciuto Honza, un po' di tempo libero per dedicarmi di nuovo all'attività poetica. Con i surrealisti avevo smesso di incontrarmi, ma avevo trovato una serie di nuovi conoscenti e amici. In primo luogo Medek, che avevo conosciuto più o meno nell'estate del 1949, quando avevamo preso un appuntamento ufficiale nel caffè Slávie. Allora Medek mi ha subito messo in guardia, dichiarando di essere fascista, e lo pensava davvero. A me allora sembrava impossibile. Ma in seguito anche io e gli altri abbiamo attraversato un breve periodo di interesse per il fascismo e di fascinazione nei suoi confronti: un fenomeno che, dopo la seconda guerra mondiale, si è manifestato e si continua a manifestare in ogni nuova giovane generazione, fino a quella americana dei nostri giorni. Prendevano sul serio il fascismo, senza alcuna ironia, ad esempio anche Born e Jelínek, che in garage indossavano le uniformi delle SS e citavano a memoria *Mein Kampf*. Quando, all'inizio del 1951, ho organizzato a casa mia una recitazione di *Vita praghese*, che allora si chiamava *Prager Leben* (!), finita la lettura Born e Jelínek mi hanno fatto le congratulazioni, ma avevano un'obiezione da farmi perché non avevo messo in evidenza che la causa di tutto il male erano gli ebrei. Perfino per me questo era un po' troppo. Ma nell'autunno del 1950 avevo con loro rapporti ancora amichevoli, e anche nei due anni successivi (anche se non per molto). Con Medek abbiamo poi presto scoperto una fratellanza nell'alcool e spesso ci assecondava anche Zbyněk Sekal, un vecchio amico di Medek. Emila Medková non ci vedeva invece troppo di buon occhio. All'inizio del 1951, o forse addirittura prima di capodanno, sì, dev'essere stato proprio così, Černý è tornato, come ho già accennato, dal suo periodo di lavori forzati nelle cave di Mořiň. Honza gli ha subito detto

che aspettava da lui un bambino e lo ha immediatamente sposato. Ogni tanto li andavo a trovare in un albergo a Michle e speravo di essermi finalmente liberato di Honza. Lei non aveva però il senso della misura e dopo un paio di settimane ha cominciato a raccontare a Černý che avevo cercato di convincerla ad abortire. Černý me l'ha poi rimproverato con un atteggiamento ben poco amichevole. L'ho lasciato a lungo libero di insultarmi, poi gli ho chiesto di domandare a Honza e a chiunque altro la conoscesse se il bambino era davvero suo e non mio. Non ha più detto una parola, è corso via e il giorno dopo lui e Honza non erano più a Praga. In questo modo è cominciata una brutale guerra dei nervi, che negli anni successivi Honza avrebbe continuato ad alimentare e a sostentare con grande arguzia. Ma quella volta si trattatava del punto finale messo a una tappa della mia giovinezza ed è cominciata in tutto e per tutto la tappa successiva.

La lunga birra

Bere mi piaceva già dai miei 17 anni, ma in realtà non era una cosa che mi capitasse troppo spesso, a bere in modo davvero sistematico e senza interruzione ho cominciato soltanto a questo punto, nella primavera del 1951. Scrivere degli anni dal 1951 al 1955 in modo dettagliato non ha quindi senso e la stessa cronologia degli avvenimenti non mi è chiara più di tanto. Oggi guardo a questo periodo con meraviglia, ma so che ancora negli anni Sessanta lo consideravo un periodo addirittura eroico e ci pensavo spesso. Scriverò quindi in modo più generico rispetto agli anni precedenti, di cui ho parlato in modo più dettagliato non tanto perché mi interessino ancora in modo particolare, ma su richiesta dei miei amici, ai quali di tanto in tanto ho raccontato qualche episodio.

A Praga allora di birrerie e di locali simili ce n'era ancora una gran quantità e mi dispiace davvero per la giovane generazione di oggi che non ne ha la più pallida idea. In certi quartieri, a Staré město, a Malá strana, a Žižkov, ma anche a Praga 2 e altrove, se ne trovavano davvero una dietro l'altra. All'inizio bevevo con gli amici vino fruttato, soltanto nell'estate del 1951 ho assaggiato per la prima volta la birra, che dalla guerra fino a quel momento non c'era più stata, me l'ha passata Lehouček al caffè Metro e allora non credevo che fosse possibile berne due boccali. In seguito per me anche venticinque birre non erano troppe. In quegli anni ho bevuto soprattutto con Medek e Pavel Svoboda, con il signor Karel e in seguito anche con Hrabal, meno con Vodsed'álek, Sekal, Boudník e altri, ma anche da solo con persone mai viste prima, purché fossero disposte a pagarmi una birra. Honza beveva poco e malvolentieri. Il mio più caro amico di allora, Konstantin Sochor, beveva anche lui poco e malvolentieri, ma mi ha accompagnato fedelmente a molte bevute. Soldi non ne avevo. A mio padre avevano ridotto sensibilmente la pensione, secondo il nuovo corso monetario prendeva novecento corone scarse, e mi dava a stento i soldi per il tram. In quel periodo ho venduto tutto ciò che avevamo a casa e valeva qualcosa, o l'ho almeno portato al monte dei pegni. Mio padre e il padre di Pavel Svoboda ci consideravano a vicenda i maligni ispiratori dei propri figli, perché ci comportavamo male e lo facevamo insieme. Presto ci è venuto in mente che era possibile anche rubare. Rubavamo in modo sistematico nei cortili e nelle soffitte, vestiti, biciclette, le carrozzine di cui c'era allora grande penuria, tutto ciò che ci capitava sotto mano. Naturalmente conoscevamo coloro che trafficavano con la merce rubata. Una volta abbiamo rubato i mobili che qualcuno, mentre dipingeva l'appartamento, aveva lasciato in corridoio. Per fortuna trascinavamo tavoli pesanti, poltrone e divani soltanto per poche decine di metri fino al rigattiere più vicino e li vendevamo subito – com'era possibile, non lo so. Per questo motivo siamo finiti per ben tre volte da-

vanti a un giudice – per colpa di Honza Krejcarová che correva sempre a denunciare tutto ciò che poteva – ma ogni volta o ci davano la condizionale oppure ci rimettevano in libertà, cosa assolutamente incredibile in un'epoca in cui esisteva l'obbligo di lavorare, i campi di lavoro, la guerra contro gli infiltrati e i sabotatori e così via. Alla fine però questo ci ha fatto calmare, avevamo ormai paura e per puro caso allora i vuoti a perdere hanno cominciato a essere ritirati in cambio di due corone. Siccome fino ad allora non era stato così, nei negozi, e soprattutto i gestori delle birrerie, non sapevano ancora tenere sotto controllo le bottiglie vuote – le deponevano nei corridoi e dove altro capitava – e così nel giro di alcuni mesi, in giro per Praga, abbiamo rubato bottiglie per buone dieci-ventimila corone. Bastava entrare in una birreria e prendere una birra, andare al bagno, riempirsi le tasche di bottiglie e poi pagare con quelle stesse bottiglie, e così *da capo al fine*[2]. In occasione di bevute più lunghe portavamo via direttamente i carrelli con tutte le casse. Al Fruta di Krč o al ristorante U parníku sul lungofiume abbiamo rubato migliaia di bottiglie. In questo ci aiutava attivamente anche Honza. Pian piano però le fonti principali si sono prosciugate e non me la sarei cavata troppo bene se alcuni conoscenti non fossero andati a lavorare e non avessero pagato per me. Il dottor Hrabal è stato uno dei primi. Ma ciò che a lui, visto dall'esterno, sembrava divertente e pittoresco, per me rappresentava piuttosto l'atroce realtà quotidiana. Perciò, anche se facendo tutte queste cose ho vissuto una gran quantità di situazioni e scenette irripetibili, non è un periodo che abbia mai ricordato con gran simpatia e per me non ha mai rappresentato una reale ispirazione letteraria, con l'eccezione di un paio di poesie ormai ben note del 1951 o al massimo del 1952.

Vivevo allora come una persona che aveva un evidente orrore nei confronti del lavoro, un elemento criminale e un hippy – per diversi lunghi anni. In quel periodo sono stato ancora un paio di volte in manicomio, ma non mi ha aiutato. Per la birra ero capace di qualunque cosa. Ma neanche lontanamente mi limitavo solo a questo. Già nel febbraio del 1951 avevo conosciuto in manicomio un certo Prieložný, ex primo ballerino del Teatro nazionale, una parola aveva tirato l'altra, ci eravamo messi d'accordo che avrei portato lui e la famiglia oltrefrontiera. Chi sa da dove – in qualche modo attraverso Vodseď álek – è spuntata fuori la figura di un certo Kurscher, che si spacciava per agente dei servizi segreti vaticani (allora in Boemia era possibile qualsiasi cosa). Ci ha preso in giro, anche se Prieložný in tram gli ha puntato contro una pistola, e quando i Prieložný avevano già venduto anche i mobili perché stavano per andarsene "al di là dei monti", è scomparso ed è riapparso soltanto un po' di tempo dopo in galera. I Prieložný, disperati, sono andati allora a colonizzare le zone di frontiera e hanno lasciato il piccolo Patrik in affidamento a me! [...]

L'epoca era affilata come una sciabola, quasi duecentomila persone si trovavano nei campi di concentramento, le più atroci persecuzioni da ogni parte, tutto si aggravava a una velocità mostruosa di mese in mese, i grandi processi si svolgevano uno dopo l'altro, poi si arrivò anche alla "Švermová e compagnia", e infine a "Slánský e compagnia". Tutto il paese era immerso quanto meno in un'enorme insicurezza, una buona metà addirittura nel terrore, perché gli argini avevano ceduto, come a suo tempo negli anni Trenta in Unione sovietica, e nessuno poteva essere più sicuro di niente. Probabilmente soltanto i delinquenti e gli alcolisti scivolavano tranquillamente sulla superficie dell'epoca – e io per puro caso appartenevo a queste categorie, quindi anche se stava per grandinare, dato il mio stato di ebrezza alcolica la cosa non mi toccava in modo particolare. Me ne stavo seduto da Sekal – che assieme alla moglie legge-

[2] In italiano nel testo.

va ad alta voce gli articoli sul processo Slánský e si sganasciava dalle risate per la soddisfazione che quelle serpi fossero state svelate – e attendevo che finisse di leggere per andare a bere con lui una birra, e poi andavo a rubare qualcosa con Svoboda. Da Hrabal invece non abbiamo quasi mai speso una parola sulla politica, tutt'al più sulla filosofia marxista, Hrabal evidentemente stava ben attento e io non mi sono nemmeno accorto che prestasse così grande attenzione e cura a questo aspetto, e cianciavo con Vladimír sulla bellezza dell'arte moderna, sul surrealismo compianto ormai da tempo eppure così amato, sui dadaisti e sul suo folle esplosionalismo. Vladimír, appena si cominciava a parlare d'altro, si irrigidiva in modo perfetto e sollevava gli occhi al cielo – ci ho provato più volte, poi alla fine ho lasciato perdere. Certo sapevamo tutti, e io come trockista convinto forse anche più degli altri, che sulle nostre teste pendeva la spada di Damocle, che su di noi la sentenza era già stata emessa, che la situazione non sarebbe mai stata diversa e migliore – e lo sappiamo ancora oggi e, oplà, nonostante tutto siamo ancora vivi e ci occupiamo della bellezza della poesia e del mistero della filosofia, come se non stesse grandinando. Ieri, come oggi, si riteneva, senza dirlo ad alta voce, che stesse per scoppiare una nuova guerra che avrebbe distrutto tutto il mondo. E allora forse si sentiva anche in misura più forte di oggi, visto che nel corso di questi trent'anni ci siamo ormai abituati all'idea. La nostra arte non rappresentava una via di fuga, forse soltanto il sogno di Vladimír, ma facevamo fronte alla condanna a morte con impertinenza e si può forse dire con un cinismo degno non di cose migliori, ma proprio di queste. E fino al giorno della morte di Stalin, il 6 marzo del 1953[3], l'avvicinarsi sempre più terrificante e sempre più veloce delle tenebre non si è mai arrestato – non potevamo nemmeno più respirare. Forse questo è stato uno dei motivi del perché mio padre, qualsiasi cosa facessi, mi lasciava misericordiosamente in pace, perché anche lui pensava che di fronte alla fine ineluttabile niente abbia senso e che obbligarmi a svolgere per questo regime e in questo regime un qualche impiego remunerativo non avrebbe rappresentato che una forma di ipocrisia. Mio padre mi tollerava decisamente al di là di ogni misura di tolleranza umana, accettava che scrivessi poesie che non poteva capire, ma lo riconosceva come un lavoro. Ho reso la sua vita un inferno, rubavo a casa, gli prendevo gli ultimi soldi, ogni notte tornavo all'alba a casa ubriaco, spesso pieno di ferite – e lui mi lasciava dormire fino a mezzogiorno, trastullarmi a letto, leggere i miei libri e continuare a folleggiare. Con la mia opera mi auguro di riscattare almeno una parte delle sofferenze che gli ho procurato e che dovevano essere, nel vero senso della parola, delle torture. Tutto ciò è durato buoni dieci anni, a partire da quell'incontro sulla terrazza del Mánes. I ricordi dei litigi con lui mi hanno torturato in sogno per lunghi decenni. Mi ha letteralmente salvato la vita – lo sapeva e una volta me l'ha anche detto. Sì, non avrei resistito e non mi importava niente della vita. Che abbia resistito, e che abbia resistito in questo modo, è stato possibile soltanto grazie al fatto che sapevo di essere un grande poeta – uno dei più grandi. Non me la sono mai tirata per questo o per qualche altro motivo – in molti possono testimoniarlo – ma ero consapevole di ciò che facevo e che tutto ciò avesse un senso. E ho sempre lavorato consapevolmente per fare le cose sempre meglio e poi ancora meglio. Questo sforzo di fare le cose sempre meglio mi bastava abbondantemente, non avevo poi bisogno di pubblicare, e per lunghi anni non avevo nemmeno bisogno che qualcuno conoscesse le mie cose (e in modo particolare nel mio matrimonio). Nella primavera del 1955 ho all'improvviso smesso di frequentare praticamente tutti i miei amici e i miei conoscenti e

[3] In realtà Stalin è morto, com'è noto, il 5 marzo del 1953.

non mi ha dato per nulla fastidio la perdita dei lettori. Quello che facevo e faccio contiene in se stesso i propri criteri di valutazione e, anche se dovesse andare tutto distrutto, avrei la sensazione di una vita compiuta e ben vissuta. A questa conclusione sono però potuto arrivare soltanto alla fine e, dopo aver vissuto con Julie, la vita mi piace così tanto – in gioventù mi lamentavo troppo, imprecavo troppo e mi ero convinto di odiare la vita e ho patito davvero troppo. Solo il più saggio dei miei amici, l'ingegniere Gottlieb, è riuscito a convincermi, con pazienza e calma, del contrario, con quell'amorevolezza che ha spesso rappresentato l'unica consolazione nei disastri che ho sofferto e che mi sono in gran parte andato a cercare. [...]

Delle nuove persone che ho conosciuto dopo l'avventura viennese, i più importanti per me sono stati Sochor, Gottlieb e Hrabal. Ognuno a modo suo. [...] Hrabal l'ho conosciuto, in circostanze che ormai non ricordo più, in un momento imprecisato alla fine del 1951 – su raccomandazione di qualcuno lo sono andato a trovare a Líbeň. [...] Rispetto a Gottlieb Hrabal – lo chiamavo dottore – ha significato per me molto, molto meno. Anche con lui filosofeggiavamo, ma Hrabal era buono soprattutto per divertirsi. Bevevamo insieme in modo davvero eroico e molto spesso si univa a noi anche Vladimír, che non si lasciava andare così tanto al bere. Con loro si discuteva soprattutto di arte. E così, in modo piuttosto felice, ho passato a filosofeggiare tutti i miei anni di grandi bevute, perché l'unico con cui si poteva parlare di qualcosa era Pavel Svoboda ed eventualmente anche Karel, con il quale però proprio per questo mi vedevo molto di rado. Tuttò ciò mi è stato poi di enorme aiuto negli anni successivi, all'università e nel corso dei successivi seri lavori filosofici. Tutti restavano a bocca aperta – non solo Hrabal, che lo ha scritto, ma anche tutti gli altri – non capendo come facessi a tenere dietro a ogni cosa: bevute quotidiane, furti, vita da hippy, le sofferenze con Honza, la lettura, la filosofia e *last but not least* anche lo scrivere. Eppure ogni giorno mi trovavo in dieci luoghi differenti!

[E. Bondy, *Prvních deset let*, Praha 2002, i brani sono tratti dalle pp. 15-16; 17-19; 22-24; 25-26; 31-34; 34-36; 36-39; 44-45; 55-57; 57-59; 60-62, 64-67. Traduzione dal ceco di Alessandro Catalano]

www.esamizdat.it

Jan Reich, *Bohemia*

Čichadlo

Le radici dell'underground letterario ceco negli anni 1949-1953

Egon Bondy

♢ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 55-59 ♢

L'UNDERGROUND cecoslovacco degli anni '70 e '80 è stato un importante elemento costitutivo della cultura non ufficiale, della quale faceva parte e alla quale ha apportato molti elementi di controcultura esplicita. È stata una corrente molto attiva dal punto di vista artistico, più di quanto sia avvenuto in altri paesi del blocco orientale, andava dal rock fino alle arti figurative e nel suo ambito sono stati addirittura realizzati progetti come la storia della filosofia mondiale, oggi giunta al XIV volume, la cui origine è stata semplicemente dettata da una situazione in cui per più di 40 anni sul mercato non era disponibile praticamente nulla in questa disciplina. Era altrettanto sviluppata anche l'attività di traduzione. Sono nati periodici di livello paragonabile ai loro analoghi mondiali. La cultura underground ha influenzato ampi strati giovanili, non è rimasta confinata al centro e ancora meno ai circoli intellettuali, ed è stata invece recepita in particolare dalla gioventù operaia. Il suo rapido fiorire negli anni 1972-73 è dovuto, tra le altre cose, al fatto che ha consentito ai giovani di fare riferimento a opere che li avevano preceduti di oltre vent'anni. Le scoprivano, se le ristampavano, le recitavano, le mettevano in musica e ne traevano ispirazione. Le radici dell'underground cecoslovacco risalgono pertanto agli anni 1949-53, cioè a un periodo in cui il concetto di underground non era stato ancora coniato – tuttavia, come dimostreremo, questo concetto è applicabile a pieno titolo alle opere di tale periodo e si tratta di un caso unico nel blocco orientale.

A ciò bisogna aggiungere che tra le due guerre l'arte ceca è stata una componente integrale dell'arte moderna mondiale, molto più di quella di qualsiasi altro paese dell'Europa centrale o dell'Europa orientale, e che, dopo l'ascesa del fascismo in Germania, Praga è diventata direttamente la seconda capitale mondiale dell'arte moderna dopo Parigi. Ciò ha condizionato anche la nascita dell'underground. Nel 1950 dal gruppo surrealista cecoslovacco, che si trovava già nell'illegalità, si sono staccati alcuni giovani membri, che si erano resi conto di come la classica estetica surrealista fosse insufficiente a riflettere la realtà in cui ci eravamo ritrovati allora. Che non si trattasse solo di una questione accademica e fosse invece una questione che riguardava l'interezza dell'atteggiamento nei confronti della vita e dello stile di vita, lo documenteremo più avanti. Il gruppo distaccatosi era relativamente numeroso, avevamo tutti più o meno vent'anni, ma solo l'opera di alcuni è sopravvissuta al tempo. Si tratta in particolare di Honza Krejcarová, Ivo Vodsed'álek, Egon Bondy, Vladimír Boudník. Negli anni 1951-54 abbiamo poi avuto tra le nostre fila anche Bohumil Hrabal, che apparteneva a una generazione più anziana. Dal 1949 fino a circa il 1954 abbiamo pubblicato le edizioni samizdat Půlnoc [Mezzanotte], per le quali sono usciti complessivamente 43 volumi, di dimensioni più o meno grandi. Le opere dei protagonisti del gruppo hanno avuto destini differenti. Honza Krejcarová, figlia di Milena Jesenská[1], è stata tra tutti la più duramente colpita dalle retate della polizia. Della sua opera rimane solo una brevissima raccolta incompiuta di poesie di carattere "hard sex", allora del tutto unico, una raccolta di cosiddette "poesie dalla terapia", basate sull'utilizzo di una simbologia psi-

[1] Intellettuale e giornalista, destinataria delle *Lettere a Milena* di Kafka.

coanalitica, e una breve prosa erotica[2]. Negli anni '50 e '60 ha pubblicato ufficialmente letteratura commerciale per guadagnarsi da vivere. Ivo Vodsed'álek ha scritto per tutta la vita, fatte salve alcune pause, ed è rimasto il più fedele ai fondamenti teorici ed estetici del gruppo. Dopo il 1953 ha rifiutato per principio di pubblicare, anche in samizdat, e solo nel 1989 ha autorizzato la pubblicazione della sua opera in samizdat, essendone sempre stato insoddisfatto fino a tale data. Quando la sua opera, che potrebbe essere raccolta in un unico tomo voluminoso, verrà pubblicata fra non molto, il panorama della storia della letteratura ceca degli ultimi quarant'anni, ci tengo a sottolinearlo, dovrà essere sottoposto a una significativa correzione. Egon Bondy è un autore relativamente prolifico, che è stato direttamente all'origine dell'underground ceco degli anni Settanta. Per questo motivo in Cecoslovacchia la sua opera è ampiamente nota tra i giovani. Questi tre autori, a differenza di Bohumil Hrabal, hanno categoricamente rifiutato di pubblicare selezioni mutilate della propria opera negli anni Sessanta, per non parlare poi dei decenni successivi. Va tuttavia richiamata l'attenzione sul fatto che solo Bondy ha motivato politicamente tale decisione, la sua opera è d'altronde molto esplicita a tale riguardo.

Cosa proponevamo e cosa facevamo a quei tempi? Dire che dopo il febbraio del 1948[3] abbiamo cominciato da un giorno all'altro a vivere in un mondo orwelliano, è un *common place*. Lo shock tuttavia è stato ulteriormente moltiplicato dall'onnipresente propaganda stalinista. La metropoli era interamente ricoperta di manifesti realizzati nello stile del socialismo reale e decorata ovunque da striscioni con slogan concettualmente e linguisticamente assurdi. Per completare il quadro dirò solo che tutta la stampa, i film e le trasmissioni radiofoniche avevano un aspetto analogo. Si trattava di un assalto al quale non era possibile resistere, la maggior parte della gente non riusciva in alcun modo a difendersene, poiché era un assalto del tutto inatteso e il suo carattere massiccio ne faceva un fenomeno senza precedenti, anche dopo l'esperienza della propaganda nazista. Gli effetti naturalmente non hanno tardato a farsi sentire. Negli anni 1948-54 l'entusiasmo per lo stalinismo è diventato un fenomeno di massa, soprattutto tra i giovani. Molti dei miei colleghi che sono presenti a questa mia relazione, per esempio, hanno preso attivamente parte durante tale periodo alla politica e alla propaganda stalinista. Si ricordano sicuramente di come l'isterica adorazione di Stalin e del programma staliniano di edificazione del socialismo arrivasse fino a un parossismo per cui masse di giovani non solo esultavano, cantavano, danzavano ed edificavano collettivamente, ma allo stesso tempo piangevano, maledicevano, odiavano collettivamente e così via. Sono convinto che allora non fossero a conoscenza dell'altro lato della medaglia di quei tempi, quello dei campi di concentramento creati in fretta e furia, degli arresti di massa e così via – anche se poi le esecuzioni e i processi politici erano oggetto della più ampia pubblicità, proprio per motivi propagandistici. Per noi, giovani poeti e artisti, era una situazione in cui in un modo o nell'altro dovevamo cercare una risposta artistica a quanto ci circondava, una risposta per quanto possibile offensiva. Eravamo, grazie a dio, troppo giovani per chiuderci semplicemente in un'emigrazione interna.

Quello a cui siamo arrivati è stata la teoria estetica della cosiddetta poesia imbarazzante e del cosiddetto realismo totale. Imbarazzante nel senso più autentico della parola, totale in tutta la profonda ambivalenza del senso di questa parola. Abbiamo scoperto e realizzato la possibilità di sfruttare la pseudoestetica della mitologia stalinista per giungere alla sua stessa negazione. Non ci siamo rifugiati nell'ironia, né tantomeno nell'antipropaganda, e abbiamo in-

[2] Testi per la maggior parte tradotti in italiano nel volume J. Černá, *In culo oggi no*, Roma 1992.

[3] Data del colpo di stato con cui il partito comunista ha preso il potere.

vece sfruttato, per esempio, la fraseologia degli slogan in modo tale da impossessarcene esteticamente, in maniera analoga a quanto aveva fatto a suo tempo Duchamp con i suoi *ready mades*. Non abbiamo sottovalutato, né messo in dubbio, la carica emozionale della produzione artistica stalinista, la abbiamo solo potenziata fino a livelli vertiginosi e *ad absurdum*. Le nostre poesie di quell'epoca hanno a volte una struttura apparentemente ingenua, sembrano un tentativo non riuscito di imitare l'estetica stalinista nel quale non si fa che incespicare nel metro o nella rima, oppure si utilizza una metafora "non riuscita", che non è ironica, bensì solo imbarazzante. A volte queste poesie sono scritte come il semplice estratto di un reportage, oppure riassumono la realtà in un'espressione lapidaria totale, come quando nello spazio di sei-sette versi si constata senza commenti che stiamo facendo l'amore e allo stesso tempo dagli altoparlanti che diffondevano la radio per strada risuonavano notizie di esecuzioni e l'ora esatta. In questa poetica erano rigorosamente esclusi non solo la didatticità o il moraleggiare, ma anche ogni motto di spirito o freddura ("esprit"). Li abbiamo sempre intenzionalmente evitati, a ogni costo. È tuttavia difficile dare un'idea di questi aspetti senza presentare dei materiali testuali. Nella mia relazione non vi è tempo per farlo, ma ho portato con me alcuni samizdat di quell'epoca e nel corso della riunione sarà possibile sondarli in traduzione. Riporto comunque ancora la citazione da un articolo in cui Ivo Vodsed'álek ricorda quei tempi:

> Vedevamo le gigantesche prospettive sovietiche di felicità e fierezza nelle opere artistiche. Non si trattava di un riflesso della realtà, come allora si sforzavano di farci credere i teorici dell'arte. Era un peculiare e complesso sistema mitologico, che riusciva a fissare valori morali ed estetici... Di fronte a queste opere i nostri ideali di un tempo si rivelavano compromessi e d'impaccio. Abbiamo cominciato a renderci conto della superfluità generale della libertà, che fino a quel momento era stata all'apice della gerarchia dei valori. Era una situazione del tutto assurda.

Il nostro stile, naturalmente, si è evoluto con il tempo e d'altronde fin dall'inizio non erano mancate le opere di ampio respiro, dalle novelle fino all'epos. È tuttavia importante e significativo per la storia dell'underground cecoslovacco il fatto che all'inizio degli anni '70 quest'ultimo attingesse direttamente alla letteratura da noi scritta negli anni 1949-53 e la ritenesse come qualcosa di inerentemente proprio. Da allora, non solo quest'opera letteraria, ma anche la sua specifica poetica si è diffusa tra la generazione più giovane fino al punto che i poeti degli anni '80 venivano definiti, un po' per scherzo, la generazione di Bondy (Jan Placák, Petr Placák, Jáchym Topol, Krchovský e altri ancora).

Ma gli aspetti più interessanti e, dal punto di vista della letteratura comparata, più importanti, li affronterò solo ora. In conseguenza sicuramente del fatto che l'arte ceca – come ho già ricordato – ha tenuto per intero il passo dello sviluppo dell'arte moderna mondiale, nel gruppo intorno alle edizioni Půlnoc si sono prodotti, negli anni 1949-53, alcuni fenomeni degni d'attenzione. Per esempio il fatto che da noi si è dato vita in pratica a una vera e propria analogia della letteratura americana della *beat generation* – oltretutto con un anticipo di alcuni anni – e che qui sono stati anticipati in maniera evidente e documentabile altri trend che andavano in direzione della pop art e dell'iperrealismo. Non è in alcun modo mia intenzione formulare una dichiarazione di priorità temporale, voglio solo limitarmi a porre in evidenza la sincronicità nello sviluppo, frutto della forza viva della tradizione dell'arte ceca moderna. Gli autori del gruppo Půlnoc vivevano in un contesto incommensurabilmente più crudo e pericoloso di quanto non lo fosse la vita che conosciamo dalle biografie e dalle opere della beat-generation. Sempre all'ombra della guerra, ma anche dei campi di lavoro forzato e delle persecuzioni politiche di massa, vivevamo in un modo i cui punti di contatto con i beatnik erano il be bop (che però era rigorosissimamente vietato e perseguito), l'hard-sex (con l'eccezione dell'omosessualità), il vagabondage, il furto, l'accattonaggio e attività antisociali di ogni

tipo, solo che invece delle auto – da noi semplicemente non c'erano – rubavamo quello che si riusciva a rubare. Vagabondavamo senza un tetto come girovaghi, anzi, data la situazione politica di allora, come veri e propri fuorilegge (in un'epoca in cui vigeva l'obbligo di lavorare, non lavoravamo e di conseguenza non ottenevamo le tessere alimentari, in un periodo di totale registrazione della popolazione, non avevamo libretti di lavoro e nemmeno carte di identità). Invece delle droghe, avevamo il vermouth di frutta, invece di girovagare per gli States, attraversavamo avanti e indietro il confine statale sotto le fucilate per contrabbandare calze di nylon dall'Austria e invece del buddhismo zen avevamo il filosofo ceco paramistico (ma assolutamente non cristiano) di inizio secolo Ladislav Klíma (del quale, penso, si parlerà in questa sede) e (o) Trockij. Era un'espressione e uno strumento di difesa istintiva nei confronti dell'establishment totalitario. Da questo stile di vita derivava un corrispondente modo di sentire la vita, che ha trovato espressione a livello artistico altrettanto apertamente di quanto avviene nell'*Urlo a Carl Solomon* di Ginsberg o in *On the Road* di Kerouac. Anche in questo caso si può fare riferimento ai testi a fini documentativi. Questa tappa della nostra vita ha coperto gli anni 1949-52. *Residui d'epos* di Egon Bondy è stato scritto nel 1954, le prose andate perdute, che allora avevano entusiasmato Hrabal, sono degli anni 1952-53, il retrospettivo *Questionario per i quadri* è del 1961, *Urlo* è del 1953, *On the Road* del 1957. E vivendo in questo modo abbiamo fatto esperienze come minimo pari a quelle dei beatnik negli Usa, ci siamo immedesimati con il volto nascosto della realtà ufficiale d'allora, della quale i letterati che esordivano nelle riviste di stato non sapevano nulla.

Con questi ultimi non mantenevamo alcun contatto né allora – quando quelli tra loro che sapevano di noi ci proclamavano "socialmente dannosi" e ci denunciavano alla polizia politica – né nei decenni successivi, quando le loro posizioni sono cambiate a più riprese. È comunque sintomatico il fatto che noi non abbiamo mai cercato contatti nemmeno con la generazione poetica più anziana (Seifert, Hrubín, Holan e così via). L'antiautoritarismo, che era la base della nostra rivolta di vita, era già allora accompagnato da un antielitarismo a livello intellettuale. E queste orme sono state seguite dall'underground degli anni '70.

Non mi dilungherò oltre nell'analisi dell'analogia "gruppo Půlnoc-beat generation", perché ciò che è stato scritto allora parla da sé. Affronterò ora un altro punto. La teoria estetica e la prassi della poesia imbarazzante e del realismo totale hanno anticipato l'estetica e la creazione artisitca della pop art e dell'iperrealismo. Siamo giunti, nella teoria e nella prassi, alla conclusione che la banalità, quando diventa categoria estetica, assume l'aspetto di mostruosità – con fasi intermedie di assurdità e scurrilità. La pop art ha sfruttato esteticamente l'aggressività del triviale, che ci assale con immagini e parole dalle reclame commerciali e dalle merci di consumo, e noi abbiamo sfruttato allo stesso modo l'aggressività della trivialità degli anni 1949-53 nella Cecoslovacchia di allora, che si fondava sull'onnipresenza dei feticci e degli slogan stalinisti (cito Vodsed'álek: "È forse qui che porta direttamente la strada iniziata con la convulsività di Breton. Sentivamo questo fenomeno in tutti i campi della vita, nella politica, nel sesso e nell'arte. L'obiettivo era quello di glorificare l'imbarazzo. Non ci immaginavamo ancora che il nostro programma sarebbe stato messo in atto dalle trasmissioni televisive"). I momenti di mitologismo insiti nel fascino malefico dei simboli consumistici e dei loro eroi onirici ci erano ben noti sul piano analogico della manipolazione politica della coscienza. La tecnica di estraniare casi tipici, che potevano andare dal documento fotografico fino alle merci più banali e più ordinarie, ci era ben nota e veniva da noi coscientemente utilizzata (documenti fotografici di questo tipo erano, per esempio, la fila infinita di ritratti di uomini di stato su un muro o un simbolo del benessere: un salame, che

spesso compariva sui manifesti in funzione feticistica). Dirò ancora, a solo titolo di esempio, che quando nello stesso periodo il pittore Mikuláš Medek stava vivendo anch'egli una crisi di allontanamento dal surrealismo, gli abbiamo consigliato di dipingere, per esempio, un normale tram (veristicamente o alla maniera naif) e di scrivere sotto tale immagine semplicemente "tram" e così via. Medek lo ha considerato assolutamente intollerabile e ha scelto una strada che portava verso l'astrazione.

Per concludere, solo questo: le radici dell'underground cecoslovacco risalgono alle edizioni Půlnoc degli anni 1949-53 allo stesso modo in cui le radici dell'underground americano risalgono alla generazione dei beatnik. L'assoluta sincronicità temporale è davvero notevole. Alcuni rappresentanti del gruppo Půlnoc hanno preso personalmente parte – come negli Usa è il caso, per esempio, dell'autore dell'*Urlo* – anche alla nascita "ufficiale" dell'underground in Cecoslovacchia. È un legame reciproco ancora oggi vivo e questo nonostante il fatto, per esempio, che Egon Bondy sia noto a tutti come marxista di sinistra. Una caratteristica in certa misura specifica dell'underground cecoslovacco è il suo ininterrotto substrato filosofico (Stankovič, Jan Placák, Topol, ma anche un poeta che manca di qualsiasi erudizione come Fanda Pánek) e la peculiare connessione tra il reale concreto e il sogno lirico – un'eredità tardiva degli antenati surrealisti. Entrambi questi elementi rendono la letteratura dell'underground ceco molto attraente per i lettori, consentendole così di diffondersi tra strati amplissimi della gioventù. La storia dell'underground cecoslovacco, poi, sicuramente non finisce qui e continuerà a svilupparsi anche dopo il cambiamento di establishment.

gennaio 1990, per N.Y.C.

[Relazione letta in occasione di una conferenza tenutasi a New York City il 17-22 marzo 1990, E. Bondy, "Kořeny českého literárního undergroundu v letech 1949-1953", *Hant'a press*, 1990, 8, pp. 5-9. Traduzione dal ceco di Andrea Ferrario]

Tra fratelli invalidi e marxismo di sinistra. Due interviste con Egon Bondy

A cura di Andrea Ferrario

♢ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 61-73 ♢

Due interviste e un ricordo

di Andrea Ferrario

LE due interviste che pubblichiamo risalgono entrambe agli anni Novanta. La prima, pubblicata dal mensile Linea d'ombra è stata realizzata via posta alla fine del 1993, dal giornalista Bruno Ventavoli e dal sottoscritto, in contemporanea all'uscita della traduzione italiana di *Fratelli invalidi* per la casa editrice Eleuthera. La seconda, pubblicata a suo tempo sul sito web I Balcani, oggi non più on-line, è stata raccolta direttamente dal sottoscritto e dal giornalista e attivista politico slovacco Juraj Janošovský a Bratislava nel 1998 e testimonia, tra le altre cose, il particolare interesse che in quel periodo Bondy aveva per la futurologia.

Ci tengo particolarmente ad aggiungere alle interviste, e agli altri testi qui pubblicati, un breve ricordo di Egon Bondy così come l'ho conosciuto dopo il 1989. Per me, quando a metà degli anni Ottanta ho trascorso grazie a una borsa di studio un periodo di studio a Praga, Bondy era come per tanti altri una leggenda, un nome difficilmente ricollegabile a una persona concreta, visto anche che ufficialmente il suo nome non esisteva e anche nei circoli dissidenti non era tra i più graditi. Di lui non ero mai riuscito a leggere nulla, ma gli amici "alternativi" che allora frequentavo, e che probabilmente di lui conoscevano solo poco più di me, lo citavano come un personaggio fenomenale e in un paio di occasioni me ne avevano anche recitato qualche verso, con ogni probabilità storpiato. Nel 1990, quando è diventato membro della redazione del settimanale Tvorba, allora e per breve tempo rifugio dell'ala sinistra della dissidenza, gli ho scritto una lettera presso la rivista esprimendogli il desiderio di avere un contatto diretto con lui ed eventualmente incontrarlo. Vista l'immagine "leggendaria" che ne avevo, e che indubbiamente proiettava su molte altre persone, è stata grande per me la sorpresa di ricevere in un breve giro di tempo una sua risposta entusiasta.

Conservo un vivo ricordo anche del primo incontro con Bondy, a Bratislava, dove si era da poco trasferito. Mi aveva dato appuntamento a casa sua, nel pieno centro della città, e mente suonavo il campanello del suo appartamento, complici le letture dei suoi testi più "forti" e anche un paio di sue foto poco fedeli che avevo avuto l'occasione di vedere, mi attendevo di vedermi aprire la porta da un uomo alto, massiccio, dalla voce tonante e che mi avrebbe subito invitato a farci una bella bevuta di birra. Quale è stata invece la mia sorpresa, al socchiudersi della porta, nel vedere un uomo mingherlino, basso rispetto agli standard cechi, e dalla voce che allora mi è sembrata quasi femminile. Gentilissimo nell'accogliermi, mi ha subito offerto di prepararmi un tè perché beveva solo quello e quindi in casa non aveva altro da offrirmi. Bondy comunicava immediatamente la straordinaria intelligenza di cui era sicuramente dotato. Quando parlava, spesso socchiudendo gli occhi, era chiaro il suo impegno per dire l'essenziale di quello che aveva in mente, senza perdersi in inutili fronzoli. Ma era anche una persona eccezionalmente aperta, sinceramente interessata al suo interlocutore, fino a comunicare in alcune occasioni un autentico senso di affetto. Il Bondy degli anni Novanta, come traspare anche dalle interviste che qui pubblichiamo, era profondamente immerso nel pensiero politico, costantemente impegnato nell'interpretare la realtà attuale e nel tentativo di intravvedere gli sviluppi futuri, con la certezza, da questo punto di vista, di non avere, a differenza di altri, peccati giovanili da scontare. Era chiaramente conscio dell'importanza non solo della sua opera, ma anche della sua traiettoria di vita, eppure in lui mancava assolutamente qualsiasi atteggiamento di altezzosità o elitarismo. Proprio quest'assenza di ogni forma di elitarismo, che d'altronde è in sintonia con i suoi scritti, rimane il ricordo forse più prezioso che serbo di lui. Il senso di queste brevi righe, quindi, è quello di testimoniare che l'anno scorso la morte si è portata via non solo un grande poeta e scrittore, ma anche una persona dalle straordinarie qualità umane.

♢

Plastic People e Fratelli invalidi. Incontro con Andrea Ferrario e Bruno Ventavoli

Andrea Ferrario – Bruno Ventavoli *Quali sono stati i suoi punti di riferimento culturali, quan-*

do ha scritto Fratelli invalidi? *Orwell? La beat generation?*

Egon Bondy Difficilmente posso affermare di avere avuto in mente qualche modello scrivendo *Fratelli invalidi*. Essendo stato un lettore appassionato fin dalla mia infanzia, all'epoca erano piuttosto pochi i libri che non avevo letto e non sono quindi in grado di giudicare quale tra di essi abbia potuto o meno esercitare un influsso diretto su di me, dopo tutto avevo ormai più di quarant'anni. *Fratelli invalidi* riflette l'atmosfera peculiare che regnava nel nostro paese all'inizio degli anni Settanta. Solo allora, infatti, siamo venuti più direttamente a contatto con quanto ha contraddistinto gli anni Sessanta negli Stati uniti. Gli hippy avevano un grande fascino per noi perché, tra le altre cose, tutto quello che era in relazione con il loro movimento era nella Cecoslovacchia di allora oggetto di dure repressioni. Io, personalmente, ho avuto il vantaggio di vivere sulla mia pelle l'esperienza del proscritto già a cavallo degli anni Quaranta e Cinquanta, quando, insieme ai miei amici di allora, vivevamo praticamente nello stesso modo in cui viveva la beat generation a noi contemporanea, senza naturalmente che avessimo alcun presentimento della sua esistenza. È un fenomeno che non ha avuto analoghi negli altri paesi del blocco sovietico e che è a mio parere estremamente interessante. Ne abbiamo riferito in una relazione letta all'università di New York nella primavera del 1990 suscitando, ritengo giustamente, grande interesse, soprattutto quando ho potuto presentare degli esempi di letteratura samizdat degli anni che vanno dal 1948 al 1954. Numerosi esponenti della generazione artistica del tempo hanno poi iscritto in maniera permanente il loro nome nella cultura ceca – sono decine e decine, ma vorrei ricordare almeno i pittori Mikuláš Medek e Vladimír Boudník, oltre allo scrittore Bohumil Hrabal. Quest'ultimo, tuttavia, ha dato nelle sue opere un'immagine estremamente addomesticata e sostanzialmente piatta del modo in cui vivevamo allora a Praga. All'inizio degli anni Settanta avevo quindi, rispetto alla generazione di un quarto di secolo più giovane, un certo "vantaggio". Ho formulato nel mio libro una "visione ideale" delle possibilità di vivere liberamente anche in condizioni di non libertà, con l'intenzione di dare alla generazione che veniva il coraggio di perseguire la realizzazione di se stessi al di fuori della "cultura ufficiale" e contro *qualsiasi* establishment. Ci sono riuscito? Non è stato certo *Fratelli invalidi* a dare vita alla generazione underground – lo avevamo già fatto io e Magor Jirous un paio di anni prima – ma ne è stato comunque un fattore consolidante.

A.F. – B.V. *Ci sono molti riferimenti alla tradizione sacra della Bibbia, l'acqua del Diluvio, una sorta di arca per gli ultimi "fratelli invalidi", la piccola Tereza nata il 24 di dicembre... Perché ha usato delle metafore religiose?*

E.B. Eventuali paralleli con la mitologia biblica non devono portare nel libro ad alcuna associazione religiosa. Gli eventi e i simboli biblici sono semplicemente patrimonio comune all'intera cultura europea e aggiungono al mio testo solo un po' dell'atmosfera delle letture popolari. Non ho scritto un libro per intellettuali.

A.F. – B.V. *Perché è stato possibile pubblicare il libro solo in samizdat?*

E.B. Era assolutamente impensabile che il libro passasse il vaglio della censura di allora. Ma mi sarei comunque rifiutato di annacquare il mio testo, come invece faceva Hrabal, per farlo passare alla censura. Per i giovani la letteratura pubblicata ufficialmente non era altro che la foglia di fico di un regime antiumano. Volevamo far capire con la massima chiarezza che, anche nel caso in cui il regime ci avesse fatto delle concessioni, non saremmo scesi a patti con lui.

A.F. – B.V. *Voi dell'underground praghese vivevate come in* Fratelli invalidi, *bevendo birra, rifiutando il lavoro, fumando erba? Facevate uso di droghe? Era facile reperirle sotto il regime socialista?*

E.B. Sì, vivevamo come i "fratelli invalidi", con l'eccezione che le persecuzioni della polizia erano spesso molto dure, mentre invece nel mio libro rimangono piuttosto marginali. Che droghe si prendevano? In Boemia, innanzitutto, si beve un mare di birra. E si coltiva anche la marijuana. Altrimenti si producevano droghe utilizzando farmaci comprati con ricetta medica. Il fenomeno non ha assunto tuttavia il carattere di un'"epidemia". In Boemia le droghe, come l'omosessualità, non sono mai state materia di scandalo. Sia le une che l'altra hanno ormai da tempo smesso di essere dei tabù da noi (contrariamente a quanto non sia, ad esempio, negli Usa o altrove). La "rivoluzione sessuale", per citare un esempio, non è stata in realtà per il nostro paese niente di nuovo.

A.F. – B.V. *Il suo libro termina con una terra nuovamente libera da acque. Che mondo costruiranno i "fratelli invalidi"?*
E.B. Che "mondo nuovo" avrebbero costruito i fratelli non lo sapevo allora e non lo so oggi. Un libro che ho scritto nel 1985, quindi più di dieci anni dopo (il libro s'intitola *Senza nome),* e che ha segnato la mia definitiva rottura con coloro che si preparavano a diventare il nuovo establishment del "doponovembre" [il periodo successivo ai rivolgimenti del novembre 1989] contiene quella che potrebbe essere definita la continuazione di *Fratelli invalidi,* ma anche in quest'opera ho aggirato la domanda che lei mi fa. Oggi non ci sono molte speranze, ma bisogna comunque accogliere con favore ogni tentativo di dare vita a qualcosa di nuovo.

A.F. – B.V. *Lei è stato dissidente sotto il regime comunista, perché rimane ancora all'opposizione oggi che i suoi vecchi amici dissidenti sono al potere? Perché è così crudele, nel suo romanzo, verso gli intellettuali? Li considera davvero così ammalati di opportunismo e di arrivismo sociale?*
E.B. I cittadini che nel novembre 1989 sono scesi sulle piazze delle nostre città per chiedere di rimuovere il governo allora in carica, sarebbero tornati immediatamente alle proprie case o ai propri posti di lavoro se qualcuno avesse fatto loro anche solo lontanamente cenno di avere in programma la restaurazione del capitalismo. È qualcosa che oggi chiunque vi confermerebbe, qui da noi. Dopo 42 anni di modello sociale non capitalista (anche se assolutamente non socialista!), la gente considerava come assolutamente e irrevocabilmente *scontate* cose che fino a oggi nel capitalismo non sono state scontate: *tutti* avevano un lavoro assicurato, un'abitazione di qualità a prezzi bassissimi, assistenza medica completa e gratuita, generi alimentari a prezzi stracciati e così via, e *nessuno* viveva sottoposto a pressioni materiali o comunque tali da pregiudicarne un'esistenza decente. La gente voleva rimuovere una classe dirigente chiaramente incapace e porre fine a un modo di gestione dell'economia rivelatosi troppo conservatore, ma pensava di ottenere questo andando "in avanti", verso un rinnovamento del socialismo originariamente promesso nel 1948 (e che a quell'epoca non era stato realizzato) e non tornando "indietro", pagando, nota bene, il prezzo di un peggioramento delle condizioni di vita così drastico come quello verificatosi negli ultimi quattro anni. La storia della truffa compiuta ai danni degli abitanti dell'intera Europa centro-orientale è una pagina molto buia e io non sono l'unico a dirlo, solo che non tutti lo hanno fatto fin da subito e così ad alta voce.

Per quanto riguarda la mia "dura" condanna degli intellettuali e dell'intelligencija in *Fratelli invalidi:* come gruppo sociale l'intelligencija è stata priva di difese fin dal medioevo. Temo che la caratteristica di essere pronta a servire chiunque (imprecando poi il più delle volte a casa al caldo della stufa) sia veramente, almeno in determinati paesi, in una certa misura intrinseca a essa. Ma d'altra parte non si può certo pretendere che tutti quelli che, per fare un esempio, possiedono il diploma di maturità, abbandonino il proprio posto di lavoro quando il sistema diventa antiumano. Con gli intellettua-

li le cose sono un po' diverse. Nell'ambito dell'underground vi sono state ripetute discussioni, per esempio, sull'accettabilità da un punto di vista morale, in un regime totalitario, di fare il direttore della filarmonica o di occupare posizioni simili. Chi, come Magor Jirous, aveva delle posizioni totalmente radicali, lo riteneva una vergogna sia dal punto di vista morale, che da quello sociale e politico. Non si trattava per noi solo di questioni astratte. Il regime usava convocare gli artisti e gli intellettuali per far loro "approvare" e firmare ogni tipo di dichiarazione contro il dissenso e a difesa della politica degli stalinisti. Si serviva inoltre di questi artisti e intellettuali per presentarli all'estero come una dimostrazione della libertà artistica e spirituale e dell'alto livello culturale esistenti nel nostro paese. Ma lo stesso valeva per gli sportivi e, dopo tutto, la questione della "copertura del regime" non riguardava anche tutti coloro che lavoravano nelle fabbriche? L'unica soluzione adeguata sarebbe in simili casi uno sciopero generale – ma dove sono finiti i tempi in cui era ancora possibile pensarvi seriamente? Era una questione comunque così scottante che ne ho fatto addirittura il tema centrale di un mio romanzo della metà degli anni Ottanta dal titolo *I fratelli Ramazov* (ho preso spunto dal romanzo di Dostoevskij per dimostrare come e in che direzione negli ultimi cento anni si sia spostata la problematica etica fondamentale che grava su di noi e che dobbiamo risolvere). In *Fratelli invalidi* viene tuttavia rappresentata anche la classe degli intellettuali dell'underground, che riesce a vivere e a creare a un alto livello professionale e intellettuale, pur non avendo alcun legame con l'establishment e mantenendo come proprio retroterra la comunità dei fratelli invalidi.

A.F. – B.V. *Nel suo romanzo il socialismo reale ha un'esistenza ormai di secoli. Perché, a suo parere, nella realtà è finito dopo quarant'anni? Nel romanzo Hafiz dice che ai tempi dell'impero asburgico c'era la vera libertà: è anche la sua opinione? Come vede il futuro del suo paese dopo la divisione tra la Repubblica ceca e la Slovacchia?*

E.B. Il romanzo fa chiaramente suoi alcuni canoni della fantascienza. Il "mistero della sopravvivenza" per centinaia di anni di un socialismo degenerato è una licenza letteraria. Negli anni Settanta temevamo davvero che il regime sovietico neostalinista sarebbe durato a lungo (così come l'imperialismo occidentale con esso convergente), ma dall'inizio degli anni Ottanta è stato chiaro che non avrebbe potuto resistere. Il suo crollo definitivo è a mio, anche se non isolato, parere la conseguenza soprattutto dell'assoluta incapacità della nuova classe governante che è venuta lentamente, ma stabilmente, a formarsi nell'Unione sovietica dalla metà degli anni Trenta. Durante gli anni Settanta e Ottanta essa ha assunto un carattere pienamente mafioso e 1'interesse per 1'arricchimento personale ha superato anche quello per la conservazione dello stato sovietico. In un certo modo gliene possiamo essere grati, poiché ha posto speditamente fine a una mostruosità che, per il semplice fatto di spacciarsi per un ordinamento socialista, era letteramente di ingombro alla strada verso il futuro – un tale "socialismo" non poteva che riempire di orrore chiunque. Oggi naturalmente la destra sfrutta tutto ciò a fini propagandistici e non c'è di che meravigliarsi.

Hafiz e la monarchia asburgica: praticamente tutti i rimandi storici all'interno del romanzo sono intenzionalmente confusi e sono tesi a evidenziare la grande distanza storica tra la situazione dei fratelli e i nostri tempi. Gli "esempi storici" sono riportati come leggende trasmesse oralmente e deformate, allo stesso modo in cui i nostri contemporanei ripetono come pappagalli espressioni del tipo "i tempi bui del medioevo" oppure "le libertà della Roma repubblicana" e così via. Della suddetta monarchia ho naturalmente la stessa opinione che ne avevano Hašek e Musil.

Per quel che riguarda le repubbliche ceca e slovacca – si profilano dei tempi difficili e per

niente entusiasmanti. La Boemia e i cechi si trovano di nuovo a confrontarsi con la Germania, ci sono abituati, sopravviveranno anche questa volta, ma già oggi è chiaro nell'intera Europa che gli eventuali vantaggi economici verranno pagati da noi a caro prezzo nella sfera non materiale, a cominciare dall'orgoglio nazionale. La Slovacchia, che *non voleva* la divisione della Repubblica, ma un'equa collocazione all'interno di una confederazione, ha la possibilità di acquistare una maggiore fiducia in se stessa rispetto al passato. Perché ciò avvenga, però, sarebbero necessarie delle condizioni politiche internazionali molto favorevoli e più stabili di quanto non sembri possibile prevedere in presenza di un ritmo della storia come quello a cui assistiamo. Ma almeno per una volta *vox populi, vox dei:* in ambedue le nuove repubbliche tutti dicono che la divisione della Cecoslovacchia non è convenuta a nessuno di *noi:* a chi, allora, è convenuta?

A.F. – B.V. *Perché ha scelto uno pseudonimo ebreo?*

E.B. È una storia che ho spiegato numerose volte, tutti i giornali me lo chiedono. In breve: in segno di protesta contro la ricomparsa dell'antisemitismo in Unione sovietica nell'inverno 1948-1949, 1'intero gruppo surrealista praghese di allora, guidato da Karel Teige, si scelse degli pseudonimi ebrei per quello che era in assoluto il primo samizdat ceco – e io al mio ho preso gusto. Ancora oggi mi riempio di piacere quando gli attuali esponenti della destra prendono nuovamente a definirmi "quel maledetto ebreo", anzi, è perfino successo che mi abbiano inserito con questo nome nell'elenco degli agenti della polizia segreta perché non hanno nemmeno pensato di informarsi se il mio vero nome non fosse un altro (ciò, per inciso, dà una misura di quale sia l'affidabilità dei materiali con cui viene applicata oggi la legge sulla cosiddetta *lustrace*). È una soddisfazione che ho lasciato loro volentieri.

A.F. – B.V. *Cosa ne è oggi del gruppo "Plastic People"? Cosa ha rappresentato per la cultura del suo paese?*

E.B. I Plastic sono invecchiati di venti anni e non suonano più insieme. Penso tuttavia che anche la generazione più giovane da noi sia conscia del ruolo di colonna portante, sia dal punto di vista musicale sia da quello morale, che essi hanno svolto nel rock ceco. Personalmente non sono un grande ascoltatore di musica pop, ma posso constatare che mentre nell'ultimo quarto di secolo sulla scena del nostro paese si sono avvicendati letteralmente centinaia di gruppi che hanno goduto di una popolarità più o meno ampia, i Plastic rappresentano agli occhi delle giovani generazioni un valore al di sopra del tempo. Finalmente le loro canzoni vengono nuovamente suonate.

A.F. – B.V. *Perché ha studiato il buddismo? Ha visto il film* Il piccolo Buddha *di Bertolucci?*

E.B. Non ho visto il film di Bertolucci, ho paura che non lo abbiano dato nemmeno al centro di cultura italiana a Praga. Oggi come oggi godrebbe di maggiori possibilità a Bratislava dove esistono ancora i cineclub per studenti, mentre a Praga li hanno chiusi. Penso che l'Italia faccia un errore a non impegnarsi con maggiore decisione nell'Europa centro-orientale. L'Italia, con la sua cultura, la sua scienza e la sua arte contemporanee può offrire tanto quanto gli altri paesi occidentali e più degli Stati uniti. Mantenere agli occhi del pubblico dell'Europa centro-orientale l'Italia solo come terra ricca di monumenti è una politica del tutto errata. Il vostro è un paese al vertice della cultura contemporanea e molti motivi psicologici e politici suggeriscono che proprio nell'Europa centro-orientale la sua voce debba essere ascoltata come voce premonitrice del futuro. La Repubblica ceca fa oggi indubbiamente parte della sfera d'interesse della Germania ed è eloquente il fatto che ne siano state espulse anche le iniziative culturali francesi, ma già in Slovacchia la situazione è diversa e io ritengo che l'importanza dell'influenza culturale non sia in questo caso inferiore a

quella dell'influenza economica.

Per quanto riguarda il buddismo: fin dalla prima gioventù è stato per me un correttivo filosofico al mio orientamento altrimenti direttamente e completamente marxista. Mi ha aiutato a non soccombere alla sclerosi di idee che tanti danni ha arrecato al marxismo nell'ultimo mezzo secolo. Sono inoltre convinto che sia irrevocabilmente terminata l'era dell'eurocentrismo e che la conoscenza della filosofia indiana e cinese sarà un'esigenza irrinunciabile per il XXI secolo. Sono contento di avere contribuito ad aprire questa strada, per esempio con la mia storia della filosofia.

A.F. – B.V. *Cosa ne pensa del recente viaggio di Clinton a Praga? Ritiene che il suo paese si stia avvicinando al mondo capitalista e ricco?*
E.B. La visita di Clinton a Praga è stata un'imbarazzante farsa, come tutti nel mondo hanno avuto modo di constatare. I politici cechi vogliono ad ogni costo partecipare al paradiso occidentale, mentre invece il capitale tedesco investe da noi perché il lavoro di un operaio qualificato che in Germania gli costerebbe 6.500 marchi da noi lo può pagare 400 marchi. Questo semplice fatto è sufficiente a dare un'idea di quale futuro attenda il nostro paese.

[1993]

♢ ♢ ♢

Il mondo oggi è governato da un'oligarchia mafiosa, e non da una classe. Intervista a Egon Bondy a cura di Andrea Ferrario e Juraj Janošovský

Andrea Ferrario – Juraj Janošovský *Ci può dire brevemente quali sono state le posizioni della sinistra rivoluzionaria ceca prima e dopo la presa di potere da parte degli stalinisti nel 1948?*
Egon Bondy Immediatamente prima del 1948 la sinistra rivoluzionaria in Cecoslovacchia era relativamente disunita, perché con la vittoria dell'Urss la maggior parte degli intellettuali e delle altre persone che negli anni '30 avevano già criticato molto concretamente e molto coerentemente lo stalinismo, ed erano collegati alla IV Internazionale, aveva cominciato a collaborare con il Ksč [Partito comunista cecoslovacco]. Rimanevano in pratica solo alcuni gruppi isolati o comunque piccoli, come per esempio il gruppo surrealista cecoslovacco guidato da Karel Teige, ma tale gruppo in quel periodo era andato nei fatti depoliticizzandosi, nonostante Karel Teige negli anni '30 fosse noto in tutta Europa come attivista e teorico del movimento surrealista dalle posizioni decisamente più a sinistra rispetto a quelle di André Breton, tanto per fare un esempio, cioè dalle posizioni realmente marxiste. In conseguenza di tale depoliticizzazione, dopo la guerra il gruppo surrealista si è trovato isolato. Altrettanto isolati, ma di gran lunga più attivi, erano Záviš Kalandra e il gruppo attorno a lui, cui poi nell'anno 1948 mi sono unito anch'io, che allora avevo solo 18 anni. Si trattava di un gruppo di orientamento assolutamente antistalinista, sulle posizioni della IV Internazionale e già attivo su questa linea fin da prima della guerra, quando pubblicava una rivista e conduceva altre attività, ma dopo la guerra era diventato nei fatti un gruppo di singoli individui. Záviš Kalandra venne arrestato nel 1949 e giustiziato subito dopo, nel 1950. Naturalmente venne arrestata anche la maggior parte degli altri compagni, che morirono poi in carcere, e così questo gruppo in pratica scomparve. Dopo il 1948-1949 la ricostruzione da zero di quella sinistra marxista era diventata una necessità assoluta e tutto dipendeva ormai in pratica da noi, che allora eravamo giovani e, all'inizio, pochissimi.

A.F. – J.J. *Un altro periodo cruciale dell'opposizione al regime stalinista sono stati gli anni '80, durante i quali lei è rimasto una delle figure più importanti degli ambienti dissidenti. Ci può riassumere in breve qual è stata l'evoluzione che ha portato a tale periodo? Inoltre, è noto che allora si è discusso molto concretamente di possi-*

bili soluzioni politiche per il paese dopo un cambiamento di regime. Mi interesserebbe sapere quale è stata allora la sua posizione.

E.B. Negli anni '80 avevamo alle nostre spalle la lunga storia della cosiddetta "edificazione del socialismo" in Cecoslovacchia, che era passata attraverso varie peripezie, la più significativa tra le quali è stata la primavera di Praga nell'anno 1968. Quest'ultima, secondo la mia opinione e le mia esperienza personale, aveva come proprio perno essenzialmente i funzionari del partito, nel senso che un determinato gruppo di funzionari del partito voleva sostituirne un altro e io pertanto non ne sono stato in alcun modo entusiasta. Nel 1968 ho cercato con alcuni compagni di fondare un gruppo di marxisti di sinistra, anche se a quel tempo usavamo la definizione di sinistra marxista-leninista, un gruppo che alla fine è stato effettivamente organizzato e addirittura registrato legalmente come movimento. Abbiamo tuttavia avuto troppo poco tempo, il gruppo è stato fondato a fine maggio e quindi fino al 21 agosto, data dell'invasione sovietica, è rimasto davvero troppo poco tempo per organizzare attività di una certa consistenza, anche se ci incontravamo regolarmente, organizzavamo incontri pubblici e siamo comunque riusciti a pubblicare un periodico ciclostilato. Tra i vari altri compagni che si sono mossi, il più attivo è stato senz'altro Petr Uhl, il quale dopo l'occupazione sovietica del 21 agosto 1968 ha addirittura organizzato il Movimento della gioventù rivoluzionaria che aderiva alla IV Internazionale, i cui membri dopo l'anno 1960 [si tratta chiaramente di un lapsus; è evidente che Bondy si riferisce all'anno 1969, o al massimo 1970] sono stati tuttavia arrestati, come era prevedibile e Petr Uhl in particolare è stato condannato a molti anni di prigione. Si è trattato di un tentativo molto spontaneo messo in atto dalla generazione più giovane, ma che aveva comunque un seguito già relativamente di massa. Io sono naturalmente stato molto attivo in tale ambito e forse si può dire che sono stato addirittura una figura chiave della sinistra di quei tempi. Il nostro problema era quello di tracciare con chiarezza i confini che ci tenevano separati dai riformisti che allora promuovevano lo slogan del "socialismo dal volto umano", mentre noi sapevamo benissimo che si trattava semplicemente di una truffa organizzata da funzionari, da persone che erano totalmente imbevute di stalinismo fin dall'inizio degli anni '50, e pertanto dovevamo prendere chiaramente le distanze da loro. Una serie di materiali da noi pubblicati a quei tempi nell'ambito della sinistra marxista-leninista è stata tradotta e stampata in alcuni periodici trockisti occidentali e grazie a Petr Uhl avevamo inoltre dei contatti internazionali relativamente ampi, in particolare con la IV Internazionale. Nell'ambito di questa sinistra marxista svolgeva un ruolo anche la componente maoista, della quale facevo parte in particolare io. Il nostro maoismo era però il maoismo originale, non quello che ha portato alla fine della rivoluzione culturale. Nel 1968 eravamo già consci che in Cina tale maoismo era ormai fallito, ma le tesi originali di Mao Tze Tung degli anni 1964-1965 costituivano per noi, così come per molti altri giovani dei paesi occidentali e di tutto il mondo, un elemento di grande attrazione.

Questo per quanto riguarda gli anni '60. Negli anni '80 la situazione era nuovamente cambiata. Senza entrare troppo nei particolari, due nuovi fattori avevano mutato il panorama di quegli anni. Innanzitutto era nato l'underground cecoslovacco, che è stato a suo modo un'esperienza unica e che non aveva analoghi negli altri paesi dell'ex blocco sovietico. L'underground raccoglieva soprattutto giovani lavoratori, tra di noi non c'era quasi nessuno con un'istruzione universitaria che si preoccupasse, per così dire, della propria immagine di quadro, e questi giovani lavoratori erano persone che non avevano più nulla da perdere, non potevano scendere ulteriormente nella gerarchia sociale, svolgevano attività manuali non qualificate e non avevano paura. Erano queste le persone che costituivano la spina dorsale del movi-

mento underground. Nell'underground valeva la regola secondo cui non si teneva conto delle differenze di idee, perché per noi si trattava di creare un fronte culturale, una cultura alternativa che fosse in opposizione rispetto alla cultura ufficiale, cioè quella stalinista o neostalinista di stampo brežneviano, quindi non ci differenziavamo secondo le diverse opinioni, c'erano sia cattolici che marxisti e così via. A fianco di tale movimento, tuttavia, negli anni '70 è nata anche Charta 77, che fin dalla sua fondazione è stata un'impresa piccoloborghese, con un programma piccoloborghese. Io, su forte, davvero forte e persuasiva insistenza di Petr Uhl, sono stato uno dei firmatari che hanno fondato tale movimento. Petr Uhl infatti aveva la speranza che all'interno di Charta 77 avremmo potuto creare come minimo un'ala marxista di sinistra. Le sue speranze sono purtroppo andate deluse. Charta 77 fin dall'inizio era composta da un'ala di tendenze chiaramente di destra, rappresentata da cattolici reazionari, da un'ala di ex comunisti stalinisti, cioè gli stessi riformatori "dal volto umano" del 1968, e da un centro liberale che all'epoca era rappresentato soprattutto da Havel e dal gruppo intorno a lui. I marxisti di sinistra non riuscirono praticamente a trovare alcuno spazio e in breve tempo il loro piccolo gruppo è stato nei fatti bloccato. L'evoluzione interna di Charta 77 si è orientata con il tempo sempre più a destra. Nella prima metà degli anni '80 all'interno di Charta 77 si cominciò a parlare addirittura di una futura divisione della Cecoslovacchia. Per noi, cioè Petr Uhl, io e il gruppo di coloro che provenivano dall'underground ed erano collegati a Charta 77, si trattava di una cosa inammissibile, la nostra opinione era che si trattava di una follia e in quella occasione, nel 1986-1987, si è verificato l'unico episodio che si può definire come rivolta interna a Charta 77. Si è trattato, nell'ambito del dissenso, di un caso davvero rilevante e nel quale io ho avuto il ruolo di soggetto scatenante. Sono stato infatti il primo a scrivere sull'argomento con toni aspri nei periodici underground e della dissidenza pubblicati a quei tempi. Charta 77 ha censurato e vietato la pubblicazione di questa mia lettera, che tuttavia in seguito, per altre strade, è giunta ugualmente a conoscenza degli ambienti dissidenti. Il gruppo underground, nei limiti in cui manteneva contatti con Charta 77, è riuscito allora a ottenere che internamente a Charta 77 si procedesse a una discussione pubblica sull'argomento, alla quale io e Uhl ci siamo presentati, trovandoci di fronte a un vero e proprio tribunale dell'inquisizione: ci hanno messo in un angolo, ci hanno interrogato chiedendoci cosa mai ci permettevamo di dire. Abbiamo parlato letteralmente per ore e ore e alla fine siamo riusciti a costringere il plenum (in quella occasione per la prima volta si era riunito un plenum di rappresentanti di Charta 77 dell'intera epubblica, erano centinaia di persone) a fare sì che le nostre richieste di cambiamento della politica interna di Charta 77 venissero accettate. Solo che la dirigenza di Charta 77 non ha mantenuto la propria parola. Havel con il suo entourage si è trasferito nella sua villa in campagna, a Hradeček, interrompendo ogni contatto con i normali membri di Charta 77 e dedicandosi a mettere a punto una propria politica personale. Dirò del tutto apertamente che oggi è ormai chiaro che allora egli aveva intensi contatti con la Cia e i servizi segreti occidentali e che l'evoluzione politica e di opinione interna di Charta 77 all'inizio degli anni '80 era già evidentemente diretta dai servizi segreti occidentali. Oggi ormai lo si può definire un "segreto pubblico". Petr Uhl venne comunque incarcerato per lunghi anni. Non fu l'unico, molti ebbero la stessa sorte... ma non racconterò qui la storia della Cecoslovacchia durante il regime stalinista. La sua domanda riguarda gli anni '80... in quegli anni la sinistra rivoluzionaria era nei fatti incentrata essenzialmente intorno a Petr Uhl. Io sono una persona nei fatti abbastanza apolitica, nel senso che non mi sono mai occupato degli aspetti pratici della politica, sono filosofo di formazione, ho un approccio di tipo teorico nei confronti di questi aspetti e nell'underground ho svol-

to in primo luogo la funzione di poeta. A questo scopo ho sempre scritto opere d'occasione, nel senso che si trattava di cose scritte su "commissione sociale", non ho fatto altro che soddisfare questa esigenza. Quei libri sono diventati molto popolari, già a quei tempi ne circolavano clandestinamente centinaia di esemplari in tutto il paese. Le lezioni che tenevo su temi marxisti venivano registrate su cassette che anch'esse circolavano per l'intero paese e molti giovani le ascoltavano e le commentavano tra di loro, anche fuori Praga. C'erano quindi due focolai: il gruppo intorno a Petr Uhl, che aveva sempre contatti molto stretti con la IV Internazionale, e quelli come me che non avevano contatti di questo tipo. All'interno di Charta 77 Uhl, pur essendo del tutto isolato per le sue idee e le sue posizioni, era molto attivo, perché non voleva perdere nemmeno la minima, ultima, occasione o possibilità per fare valere il suo punto di vista marxista nell'ambito della dissidenza. Per questo vi ha investito grandi energie, pagando il prezzo di frequentissime persecuzioni e arresti. E proprio per il fatto di essere conosciuto come persona estremamente attiva all'interno di Charta 77 sembrava chiaro a tutti che se si fosse arrivati a un cambiamento di regime gli sarebbe stata affidata qualche posizione di primo piano. Tuttavia, così come è stato inscenato tutto il 17 novembre 1989, cioè il giorno delle manifestazioni che hanno portato ai successivi rivolgimenti politici, è stato pianificato anche l'arresto di Uhl, avvenuto proprio quel giorno. Lo hanno poi liberato solo una settimana o dieci giorni dopo, quando il gruppo di Havel e Klaus era ormai riuscito a mettere saldamente le mani sul potere, mentre Petr Uhl è stato totalmente trascurato e lasciato in secondo piano... in pratica sono riusciti a sbarazzarsene, è stata una cosa del tutto evidente. Gli eventi del 17 novembre sono stati interamente programmati dalla polizia politica del regime insieme a Charta 77, anche questa è una cosa che oggi è un "segreto pubblico".

A.F. – J.J. *Nella sua opera letteraria non ha mai evitato i temi politici, nemmeno negli ultimi tempi. Qual è per lei oggi il significato dell'impegno politico in letteratura e, in particolare, quale influsso ha sulla sua opera ciò che sta avvenendo nell'Europa orientale e nel mondo in genere.*

E.B. Direi così: io ho sempre avuto la sensazione che l'arte senza idee non è più arte. Secondo la mia opinione di filosofo, specializzato in ontologia, cioè la disciplina meno pratica della filosofia, l'arte è arte solo se ha in sé qualche dimensione etica. Un'opera che manca di una dimensione etica è solo kitsch e non è arte. Ciò non vuol dire che questa dimensione etica debba essere una dimensione di sinistra, può essere tranquillamente il contrario, ma tale dimensione deve essere presente in ogni caso. Un'opera artistica deve cioè esprimere o apportare qualche idea od opinione. Spetta poi a ogni artista decidere quale punto di vista scegliere. Tutta la mia opera letteraria non solo è nota come "impegnata", ma io stesso l'ho esplicitamente concepita come qualcosa che si può chiamare un'opera su "commissione sociale". Quando a cavallo tra gli anni '40 e '50 le critiche al sistema socialista esistente allora in Cecoslovacchia provenivano solo da destra, mentre da sinistra non arrivava nemmeno una critica allo stalinismo, io ho aspettato che tale critica si facesse sentire e quando ho visto che non emergeva l'ho scritta io stesso. Lo stesso vale oggi, negli anni '90. Io non mi sento chiamato a fare da critico politico, nel senso che non è un'arena che faccia per me, per usare una metafora, ma poiché da nessuna parte si fa sentire una critica da sinistra, cioè un'effettiva critica di sinistra, al massimo ne vengono di riformiste, che nella situazione di oggi non hanno assolutamente alcun valore, ho dovuto accettare ancora come "richiesta sociale" quella di articolare nella mia opera artistica una critica dura, da sinistra, progressista, rivoluzionaria, vale a dire che devo scrivere in maniera assolutamente chiara e univoca, senza metafore o reticenze, cose che

esprimano questa posizione rivoluzionaria. Lo ho fatto con le poesie scritte prima che morisse la mia compagna Julie, pubblicate nella stampa comunista dei primi anni '90, e uscite anche in volume, poi ho dovuto riprendermi dalla scomparsa per me tragica di Julie e successivamente ho cominciato a scrivere in forma di romanzo. Queste opere sono riuscite a trovare, e ancora trovano, un'eco davvero inaspettatamente positiva nelle nuove generazioni.

A.F. – J.J. *Abbiamo parlato fin qui del passato e del significato dell'impegno politico nella situazione presente. Mi interesserebbe sapere qual è il suo punto di vista "futurologico" sulla situazione nell'Europa orientale.*

E.B. Questo spazio geografico, che non è certo l'ombelico del mondo, è in stato di devastazione, così come lo è d'altronde l'intero mondo. Bisogna però rendersi conto che ogni situazione, nel corso di un periodo di tempo più o meno breve, di solito non più lungo di due generazioni, è destinata a cambiare radicalmente. Nella storia nessuna restaurazione ha mai potuto resistere più di 25-30 anni. La restaurazione del capitalismo è qualcosa di talmente innaturale, di talmente contrario al senso in cui marciano le lancette dell'orologio, che sicuramente non potrà resistere più a lungo.

La traiettoria dell'evoluzione politica fino all'anno 2030 può essere prevista con relativa facilità. Sicuramente stanno cercando di individuarla al Pentagono con i loro computer. Solo che i computer danno risposte che corrispondono alle modalità con le quali le domande sono state poste e loro, come hanno dimostrato tutti gli anni '90, sono a un livello di indottrinamento estremo, che in alcuni casi arriva a vera e propria idiozia, e quindi con ogni probabilità pongono domande inappropriate, ottenendo così le risposte che vogliono ascoltare e non le risposte giuste. La situazione effettiva è tale che nel periodo fino all'anno 2030 cresceranno con rapidità le tensioni interne ai "paesi ex sviluppati", per usare un termine coniato dai cinesi e che mi piace moltissimo. In questi paesi le tensioni cresceranno con rapidità, un fenomeno che chi vive in Occidente ha già oggi sotto gli occhi. A tale proposito, vale la pena di richiamare l'attenzione su alcuni fatti apparentemente insignificanti: in quell'anno più del 51% della popolazione degli Stati uniti sarà di colore, l'integrazione degli immigrati nei paesi dell'Europa occidentale diventerà un problema molto serio e la crisi economica che già oggi gli esperti paragonano a quella degli anni '30 andrà con ogni probabilità aggravandosi. In questi paesi le tensioni economiche, sociali, politiche, demografiche e di altro tipo andranno rapidamente aumentando. Allo stesso tempo, molti paesi saranno esposti a pressioni provenienti da tensioni esterne che cresceranno alla stessa velocità. Le aree geografiche maggiormente esposte a queste tensioni provenienti dall'esterno saranno in primo luogo la regione islamica e la Cina, per le quali è difficile prevedere quale aspetto avranno nell'anno 2030. Il fondamentalismo islamico non è l'ultimo stadio dello sviluppo interno, organico e di pensiero del mondo musulmano. Può con relativa facilità trasformarsi in qualcosa di più positivo. Ma anche nella forma che ha assunto è comunque orientato contro l'imperialismo. La Cina è a suo modo una grande sconosciuta, una grande sfinge. Che la Cina possa diventare un paese capitalista lo si può praticamente escludere, perché l'attuale gruppo al governo, nei fatti neoconfuciano, e la sua ideologia rappresentano un fenomeno della storia cinese che molto difficilmente si può adattare all'economia di mercato e al principio del capitalismo. La Cina è caratterizzata da una forma specifica di società che avrà in futuro alcuni tratti sociali senza essere veramente una società fondata su basi marxiste e marxisticamente orientata. In ogni caso si porrà almeno passivamente contro l'imperialismo mondiale.

Dico passivamente perché la Cina non ha mai condotto una politica espansiva, non è nella sua tradizione, e non si può pensare che pos-

sa agire come ha agito, per esempio, il Giappone nella prima metà di questo secolo. Si può comunque escludere che appoggerà l'imperialismo mondiale. La crescita di queste tensioni esterne fa ritenere che all'incirca tra il 2030 e il 2050 il mondo occidentale si troverà in situazione di collasso. È importante che in una tale situazione vi sia un altro elemento in gioco e cioè un movimento rivoluzionario internazionale. È evidente che il movimento rivoluzionario internazionale oggi non è sufficientemente integrato e, da quanto si può giudicare attualmente, difficilmente potrà agire con la stessa decisione e la stessa forza di cui ha dato prova, per esempio, negli anni prima della seconda guerra mondiale. È necessaria una ristrutturazione e una riorganizzazione di questo movimento e ciò su due livelli: in primo luogo è necessario mettere in atto una ristrutturazione a livello organizzativo, consolidando il movimento e creando nuove forme di internazionalismo, nuove internazionali, ma si tratta di aspetti di carattere pratico che a me purtroppo in buona misura sfuggono; in secondo luogo questo nuovo movimento rivoluzionario dovrà individuare in maniera del tutto chiara ed evidente degli obiettivi, nonché le relative strategie a lungo termine e le relative tattiche a breve termine. Questi obiettivi dovranno però essere definiti in maniera del tutto nuova, con chiarezza, in modo tale che trovino una profonda eco emozionale negli strati più ampi della popolazione. Oggi non esistono più delle classi *stricto sensu* o, come dice Marx, *par excellence*, e Marx ha detto anche che le classi che esistevano prima di quella che egli considerava l'unica vera rivoluzione della storia, e cioè l'introduzione della produzione meccanizzata, erano classi e lotte di classe solo per analogia. Le vere classi, e la vera lotta di classe, hanno cominciato a esistere solo dopo l'introduzione della produzione meccanizzata. Secondo Marx, una certa differenziazione della società, per esempio in base a criteri gerarchici e non in base a criteri economici, sarà in atto per l'intero periodo che precederà la società senza classi, vale a dire nel periodo del socialismo, e per questo parla del socialismo come di un periodo transitorio, ma che durerà come minimo dieci generazioni, perché la rivoluzione socialista non si fa con un paio di spari sulle barricate: perché la rivoluzione si compia ci vuole la creazione di un uomo del tutto nuovo. Nel corso di questo periodo transitorio, non esisteranno inoltre per Marx delle classi *par excellence* come le conosciamo dalle società borghesi, ma vi sarà una differenziazione che si può caratterizzare come basata su classi per analogia, e su conflitti di classe per analogia. È un fatto che oggi la società, non solo nei "paesi ex sviluppati", ma in tutto il mondo, sta giungendo a una condizione nella quale le classi fondamentali, che erano caratteristiche del periodo del capitalismo classico, sono scomparse. È scomparso non solo il proletariato, così come lo concepiva Marx, ma è scomparsa anche la borghesia che Marx conosceva. Se i sociologi occidentali affermano che tutte le ricchezze del mondo sono concentrate nelle mani dello 0,5% degli abitanti della terra, non ci troviamo più di fronte a una classe, non si tratta più di una classe borghese, non è più una classe capitalista, ma è un'oligarchia di sfruttatori che, pur in condizioni di tecnologie e strutture sociali relativamente moderne, ha un carattere tipicamente mafioso. Il mondo oggi è governato da un'oligarchia mafiosa, e non da una classe. La lotta contro la classe dominante non è più quindi una lotta di classe, ma è una lotta per abbattere questa mafia, questa oligarchia. Ha un'altra tattica, un'altra strategia. E questo non solo nei paesi sviluppati, ma in tutto il mondo. Purtroppo non è possibile trovare il soggetto di classe del proletariato nemmeno nello Zimbabwe, né in Bangladesh, né in Thailandia e così via. È un fenomeno di livello mondiale. L'imperialismo mondiale nella sua fase attuale si è a tal punto trasformato, che non può essere in alcun modo paragonato a quello del capitalismo dei tempi di Marx. Da ciò è necessario trarre anche le rispettive conclusio-

ni teoriche. Significa che per esempio tra le cose più importanti che oggi è necessario porre al primo posto in ambito teorico non vi è solo la questione della liquidazione dello sfruttamento, ma anche, e direttamente, quella delle forme di realizzazione della democrazia diretta e dell'autogestione, un'autogestione assoluta della società, un'autogestione della persona.

È assolutamente necessario elaborare un tale programma. Il programma della democrazia diretta e dell'autogestione era naturalmente noto a Marx, ma il primo tentativo pratico, se si eccettua la Comune di Parigi, è stato fatto solo da Lenin con il suo concetto dei soviet dei rappresentanti dei contadini, degli operai e dei soldati. Purtroppo la democrazia sovietica non ha avuto il tempo di evolversi, nelle condizioni della guerra civile e successivamente, nel corso degli anni '20, è stata nei fatti dimenticata, cancellata, trascurata e poi direttamente calpestata e soffocata dal regime stalinista. Dobbiamo elaborare in maniera molto approfondita la teoria della democrazia diretta e della struttura di una società basata sulla democrazia diretta e sull'autogestione della gente. Si tratterebbe di una teoria che oggi riuscirebbe sicuramente a coinvolgere gruppi molto ampi della popolazione mondiale. Perché la democrazia diretta è una garanzia legislativa e organizzativa del fatto che non verrà rinnovato lo sfruttamento. È vero che nel mondo vi sono situazioni differenti e che in alcune regioni tali situazioni sono molto peculiari. È particolarmente difficile introdurre i principi della democrazia diretta e dell'autogestione diretta nei paesi in cui la maggior parte della popolazione lavora ancora oggi con una tecnologia agraria di tipo neolitico e si trova di gran lunga al di sotto del livello della povertà, in miseria o addirittura in condizioni di assoluta devastazione non solo dei valori umani, ma anche dei bisogni economici fondamentali. Introdurre i principi della democrazia diretta in tali condizioni è molto difficile, è necessario quindi modificarli in base alle condizioni di ogni singola regione, ma l'obiettivo fondamentale deve essere assolutamente chiaro a tutti, perché solo la democrazia diretta può veramente aiutare a liberare tutte le persone. Abbiamo visto che le soluzioni dove invece della democrazia diretta domina l'apparato di partito, o qualche organizzazione che si dichiara rivoluzionaria, degenerano molto rapidamente. Nasce uno strato privilegiato che in breve, come nel caso dell'Unione sovietica, si trasforma direttamente in una nuova classe dominante e sfruttatrice. Da questo punto di vista abbiamo avuto cattive esperienze a sufficienza. Perciò il programma della democrazia diretta e dell'autogestione deve essere fin dall'inizio accentuato con grande chiarezza. Si tratta di una questione che riguarda i teorici, che però ovviamente non possono lavorare su di essa "a tavolino". Devono invece "sporcarsi le mani", essere nella più stretta connessione con un movimento rivoluzionario del tutto riorganizzato e ristrutturato, basandosi sulle sue esperienze. Ci deve essere uno scambio ininterrotto di idee e di iniziative tra i cosiddetti teorici e coloro che lavorano effettivamente tra le masse, sul terreno, quella unità delle teoria e della prassi che per il marxismo è irrinunciabilmente necessaria e costituisce allo stesso tempo un contributo totalmente nuovo alla disciplina teorica filosofica. Questa teoria e questa prassi devono ora essere messe pienamente in atto. Quando già Rosa Luxemburg nell'anno 1918 criticava apertamente Lenin e i bolscevichi in una lettera per alcuni loro errori, affermando che sono meglio decine di migliaia di delibere sbagliate dei soviet, che sono l'organo della democrazia diretta, che una delibera geniale del comitato centrale, aveva purtroppo assolutamente ragione e le sue parole sono state ampiamente confermate. Ciò dimostra che i marxisti, o meglio i marxisti di sinistra, sono sempre stati coscienti dell'importanza di tale questione, che al complesso di problemi direttamente connessi alla democrazia diretta è legata tutta una serie di problemi e di misure che è necessario sapere padroneggiare nella sfera dell'economia, dell'am-

ministrazione, della distribuzione, dell'ideologia, della scuola e così via. Sono cose scontate e non è necessario qui perdersi troppo nei particolari; penso che si possa concludere che se sceglieremo come base il principio della democrazia diretta si avranno delle conseguenze non univoche.

A.F. – J.J. *Ancora una domanda. Quando abbiamo parlato di quali sono gli obiettivi di questa ristretta oligarchia mafiosa, mi sembra sia stato detto che i suoi obiettivi, la sua politica, abbiano delle conseguenze direttamente etnogenetiche. Vengono modificate le popolazioni, l'ambiente, la gente. Vi sono ancora possibilità di invertire questo processo?*

E.B. Questo processo si invertirà da solo, per così dire. Io come filosofo posso aggiungere solamente che... il Tao ha un carattere dialettico. Vale a dire che si tratta di un processo ininterrotto, contraddistinto tuttavia dalle sue peculiari regole. Non è lineare, bensì dialettico, si produce mediante rivolgimenti qualitativi fondamentali, i cosiddetti balzi nello sviluppo, come li chiamava Mao, ed è evidente che l'attuale situazione globale è giunta allo stadio in cui questo rivolgimento si produce per impulso proprio. Oserei addirittura dire che anche se non ci fosse alcun movimento rivoluzionario, si verificherebbero comunque dei rivolgimenti qualitativi fondamentali. Solo che si tratterebbe di rivolgimenti che non saranno direttamente a vantaggio della gente, di coloro che sono sfruttati, ovvero dei poveri, visto che oggi bisogna parlare in primo luogo dei poveri, di coloro che sono totalmente espropriati. E questo perchè si tratta di una situazione in cui le classi della società borghese classica non esistono più e quindi la divisione fondamentale tra governanti e governati, tra ricchi e poveri torna di nuovo attuale. Questi rivolgimenti, che si verificherebbero comunque spontaneamente, anche in assenza di un movimento rivoluzionario, produrranno una ridistribuzione delle ricchezze e delle fonti materiali mondiali e uno spostamento dei centri di potere, cambieranno l'immagine del mondo in maniera del tutto radicale, ma se il movimento rivoluzionario non vi contribuirà, con ogni probabilità non andranno a vantaggio di tutti i popoli. Vale a dire che lo scenario per tali rivolgimenti è già presente, sono ormai imminenti ed è per noi assolutamente un imperativo, anche se non ne saremo il soggetto egemone, parteciparvi e farvi sentire la nostra voce, perché ciò è a sua volta importante per un altro futuro che seguirà. Naturalmente, nemmeno questi rivolgimenti fermeranno il corso della storia e noi siamo responsabili anche del futuro che verrà dopo di essi e non solo di quello in essi immediatamente implicito.

[Bratislava, 23 aprile 1998]

www.esamizdat.it

La notte

Vladimír Boudník

♢ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 75-78 ♢

VLADIMÍR è stato accolto come una persona attesa. Ha appoggiato la borsa alla parete vicino alla porta e si è seduto sulla sedia accanto alla stufa. Prima però ha sentito le parole del dottore: "Sempre con quel fil di ferro".

Il dottore è attento. Non è una cattiva trovata lasciar spuntare un cappio di fil di ferro da una tasca. (Peccato che un momento prima Vladimír non abbia trovato sul fondo della cartella una matita da carpentiere. Un cappio di fil di ferro con all'estremità una matita gialla non ha la stessa forza). Dopo essersi seduto sulla sedia Vladimír ha modificato alcune volte la circonferenza del cappio di fil di ferro.

"Chi ha strangolato?", e il dottore è tornato per un momento bambino. "Me lo presti un momento. Così catturavo i tassi. Li aspettavo fuori dalla tana e…", e ha dato uno strattone forte con la mano per rendere l'idea.

"Hai scritto la lettera?", ha chiesto Bondy.

"Sì, a proposito, per me non è arrivato niente?".

"Le è arrivata una lettera", ha annunciato il dottore.

Vladimír si è alzato ed è andato nella stanza accanto. Camminando ha chiesto "Da Dočekal?". Cenni d'assenso. (Busta interessante, bisogna stare attenti a non danneggiarne il contenuto…). È tornato. La conversazione proseguiva. La parola l'aveva Bondy.

"Stavo giusto raccontando di come ho conosciuto Hanes. Lo conosco dal 1947". (Si trattava però di uno scambio di nomi, Bondy intendeva Šmerda).

"Io dal 1946".

"Quindi da più tempo…".

"Raccontalo anche a me".

"Allora ricomincio: Andavo al Mánes a mangiare il polpettone, a dieci corone. Avevo 17 anni… Il polpettone a fette. Me lo portavano su tre piatti e io lo mangiavo da vero snob. Allora mi faceva sentire importante, il fatto di poterlo passare da un piatto all'altro. Un giorno ero seduto come sempre sulla terrazza… proprio in fondo… sapete là, da dove si entra… sì proprio da lì! Me ne stavo seduto con nonchalance, avevo i capelli lunghi sin qui, la cravatta, le gambe incrociate, i calzini americani, sapete, in modo che si vedesse, io porto il 37 – mocassini su misura – un piede proprio piccolo. E me ne sto là seduto, e in quel momento vedo entrare quei due. In tutto e per tutto dei proletari. Trasandati – lei così semplicemente, ma già allora con la gonna fino a qui, i capelli raccolti a cipolla, una camicetta, ma tutto molto semplice. E io mi dico 'Che cosa stanno cercando qui?'. Era tutto libero, ma loro continuano a camminare fino al mio tavolo".

"Ci scusi, noi abbiamo fatto una scommessa…".

(Immagino che mi diranno che, in orario da lavoro, batto la fiacca e dentro di me mi chiedo che cosa risponderò).

"… Io sostengo che lei è un poeta, lei invece… un musicista".

"Allora… avevo 17 anni… a dire il vero sono più vicino alla letteratura".

"Ed era la Strouhalová?"

"Sì. E lui era Šmerda. Per tornare alla storia: abitavamo alla Slovanka…"

"Chi è che abitava in 'manicomio'?".

"Sì, era un tipico ambiente surrealista. La soffitta era divisa in due parti. In una abitava l'amministratore e l'altra parte era riservata a vecchie cianfrusaglie. Ci dormivamo in sei. C'e-

ra Šmerda, la Strouhalová, io, Sklenařík, Reegen e ancora un altro, come si chiamava? … Una volta allora Šmerda e la Strouhalová sono andati alla raccolta del luppolo ed Eva i genitori l'avevano mandata da qualche parte in campagna dai parenti (per tenerla sotto controllo) e io sono rimasto lì da solo. Alla fine della raccolta Šmerda si è trattenuto da qualche parte e Líba è tornata da sola".

"Líba erano in parecchi ad amarla platonicamente", ha aggiunto Vladimír.

"Anch'io (non si faceva che discutere). Un momento piangevo io, poi di nuovo lei… Insomma. Quando è tornata, tutto è continuato come prima. Io allora ho buttato via tutti i letti e ne ho lasciato solo uno grande…."

(Viene interrotto da Vladimír): "Come a Mníšek. Anche lì avevamo fatto così con la Fischlová. Solo che erano due uno accanto all'altro. Mi ricordo bene. Tu te n'eri andato a Praga e io sono stato due volte sdraiato a letto con lei – uno accanto all'altra. Non aveva nient'altro addosso. Solo un maglione nero; e nemmeno noi abbiamo fatto niente".

"Ecco, quindi, un giorno ce ne stiamo sdraiati e la mattina ci svegliamo e vogliamo preparare il té. Ce l'avevamo a portata di mano, sotto il letto. Lo facciamo bollire e continuiamo a stare a letto – così insomma tutti abbracciati. In quel momento si apre la porta ed entra Šmerda. È rimasto di sasso, ma non ha detto niente. Io sono sceso giù per andare al cesso – avevamo il pigiama. Torno su, un'ira di dio. La Strouhalová piange *così* e Lád'a è incazzato nero e mi si scaglia contro: 'Tu stattene zitto. Tanto sei un trockista' – e continua a urlare".

Interruzione spontanea da parte di Vladimír: "Eva era uno schianto. Proprio bella. La conosco da Falkenburk. Quei capelli neri, come una cinese".

"Era un tipo interessante, di quelli che continuo a cercare ancora oggi", continuava Bondy, "anche se ogni tanto si comportava come un bambino. Altrimenti fisicamente era matura… Aveva degli occhi grandi così. Insieme a lei abbiamo girato tutti i locali notturni. Dal Pygmalion fino a non so nemmeno io cosa. Sempre senza una corona in tasca e tornando a casa in taxi. Avresti dovuto conoscerci. Io ero proprio uno *Jesuskind*. Le stesse guance. Arrivavamo, ci mettevamo seduti e ci guardavamo intorno. Arrivava sempre qualcuno e – che ragazzini… – insomma ogni giorno ubriachi.

Una volta ce ne stiamo seduti in un locale ed era ormai l'una di notte e niente da fare. Eravamo seccati. Sapete, i camerieri ci avevano versato qualcosa, ma niente di che. Non avevamo i soldi per il taxi e trascinarci fino alla Slovanka?! Allora ci siamo sdraiati in alto sulle scale dell'Accademia; in quel momento sono passati di lì tre tipi: 'Beh, e voi che ci fate qui? Venite con noi'. Ci siamo ubriacati e uno ci ha portato a casa sua. Ha mandato la moglie a dormire in corridoio, noi ci siamo spaparacchiati per bene e la mattina, come se fosse la cosa più normale del mondo, abbiamo ricevuto la colazione servita dalla moglie e siamo pure tornati a casa in taxi".

Vladimír è andato a prendere la sua cartella e ha cercato la lettera che aveva scritto nella birreria U Fleků, dopo aver incontrato Bondy ed essere poi rimasto solo, e che era destinata a H. Todtová. "Io ve la leggo", ha esordito, "non vi sto annoiando?", ogni tanto si confondeva, "posso continuare a leggere? Non vi sto annoiando?".

"NO, continui a leggere", lo ha tranquillizzato il dottore.

Verso la fine Vladimír non riusciva a leggere (quel nome), continuava a dire (pronome), perché aveva fatto una correzione su una parola sbagliata.

"Faccia vedere". E con l'aiuto del dottore è venuto fuori giusto (quel nome).

"Questo è il genere di lettere che mando. Ha ha".

Bondy con le mani in tasca: "Tipico, ha ha. Tipico. Masochismo paranoico".

Vladimír non conosce il significato della parola. Il dottore per di più lo provoca e sottolinea l'influenza di James Joyce. Vladimír si ribella:

"Sì. Ho letto la confessione. Ma vi posso portare le annotazioni del mio diario che ben prima di questo libro ho appuntato come semplici esperienze personali le stesse cose espresse nella lettera. Molto tempo fa…".

Bondy, Vladimír e il dottore – un ciclone di parole.

"Ascolta, Vladimír" – e in quella lettera – ammetto che no – e in quella lettera – senza quel libro non l'avrei – e in quella lettera – scritta, e non ci sarebbero state nemmeno alt – e in quella lettera – re cose. Ad esempio il candelabro, i suoi pensieri la maggior parte delle volte li ritrovo poi altrove. Ho già trovato il 75% delle sue opi – e in quella lettera – nioni nei libri. "Gesù mio, Vladimír" – e per il momento dei suoi libri ne ho letti soltanto un decimo.

Il dottore sta in piedi, con il gomito appoggiato alla spalliera del letto di ottone: "E in quella lettera –".

Vladimír si alza. Deve fare due passi per la stanza per non vomitare. Vladimír ha bevuto birra nera e ora sta bevendo dell'alcool forte… Il dottore si mette sulla difensiva: "Ma il restante 25% è mio". Vladimír riconosce la qualità dell'opera del dottore e di Bondy dal punto di vista poetico. Nella discussione si è intrufolato Erben. Caos!

"Voi ve ne fottete della gente, eppure qualcuno deve pur crearlo un collegamento tra le persone e l'opera".

"Noi ce ne freghiamo di tutta la tua gente. Devi capirci, Vladimír! Il tuo ambito è la pittura, la poesia, ma, per dio, non la teoria".

"E proprio oggi, quando tutti se ne fregano, qui da noi c'è la possibilità di riconsiderare tutto da nuovi punti di vista appena scoperti".

"Tu, Vladimír, sei l'idealista più vacuo che possa esistere", grida Bondy.

"Sono materialista".

"SMETTILA!!!", Bondy si tiene la testa tra le mani e indietreggia verso la parete con la stufa… I posti si sono ora invertiti. Bondy è seduto a un'estremità della stanza accanto alla stufa.

"Io non identifico l'esplosionalismo con il realismo totale. Voi non siete altro che ignari epigoni del surrealismo!".

"Non più, da molto tempo", urla Bondy, "non più, e da molto tempo. L'abbiamo abbandonato. Certo, magari ancora nel 1949…".

"Nel vostro intimo continuate a dipendere dal surrealismo. Cercate il contrasto assoluto, grazie al quale potreste differenziarvi. Siete dei poveracci, perché escludendo il surrealismo perdete l'ispirazione a fare qualunque cosa. Non vi potete appoggiare a nulla. L'esplosionalismo è il mattone. Con il quale bisogna fare i conti. Gli esplosionalisti sono realisti…".

"Vladimír… Vieni a pisciare, (————) questo posto l'ho già sperimentato.

Il dottore consiglia di andare a pisciare nel canale. Il realista totale e l'esplosionalista per un momento si separano.

"Vladimír, vieni qui. È possibile trovare da qualche parte qualcosa da bere? Se alle mie duecento corone ne aggiungete cinquanta a testa, andiamo a comprare qualcosa".

Movimenti misteriosi. Vladimír prende la giacca e la brocca. Nella brocca c'è ancora un quarto di litro di birra. Nel cortile, sul canale di scolo, ne beve un sorso. "Lasciamene un po"'.

"Eccotela. Ho solo bagnato la lingua…". "Allora bagno anch'io la lingua… fammi strada".

"Silenzio!". "Farò piano". "Non chiudo a chiave…". "Fuori ci facciamo due risate".

"Guarda, Vladimír! Io voglio vedere questa strada così com'è, realisticamente, non le macchie sulle quali proietti le tue fantasie".

"Devi però riconoscere, Zbyněk (in un gesto di intimità), che se mi interesso alle formiche in modo scientifico, anch'io mi sforzo di raggiungere una conoscenza reale".

"Un momento… l'essenziale. Mi è sembrato che sto andando lì per niente. Ho lasciato a casa i soldi".

"Piano, non andare a sbattere, c'è una ringhiera…". "Bene… me n'ero dimenticato".

“Tieniti forte. Attenzione; i gradini. Allora di qua…”.

Vladimír e Bondy arrivano in birreria. C’era l’ostessa.

“Buona sera. Il rum ce l’avete? Quanto costa mezzo litro?”.

“Qui da noi 300 corone”.

“Eccone 200, quante ne hai tu?”.

“80”.

Sforzi di Bondy per ottenere mezzo litro. L’ostessa rifiuta di prendere i documenti in cambio. Ne versa per 270 corone, 8 corone se le riprende l’acquirente.

“E non ci dà nemmeno un bicchierino?”.

L’ostessa è inflessibile. I baffi di Zbyněk le solleticano il collo nel tentativo di far penetrare la richiesta nel suo cervello. Invano.

Quando sono tornati a casa, hanno trovato il dottore steso a letto, ma si è immediatamente alzato, ha bevuto il rum dalla brocca azzurra e ha riempito le tazzine.

Questa notte è terminata alle quattro di mattina con una zuffa improvvisa tra Bondy e Vladimír. Che i vicini sono usciti sui balconi e che all’Accademia delle arti applicate fosse nata un’altra leggenda sulla brutalità di Egon Bondy, Vladimír l’ha scoperto soltanto alcuni giorni dopo.

[V. Boudník, “Noc”, Idem, *Z literární pozůstalosti*, Praha 1993, pp. 6-9. Traduzione dal ceco di Alessandro Catalano]

La genesi di Egon Bondy

Ivo Vodseď álek

♢ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 79-84 ♢

. . . da ragazzo era spinto verso un'ineluttabile sofferenza, quell'annullamento e disperazione che chiamiamo felicità

Graham Greene, *Quinta Colonna*

ERA un tardo pomeriggio dell'autunno del 1947. Ci ritrovammo più o meno in sette in un'aula poco illuminata del liceo in via Ječná. Futuri poeti, uomini di teatro, ricercatori e politici. Il dibattito al circolo letterario procedeva sonnacchioso. Fino a quando non parlò lui. Con ordine ed entusiasmo, i valori etici ben chiari, intimamente sicuro di essere – proprio lui – il prescelto, chiamato a giudicare e a decidere. Non mostrava neppure l'ombra di un dubbio. Quand'anche ne avesse già a quei tempi, li celava magistralmente. Tutto appariva chiarissimo, anche la strada verso l'avvenire. I manifesti di Breton rappresentavano Scritture assolutamente sacre. La visione marxista-surrealista era piena di ottimismo e bellezza sognante. Quasi che il movimento non fosse stato disperso, ma anzi rafforzato dalla seconda guerra mondiale. Quel giorno Bondy stava in piedi in mezzo all'aula semibuia – bisognava risparmiare corrente – e parlava. Il suo discorso non era un contributo al dibattito, non lo era allora né mai lo sarebbe stato successivamente, era piuttosto un sermone, l'oracolo d'un fervente profeta da sempre pienamente convinto dell'assoluta giustezza delle proprie opinioni. Mai, in tutta la sua vita, si è abbassato ad adeguare il proprio pensiero, anche solo impercettibilmente, a qualsivoglia necessità. Ciò che per chiunque altro è normale a diciassette anni, nel suo caso divenne principio ispiratore per tutta la vita. Parla di nuovi mezzi dell'immaginazione, legati indissolubilmente alla rivoluzione. È evidente che bisogna trasformare la struttura economica, trasformare la coscienza degli uomini, liberarli dei loro preconcetti religiosi e sociali. Sembrava quasi che il tempo si fosse fermato dieci anni prima, come se la guerra non avesse profondamente modificato, e in modo del tutto imprevisto, gli umani desideri. Lui ha fede. Forse pensa di ripercorrere, in pochi mesi, l'intera evoluzione e storia della coscienza. Non si fa ancora chiamare Egon Bondy. È imberbe e di corporatura tarchiata, veste con gusto impeccabile, i capelli lisci e lunghi fino alle spalle (Breton infatti scrive: "Porto i capelli piuttosto lunghi"). Eccentrici occhiali scuri, cravatta americana dipinta e stella rossa sul risvolto della giacca. Scrive con inchiostro verde, naturalmente. Il suo nome è Zbyněk Fišer.

La sera dell'indomani mi telefonò. Aveva letto che s'inaugurava un bar con musica jazz, il Pygmalion. Vi suonava, allora, il famoso gruppo Rytmus 47, che riuniva i migliori musicisti di Praga. Noi due dovevamo essere tra i clienti più giovani. I suoi prezzi ce li potevamo permettere. Dopo la guerra infatti c'era stato un livellamento tra locali di lusso e osterie. In fin dei conti anche nei locali notturni si ritrovavano compagnie differenti da quelle che vi si ritrovano oggi. Al Barbara era facile incontrare Jiří Trnka e Jiří Brdečka più sere a settimana. Comunque, né la nostra giovane età, né un contegno un tantino bizzarro e neppure le nostre poche consumazioni ci resero difficoltoso l'ingresso. Camerieri e uscieri avevano nei nostri riguardi una pazienza formidabile. Cosa peraltro, in un'epoca in cui quei locali appartenevano ai cambiavalute in nero e alle mignotte, del tutto impensabile.

Con quella serata s'inaugurava il periodo del nostro comune peregrinare. Un peregrinare magnifico e crudele al tempo stesso. Oggetto

talvolta di invidia, talaltra di disprezzo. Un percorso fuori dal comune in un'epoca eccezionale. Trent'anni dopo E. B. lo ha descritto nelle sue memorie. Il cui manoscritto, forse, non verrà mai pubblicato e resterà un mero ausilio a uso degli studiosi. Io porto volentieri la mia testimonianza: si tratta non già di affabulazione poetica, ma di fatti realmente accaduti. Può darsi ch'egli si sia sbagliato su dettagli insignificanti, poiché, come ben si sa, la memoria è ingannevole. Può darsi che i suoi ricordi siano alquanto influenzati dall'immagine che ne aveva dato Hrabal. Quasi ch'egli volesse adeguare il passato stesso a quel caro Egon che nella prosa di Hrabal è protagonista di avventure meravigliose e grottesche, enuncia pensieri incantevoli e consuma birra in gran quantità. Dietro questa maschera resta nascosto quel suo incredibile entusiasmo per il lavoro e il suo costante approfondimento del pensiero filosofico attraverso l'impegno concreto nella propria vita. Ma siamo ancora nel 1947. Cerca di comprendere la propria epoca, studia intensamente, l'attività poetica e filosofica è febbrile, discussioni che durano notti intere, altre volte tanto alcol, paura e coraggio misto a provocazione, grossi guadagni e poi altre volte una totale mancanza di soldi. Infinite passeggiate nei dintorni di Praga.

Breton era il nostro parametro morale. Forse neppure lo avevamo del tutto capito. Una volta, dopo aver visto il film *L'idiota* con Gérard Philipe nel ruolo del protagonista, Zbyněk disse con occhi che si andavano riempiendo di umiltà e follia: "lui sì che era un bretoniano". Talvolta perfino gli amici più intimi avevano difficoltà a seguire i collegamenti che gli vedevano fare. Forse già allora nel pensiero di questo ostinato materialista si facevano strada categorie teologiche. Va da sé che per Zbyněk, in quanto surrealista, la cosa più importante era pubblicare un proprio manifesto. Ne rammento una frase: "Tutti devono amare tutti, e ciò nel modo più concreto possibile". Forse perché Teige l'aveva sottolineata aggiungendovi un punto interrogativo. Egli peraltro aveva nei confronti di Z. F. numerose altre riserve, in apparenza inspiegabili. Pareva quasi che dopo la guerra fosse ormai stanco, non aveva più voglia di organizzare un nuovo gruppo e preferiva abbandonarsi ai ricordi. La sua dissonanza con questo giovane rivoluzionario mosso da spirito di provocazione è così più facilmente comprensibile. Bisogna dire che neppure gli altri giovani surrealisti del dopoguerra impazzivano per Zbyněk. Facevano eccezione, forse, soltanto Mikuláš Medek e Oldřich Wenzl. Essi avevano, è vero, opinioni dissimili tra loro, ma del tutto personali. Non si può dire che concordassero con le idee di Zbyněk, ma erano capaci di ascoltarlo. E stare ad ascoltare i suoi vaticini e i suoi sermoni, udirlo recitare i propri versi era qualcosa di suggestivo, sempre.

A suo modo era un'epoca idilliaca. Nessuno ci costringeva a frequentare la scuola con regolarità ed eravamo ancora mantenuti dalle nostre famiglie. Due furono gli eventi che trasformarono quest'idillio nella valle dell'orrore. I vasi comunicanti esistono infatti non soltanto tra realtà e sogno, ma anche tra aspirazioni personali e vita politica. Dapprima vi fu proprio il mutamento del clima politico dopo il febbraio del 1948. Tutto ciò che incarnava le speranze e i valori di Zbyněk e dei suoi amici fu ben presto bollato come prodotto della pseudocultura borghese. Chi non si mostrava ufficialmente persuaso era condannato. Certo, bastava anche far finta di averla, quella fede. Ma per Zbyněk questo era inaccettabile.

Nel bel mezzo di questa precarietà giungeva poi il secondo evento, nel dicembre 1948. Mi chiamò di nuovo al telefono. Mi chiedeva di venire subito al caffè Slavia. Nel locale vuoto lo trovai seduto assieme a una donna trasandata, vestita con un maglione logoro e pantaloni maschili, cosa a quei tempi del tutto inammissibile. Era Jana Krejcarová, lievemente strabica.

Honza, donna di spiccata intelligenza, aveva il dono non comune di saper persuadere chiun-

que si mettesse a parlare con lei. Era quasi impossibile non credere alle sue argomentazioni. I suoi progetti erano sempre così meravigliosi, ma prima ancora irrealizzabili. Era incomprensibilmente priva di senso pratico e viveva per lo più in condizioni di inimmaginabile miseria sociale. Senza che ciò fosse in alcun modo necessario, naturalmente. Non poteva mai stare da sola. Zbyněk era la sua vittima vera e propria. Cercava di sfuggirle, ma quando lei lo ritrovava, tornava sempre da lei, sottomesso. Era meraviglioso ascoltare i discorsi che facevano la sera in un caffè. Era inoltre del tutto impossibile aiutarli in alcun modo. Talvolta passavano la notte da me. Una mattina, in piena estate, entrai di buon'ora nella stanza in cui li avevo lasciati la sera prima. Honza dormiva tranquilla e Zbyněk stava seduto nella finestra, nudo, le gambe a penzoloni sulla strada. L'appartamento era al primo piano e la città a quell'ora era deserta. Ricordo ancora lo sguardo che aveva. Vi erano il trionfo della provocazione e al tempo stesso paura e colpa. Cominciava a ferire inutilmente i propri amici.

Honza portò nel nostro gruppetto una nuova prospettiva non solo sull'arte moderna, ma in pratica su tutti i valori sociali. Portò alla nostra attenzione Dalì. Soprattutto il suo principio della mistificazione e dell'offesa. Il suo modo di raccontare era incantevole. La sua capacità di indurre in errore era geniale. Perfino alle bugie più ovvie eravamo disposti a credere smodatamente. La sua vita esprimeva disperazione e gioia allo stesso tempo. Imparammo a ferirci con dolore reciprocamente. Sedevamo intorno a un tavolo, nudi, e giocavamo al gioco della verità. Alle domande si davano risposte davvero crudeli e sempre sincere. Aprivamo gli uni agli altri le porte degli inferi e del paradiso contemporaneamente. Senza la minima traccia di cinismo. Eravamo animati dalla frase di Crevel: "Il cinismo fine a se stesso è l'antitesi del cinismo stesso". Non avevamo neppure bisogno di rammentarcela.

È facile snervare un animale con l'ausilio di un semplice apparecchio quando la sua reazione ai suoi impulsi non è determinabile a priori. E tanto più facilmente ciò avviene tra due persone, di cui una ripone una fiducia illimitata nell'altra, mentre quest'ultima è piena di attività contraddittorie, come un'allodola che vola in direzioni opposte, simile all'attività politica della fine degli anni Quaranta.

Un tardo pomeriggio del gennaio 1949 ce ne stavamo in mezzo alla nebbia sulle rive della Moldava: Zbyněk, Honza Krejcarová e forse alcuni altri amici. Sulla calma superficie dell'insenatura di Podolí erano ancorati dei battelli abitabili. Honza ci annunciò di averne acquistato uno, o meglio che ne avrebbe subito comprato uno. Si trattava del Bukanýr, un battello in legno dal bellissimo profilo, con parapetti intarsiati. Zbyněk osservava la barca da lontano ed era raggiante di felicità. Prefigurava già la vita che avrebbe fatto con Honza sul battello e in quel momento sembrava aver dimenticato di colpo la sua sacra missione rivoluzionaria. Ebbe la profonda convinzione di potersi trovare finalmente nella beata condizione di un assoluto – e ovviamente sofferto – romanticismo. Proprio su quel battello la sua delicata timidezza sarebbe stata ricompensata in modo inaspettatamente dolce. In realtà solo inaspettatamente. Era uno dei soliti tiri di Honza, ai quali non avevamo ancora fatto l'abitudine, ben contenti perciò di abboccarvi subito. Il battello doveva diventare il nostro centro e naturalmente la sede della redazione della raccolta che stavamo preparando. Qui dovevano raccogliersi i costruttori del nuovo mondo, della nuova poesia. L'umiltà era tra di noi un concetto sconosciuto e particolarmente disprezzato. Honza sosteneva che avrebbe pagato la barca l'indomani, di essersi già accordata col proprietario. Forse neppure sapeva a chi appartenesse. Ovviamente non aveva un soldo. Eppure ciò non le creava alcun problema. Ci guidò a bordo del battello illustrandoci i cambiamenti che avrebbe fatto e la sistemazione che avrebbe dato all'interno. Non ricordo più come giustificò, l'indoma-

ni, il suo cambiamento di programma. In seguito certe iniziative romantiche si alternarono in modo vorticoso. Quest'accelerazione provocò la trasformazione sempre più rapida dello sguardo felice degli occhi innocenti di Zbyněk in un'espressione da braccato. Non poteva stare con Honza, ma neppure poteva stare senza di lei. Voleva essere e non essere al tempo stesso. Cominciava a comprendere cosa fosse un desiderio ambivalente.

Dall'istituto psichiatrico di Bohnice fece ritorno dopo alcuni mesi. Come prima cosa andò a pranzo al caffè Mánes, come d'abitudine. Quel giorno ero lì a mangiare con un amico comune, il pittore František Vyhnal. Il capocameriere mi portò una lettera che diceva di voltarmi verso la finestra che dà sulla Moldava. Sedeva in mezzo ai suoi amici di Hlubočepy. Con entusiasmo ritrovato si preparava per un nuovo lavoro letterario. Poi andò a rivedere, forse per la cinquantesima volta, il film *L'immortale leggenda*. Circa una settimana dopo si fece di nuovo viva Honza e tutto ricominciò daccapo.

A quei tempi ci vedevamo praticamente tutti i giorni. Al mattino su una delle terrazze del caffè Mánes, il pomeriggio alla biblioteca del Museo di arte applicata e la sera nelle osterie. Una ci piaceva in particolare, si chiamava U babiček. Si trovava nella galleria che porta da Anenské náměstí in via Karlová. In un piccolo locale – il bagno era dall'altra parte del cortile – una signora attempata mesceva, assieme alla madre ch'era ormai una vecchietta, un vino detto "amaraccio", vermouth alla frutta e birra scadente. Vi s'incontrava spesso Vladimír Boudník. A quei tempi eravamo forse gli unici a Praga ad apprezzarne le opere. Psichiatri e artisti importanti deridevano i suoi manifesti e li gettavano nella spazzatura. Un assistente alla cattedra di estetica, che aveva visto Vladimír sul Malý Rynek mentre dipingeva ispirandosi a un muro scrostato, lo portava a esempio perfetto della degenerazione dell'arte e del pensiero moderni. Numerosi scrittori, più tardi divenuti importanti, si dichiararono allora veementemente d'accordo con quell'assistente. Vladimír, fondatore e unico artista dell'esplosionalismo, soleva sedere al suo tavolo – con lo sguardo perso nell'ignoto che ci trapassava – esponendoci le sue scoperte meravigliose. Era un veggente.

Altre volte sedevamo nei caffè di lusso – a quei tempi già notevolmente logori e trascurati – assieme al poeta Karel Hynek. Ci piaceva godere della sua scoperta del cosiddetto metodo grammaticale-automatico. Fu Karel Teige a suggerire la veste grafica per quei testi. Era una cosa molto particolare. Malgrado la rigida forma esteriore vi si poteva sempre cogliere l'autore. Zbyněk rimase talmente affascinato da questo metodo che immediatamente la sera successiva a tale scoperta mi telefonò dal caffè Pygmalion per leggermi diversi testi che aveva appena scritto con quel procedimento. Più tardi li avrebbe riuniti nella raccolta *Churavý výtvor* [Creazione malaticcia]. Molti nella nostra cerchia di amici scrissero singolari poesie con quel metodo. Qualche volta parlavamo perfino in quel modo.

Hynek era un tipo nobile e aristocratico e la sua ragazza, Jarmila, era una donna elegante e raffinata. Vi fu una volta in cui li perdemmo di vista lungo una strada poco illuminata. Nell'oscurità spettrale Zbyněk li chiamava con la sua voce delicata: "Vilém, Hynek, Jarmila!".

Così univa la bellezza del romanticismo con l'orrore del nostro presente, che erroneamente credevamo essere uno sbaglio della storia, pensavamo che l'umanità avesse davanti a sé – questo allora lo "sapevamo" con assoluta certezza – un futuro magnifico e splendente.

La mia amicizia con Zbyněk era un'armonia reciproca, nella quale ognuno coglieva perfettamente anche il non detto. Abbiamo avuto la straordinaria opportunità di vivere gli anni decisivi della nostra giovinezza proprio all'inizio degli anni Cinquanta. Era un'epoca eccezionalmente tesa e noi eravamo consapevoli della sua importanza e del fatto che proprio tale tappa avrebbe poi traumatizzato molte generazioni

future.

Il 1950 ci trovò in una condizione di totale conflitto interiore. Da una parte l'assoluto scoramento esistenziale. Non riuscivamo a figurarci un ambito delle umane attività nel quale potessimo liberamente sviluppare il nostro mondo intellettuale. Lo stalinismo aveva invaso praticamente tutto. Uno sconforto acuito dal reale pericolo della guerra. Tutto ciò ci indirizzava verso progetti davvero pericolosi. E ogni tanto li realizzammo perfino. Come quella volta in cui facemmo contrabbando di vetro in Austria.

D'altra parte, però, ci sentivamo gli scopritori di una nuova visione. Nell'agosto del 1950 portai a Praga la mia *Trapná poesie* [Poesia penosa]. In settembre giungeva colui che ormai si chiamava Egon Bondy con la sua raccolta *Totální realismus* [Realismo totale]. Bisogna sottolineare bene la natura di quell'epoca. Senza la giusta informazione si è infatti portati a vedere tali fatti sotto una falsa luce. A quel tempo nessuno di noi conosceva ancora il dottor Hrabal. Era necessario dare un ordine alle cose. Egon Bondy se ne uscì con la proposta delle nostre edizioni e di come chiamarle: Půlnoc [Mezzanotte]. I testi trovano così la loro forma definitiva in singoli volumi. Dal 1950 al 1953 furono messi insieme circa 38 volumi di poesie, prosa e collage.

Ma cos'era, in definitiva, che volevamo allora, cosa ci aveva provocato uno shock e cosa avevamo scoperto? Ebbene: avevamo visto le opere d'arte sovietiche con le loro grandiose prospettive piene di orgoglio e di gioia. Non si trattava di un riflesso attivo della realtà, come allora cercavano di convincerci i teorici dell'arte. Quello era piuttosto un sistema mitologico autonomo e completo, atto a stabilire valori sia etici sia estetici. Non si trattava affatto di un riflesso. Semmai, furono coloro che credettero ad essere un riflesso di quel magnifico sistema. Quei felici che cercarono di adeguare la propria vita a quelle norme grandiose.

Noi, dal canto nostro, formavamo un isolato gruppetto che, pur non riuscendo a credere, rimaneva ammutolito e colmo d'ammirazione per quei film sovietici, quei quadri, quelle canzoni, quei romanzi e soprattutto quei manifesti. Di fronte a tali opere i nostri ideali d'un tempo ci apparivano compromessi e in qualche modo indesiderabili. Cominciammo a comprendere perché tutti sembravano non sentire più la necessità d'esser titolari di libertà, valore che fino ad allora era sempre stato in cima alla gerarchia.

Era una situazione completamente assurda. Noi amavamo davvero quegli eroi fasulli, con la consapevolezza, certo, dell'equivoco che era alla base di tale sentimento. Quelli che, invece, mostravano di condividere l'opinione ufficiale sulla "degenerazione" dell'arte moderna, facevano soltanto finta di amare quei falsi eroi. Più tardi, durante gli anni Sessanta, essi stessi gettarono la maschera e ciò che un tempo ebbero a definire "degenerato", ora lo indicavano quale fondamento della cultura. Non trovammo mai un linguaggio comune con loro, né durante gli anni Cinquanta né durante gli anni Sessanta. Dei Settanta, poi, non occorre nemmeno parlare.

Tuttavia, per motivi sia storici sia geografici, nella cultura ceca il mito panuniversale di Stalin si manifestava in forme alquanto caricaturizzate. Ciò contribuì notevolemente a influenzare il nostro punto di vista su quel culto mostruoso. La nostra condizione ci appariva *penosa*. E avevamo eletto la bellezza *penosa* – di cui non c'è che da provar vergogna – a *valore estetico fondamentale*. Ciò fu poi coerentemente realizzato, vent'anni dopo, dalla Pop art, in cui la penosità fu sostituita dalla sua sorella carnale, la banalità. Forse è qui che conduce direttamente la strada avviata dalla spasmodicità bretoniana. Percepivamo tale fenomeno in ogni ambito della vita, nella politica, nel sesso, nell'arte. Lo scopo era quello di glorificare la penosità. Non immaginavamo che il nostro programma si sarebbe realizzato più avanti nelle trasmissioni televisive.

L'ammirazione e la sorpresa che ci procurarono gli anni Cinquanta portarono anche a un altro estremo. Bastò osservare quell'epoca e i suoi ideali oggettivamente, come fossero riflessi in uno specchio. Sorprendentemente il risultato era sempre critico. E. B. colse non solo l'amore misterioso per quegli ideali posticci, ma anche l'assurdità della realtà. In essa l'arena politica e artistico-scientifica non conosceva limiti. Anni dopo, il teatro dell'assurdo non fu che un blando distillato di ciò che allora ogni giorno leggevamo sui giornali. Il realismo totale riusciva a esprimere anche drammi segreti: "[...] Arrivando alla Moldava sentimmo / alzarsi il vento / che in questi luoghi crea onde alte talvolta / anche trenta centimetri" (E. B.). Il principio del realismo totale si sarebbe fatto strada nella coscienza collettiva soltanto trent'anni dopo, e ciò nella nuova forma dell'iperrealismo.

I principi della poesia penosa e del realismo totale erano allora in buona sostanza identici. Entrambi troppo inusuali per i nostri contemporanei. Essi non comprendevano questa nostra impostazione e cercavano di svilirla. Ricordo che una volta Mikuláš Medek ci guardò da dietro i suoi occhiali scuri e disse: "a voialtri piacerebbe più d'ogni altra cosa che io dipingessi un manifesto con Lenin che si congeda da Komenský su un praticello di rose, oppure Masaryk e Stalin mentre preparano insieme la rivoluzione". Dopodiché tirò fuori da un armadio un paio di scarpe che sarebbero appartenute al presidente-liberatore, rimaste alla sua famiglia, così che potessimo andarle a vendere a qualche collezionista.

Il comune impegno interiore intorno alle edizioni Půlnoc durò all'incirca fino al 1952-1953. Dopo sentimmo il bisogno di cercare nuove strade. Non riuscimmo mai a realizzare il progetto di una biografia su Klíma. Ne resta soltanto la sinossi. Osservavamo inorriditi e ammutoliti i desideri della massa orientarsi nuovamente verso quei noti valori che in gergo tipicamente civilizzato si chiamano consumismo e organizzazione del tempo libero. Quei magnifici ideali posticci si perdevano nella storia.

Per Egon Bondy iniziava l'era dei pellegrinaggi hrabaliani. Era in cerca di nuove soluzioni a una situazione complessa. Solo in mezzo all'apocalisse. Lavorava sempre intensamente. Amava le proprie idee ed esse era come se amassero lui. Egli era la leggenda vivente del suo stesso personaggio.

In quel periodo ci capitò di dormire in macchina, non lontano da Staré Splavy, in una valletta piatta, racchiusa ai lati da pendii coperti di boschi. Sopra le cime degli alberi svettavano rocce isolate.

Mi svegliai un mattino presto, dopo l'alba. Sopra il prato aleggiava una nebbia leggera. Ero solo nell'automobile. Poi lo vidi in lontananza, sul prato in fondo alla vallata. Stava tornando indietro, lentamente. Atteso, com'è atteso qualsiasi profeta portatore d'un oracolo ignoto. Purificato, con un'espressione di profonda gravità sul volto. Si avvicinava a me, completamente nudo.

Passammo la domenica sulle sponde d'un lago che ricordava lo sfondo terribile dei canti di Mácha, in compagnia di due sconosciute fanciulle, avvenenti e molto allegre. Verso sera ci congedammo decorosamente e tornammo a Praga per strade deserte. Era il 1956. Anche noi ci salutammo affettuosamente (in seguito ci siamo visti solo di rado), per ritrovarci, colmi di gioia, soltanto venticinque anni dopo.

Praga – Vysoké nad Jizerou, agosto-novembre 1989

[Ivo Vodseďálek, "Urbondy", Idem, *Felixír života*, Brno 2000, pp. 13-21. Traduzione dal ceco di Katarina Dusikova]

Sorrisi e orgoglio

Ivo Vodseďálek

♢ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 85-89 ♢

SONO un discendente diretto del matrimonio morboso tra gli intellettuali di sinistra e l'arte moderna. La rivoluzione e la rivolta sono sempre un ornamento della gioventù. Quando avevo diciotto anni mi sono ribellato contro i cosiddetti valori che questo matrimonio proponeva come unico nutrimento culturale. Mi sono messo alla ricerca di altre strade. Ma alla fine degli anni Quaranta e all'inizio degli anni Cinquanta alcuni pusillanimi intellettuali, in collaborazione con il partito e la polizia, sono riusciti a occultare o a distruggere le potenziali fonti di nuove prospettive.

L'opinione imperante tra i vertici spirituali era: cercare soluzioni per conservare la continuità del modernismo represso. L'esito di questa aspirazione è stato del tutto logico – le condizioni politiche più libere degli anni Sessanta hanno portato a un apparente fioritura della cultura, ma in ambito sociale tutto si è ridotto al continuare a percorrere una strada senza via d'uscita.

Fig. 1.

A quei tempi, mezzo secolo fa, era per me molto difficile trovare un'anima affine. Ero molto vicino a Egon Bondy per tutta una serie di opinioni, ma l'unica con cui mi capivo perfettamente era Jana Krejcarová-Černá. Le nostre idee su cosa fosse bello (non è necessario evitare questa parola) ed emozionante erano identiche. C'erano anche alcuni degli amici che pubblicavano nelle edizioni manoscritte Půlnoc, e poi c'era Mikuláš Medek, che ci ha dato una formulazione precisa della situazione con le parole: "l'arte deve essere imperialista". Fatta eccezione per queste poche persone, non c'era nessun altro con cui io potessi comunicare riguardo a un nuovo modo di vedere. Le nostre strade si erano definitivamente separate anche da quella del gruppo surrealista del dopoguerra. Questo forse spiega la scelta di mantenere un certo isolamento e di ridurre al minimo le comunicazioni con il mondo letterario, cosa che sopravvive ancora oggi.

Ho fatto della polarità dei due sguardi la mia fede personale. Quel che ancora sopravviveva del codice morale sociale, e quindi anche del gusto, suscitava in me un senso di profondo imbarazzo. Spinto dalla vergogna che provavo nel trovarmi in questa situazione ho proposto di creare dei valori assurdi, capovolti: "la poesia sarà imbarazzante, o non sarà". E naturalmente volevo spogliare l'opera di ogni piacevolezza, quindi: "Morte allo scherzo!". Per me non si trattava in alcun modo di constatare lo stato di

fatto, bensì di un imperativo.

Fig. 2.

In secondo luogo, mi sono sforzato di cercare un realismo nuovo e adeguato. Ero incantato da Dalì, il cui nome allora a Praga era noto solo a una cerchia molto ristretta di persone, e dalla sua *Conquista dell'irrazionale*, la cui stessa certezza della conquista mi apriva una nuova prospettiva. Mi sono inoltrato nel passato andando alla ricerca dei precursori di questa visione. Li ho trovati, tra gli altri, nel primo rinascimento, negli amati preraffaelliti e nell'arte di stampo accademico così sottovalutata, in particolare in alcune opere scelte di scuola tedesca. Di Dalì poi adoravo, tra le altre cose, la magnifica purezza non compromessa da tendenze sinistrorse umanisteggianti. Perché l'umanesimo rimasticato dagli uomini di cultura mi ha sempre profondamente offeso (un ritorno in tono minore di questa peste spirituale lo abbiamo vissuto negli anni Sessanta e dopo il 1989).

C'erano anche alcuni artisti degli Usa, che tuttavia allora erano ai margini dell'interesse accademico. Soprattutto Edward Hopper, i cui paesaggi e panorami cittadini ci impressionavano profondamente. È interessante notare che proprio le sue opere vengono oggi frequentemente citate negli studi sull'arte dell'epoca stalinista.

In mezzo a questo deserto culturale, ci è all'improvviso venuta incontro una vera e propria visione, una vera e propria "bellezza commestibile". Non so perché ci ha a tale punto sorpresi, impressionati e soggiogati. Gli ultimi residui di ricordi della rivoluzione russa erano velati da un fiore particolare, che agli occhi miei e dei miei amici era splendido. In Urss la situazione del dopoguerra aveva dato vita al sistema perfetto del mito sovietico, che aveva adottato la nota tecnica religiosa della comunicazione. Chi aveva fede era salvo. La trasformazione dagli ideali rivoluzionari negli ideali mitologici risulta evidente confrontando due ritratti di I.V. Stalin. Uno è del 1937 [Fig. 1] e l'altro del 1949 [Fig. 2] . Nel primo indossa una semplice casacca, che ricorda piuttosto un'uniforme priva di gradi e decorazioni. Nel ritratto del dopoguerra è diventata un'uniforme stirata, sulla quale risaltano i gradi più alti insieme a una decorazione, naturalmente la più alta di tutte. Il condottiero come simbolo sostitutivo.

Nella prima versione della *Caduta di Berlino*, nel film *I cosacchi del Kuban'* o *Nei giorni della pace*, oppure nella pellicola *E le stelle risplendono* l'immagine dell'uomo dei sogni sovietico si è fatta ormai del tutto concreta. Erano film pieni di una fantasia non compromessa dalla realtà. Si trattava di un vero e proprio regno dei sogni. Io e i miei amici abbiamo in breve tempo scoperto questo miracolo, questa irrisione della cosiddetta arte moderna. Le prime di questi film si svolgevano allora sempre di venerdì e l'onore di ospitarle era riservato al Sevastopol', a quei tempi il cinema più di lusso. Acquistavamo ogni volta due balconi per il sabato alle tre. Di solito eravamo gli unici spettatori. Portavamo con noi vino e panini. Il tutto assumeva l'aspetto di una celebrazione. Vivevamo davvero nell'ammirazione per queste opere.

Fig. 3.

Fig. 4.

Mi ricordo che in un film (forse era *I giorni della pace*) l'azione si svolgeva in un sottomarino. Le singole stanze ricordavano vere e proprie sale, in particolare lo studio del capitano. Forse proprio l'assurdità del grande nell'angusto potrebbe essere la chiave per comprendere l'incanto dell'irrealtà di quelle opere. Il film si concludeva con la scena di tre alti ufficiali della marina in uniformi bianche che ricordavano con orgoglio le proprie vittorie. Sullo sfondo alcuni semplici marinai si esercitavano su un trapezio.

La vera rivelazione è stata tuttavia quella dei manifesti sovietici. Li acquistavo regolarmente nella rivendita sul corso Na příkopě. Li adoravo e li adoro ancora oggi. Cerco di scoprire il loro segreto, il mistero del loro incanto.

Fig. 5.

Già allora mi ero reso conto dell'interdipendenza diretta che esiste tra totem e tabù, così come era stata formulata da Sigmund Freud. Per dirla molto semplicemente: più forte è il totem, più grande è il tabù. Più forte è il sistema totalitario, più grande è il potere dei suoi simboli mitologizzati e più si fa ampia l'area di ciò che è vietato. Più è grande l'ordine della certezza, più è piccola la sfera della libertà. Il potere sovietico tabuizzava completamente la sfera del sesso. La nudità come espressione di una bellezza eccitante era inammissibile.

Cercavo una soluzione. Ho fotografato mia moglie D. nuda di fronte agli adorati manifesti, creando delle composizioni che, se fossero state scoperte dagli occhi onniveggenti della Sicurezza di stato, mi avrebbero portato a essere punito severissimamente. Temevo l'eventualità che la mia abitazione venisse perquisita e pertanto portavo gli ingrandimenti sempre

con me. In un periodo in cui la polizia effettuava controlli in ogni momento e in ogni luogo era qualcosa di completamente insensato. Le fotografie erano tecnicamente imperfette, ma del tutto eloquenti dal punto di vista estetico. Avevo toccato sfere ignote della coscienza.

Fig. 6.

Nel 1990, durante il mio programma autoriale *Viaggio sulla riviera*, ho proiettato immagini di questi manifesti sul corpo nudo di una ragazza che danzava. Al pubblico è piaciuto molto, forse si è anche divertito. Dalla realizzazione delle fotografie alla loro proiezione sono passati quarant'anni. Un periodo forse troppo lungo, oppure ancora troppo breve. La modernità non è ancora giunta al termine del suo funerale. Continua ad agonizzare tra le braccia dei filosofi postmoderni. Non è ancora arrivato il momento di tornare alle chimere della certezza, non siamo ancora tutti pronti ad accettare le opere di un nuovo realismo mistificatorio.

Fig. 7.

Gli autori dei manifesti sovietici dei primi anni Cinquanta utilizzavano con intenzionale malizia, dettata dalla profondità della loro fede, dei motivi archetipici: la madonna col bambino [Fig. 3] , le tre grazie che incarnano il desiderio di pace [Fig. 4] , l'estasi mistica, la cui carica interna è espressa dal rilievo sullo sfondo [Fig. 5] , la sicurezza dell'aviatore, fondata sull'annunciazione celestiale che compare nel firmamento [Fig. 6] , e infine il motivo del Grande maestro e Protettore sull'altare [Fig. 7] . Ineffabile e misterioso è poi il sorriso dell'allevatrice di vitelli. Sembra che anche i due animali sorridano di gioia nell'attesa del proprio futuro [Fig. 8] . Sul volto di un muscoloso atleta [Fig. 9] lo stesso sorriso assume invece, dal nostro punto di vista, un aspetto quasi spaventoso.

Fig. 8.

Il metodo del ricorso a particolari effetti emotivi è noto già fin dai quadri del rinascimento: la suddivisione figurativa in due piani, il cui rapporto reciproco costituisce il vero contenuto del messaggio. Il secondo piano accenna a un duro passato, a uno splendido futuro o alle reliquie di un'ideologia ispirata al culto. Nulla di nuovo. L'espressione di una fede nel mito.

Ciò che qui è invece sorprendente e nuovo è il sorriso. Nella storia delle arti figurative è davvero raro imbattersi in una risata, o alme-

no in questo sorriso. Forse per la prima volta nella storia, è comparsa un'ideologia il cui fedele ha un sorriso orgoglioso, o meglio dovrebbe esserne ornato.

È forse proprio questa certezza – evidentemente per molti reale – che in un determinato periodo è diventata più importante della libertà.

Fig. 9.

Oggi, 6 novembre 1994, è giunta a Praga la famosa pornostar Dolly Buster. Mi sono immediatamente reso conto che i miei vecchi sogni degli anni Cinquanta si realizzeranno – com'è norma nella storia – nel loro aspetto reso caricaturale dal postmodernismo. Come era d'altronde per me scontato, la formosa stella che ha negato il pudore farà da ornamento alle celebrazioni del 77° anniversario della Grande rivoluzione socialista d'ottobre.

Praga 1995

[Ivo Vodseďálek, "Úsměvy a hrdost", Idem, *Felixír života*, Brno 2000, pp. 22-28. Traduzione dal ceco di Andrea Ferrario]

Confessione sui trockisti

Milan Herda

♢ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 91-97 ♢

DOPO qualche tempo ho ricevuto una lettera firmata da Zbyněk Fišer, con la quale mi invitava a una riunione, sulla base delle informazioni che aveva ricevuto da Karel Teige. Gli ho scritto che sarei passato a trovarlo a casa sua e lui si è detto d'accordo. Quando poi sono andato da lui, credo suo padre mi ha informato che non era a casa, che stava tenendo una lezione e che sarei dovuto andare a trovarlo al caffé Pygmalion, nel palazzo Fénix, dopo le undici. Effettivamente ci siamo incontrati e Fišer mi ha parlato in dettaglio dei suoi piani ambiziosi, voleva organizzare un gruppo surrealista, pubblicare una rivista e altre attività in questo settore. A quel tempo studiava alla Scuola superiore di studi politici, sosteneva addirittura di essere membro del Comitato universitario del Partito cominista ceco. Si è scusato con me per non avermi potuto aspettare a casa, come eravamo d'accordo, perché a quanto diceva aveva tenuto una lezione agli operai, forse in via Českomoravská nel quartiere Karlín, dove a quanto diceva era titolare di un corso. Saputo che abitavo a Karlín, mi ha chiesto se una volta alla settimana poteva restare a dormire da me per non dover fare su e giù da Podolí. In un'occasione ha davvero fatto ricorso a questa possibilità, poi non se ne è più fatto niente. Nelle nostre conversazioni ha anche accennato al fatto che sarà necessario estendere l'attività surrealista, e ha quindi toccato anche la questione che forse si sarebbe potuta ottenere anche una certa forma di approvazione ufficiale. A questo proposito aveva intenzione di trattare con il ministro dell'informazione Václav Kopecký, che secondo lui era disponibile a una qualche trattativa. Non mi è noto come fosse arrivato a una conclusione del genere. In seguito però qualsivoglia tentativo di organizzare manifestazioni ufficiali venne abbandonato.

Ho fatto la conoscenza di Fišer tramite un certo Karel Hynek, che all'epoca studiava anche lui alla Scuola superiore di studi politici, ma era di qualche anno avanti, poi con Ivan Vodseď álek, i cui studi purtroppo non mi erano e non mi sono noti, forse era iscritto come studente esterno alla facoltà di filosofia, poi sempre in sua compagnia ho incontrato una volta una persona di nome Hanes Regen. In seguito Fišer mi ha invitato nell'appartamento di Jana Krejcarová, sposata con l'attore Fischl del teatro di E.F. Burian, dal quale in quel momento aveva già divorziato, anche se continuava a usare l'appartamento che le era stato assegnato dopo il matrimonio. Lì in quel periodo si concentrava l'intera attività del gruppo surrealista. Passavano di là molte persone che non ho avuto occasione di conoscere singolarmente. Era soprattutto Fišer a definirla "maison surrealist" oppure "centrale surrealista", poi Karel Hynek, Vodseď álek, un certo Zdeněk Hon, che mi sembra studiasse scienze naturali e che ho visto lì diverse volte, pur non avendo mai l'occasione di essere testimone di una sua qualche manifestazione intellettuale, Zbyněk Havlíček, originario di Spořilov, che non ho mai conosciuto di persona, un fanatico sostenitore della psicoanalisi, con la quale spiegava tutta l'evoluzione mondiale (così come a suo tempo anche la Fischlová). Attorno a lui doveva essersi formato un gruppo a Spořilov, ma non ne ho mai conosciuto i membri. Sul fanatismo psicoanalitico di Havlíček circolava a quel tempo una barzelletta. Uno psicoanalista dice: "Stia a senti-

re, un dirigibile è chiaramente un simbolo fallico". Al che una persona normale risponde: "Sì, ma può anche servire per volare dall'Europa in America". Tra Havlíček e la centrale a Horní Stromky c'era, come ho avuto modo di intuire, una certa rivalità. Inoltre, in quel periodo, ho avuto modo di incontrare una persona soprannominata Fand'our, che mi ha fatto l'impressione del tipico bullo, era un grande ammiratore di Salvator Dalì e mi ha molto colpito il fatto che definisse Breton un predicatore parrocchiale per aver condannato la frase di Salvator Dalì "Hitler è stato il più grande surrealista". Siccome di simili motivi per essere disgustato da parte mia ce n'era una gran quantità, in una specie di verifica pubblica della mia affidabilità politica sono stato, come ho scoperto in seguito, bollato come uno stalinista, e per questo motivo non ho preso parte a tutti gli incontri più importanti. Di persona ho poi conosciuto nell'appartamento della Fischlová un certo Winter, che ho visto soltanto una volta e del quale so soltanto che forse anche lui dipingeva. Ho sentito anche parlare di un certo Satran, ma non so dire se si trattasse di una persona o di un soprannome, che frequentava anche lui l'appartamento di Horní Stromky. All'epoca in cui prendevo parte agli incontri nell'appartamento della Fischlová, si pensava alla pubblicazione di una rivista surrealista, a un corso che si sarebbe dovuto tenere in una birreria abbandonata alla quale la Fischlová aveva accesso. Tutti i membri dovevano essere sottoposti a una verifica della loro affidabilità politica, cosa che ritenevo un po' esagerata. Era stato elaborato una sorta di programma delle lezioni e, a quanto mi ricordo, gli autori dei singoli interventi erano Teige, Kalandra, Fišer, e ho intravisto anche il nome di Stanislav Budín. Se le lezioni sono poi state effettivamente richieste a queste persone, non lo so, perché tutta quest'attività, così come quella della pubblicazione della rivista, è naufragata. Sono però a conoscenza del fatto che in quel periodo la Fischlová e Fišer mantenevano contatti con diverse persone (quella di stabilire contatti e avviare trattative con diversi rappresentati della "vita culturale", come diceva con compiacimento, penso fosse un'inclinazione particolare di Fišer), di sicuro so che in quel periodo si incontrava con Kalandra, Teige, così come la Fischlová del resto, che allora frequentava anche il dottor Haškovec, che abitava anche lui non lontano da Horní Stromky, Hana Budínová e, fino al momento del suo arresto, Evžen Klinger del Ministero degli affari esteri. Si intratteneva una fitta corrispondenza, molto ostentata, che veniva registrata in appositi registri, così come tutti gli articoli, i cosiddetti "testi", i programmi, i materiali per la rivista e così via. Alcune volte nell'appartamento della Fischlová ho visto anche Gabina Medková, la figlia del padrone della ditta Amerex, che andava a trovare la Fischlová probabilmente in nome di un'antica amicizia dell'epoca del Protettorato. Siccome tutto il modo di manifestarsi, di agire e le modalità con le quali queste persone vivevano non suscitava in me una buona impressione e c'erano inoltre alcuni motivi personali, grazie ai quali ho avuto modo di convincermi di un'assoluta diffidenza nei confronti della mia persona, ho iniziato ad allontanarmi sempre di più dall'intera faccenda, fino a quando poi ho interrotto del tutto i miei contatti con loro. Non mi piaceva il loro comportamento senza scrupoli e per lo più ipocrita, per non parlare di attività molto vicine alla truffa e l'inclinazione, che si è poi manifestata quando io ormai non ne facevo più parte, nel caso della Fischlová, nei confronti di vere e proprie trasgressioni criminali, l'idea di un'assoluta mancanza di carattere coltivata artificialmente, la perversità e una notevole tolleranza nei confronti dell'omosessualità, erano tutte cose che, considerando la mia indole complessiva, mi disgustavano enormemente. Nonostante il tenore degli slogan che illustrano l'atmosfera dell'epoca e che riporto, come ad esempio "Dimostrare con il proprio modo di vivere la vita nel-

la società comunista", "La bellezza sarà rivoluzionaria, oppure non sarà", il loro era un modo di vivere che doveva necessariamente suscitare in ogni persona appena normale un forte disgusto. Sembrava che ognuno di loro ritenesse eccezionalmente interessante il soggiorno in un qualche istituto di cura per malati mentali, considerandolo quasi particolare motivo di merito. La passione per il macabro e ogni forma di esperienza macabra trapelava da tutti i testi in poesia e in prosa. Le teorie della psicoanalisi applicate all'agire sociale erano così sfrenate che qualunque persona almeno un po' responsabile le avrebbe trovate ridicole. Ad esempio che "un rivoluzionario che uccide il re cura così il suo complesso di Edipo". Oppure altri "detti altisonanti" che mi ricordo, come "Amo la borghesia al modo degli animali". O la tesi di Salvator Dalì "Attraverso la sistematizzazione del disordine discreditare la realtà oggettiva". L'atteggiamento nei confronti del Partito comunista ceco era a quell'epoca ambivalente, semilegale. La Fischlová allora parlava con dispetto della persona del presidente Gottwald, che sosteneva di conoscere dall'epoca della prima repubblica, quando si era nascosto a casa sua per sfuggire alla polizia. Il risultato finale è stato il mio fortissimo disgusto e il mio allontanamento da questo gruppo di persone. In quel periodo quello che era stato fino ad allora uno dei miei migliori amici, Miloš Černý, una persona molto dotata e acuta, che fino a quel momento aveva partecipato molto più attivamente all'attività dell'Unione della gioventù e del Partito comunista ceco, è caduto vittima della Fischlová, soprattutto dal punto di vista sessuale. Nonostante tutto il mio disgusto è arrivato al punto da essere costretto ad abbandonare gli studi ed è diventato poco più di una marionetta nelle mani della Fischlová. Nel periodo in cui, del tutto confuso e disorientato da questi "comunisti", non ne facevo più parte, ho ricevuto una lettera da Karel Teige, in cui quest'ultimo mi informava che ora aveva più tempo e mi chiedeva di andarlo a trovare il giorno che aveva stabilito nel suo appartamento in via U Šalamounky 5. Sottolineo che fino ad allora non avevo conosciuto Teige di persona, avevo sentito parlare di lui soltanto nel circolo di queste persone. Ero molto contento di quest'invito perché vi vedevo l'occasione di parlare con una persona davvero seria, che sapeva e conosceva molte cose, che aveva già alle spalle una lunga esperienza, e che quindi, nel momento in cui fosse stato informato di tutto ciò, non avrebbe potuto che condannarlo e aiutarmi allo stesso tempo sul piano personale, per quanto riguarda la mia situazione spirituale. Prima di giungere a questa parte, fornisco qui le richieste descrizioni caratteriali delle singole persone.

Zbyněk Fišer – persona che si ritiene il capo dei surrealisti più giovani. Forte tendenza alla megalomania. Ha trascorso diversi soggiorni in vari istituti psichiatrici. Si è dedicato alla scrittura di testi (poesie) surrealisti, racconti, così come anche saggi teorici. Ritiene di essere Lenin. Uno dei suoi testi teorici è la cosiddetta prefazione all'opera "la dittatura del proletariato". In essa effettua un'analisi del socialfascismo in Urss. Terminologia molto ricercata, che oltrepassa di gran lunga simili testi di Teige e che spesso sfocia nell'incomprensibilità. Molto impegnato contro il "fascismo americano", le "democrazie imperialiste" e il "socialfascismo sovietico". Ex studente della Scuola superiore di studi politici. Tendenza all'avventurismo, senza tracce di carattere. Capace, il giorno successivo, di comportarsi nel modo più amichevole possibile con una persona che il giorno prima aveva attaccato. Il suo ideale è la rivoluzione mondiale. La sua fantasia è la fondazione della V Internazionale (quest'idea l'ha presa, a quanto si dice, da Majakovskij, di questa questione parlerò in modo più dettagliato analizzando le mie conversazioni con Teige). Si rende conto di quanto siano isolate le sue opinioni e perciò prevede la rivoluzione dopo la terza guerra mondiale, indipendentemente dalla vittoria

dell'una o dell'altra parte, nel giro di venti o trent'anni. A mo' di illustrazione riporto qui un aneddoto del quale sembra essere stato lui stesso l'autore. Riporto letteralmente: "Convochiamo una riunione del popolo (magari a Parigi o da qualsiasi altra parte) e saliamo sulla tribuna. Diciamo 'Truman è un coglione' e se ne va il 40% delle persone, poi diciamo 'Stalin è un coglione' e se ne va un altro 30%. Diciamo 'Trockij è un coglione' e se ne va un ulteriore 20%. E alla fine diciamo 'Breton è un coglione', e così se ne vanno anche gli altri e restiamo da soli". La sua ultima opera è probabilmente una poesia cecotedesca chiamata *Prager Leben*, che purtroppo non mi è capitata tra le mani, ma che deve contenere una specie di espressione dello stato attuale. Ho sentito dire che pubblica una specie di edizione, forse "di mezzanotte", in quattro esemplari, nella quale vengono pubblicate le opere sue e del circolo di persone attorno a lui. Tra le persone che lo frequentano in quest'ultimo periodo mi è noto un certo Pavel Svoboda, poi altri due studenti dell'Accademia delle arti applicate, dell'atelier del professor Pelc, dei quali non conosco i nomi e che proclamano una corrente chiamata "supersexdadaismo". Ci tornerò sopra più avanti.

Jana Fischlová – nel periodo di cui sto parlando aveva le medesime opinioni ideologiche, si interessava di psicanalisi, Freud, Jung e simili. Quoziente d'intelligenza elevato, ma soltanto in un'unica direzione. All'epoca si dedicava all'attività teorica e "poetica", ammiratrice di Salvator Dalì, e del "divin marchese" (il marchese de Sade). Figlia dell'architetto Krejcar, che si trova probabilmente in questo momento a Londra. Per un certo periodo ha sostenuto che fosse morto, ma siccome ogni sua affermazione è del tutto inaffidabile, non ci credeva nemmeno la sua amica Gabina. A suo tempo forse membro del Partito comunista ceco – poi espulsa. Le piace ricercare, tra i numerosi amici del padre e della sua famiglia, quelli che non la conoscono troppo bene, per poi sfruttarli per il proprio tornaconto finanziario e personale. Qualcosa su di lei la potrebbe sapere E.F. Burian, per il periodo in cui è stata sposata con un membro della sua compagnia. Numerosi soggiorni in clinica psichiatrica. Ulteriori informazioni sul suo modo di vivere le potrebbero fornire l'amministratore del condominio a via Horní Stromky 8 e l'architetto Mecera, che a quel tempo abitava lì e con il quale allora aveva litigato. Condannata per furto a un anno di prigione con la condizionale. Il tentativo di oltrepassare la frontiera non è stato punito. Di lei negli ultimi tempi non so niente di preciso, nemmeno che opinioni abbia adesso. Moglie di Miloš Černý, con il quale ha avuto due figli. I luoghi del suo ultimo domicilio cambiavano spesso. Per un certo periodo hanno vissuto all'estero. Negli ultimi tempi vive a Praga sotto il patronato del viceministro dell'educazione Lumír Čivrný, che le ha procurato un posto all'Istituto nazionale di cinematografia. Se conosce o meno il suo passato non lo so dire. Così come non conosco le sue opinioni e il suo modo di vivere degli ultimi tempi.

Ivo Vodsed'álek – forse ex studente (esterno) di filosofia. Molto intelligente – fondatore della corrente della cosiddetta "poesia penosa". Punito per tentato furto di motocicletta. Forte predilezione per il macabro. Così come nel caso di Fišer tendenza all'omosessualità. Ho sentito dire che manteneva dei rapporti in tal senso con un funzionario del Partito comunista ceco, dal quale riceveva cravatte e sigarette americane. Seguace ideologico di Fišer. Forse in relazione a lui ho sentito pronunciare il nome "Vyhnal", ma non ricordo niente di più preciso. All'interno di questa società soprannominato "Conte", così come Fišer è soprannominato "Marchese", Svoboda "Lord" e la Fischlová "Duchessa". Da poco sposato con Dagmar Prchlíková, studentessa di chimica, che nei fugaci incontri avuti mi ha dato l'impressione di essere una ragazza abbastanza normale che si trova totalmente sotto la sua influenza. A quanto mi ricordo non so niente di più preciso che possa

ritenere importante.

Pavel Svoboda – persona appartenente al circolo di Fišer in un periodo più tardo. Figlio di un macellaio, residenza sconosciuta. Forse autore di alcuni "testi", scritti con il cosiddetto metodo grammaticale associativo di Karl Hynek (ne parlerò in seguito). Carattere avventuroso, di lui si raccontava che avesse una forte tendenza all'omosessualità. Anche lui seguace ideologico di Fišer. Era in possesso di fonti finanziarie piuttosto cospicue. Modo di fare sprezzante e arrogante.

Karel Hynek – uno degli ex frequentatori principali di Horní Stromky. Autore di testi surrealisti, alcuni dei quali sono stati pubblicati prima del febbraio 1948 sulla rivista Mladé archy, edita dalla succursale dell'Umělecká beseda di Mladá Boleslav. Lo conosco soltanto per quanto riguarda il periodo di esistenza della "centrale" di Horní Stromky. Inventore del "metodo grammaticale associativo". Ogni parola diventa parte integrante della parola successiva. Esempio: il testo di Fišer "Civilizzazioni niente tengono nonostante tempo poco concubinato – Semafori ripescano notti timorose sesta estate". La sillaba dell'ultima parola forma cioè l'inizio della parola successiva. Studente della Scuola superiore di studi politici, da dove è stato espulso in occasione della verifica dell'affidabilità politica nelle università. Si incontrava spesso con Karel Teige. Negli ultimi tempi non sono a conoscenza di nessun particolare che lo riguardi.

Zbyněk Havlíček – domiciliato a Spořilov, forse studente di filosofia. Grande ammiratore della psicoanalisi. Forse a Spořilov si era raccolto attorno a lui un gruppo. Non lo conosco personalmente. Sostenitore di Trockij, naturalmente in segreto. A suo tempo Fišer, con ironia e sarcasmo, mi ha raccontato che voleva prendere in prestito un libro di Trockij da lui, al che questo gli avrebbe risposto che non glielo poteva prestare perché aveva murato tutto. Ulteriori particolari non mi sono noti.

Zdeněk Hon – forse studente di scienze naturali, si recava spesso a Horní Stromky. Non si manifestava intellettualmente, non so se partecipasse alle attività. È possibile che frequentasse la Fischlová per motivi personali. Ulteriori particolari purtroppo non mi sono noti.

Fand'our – l'ho visto probabilmente due volte – una alla presenza di Gabina Medková – mi ha fatto l'impressione di un bullo vestito in modo appariscente e di un fascista. Ammiratore di Salvator Dalì. "Fand'our" era sicuramente un soprannome. Poi non l'ho più incontrato, né ne ho sentito parlare. Era sicuramente uno dei tanti frequentatori di Horní Stromky.

Winter – l'ho visto un paio di volte nell'appartamento della Fischlová. Forse dipingeva. Ho l'impressione che fosse proprietario di un negozio. Avrebbe dovuto procurare un "idrocefalo" per la Fischlová, che nella sua passione per i particolari macabri voleva averne uno nel suo appartamento. Procurava alla Fischlová anche dei liquori.

Satran – solo un nome che ho sentito in rapporto al circolo di coloro che frequentavano Horní stromky. Non mi è noto niente di più preciso.

Per completezza riporto qui anche che cosa mi è noto della persona di Fischl, il primo marito della Krejcarová-Fischlová-Černá, all'epoca soprannominata Honza. Membro della compagnia del teatro di E.F. Burian, di origine ebraica, in seguito si è trasferito in Palestina.

In conclusione aggiungo che ho sentito parlare di due persone che si sono aggregate al circolo di Fišer in un secondo momento – sono i fondatori della corrente del supersexdadaismo, studiano alla Scuola superiore di arti applicate nell'atelier del professor Pelc. Parte importante della loro ideologia è l'antisemitismo. Sulla loro attività non mi è noto alcunché di più preciso.

A margine è poi necessario accennare ancora alla persona di Emil Hokeš e di un certo Heyduk – anche loro probabilmente ricadono nella sfera d'influenza di Fišer, anche se a mio pare-

re soltanto in modo marginale. Heyduk non lo conosco e ne ho soltanto sentito parlare. Emil Hokeš l'ho conosciuto meglio, persona simile a Černý, piuttosto sincero e coscienzioso, è stato coinvolto assieme a Vodseďálek nel furto di una motocicletta e, come Černý, è stato condannato per aver oltrepassato la frontiera con l'Austria, dove, a quanto ho potuto sapere, erano andati di propria iniziativa per vedere Vienna. Viene dalla famiglia dell'ingegnere Hokeš, che ha scritto diversi articoli sulla rivista Širým světem di Nikolau, che ha caratterizzato come un attivo collaborazionista e carrierista, ed è da questa impressione che derivava anche il suo rapporto negativo nei confronti del Partito comunista ceco, del quale suo padre è membro dal maggio del 1945 o dal febbraio del 1948. È una persona che cede facilmente alle influenze esterne.

Come aggiunta e conclusione su questo gruppo di persone, o meglio su alcune di esse, riporto infine alcuni fatti che cronologicamente ricadono in un periodo successivo, ma hanno a che fare con alcune delle persone di cui sto parlando e per questo motivo ritengo opportuno fare accenno a questi episodi in questo momento, prima di passare alla parte successiva, per non dover poi in seguito cercare di riallacciare i fili con cose che non sono in relazione a quanto dirò. In un momento cronologicamente successivo agli incontri con Karel Teige e dopo un periodo di fortissimo abbattimento interiore dovuto a una crisi esistenziale, cui accennerò in seguito, ho cercato una possibilità di andar via dalla Cecoslovacchia, perché già in precedenza mi attirava molto la possibilità di andar a vedere altri paesi, soprattutto la Francia, e perché sapevo, o meglio ritenevo, che allo stato attuale la mia permanenza qui avrebbe rappresentato più un fastidio per la mia famiglia che altro, e perché vivevo nella convinzione che da noi l'evoluzione delle cose non andava nella direzione giusta, e perché non riuscivo a trovare il mio posto nella società. Su tutto ciò mi soffermerò maggiormente in seguito. In quel periodo per breve tempo sono venuto di nuovo in contatto con Fišer e i suoi amici, e proprio a proposito di una questione che Fišer allora spacciava come una cosa che gli avrebbe reso un sacco di soldi. Fišer sosteneva di aver trovato una via sicura per attraversare l'Austria e arrivare a Vienna, grazie alla quale si potevano contrabbandare alcune merci, e che quindi in questo modo sarebbe stato possibile ricavare grandi somme. A questo scopo reclutava persone capaci di attraversare la frontiera, e con tutta la forza della sua fantasia aveva sviluppato un piano per raggiungere in un breve periodo un giro di affari di un milione. Era tutto abbastanza folle, ma non era tanto il suo piano a interessarmi quanto la possibilità di attraversare in tutta sicurezza la frontiera. Perciò ho iniziato a valutare più da vicino tutta la questione. Fišer assieme ai suoi complici, Svoboda e Vodseďálek aveva davvero accumulato cristalli e altre merci, il centro di questo progetto misterioso era la casa in campagna di Pavel Svoboda a Otradovice, dove ho trascorso allora più o meno due giorni, ma non sono stato messo al corrente dei dettagli dell'operazione. Quando in seguito si è arrivati all'arresto di un certo Kobza, persona a me sconosciuta, che era stata forse reclutata a questo scopo da Fišer, e quando poco dopo Černý e Hokeš hanno tentato di propria iniziativa di utilizzare questa strada per una gita a Vienna, cosa che è andata a finire in modo ancora meno glorioso, ho capito che anche quest'operazione era fondata più meno esclusivamente su fantasie e teorie. A quell'epoca Fišer continuava a interessarsi di teoria anche in altri ambiti, stava scrivendo un romanzo piuttosto incoerente, con una parte lirica e una teorica, nel quale, a quanto mi ricordo, in un capitolo polemizzava con la tesi di Engels che la libertà è il riconoscimento della necessità, definendola parrocchiale e da sussidiario, e aveva sviluppato una propria tesi: "La libertà è la realizzazione del desiderio". A quell'e-

poca si interessava anche all'idea di una V Internazionale (ne parlerò in seguito nella parte intitolata "Teige"). All'epoca non abitava a casa, ma vagava in posti diversi, ha chiesto se c'era la possibilità di dormire da me, cosa che, date le precedenti esperienze negative, ho rifiutato. Dove viveva e dormiva non lo so, ma probabilmente si è sempre trovato qualcuno che "disponeva di un letto come mezzo di produzione", come era solito dire con soddisfazione. In una conversazione avuta con lui, siccome non appena catturava qualcuno che non era in grado di difendersi in modo abbastanza energico dal suo carisma, amava tenere discorsi, mi ha raccontato le sue impressioni su Vienna. Oltre ai piani di contrabbando ha accennato anche a un suo soggiorno a Vienna, dove forse è stato anche arrestato per qualche tempo, in seguito si è nascosto presso un comunista austriaco e mi ha fatto capire di avere l'ambizione di arrivare a Belgrado, dove avrebbe avuto l'occasione di insegnare. A questo riguardo non era ancora del tutto convinto, a quanto diceva, ma la cosa gli piaceva in modo particolare. Se si trattasse di smargiassate, di fantasie o di realtà, è difficile dirlo. Sta però di fatto che la sua descrizione della situazione e di alcuni elementi viennesi con i quali sarebbe stato possibile incontrarsi, era piuttosto colorite. La fondazione della V Internazionale su scala mondiale era la sua fissazione megalomane. "Sto vendendo la mia anima", mi ha detto dopo un attimo di silenzio e aveva l'aria di avermi comunicato, con queste parole, qualcosa di importante e segreto. Alla mia domanda se stava vendendo l'anima agli agenti dei servizi segreti jugoslavi, ha reagito offeso e mi ha guardato come uno che non capisce un bel niente. Forse intendeva dire qualcos'altro. Ha accennato poi ancora alla situazione all'estero, al gruppo trockista di Parigi che pubblicava una rivista sotto la guida di Veltruský, a Laušman, che era all'epoca nel governo di Tito in Jugoslavia, al fatto che gli agenti della *Sureté generale* francese a Vienna fossero molto stupidi e creduloni e si lasciassero menare per il naso con gran facilità, cosa che però, a quanto pareva, era al momento al di fuori dei suoi interessi. Questa è stata anche una delle ultime occasioni che ho avuto di avere una conversazione con lui e poi, siccome la sua esistenza ormai non mi interessava più, né tanto meno il suo piano, che conteneva una possibilità del tutto remota di oltrepassare la frontiera, non ho più seguito il suo destino successivo. E perciò a questo proposito non ho altro da riportare.

[Milan Herda, "Protokolární výpověď M. H.", *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989*, a cura di J. Alan, Praha 2001, pp. 523-527. Traduzione di Alessandro Catalano]

www.esamizdat.it

Bondy non appartiene solo a Bondy

Jaromír F. Typlt

♢ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 99-113 ♢

A Bondy

BASTA fare il nome di Egon Bondy e la leggenda è già al mondo. E si tratta di una leggenda che costituisce un insieme complesso di testi molto diversi fra loro, che spesso si intersecano e si contraddicono, che presentano Bondy chiamandolo addirittura in modi diversi, ma lui ogni volta ne viene fuori come lo stesso personaggio. Un personaggio in cui tuttavia senza possibilità di appello scompare lo stesso Egon Bondy, il poeta che porta questo nome. E come se non bastasse ha dovuto sacrificare a quel personaggio anche la sua figura complementare, il dottor Zbyněk Fišer, e quindi tutto ciò che ne consegue, il proprio aspetto, le proprie sentenze, le proprie azioni e la propria inestinguibile sete. E tutto questo senza nemmeno ottenere in cambio il diritto di smentire qualcosa, di riportare le cose alle loro giuste proporzioni, di rendere la propria vita il documento più affidabile che dovrebbe avere la precedenza sulle dicerie e sui pettegolezzi di ogni genere. "Solo passando sul mio cadavere!" – in questo modo ci si può cercare di ribellare quando si gira un nuovo film su di lui oppure quando è oggetto di altri scritti. Ma questi tentativi di fare appello alla morte sono tardivi e Bondy lo sa meglio di chiunque altro, perché lui stesso ha contribuito a costruire il proprio personaggio. La morte infatti non rappresenta la trasformazione decisiva della persona in personaggio. Se dei morti si può parlare solo in positivo, di Bondy si può parlare solo in termini iperbolici. Da vivo, ha dovuto sopportare di essere ridotto a semplice archetipo. Ha dovuto sopportare persino il dubbio su chi fosse davvero l'archetipo di chi: quando non si adegua all'immagine che tutti conoscono dai suoi i libri, ma anche quando invece si comporta secondo le proprie abitudini, così come quando impreca, beve e filosofeggia. Egli non può evitare di essere giudicato come un personaggio letterario che per una qualche svista ha ripreso vita. Soltanto quando inizia di sua iniziativa ad ammantarsi di leggende e delle più iperboliche invenzioni riprende subito il controllo del suo personaggio e può anche aggiungervi qualche particolare. La storia con Bondy è iniziata come un gioco e quindi Bondy può essere ammesso a questo gioco (e in questo gioco) soltanto come giocatore.

Oggi è ormai scomparsa la spensieratezza dell'originaria decisione di presentarsi sotto lo pseudonimo Egon Bondy nella raccolta surrealista inedita *I nomi ebraici* (1949), quando era ancora solo un nome tra molti altri, nel contesto degli umori antisemiti degli anni Cinquanta estremamente sospetti, come ad esempio Sarah Silberstein, Issak Kuhnert, Nathan Illinger, Pavel Ungar… "Egon Bondy e poi gli altri surrealisti di buona famiglia" – così ha risposto qui Bondy a Gale Mallarmé (Honza Krejcarová), la cui domanda, date le regole del gioco, gli era stata tenuta nascosta. Non aveva ancora perso il dominio sul proprio pseudonimo, si limitava a trastullarsi con la possibilità di renderlo un personaggio vivo, per il momento affidandosi completamente a ciò che qualcun altro avrebbe potuto dire di lui, dandogli magari un volto, ad esempio il proprio. Era ancora una partita aperta. Avrebbe anche potuto esaurirsi con quella singola citazione.

Venticinque anni dopo, nei *Fratelli invalidi* (1974), la cui storia si svolge in un lontano fu-

turo, Bondy lascia che siano i personaggi del suo romanzo a parlare di Egon Bondy, il Classico nazionale. Il rivoluzionario Lev Davidovič Mandelbaum nel corso di una conversazione dichiara: "L'ho sempre saputo che in realtà era un tipico rappresentante della degenerata cultura borghese", aggiungendo poi: "Basta il nome"[1]. L'idea con cui Bondy sta giocando, l'idea dell'effetto della sua eredità post mortem, è frivola, persino quasi ideale. I pensionati invalidi, diseredati dalla società, recitano in ogni occasione le sue poesie e organizzano grandiosi festeggiamenti in suo onore, lo ritengono il simbolo della resistenza nei confronti della demenza che li circonda, mentre i compagni ("i combattenti per un futuro migliore") nemmeno dopo secoli abbassano la guardia di fronte al suono ebraico del suo nome... In sostanza tutto resta immutato. Le polemiche su chi sia realmente Bondy è come se non fossero mai state toccate dal tempo.

La cosa essenziale però è che le frasi che qui Egon Bondy mette in bocca agli invalidi non hanno più il compito di fondare l'esistenza di un personaggio di nome Egon Bondy. Al contrario, il personaggio li precede, si conoscono molte cose di lui, che devono essere supposte, a cui bisogna ricollegarsi, che bisogna sviluppare. Bondy de facto non ha fatto altro che creare un ulteriore apocrifo su Egon Bondy, uno di quegli apocrifi di cui alla metà degli anni Settanta la letteratura ceca, grazie a Hrabal, già abbondava. Nei *Fratelli invalidi* l'autore ha potuto aggiungere a questo personaggio, che naturalmente già viveva di vita propria, tutt'al più qualcosa sulla sua morte e sulla sua gloria postuma, ma non l'ha potuto cancellare, né ha potuto eliminarlo dalla faccia della terra. Benché fosse un suo personaggio, non lo poteva considerare come proprio.

Anche il testamento di Egon Bondy viene confezionato in questo libro da Bondy soltanto come una sorta di piccolo scherzo, di inganno, che decisamente non ha il peso delle ultime volontà. Basta già la frase introduttiva "Egregio signor Lopatka! Lungo tutta la mia esistenza sono indubbiamente stato, per lei e per i suoi amici, fonte di ammaestramento e di spasso"[2]. Il tono è senza ombra di dubbio quello di Bondy, ma quanto è lontano dalle dichiarazioni personali e pressanti delle prose in cui gli autori si sentono davvero sul punto di morire, a un passo dal vuoto! Qui non fa altro che giocare con la morte. Si tratta sì della sua morte, ma di una morte sostitutiva, che lo riguarda soltanto in modo indiretto:

> Nel corso della vita mi sono di frequente immerso in considerazioni sulla mia morte e il frutto di tutto ciò sono state alcune poesie e degli epitaffi che ho composto per me stesso. A scanso di malintesi, dispongo quindi esplicitamente che sulla "lastra di marmo" (come nella ben nota canzone sul cane e sulla salsiccia) venga inciso unicamente l'epitaffio che segue (a lei d'altra parte noto):
>
> Manda vita e morte a fotter
> qui sotto giace Zbyněk Fišer[3]

... un personaggio leggendario.

Alla fine anche nelle disposizioni testamentarie secondo cui la cerimonia funebre doveva essere accompagnata musicalmente dalla Gente di Plastica – "che facciano quanto più chiasso possibile e che lo facciano con tutto il cuore"[4] – si può trovare un rimando a quell'area della società nella quale a quell'epoca le leggende su Egon Bondy si sovrapponevano in modo evidente al personaggio reale, e alla quale i *Fratelli invalidi* (in sostanza un libro di iniziazione che spinge il lettore ad assumere un ruolo in questa vicenda mitica) erano destinati in primo luogo: l'underground. (Nonostante il fatto che in questo libro il sottosuolo in quanto spazio non appartenga agli invalidi ma, al contrario, agli insetti umani, che vi si nascondono per sfuggire alle conseguenze delle proprie guerre distruttrici).

[1] E. Bondy, *Fratelli invalidi*, Milano 1993, p. 129.

[2] Ivi, p. 32.
[3] Ibidem.
[4] Ivi, p. 33.

Proprio nel periodo in cui il libro è stato scritto il gruppo The Plastic People Of The Universe aveva messo in musica le poesie di Bondy: la registrazione del celebre disco *Egon Bondy's Happy Heart Club Banned* risale infatti al 1974. I Plastic People però, com'è noto, all'inizio avevano letto Bondy convinti che fosse ormai morto da tempo. Probabilmente, grazie alle loro registrazioni diffuse clandestinamente, alle orecchie di molti ascoltatori, in particolare al di fuori di Praga, Bondy è stato elevato al ruolo del più celebre tra i celebri. Spesso soltanto le storie più strane, vere al punto da essere quasi incredibili, potevano liberarli dall'incertezza che quel personaggio fosse stato inventato da qualcuno. Chi avrebbe infatti potuto credere (per usare un'espressione del libro di Pelc *…a bude hůř* [… e andrà sempre peggio]) a "questo stravagante dio Bondy"?

Nei *Fratelli invalidi* è quindi "apparso" a tutti come un maestro rispettato, che bisogna nominare in ogni occasione (in fin dei conti anche nel libro citato di Jan Pelc è solo un nome di cui è bene vantarsi al tavolo di una birreria). Al tempo stesso ha continuato a essere presente nei discorsi nello stesso modo in cui lo era stato fino a quel momento. Del resto la buona reputazione è qualcosa alla quale anche Bondy deve prestare la dovuta attenzione.

Come tutti coloro che si meritano racconti esagerati quando si parla di loro, Bondy ha sempre avuto la sua fama, ma la fama allora non aveva ancora trovato Bondy. Era ancora legata a una persona realmente vivente (della cui realtà per il momento ancora non si dubitava), non aveva ancora dato vita a un personaggio autoalimentandosi. Bondy ha una sua fama ancora oggi, una fama imponente, che si espande da quei pochi che lo conoscono intimamente fino a un gran numero di persone che ne hanno sentito parlare di tanto in tanto. Sostanzialmente quasi tutti avevano già sentito qualcosa di lui prima di conoscerlo di persona, e queste storie alle volte davano davvero di che pensare. Sorvegliante della balena del Museo nazionale. dottore in filosofia, conoscitore delle dottrine orientali, titolare di un dottorato. Poeta e teppista. Alcolizzato che dà spettacolo.

Di solito i pettegolezzi circolano di più nel vicinato, e la via Nerudova, dove Bondy abitava, non faceva certo eccezione. Particolarmente sintomatica è la meraviglia che assale il narratore nell'*Opera di cantina* (1972-73), quando all'improvviso la strega di Strahov lo chiama con il suo nome. La cosa di per sé non gli suona strana, perché il nome di Bondy e "le leggende, che lo riguardano sono conosciute a Malá Strana da tutti coloro che hanno meno di quarant'anni, e qualcosa è arrivato anche alle orecchie dei più grandi". Lo meraviglia però il fatto che, nonostante la sua età, lo possa conoscere persino questa vecchia. Affinché a Malá Strana lo conoscessero anche i bambini si è al contrario impegnato personalmente con le sue *Storie raccapriccianti per le bambine di Lopatka* (1976) e con le favole successive a esse legate. In tutti questi testi Bondy è raffigurato come un mago, una sorta di "barilotto di birra ambulante", un intermediario grottesco tra gli spettri delle cantine di Malá Strana e gli ospiti abituali delle birrerie del quartiere.

E questo Bondy non è più un personaggio inventato, una finzione letteraria che col passare del tempo si renderà prima o poi indipendente dalla persona dell'autore. A una vera e propria assimilazione non si arriva per caso, ma sempre in modo collaterale. Per le bambine di Lopatka naturalmente si trattava di quel vecchio conoscente con cui loro padre, Lopatka, anche lui amante della birra, era solito andare in birreria. Attorno a questo punto del resto ruota più di una delle storie. Eppure oggi per quanto riguarda le *Storie raccapriccianti* cambierebbe ben poco sapere se Bondy e Lopatka siano ancora vivi o, addirittura, se lo siano mai stati. C'era una volta un Bondy… E non era nemmeno la prima volta che l'autore lo confinava in

questo modo nella terza persona per consentire a "quel Bondy" di vivere a modo suo e di compiere azioni straordinarie. Già subito dopo aver scelto questo pseudonimo, all'inizio degli anni Cinquanta, nella raccolta *Für Bondy's unbekannte Geliebte ovvero Un'immensa ricchezza* (1951), una buona metà della sezione delle *Leggende* era dedicata proprio a lui.

"Bondy, il quale era un famoso mago" dice *L'ultima leggenda*. Ed è un mago anche nella leggenda *I maghi,* nella quale, per di più, si lascia portare in canoa, cosa che ne accresce la rispettabilità. Ma anche nelle *Storie raccapriccianti* Bondy ha un diploma da mago nascosto ai guardoni nell'insalatiera (*Il mortaccino*), e anche nelle *Storie raccapriccianti* con le proprie magie corre in aiuto ogni volta che uno dei bambini è malato troppo a lungo (*Favola per Michalka*). Il legame tra queste due opere è del resto così evidente che l'unica cosa che vale la pena di mettere in evidenza sono i venticinque anni trascorsi tra le rispettive stesure.

E forse anche il fatto che il personaggio Bondy nelle *Leggende* è un po' più distante dal proprio autore, un po' più spersonalizzato rispetto alle *Storie raccapriccianti*, dove non nega l'influenza delle storie che circolavano su di lui e che a suo tempo avevano reso Egon Bondy celebre in tutta Praga.

Nelle *Leggende* è un essere favoloso alla stessa stregua degli gnomi, degli Stalin, delle sirene e degli spiriti maligni, che sembrano provenire dal racconto di una non meglio specificata piccola nazione superstiziosa. La sua casa porta un nome pieno di misteri, *Schevoem*. Ma le *Storie raccapriccianti* non sono certo meno fantasiose per il solo fatto che in esse la casa mantiene il vero indirizzo dell'autore, "Nerudova ulice 51, Malá Strana". Dalla finestra si vede un bidello colpito da un incantesimo, in cantina è nascosta una suora murata viva e lì dentro abita anche Bondy. La chiamano Casa degli orrori.

Prima che cominciassero a farlo gli altri, Bondy non si era da parte sua dimostrato particolarmente incline ad agire in modo tale che il personaggio letterario di Bondy si appropriasse di così tante sue caratteristiche. Utilizzava sì quel nome, ma ciò nonostante non dava al personaggio delle *Leggende* un'immagine ben definita. Solo che l'atmosfera del "realismo totale", che si sarebbe diffusa attorno all'autore all'inizio degli anni Cinquanta con particolare forza, era pronta a provocare conseguenze così penetranti, che alla fine avrebbero sorpreso lui stesso. È un po' come quello schiaffo, che, nella "guerra lampo" di Hrabal (*Blitzkrieg*), Bondy appioppa alla macchia sul muro lungo il quale Vladimír stava disegnando il suo ritratto: quando lo schiaffo con un effetto a catena (ovvero di scivolamento) arriva alla macchia, a Bondy si gonfia una guancia. Nel gioco così cominciato la realtà si è a tal punto compenetrata con la finzione, e viceversa, che esse si sono confuse fino a diventare irriconoscibili. E chi, se non Bondy, può essere più difficile da distinguere dalla propria immagine letteraria? Tanto più che in questa attività mistificatoria sono diventati suoi avversari artisti così ispirati come Vladimír Boudník e Bohumil Hrabal.

Se Hrabal fin dall'inizio ha attinto al carattere illusorio della rappresentazione realistica (la porta come se fosse una porta, Bondy come se fosse Bondy), l'approccio di Boudník era più vicino al reportage, all'annotazione estremamente personalizzata. Descriveva cioè le situazioni più o meno come le viveva e descriveva Bondy più o meno così come lo vedeva. Che qui si apra uno spazio privilegiato per la finzione è difficile dubitarlo. E per di più tutto ciò che viveva e vedeva era una realtà messa in scena, rappresentata e recitata di proposito da tre amici per il proprio divertimento reciproco. Il modello del personaggio di Bondy è stato quindi il Bondy che gli recitava davanti agli occhi. Grazie al fatto che si tratta di annotazioni di vario genere, nei testi di Vladimír Boudník possiamo seguire in modo eccellente come, gradualmen-

te e a diversi livelli, si è arrivati all'indipendenza letteraria di questa autostilizzazione di Bondy; come gradualmente quello che faceva finta di essere veniva miratamente reso tale. L'espressione "gradualmente" non ha però in realtà un significato temporale, perché è successo tutto all'improvviso.

Al punto che non sembra essere avvenuto altro che un semplice cambiamento di nome. Nel *Deník psaný v noci* [Diario scritto di notte], tranne forse un paio di eccezioni, viene sempre nominato come "Fišer", "Zb. F.", "F.", "Fi", "Zbyněk" e simili, mentre nella *Notte* e negli altri racconti diventerà sempre e in modo sistematico Bondy. Va detto che *La notte* è stata scritta parallelamente al *Diario,* e non in seguito, sulla base di un avvenimento dell'ottobre del 1951, che è stato riportato anche nel *Diario*. No, non si tratta di un semplice cambiamento di nome, ma non si tratta nemmeno di una metamorfosi. Fišer infatti non scompare dalle annotazioni, ma al contrario continua a esistere parallelamente accanto a Bondy, senza differenziarsene in null'altro che nei nomi e nelle forme letterarie in cui appare. E proprio questo è l'aspetto decisivo. Il fatto che Boudník, il 14 febbraio del 1952, annoti nel suo diario "quel F… non è nient'altro che un cretino" e Mikuláš Medek il 23 marzo del 1953 nel suo diario sottolinei "è stato qui Fišer, davvero idiota".

Fišer è un personaggio, che vive soprattutto in testi che hanno un carattere di spontaneità: nelle lettere, nei diari… È sintomatico soprattutto per il periodo degli anni Cinquanta. In seguito anche questa spontaneità verrà compenetrata dalla leggenda e il personaggio diventerà, anche in questo tipo di testi, il celebre Bondy. Questo non vuol dire che nei testi degli anni Cinquanta fosse in qualche modo "più autentico". Soltanto che qui si tratta ancora del celebre Fišer. In termini di caratterizzazione si tratta però di un personaggio assolutamente ben definito. Ad esempio nelle lettere e nei diari di Medek degli anni 1953-1954 riguardano Fišer alcune annotazioni di tono completamente diverso rispetto a quelle di Boudník, perché contengono solo disgusto, condanna e maledizione:

> Domenica scorsa mi sono lasciato andare a una specie di alcolismo e la cosa peggiore con !!Fišer!! Ancora oggi mi porto dietro una violenta depressione. Per tutta la scorsa notte ho sognato che mi avessero scuoiato e di stare sdraiato in un bosco, con braccia e gambe mozzate, con gli occhi strappati e con la lingua tagliata (davvero così, non è una metafora). E tutto per colpa di Fišer.
>
> (Da una lettera di Medek a Zbyněk Sekal del 22 ottobre del 1954).

Boudník invece non demonizza Fišer fino a questo punto, lo rifiuta più per il suo autocompiacimento, per il suo dogmatismo e per la sua boria, che per la sua follia. Comunque in tutti e due i casi siamo distanti anni luce da un tono celebrativo.

C'è un altro genere letterario in cui il nostro Fišer compare, evocato in virtù del suo legame con l'epoca degli anni Cinquanta e l'ambiente di Libeň, e di nuovo colto in modo apparentemente spontaneo, benché si tratti in realtà della spontaneità stilizzata dello sguardo rivolto verso il passato. Il testo memorialistico *Snovidění* [Visione onirica] ("miscuglio che non si congela", 1992) di Stanislav Vávra non nega certo l'influenza di Hrabal, ma mantiene una relativa indipendenza, un ruolo periferico nei confronti della leggenda "centrale" degli abitanti della casa di via Na hrázi 24. E quello che sembra essere segnato meno dalla leggenda in questo caso è proprio Fišer. Appare di sfuggita in alcune sequenze, la più lunga delle quali, dedicata al primo incontro, lo mette addirittura in contraddizione con la propria fama. È difficile nascondere la delusione: "E questo sarebbe Fišer? Si aspettava un poeta dall'aspetto e dalle capacità magiche. Ha visto un giovanotto grassottello e con la barba, solo qualche anno più vecchio di lui". Ma non si tratta certo di un'immagine autentica, come potrebbe sembrare, Fišer non è in nessun modo più reale di Bondy, né qui né altrove. Ha solo la funzione di apparire in una forma più verosimile in testi di un certo tipo.

Sarebbe del resto ingannevole cercare in un diario una rappresentazione più affidabile di un avvenimento rispetto, per esempio, a un racconto. Nella pratica lo ha confermato anche Vladimír Boudník, quando nel giugno del 1952 ha ricopiato una parte del *Diario scritto di notte* e, con il nome di *Jedná sedmina* [La settima parte], l'ha pubblicata nelle edizioni Explozionalismus. Non sono davvero pochi i passaggi fin dall'inizio pensati per la pubblicazione. C'è infatti una sovrabbondanza di dichiarazioni teoriche e di attacchi polemici. Per quanto riguarda Fišer si tratta esclusivamente di annotazioni concise, piene di ribrezzo: "Ricorda in modo mostruoso una persona di educazione cattolica, che inculca nelle teste valori statici, rigidi" (annotazione dell'8 ottobre del 1951). Accanto a questo però Boudník ha annotato anche una lunga serie di bevute e spacconate fatte con Fišer in tutto quel tempo. Ad esempio il 28 gennaio del 1952 leggiamo: "Ieri siamo stati con Fišer a scorrazzare sulla neve sull'asse di una botte e su una cartella". Un po' di tempo dopo, il 27 aprile del 1952, a questo avvenimento si è addirittura ricollegato un sogno: "Ho sognato che ci precipitavamo lungo una collina con il sedere sui miei manifesti e saltavamo su un terrapieno alto un metro, un metro e mezzo, come se fosse un trampolino per sciatori". Fišer qui non viene nominato direttamente, ma è la prima persona che viene in mente (anche se forse potrebbe trattarsi piuttosto di Bouše, del quale si parla nel sogno poco più avanti). È però attestato in un altro sogno, del 12 maggio del 1952: "Oggi ho sognato che F… si portava a casa un libro preso in prestito pieno di numeri e che saltavo in alto". E due giorni prima, il 10 maggio del 1952: "In biblioteca ci siamo salutati freddamente con Fi… (Poco tempo fa l'ho sognato)".

A un dato momento però le annotazioni immediate e frammentarie dei litigi, degli avvenimenti e dei sogni sembrano non bastare più. E così il 10 ottobre del 1951, subito dopo il racconto sommario di una notta trascorsa in violenti litigi e finita con l'aggressione di Bondy ai danni di Boudník, di punto in bianco segue un accenno a un testo più dettagliato sullo stesso argomento: "Ho scritto un manoscritto di undici pagine sulla serata e la notte di ieri – quando abbiamo discusso – e l'ho spedito a Dočekal. Una copia è in bagno, strappata dal dottor Hrabal per essere utilizzata come carta igienica. Meno male che, oltre all'originale, ho fatto altre due copie". Si parla indubbiamente del racconto *La notte*, quello che ha, in modo così improvviso e sorprendente, sostituito Bondy a Fišer. E non si è trattato di una semplice sostituzione, ma direttamente della creazione della leggenda nella forma in cui sarebbe stata generalmente accolta in seguito. Se si tiene conto che, secondo il diario, nel racconto *La notte* Boudník avrebbe avuto l'intenzione di fare i conti con i suoi oppositori, si ha piuttosto l'impressione che egli sia stato tradito dall'approccio scelto. La descrizione di un Bondy alticcio che difende con foga il realismo totale per poi subito dopo andare con Vladimír, mano nella mano, a comprare il rum, decisamente toglie peso a tutte le discussioni ideologiche. Litigare con Fišer e con Bondy non è la stessa cosa.

E se sembra esserci una scissione di entrambi i personaggi, si tratta di un inganno, perché è avvenuto esattamente l'opposto. Basta solo pensare al fatto che nello stesso periodo in cui è stata scritta *La notte*, cioè nell'ottobre del 1951, Egon Bondy ha finito di scrivere e ha pubblicato nelle edizioni Půlnoc la raccolta che contiene le *Leggende*. E che quel Bondy, che nelle *Leggende* compare come un potente mago, nel racconto *La notte* all'improvviso viene chiamato dagli amici Zbyněk. Cioè Bondy ha assorbito in sé il personaggio di Fišer e in questo modo ha ottenuto la sua capacità di suscitare l'impressione di riflettere direttamente il proprio archetipo. Eppure Fišer non scompare in Bondy, continua a esistere come versione più reale, più credibile, di quel duplice personaggio. Grazie a questo

assorbimento assume addirittura una specie di ruolo di garante, come ad esempio nel racconto di Boudník *Il ballo mascherato* (datato 19 marzo 1952), in cui Bondy cerca di farsi prestare da Vladimír 100 corone in cambio di un'obbligazione a nome di Zbyněk Fišer. "La stai scrivendo inutilmente, Bondy", lo liquida Vladimír. Non confonde assolutamente i due nomi.

Originariamente le cose stavano in un certo modo, ma come crederci visto che poi tutto si è trasformato in leggenda? Il periodo della vita comune dei tre non è stato particolarmente lungo, ma è stato sufficiente a suscitare un'irresistibile atmosfera di celeste esaltazione letteraria reciproca. Le edizioni Půlnoc di Bondy, l'edizione Explozionalismus di Boudník e i manoscritti di Hrabal sulla macchina da scrivere di marca Perkeo hanno creato quest'atmosfera più o meno contemporaneamente, dall'autunno del 1951 alla primavera dell'anno successivo, e in stretto rapporto reciproco. Dal punto di vista dei singoli autori, certamente, ciò non è avvenuto in piena armonia. Ma i litigi manifesti e chiassosi su chi avesse influenzato chi forse non servivano ad altro che a mascherare quella strana insicurezza riguardo a chi sarebbe divenuto personaggio letterario di chi. "Il dottore osservava, ma io lo sapevo e quindi non mi sono tradito del tutto", annotava Boudník in relazione al litigio notturno, su cui anche lui allo stesso tempo stava però scrivendo un racconto. La consapevolezza di essere osservati naturalmente trasforma immediatamente la vita in una scenografia estetica, così che la rappresentazione realistica poi non fa altro che distorcere ulteriormente ciò che già è distorto, moltiplicando quindi così l'inganno. E anche se tutti e tre, in un modo o nell'altro, avevano divorziato dal surrealismo e si sforzavano di confrontarsi nella propria opera con la realtà, la scoperta comune di questa affascinante circostanza ha alterato le loro intenzioni.

L'influenza reciproca in questo caso è arrivata tanto lontano da diventare qualcosa di quasi ovvio. Il 6 marzo del 1952 Boudník appunta sul suo diario *en passant* che "Il dottore sta scrivendo il racconto Exploze Gabriel", e il giorno immediatamente successivo, di nuovo *en passant*, accenna alla sua intenzione di "descrivere la sera del 17 ottobre 1950, trascorsa in strada". Il fatto che entrambi scrivano, quindi, dello stesso avvenimento, del disegno realizzato insieme in pubblico partendo dalle macchie sul muro, resta però senza alcun commento. Mettere a confronto il racconto *Exploze Gabriel* di Hrabal con *La strada (27.X.1950)* di Boudník è come mettere a confronto due vangeli, troviamo più o meno altrettante differenze che punti in comune, ma nelle rispettive testimonianze non c'è contraddizione. Decisivo è in tutti e due i racconti il loro valore di reportage, confermato anche dalla narrazione in prima persona. Si tratta di un aspetto al quale non è alieno il fatto che in essi Bondy sia assente. I racconti in cui Bondy è presente tradiscono infatti molto di più la loro rielaborazione letteraria, ad esempio già a partire dal fatto che Boudník parla di sé in terza persona, presentandosi come Vladimír.

Forse nel tentativo di inserire anche se stesso nella leggenda, ma forse piuttosto per non alterare una leggenda alla quale comunque ormai apparteneva senza possibilità d'errore, tirandosene fuori per assumere la posizione di narratore. La breve aggiunta al racconto *La notte*, ad esempio, se fosse stata fatta in prima persona, difficilmente avrebbe conservato tutta la sua forza mistificatoria: "Questa notte è terminata alle quattro di mattina con una zuffa improvvisa tra Bondy e Vladimír. Che i vicini sono usciti sui balconi e che all'Accademia delle arti applicate fosse nata un'altra leggenda sulla brutalità di Egon Bondy, Vladimír l'ha scoperto soltanto alcuni giorni dopo". E in modo simile anche nell'aggiunta al *Ballo in maschera,* in cui risuona nella notte il disperato grido di Bondy "Vladimír! VLADIMÍR!". È come se Boudník avesse intuito ciò che poi avrebbe in seguito sviluppato appieno nei suoi testi in

prosa Hrabal, e cioè che Vladimír e Bondy sono personaggi tra loro legati, che si tratta di una coppia perfetta, che chiede con forza di essere rappresentata assieme. Ogni volta compare accanto a loro un terzo, di solito il Dottore, il quale però ha solo un ruolo di comprimario e si limita a riequilibrare la forza espressiva degli altri due. E da questo punto di vista è assolutamente intercambiabile, nel *Ballo in maschera* ad esempio è sostituito, senza alcuna difficoltà, da Bouše.

Naturalmente neanche Hrabal ha potuto resistere alla tentazione di fare di se stesso il Dottore, un personaggio osservato da un punto di vista esterno, anche se alla fine lo ha rielaborato in prima persona come nel racconto *Made In Czechoslovakia* (una delle versioni è datata febbraio 1952). L'assuzione della posizione di narratore significava per lui più che altro distaccarsi dai personaggi raffigurati rinunciando alla propria leggenda, ma questa scelta ha indubbiamente portato i suoi frutti. Improvvisamente tutte le azioni e le sentenze della coppia centrale sembrano svolgersi solo per lui, unico spettatore, perché ne possa dare testimonianza, le possa trascrivere e iperbolizzare… Già nella sua opera giovanile si è così preparato il terreno per essere lui, e soltanto lui, colui al quale sarebbe stato dato in sorte, vent'anni dopo, in *Něžný barbar* [Un tenero barbaro, 1973], di urlare con gioia: "Ho visto due persone con l'impronta del pollice divino sulla fronte. Vladimír e Egon Bondy. Due vanti del pensiero materialistico, due Cristi travestiti da Lenin, due romantici che avevano avuto in sorte di poter esaminare il fondo retinico della Biblioteca nazionale a venticinque anni…"[5].

I personaggi si possono abbellire in questo modo solo al prezzo di una parziale perdita di autenticità.

È come se questa idealizzazione allontanasse Bondy da Fišer, che era stato assorbito dal primo nei testi dell'inizio degli anni Cinquanta. Non tanto escludendolo del tutto da sé e trasformandolo nuovamente in una creatura misteriosa, quale è nelle *Leggende*, quanto piuttosto facendogli perdere la follia e l'incongruenza interna di Fišer. Ciò che in Bondy era di sgradevole, pericoloso e imbarazzante, se non addirittura apertamente volgare. Malgrado Bondy in *Un Tenero barbaro* continui a ripetere il suo "Porca puttana!" più di frequente che in ogni altro testo, non lo fa in modo spontaneo, bensì conferendogli un valore magico personale.

Accanto al Bondy di Boudník, che non rinnega Fišer in niente, perfino il primo Bondy di Hrabal sembra essere segnato da Fišer soltanto in parte. E in questo modo è più vicino al Bondy delle *Leggende*. Una volta è tronfio d'orgoglio perché viene portato su una canoa e viene riconosciuto come un potente mago, poi, portando il realismo totale al guinzaglio, lo è perché dipingono il suo ritratto sulla base di una macchia sul muro. (Bondy, *Maghi* – Hrabal, *Blitzkrieg*). Non è difficile identificarlo. Del resto, quando Hrabal ha fuso i primi testi sui suoi amici in una prosa più lunga, non è stato certo un caso che l'abbia chiamata *Legenda o Egonu Bondym a Vladimírkovi* [La leggenda di Egon Bondy e di Vladimírek]. Tra le altre cose, vi ha inserito anche il già menzionato racconto *Made In Czechoslovakia*, la registrazione stilizzata (originariamente sotto forma di sceneggiatura) di una passeggiata con Bondy. Qui la conversazione che gli amici intraprendono si compenetra con brandelli di svariati eventi del mondo circostante, tra cui anche la scena che Vladimír dovrebbe assolutamente fotografare, come afferma Bondy: "Sullo steccato un disegno infantile, un'aringa, una freccia e una scritta: Fišer"[6]. Questo passo è l'unico della Leggenda dove si fa cenno al fatto che Bondy ha qualcosa a che fare con Fišer.

Ricorre, affiora continuamente in svariati te-

[5] B. Hrabal, "Un tenero barbaro. Testi pedagogici", Idem, *Opere scelte*, Milano 2003, p. 1134.

[6] Idem, "La leggenda di Egon Bondy e di Vladimírek", Idem, *Sanguinose ballate e miracolose leggende*, Roma 1998, p. 26.

sti, anche se potrebbe sembrare che il suo tempo sia ormai passato. Nei testi di Bohumil Hrabal, che hanno indubbiamente contribuito più di ogni altro alla celebrità di questa leggenda, Bondy riprende vita addirittura dopo decenni. Sempre in forma un po' alterata, ma restando riconoscibile nella cornice della stilizzazione che Hrabal ha scelto per lui fin dall'inizio.

E questo già a partire dalla *Leggenda di Egon Bondy e di Vladimírek* che in sostanza rappresenta la più antica versione hrabaliana di Bondy, sebbene sia stata pubblicata solo nel 1968 nel libro *Morytáty a legendy* [Sanguinose ballate e miracolose leggende]. Si tratta di un riuscito montaggio di manoscritti risalenti al tempo in cui nella casa in via Na hrázi 24 si osservavano l'un l'altro come autori di un progetto e di un avvenimento, dalla cui rappresentazione letteraria alle volte non erano trascorse che un paio d'ore. Hrabal ha riunito in questo testo, ritagliandoli e poi ricomponendoli in modo molto interessante, frammenti che originariamente avevano una forma diversa (poesia, reportage o sceneggiatura). Dopo il suo testo, che è relativamente breve e concluso in sé, seguono infatti due post scriptum un po' più lunghi, ognuno dei quali offre una specie di ritratto umanizzante di uno dei personaggi del titolo. Nel primo P.S. su Vladimírek è stato utilizzato il racconto *Exploze Gabriel* [L'esplosione Gabriel], nel secondo P.S., invece, *Made In Czechoslovakia*.

Il P.S. su Bondy è insolitamente mesto, sommesso e pieno di nostalgia. Ma il fatto che qui il suo lamento suoni davvero come un lamento, che persino il canto di una canzone dell'operetta tedesca risulti commovente, è causato dal fatto che il Bondy "lirico" è qui ancora separato da quello grottesco, appartiene a esso davvero solo come P.S., e non ancora come sua parte integrante. Negli altri testi di Hrabal in cui avviene questa fusione, il vittimismo di Bondy (ad esempio durante la fasciatura del bambino in *Taneční hodiny pro starší a pokročilé* [Lezioni di ballo per adulti e avanzati]: "Gesù, questa scena sconvolgerebbe anche un boia coreano") costituirà già la fonte più efficace della sua comicità.

E la sua agghiacciante confessione di portare sempre per sicurezza in tasca un barbiturico per poter farla finita in qualsiasi momento, alleggerisce in un altro testo (*Un tenero barbaro*) la gag dell'infruttuoso tentativo di suicidio su un binario, su cui casualmente proprio quella notte non era transitato alcun treno.

Bondy è stato definitivamente plasmato da Hrabal in una figura grottesca, con tanto di gag e di atteggiamenti tipici, proprio in quel testo non troppo lungo che precede i due P.S. e che sarebbe diventato il nucleo dell'intera leggenda. La peculiare illusoria concezione del realismo totale, che Hrabal all'inizio del 1952 ha proposto nei testi manoscritti *Co je poezie?* [Che cos'è la poesia?] e *Blitzkrieg*, ha rappresentato l'impulso decisivo che ha dato avvio a questa trasformazione. Seguendo l'esempio del suo amico, Hrabal ha abolito in tali manoscritti la metafora e ha cominciato semplicemente a elencare tutto ciò che gli stava attorno, e in questo modo di colpo tutte le cose si sono, per così dire, sdoppiate. Il mondo si è trasformato in un "mondo per così dire", imprevedibile e ingannevole, e l'ideatore del realismo totale si è rivelato essere una vittima predestinata di questo caos onnipresente. In principio non si tratta solo di una vittima comica. Quando Hrabal ha composto, partendo da questi due manoscritti, il testo centrale della *Leggenda*, ha evitato di inserire i passi della stesura originale in cui questo gioco era sfociato in una vera e propria disperazione:

> Qui d'un tratto con la schiuma alla bocca come fosse alla bocca
> cadde riverso come fosse riverso
> lo Jesuskind Bondy
> E io gli aprii le dita delle mani
> come gli aprissi le dita delle mani
>
> (*Che cos'è la poesia?*)[7].

[7] Idem, "Che cos'è la poesia? Contributo", Idem, *Opere scelte*, op. cit., pp. 186-187.

Grazie a ciò ha ottenuto un personaggio spensierato e puramente comico, che si rompe il naso contro il muro perché scambia la porta per le macchie sul muro. E d'ora in poi tutto ciò che di Bondy fa ridere. le sue buffonate, i suoi continui schiamazzi eccessivi e il suo aspetto da orco, continuerà a caratterizzarlo ogni volta in cui Hrabal lo utilizzerà nei suoi testi.

Si materializza subito davanti agli occhi non appena viene pronunciato il suo nome. "Egon sembrava un Fauno emerso da una cisterna di birra"[8]. Hrabal ne ha completato l'iconografia soprattutto in *Un tenero barbaro* (1973), dove l'ha fissata in modo così saldo che, scorrendo a ritroso tutte le apparizioni di Egon Bondy nei testi precedenti, si noterà che è come se esse si riflettessero sul suo sfondo. Non è più possibile immaginare lo scrittore se non come un ossesso barbuto, capellone e tarchiato, un uomo dall'ambizione sfrenata, un beone, un suicida, un poeta che non ha eguali, che agita di continuo il pugno e urla, ruggisce, schiamazza e si lamenta... Frasi che hanno preceduto *Un tenero barbaro* di una ventina di anni sembrano ormai come derivate da questa immagine, anche se in realtà sono state loro a produrla.

"Ma il più grande poeta vivente urlava entusiasta" (*Blitzkrieg*); "Jesuskind Bondy" (*Che cos'è la poesia?*); "Bondy si siede nel tram e fa un cenno con la mano grassoccia" (*Made In Czechoslovakia*). E questo non riguarda di certo solo Hrabal, in alcuni passi persino Boudník sembra essere molto vicino alle scene di *Un tenero barbaro*: "Bondy, che oziava semisdraiato sul letto di Pithart, si mette seduto e, gridando entusiasta 'da morire dal ridere', si batte le mani sulle ginocchia" (*Maškarní ples*).

È necessario sottolineare che le caratteristiche del personaggio Bondy che si sono più affermate, non sono solo il risultato della semplice "trascrizione" di una figura reale, anche se potrebbero forse suscitare quest'impressione. Anzi, dovrebbero suscitare quest'impressione, visto che l'efficacia della maggior parte dei testi menzionati è fondata proprio sul modo in cui tali caratteristiche giocano con i segni della realtà. Sarebbe stupido negare che ci troviamo di fronte all'archetipo originario, anche perché non gli è stato neanche cambiato il nome.

Solo che la trasformazione dell'aspetto e delle proprietà di Bondy nella figura di un personaggio letterario non è avvenuta in maniera lineare, qualcosa è stato evidenziato, molto è stato escluso, e a un certo punto il personaggio si è sganciato dal suo archetipo e ha continuato a svilupparsi, nella maggior parte dei casi solo secondo leggi proprie. Naturalmente ciò può avvenire solo nel caso in cui a questa trasformazione venga lasciato spazio in un singolo testo o in più testi direttamente collegati tra di loro. Ma qual è l'elemento che unifica il personaggio nei diversi testi di diversi autori, visto che l'archetipo viene dappertutto confinato fin da subito in secondo piano? Chiamiamolo così come abbiamo fatto finora: la leggenda.

Nella leggenda di Egon Bondy, benché le caratteristiche osservate vengano esagerate, non è decisiva la somiglianza, bensì la similitudine, quell'inconfondibile stilizzazione. Il personaggio, grazie alla leggenda, acquisisce così quella particolare capacità di autodefinirsi che, nonostante tutta la sua molteplicità, gli permette di conservare la sua coesione. Ciò però implica la presenza, accanto alle forze unificatrici, anche di quelle disgreganti. La loro azione spiega probabilmente la correzione del nome di Bondy in Bordy, apportata da Hrabal nel racconto *Zamilovaná* [L'innamorata (circa dell'inizio degli anni Cinquanta)], quando ha deciso di inserirlo nel libro *Poupata* [Boccioli]. Il Bondy con un passato da ricoverato negli istituti psichiatrici non sarebbe stato in contraddizione col destino della persona reale, che non ha mai nascosto i propri periodi di internamento, ma era proprio con la leggenda di Bondy che la concezione generale di quel personaggio si differenziava

[8] B. Hrabal, "Un tenero barbaro", op. cit., p. 1074

in modo sostanziale.

La prima occasione in cui il suo nome ha avuto la possibilità di penetrare nella coscienza collettiva, è rappresentata probabilmente dalla pubblicazione di *Lezioni di ballo per adulti e avanzati* (1964). Qui Bondy si presenta come portavoce di una precisa "saggezza di vita", che si manifesta sotto forma di brevi sentenze e in sintomatiche deduzioni del tipo "come dice il poeta Bondy" o "questo l'ha confermato anche il poeta Bondy", che affiorano ripetutamente nel flusso ininterrotto del monologo dello zio Pepin. Al tempo stesso però il rimando è sempre alla stessa situazione e, se si compongono i tasselli di questo mosaico uno dopo l'altro, si può constatare che rispettano addirittura l'ordine cronologico. "Il poeta Bondy, poveraccio", per tutto il testo si trascina dietro un passeggino con due bambini, si lagna di loro quando li porta con sé in birreria, dove deve cambiarli e tenerli d'occhio, con il risultato che alla fine il suo destino crudele culmina con la caduta dal passeggino di uno dei bambini mentre torna a casa dalla birreria. Forse solo due sentenze del poeta in *Lezioni di ballo* non sono rimandi letterali a questo episodio, tutte le altre sono invece legate a qualche scena come sua particolare generalizzazione. Sembra quasi che Hrabal abbia composto le *Lezioni di ballo* tagliando in singole scene un testo originariamente unitario, un racconto autonomo.

In ogni caso questa rielaborazione del poeta Bondy rappresenta una sicura deviazione dalla linea della sua leggenda. Rimane la stilizzazione complessiva, il personaggio è palesemente lo stesso, ma appare in una veste "non canonica". Sorprendentemente con i bambini sul passeggino e, quasi incomprensibilmente, senza Vladimír. Al contrario *Un tenero barbaro*, che è certamente l'approfondimento più ampio della leggenda di Bondy, è stato strutturato da Hrabal proprio sull'indivisibilità della loro coppia. Ma siccome Vladimír è il personaggio principale del libro, è come se quest'indivisibilità condizionasse maggiormente Bondy. È come se il motivo principale della sua presenza fosse quello di ricoprire Vladimír di urla di gioia, apprezzare le sue azioni e compararle con lieve ironia alle più grandi gesta di tutti i tempi, ingelosirsi di lui o applaudirlo. O ancora passare senza abbassarsi sotto le gambe divaricate di quel gigante di due metri. Benché, in questo libro di Hrabal, e soprattutto in esso, per la prima volta si manifestino pienamente tutte le caratteristiche che consideriamo peculiari nel personaggio di Bondy, sembra paradossalmente quasi che esse qui svolgano solo una funzione di contrasto.

Accanto al suo legame con Vladimír, Egon Bondy ha però in *Un tenero barbaro* anche un altro legame, ed è proprio questo a renderlo alquanto indipendente, a consentirgli di svilupparsi come un personaggio con un destino personale. "Ahi, ahi! Mi sa che oggi io e Zbyněk Fišer ci prendiamo una bella sbronza! Ahi, ahi!"[9]. La doppia singolarità si trasforma qui in uno sdoppiamento, nel gioco che Zbyněk Fišer sia qualcun altro, al quale Egon va a raccontare le cose, al quale deve chiedere consiglio e al quale si rifà di continuo; in cui si impersona quando si trova in situazioni di assoluto sbigottimento, per lui stesso ormai praticamente insopportabili. Si realizza qui, a suo modo, quello che nella sceneggiatura di molti anni prima aveva preannunciato la scena con il disegno del bambino sullo steccato. Fišer rappresenta in Hrabal un nome misterioso, da un certo punto di vista più favoloso dello stesso Bondy, e quindi nettamente opposto al Fišer ritratto nei testi diaristici degli anni Cinquanta. Non è colui che assomiglia in maniera più diretta alla persona reale anzi, al contrario, le sue caratteristiche, se è possibile ricavarle da tutte le allusioni contraddittorie, restano piuttosto indeterminate.

[9] Ivi, p. 1096.

Bondy sembra avere in Fišer un partner dalla spiritualità più elevata, il suo filosofo, al quale va sempre a chiedere consiglio. Chiaramente questo è solo un gioco, se ne va per restare da solo, ma in realtà in questo modo fornisce a Fišer una realtà paradossale. Tutto culmina con la morte di Vladimír in una sorta di lamento notturno: "proprio come era nel vero Egon Bondy, trasformato in Zbyněk Fišer, che tuonava la sua verità dalla rampa di lancio del cortile Sull'argine dell'Eternità di Libeň…"[10]. Come se dopo la morte di Vladimír nulla possa più essere come prima, nemmeno Bondy, e per questo Hrabal lascia che se ne vada via dal suo Fišer ormai per sempre.

Il fatto che sembri un orco indipendentemente dal tipo di testo in cui appare, rappresenta in sostanza la realizzazione dell'autostilizzazione di Bondy. Ovviamente al prezzo che da un certo punto in poi proprio a lui non viene più data la possibilità di identificarsi con la propria immagine. Questo distacco si manifesta nel modo più evidente nel personaggio del Classico nazionale nei *Fratelli invalidi*. Si tratta inconfondibilmente di Bondy, ma si distingue solo di poco da una semplice leggenda, da un inganno. Ed è come se i secoli passati abbiano fatto quello che volevano con la sua immagine. Nella caricatura di sé stesso, che avrebbe dovuto sopravvivere al tempo, era pressoché da escludersi la possibilità di inserire qualcosa del modo effettivo in cui una persona vive il suo tempo e in cui poi cessa di esistere. Contemporaneamente, non vi è quasi prosa in cui Bondy non abbia provato in qualche modo a ritrarsi in un determinato momento storico. E così anche nei *Fratelli invalidi* il cugino A., filosofo e personaggio caratterizzato in modo tale che l'autore potesse riconoscervisi, viene contrapposto al Classico nazionale. Nell'ultima frase del romanzio ciò viene addirittura letteralmente confermato dalla sostituzione dei nomi "variabili" A e B: "E tuttavia di Bondy e Julie e della loro Tereza a quei tempi non correva più voce"[11].

Si crea così una certa tensione, ma l'autore non la acuisce. Ciascuna delle sue due proiezioni, la leggenda e l'autoritratto, compaiono l'una sullo sfondo dell'altra e si completano a vicenda. Forse già nella significativa spartizione dei ruoli, quando il Classico nazionale Egon Bondy, che A. venera intensamente da buon invalido qual è, viene caratterizzato principalmente come poeta, mentre A. dal canto suo come saggista e pensatore. Ogni tanto, se è ben ispirato e leggermente inebriato, perfino lui comincia a biascicare qualche poesia, ma poi la passa alla sua compagna, la cugina B., "perché la completi". Questo è un passaggio che vale la pena osservare più da vicino nel libro, perché è in esso che A. e il personaggio di Bondy si sfiorano più da vicino. Nella cornice di una festa durante la quale A., accanto alla spina della birra Urquell, comincia a comporre dei versi, si svolge anche una lettura di poesie e accanto alle nuove composizioni non mancano le poesie del Classico nazionale. "Stranamente, nonostante il tono elegiaco, riuscivano ancora a catturare l'attenzione"[12], Bondy fa così un omaggio a se stesso. Subito dopo però A. fa leggere a B. la sua poesia, "e alla cugina sembrò di avere un buon nucleo sul quale mettersi all'opera di buona lena"[13]. Anche in questo caso un'approvazione. Entrambi i personaggi che rappresentano Bondy trovano l'armonia, in modo che il sorriso auto-ironico del poeta possa raggiungere il suo compimento.

Differiscono però radicalmente all'interno delle rispettive epoche. Da un lato Egon Bondy, grottesco semidio che personifica la nascita della cultura invalida, avvenimento epocale provocato esclusivamente dal suo disprezzo per la civiltà umana; dall'altro A., uno fra i tanti per i quali quel disprezzo è ormai un presup-

[10] Ivi, p. 1157.

[11] E. Bondy, *Fratelli invalidi*, op. cit., p. 236.
[12] Ivi, p. 162.
[13] Ibidem.

posto logico, anche se i conseguenti comportamenti sono in discrepanza tra di loro, e nel caso di A. lo conducono addirittura all'isolamento. Tra i due intercorrono seicento anni. "All'epoca di Egon Bondy", sono le parole con cui gli invalidi rimandano a un'epoca preistorica. La terra è disperatamente annientata, l'umanità si agita in un circolo vizioso di guerre e di successive ricostruzioni, mentre il livello delle acque, oleose e putride, continua a crescere senza sosta.

Siamo alla metà degli anni Settanta e Bondy non nasconde in nessun modo l'attesa di una catastrofe imminente. Alquanto sorprendentemente si è però ritrovato nel mezzo di diseredati a lui simili, per i quali era diventato un'autorità e una figura stravagante, "fonte di sapere e di divertimento". Nel loro modo di pensare e nel loro stile di vita, Egon Bondy torna a essere quell'Egon Bondy che era stato vent'anni prima e che Hrabal intanto aveva reso talmente indimenticabile da renderlo ormai del tutto inverosimile per l'eternità. Seicento anni è un lasso di tempo piuttosto lungo perché potesse manifestarsi il distacco da quella leggenda, e tuttavia è possibile accettarla, riconciliarsi con essa. Nel futuro tutto ciò che è passato sarà ancora più passato, più compatibile col presente.

Il cugino A. ovviamente è in questo modo presente solo fino all'ultima frase del romanzo, prima che abbia luogo un'esplicita identificazione con Bondy. In questo frangente infatti passa dalla parte della leggenda, della quale immediatamente assume anche lo stile. Basta usare una sola volta il nome di Bondy in terza persona. Citiamo nuovamente: "E tuttavia di Bondy e Julie e della loro Tereza a quei tempi non correva più voce". Questo ci ricorda qualcosa. Queste ultime frasi secche, che identificano un personaggio che nel corso della storia era restato privo di nome, si trovavano già nelle *Leggende*. "È stato Stalin in persona". O la battuta ricorrente: "È stato uno spirito maligno". E, anzi, quest'irreperibilità, questa scomparsa dall'angolo visuale nel bel mezzo del racconto, rappresenta addirittura, accanto al decesso, il finale più frequente delle *Leggende*. Si perdono le tracce, qualcuno abbandona qualcun altro, se n'è andato o non è più tornato, o tende tranelli da qualche altra parte o cose del genere. Anche se con Bondy non deve necessariamente andare a finire in questo modo.

Ciò che colpisce è l'assenza di Egon Bondy laddove altrimenti non manca niente di ciò a cui di solito è legata la sua leggenda. Il periodo degli anni Cinquanta, Libeň, Vladimír… Stiamo parlando di un altro testo di Hrabal, *Svatby v domě* [Le nozze in casa, 1982 (prima parte dell'omonima trilogia)], in cui Bondy viene sì menzionato, ma solo marginalmente, con uno spazio notevolmente sproporzionato rispetto a quello che nel racconto della moglie di Hrabal, Pipsi, viene dedicato a Vladimír. Come se non avesse conosciuto Bondy personalmente, ma solo per sentito dire, e perciò non potesse dire molto di lui. Deve essere suo marito a sviluppare l'argomento, e significativamente lo fa proprio nel momento in cui incontra Pipsi per la prima volta. Questo passaggio, in cui il Dottore strofina il tappeto davanti agli occhi della ragazza appena arrivata, imprecando contro chissà mai quale poeta, rappresenta l'unico esteso riferimento alla leggenda di Bondy in tutto il libro, e ciò nonostante ne racconta tutto l'essenziale: "Bondy stava seduto sulla sponda del mio letto e orinava su questo tappeto, prego, il poeta che ha tradotto Christian Morgenstern, che ne avreste detto se aveste visto…"[14].

A un'altra ragazza che sta mangiando le ciliegie in *Lezioni di ballo per adulti e avanzati*, la stessa scena viene raccontata dallo zio Pepin apportando solo piccoli cambiamenti, con un secchio di birra e naturalmente con i due bambini nel passeggino. Qui Bondy, come è naturale aspettarsi da lui, tira fuori una sentenza filosofica appena svegliatosi, mentre manca il fi-

[14] B. Hrabal, *Le nozze in casa. Romanzetto femminile*, Torino 1992, p. 67.

nale che questa scena ha nella *Nozze in casa*. E lo stesso avviene anche in *Un tenero barbaro*, perché nemmeno questo libro di Hrabal trascura il tappeto intriso di urina nella casa di via Na hrázi 24. Questa volta però Bondy realizza il suo memorabile gesto in un contesto più ampio, perché non vuole perdersi di notte nella costruzione di specchi che Vladimír ha appena montato per far arrivare la luce dentro casa.

Ciò che segue, la vendetta del Dottore, è però dal punto di vista della leggenda forse ancora più significativa di quel tappeto. Infatti mette in gioco un attributo di Bondy estremamente importante, le sue scarpe. Il suo punto debole. "Perché Bondy è sempre permaloso e va fiero di quelle sue scarpe"[15], spiega il Dottore nelle *Nozze in casa*. Quell'orgoglio emergeva in modo evidente già nel discorso di Bondy, che alcuni decenni prima Boudník gli aveva consentito di pronunciare nel racconto *La notte*: "Me ne stavo seduto con nonchalance, avevo i capelli lunghi sin qui, la cravatta, le gambe incrociate, i calzini americani, sapete, in modo che si vedesse, io porto il 37 – mocassini su misura – un piede proprio piccolo". Allo stesso modo anche il protagonista della *Visione onirica* di Vávra ricorda ciò che lo ha impressionato di più nel corso del primo incontro con Fišer: "Aveva dei piedi piccoli, impossibili per un uomo, chiusi dentro dei mocassini. Accanto a lui mi sentivo, con il mio normale numero 42, una specie di gigante". E questi mocassini, il vanto ostentato del poeta, immediatamente dopo aver sporcato il tappeto risplendevano, agli occhi del Dottore, "in un enorme spargimento di orina come due barche in un golfo"[16]. È la solita storia della vendetta, il Dottore naturalmente gli ha subito fatto pipì nelle scarpe. Ma in questa storia è implicato un complesso groviglio di testi che formano la leggenda.

Al tempo stesso in essa viene preannunciata, seppur in modo occulto, la scomparsa di Bondy. Come si legge in *Un tenero barbaro*, il pomeriggio successivo il Dottore ha comprato tre chili di crauti e si è messo a strofinare il tappeto. "E sorridevo, perché volevo tanto bene a Egon Bondy, quasi di più che a Vladimír, ed è quanto dire"[17]. È necessario fare un salto piuttosto lungo perché si capisca a pieno quanto sorprendente sia questa ammissione. Un salto nelle *Nozze in casa,* perché proprio in questo momento arriva Pipsi e il Dottore, inginocchiato sul tappeto, le racconta che cosa è successo quella notte. Si incontrano per la prima volta, e per l'ultima volta nel libro si parla così a lungo di Bondy. Come se qui Pipsi avesse simbolicamente sostituito Egon, l'avesse messo in ombra, se non addirittura scacciato dai testi di Hrabal.

Una prova significativa di questa affermazione potrebbe essere un'altra scena che troviamo sia in *Un tenero barbaro* che nelle *Nozze in casa*. Il protagonista principale è Vladimír. Lo stanno osservando attraverso la finestra al piano terra mentre durante un litigio con sua moglie Tekla non riesce a controllare la propria ira, afferra un pennello e con ampi gesti imbratta di nero le pareti appena imbiancate dell'atelier. Lo osservano e trattengono il respiro. In *Un tenero barbaro* il Dottore è con Bondy, nelle *Nozze in casa* il Dottore è con Pipsi, che racconta tutta la scena. Naturalmente manca però la frase pronunciata sussurrando: "Dottore, dunque quello che vediamo è la vera oscenità, il segreto che si svela, è una meraviglia, ah, quando sottoporrò la cosa a Zbyněk Fišer…"[18]. Bondy è scomparso, si è ritirato nel suo nascondiglio, proprio nel luogo in cui festeggiava questa visione.

Non deve necessariamente finire con i ricordi, benché a questo punto si possa avere l'impressione che il personaggio di Egon Bony non possa riprendere vita in testi di altro tipo. Può darsi. Ma ancora alla metà degli anni Ottanta, quando hanno davvero preso il sopravven-

[15] Ivi, p. 68.
[16] Idem, "Un tenero barbaro", op. cit., p. 1107.
[17] Ibidem.
[18] Ivi, p. 1131.

to i libri di memorie, in modo inatteso è nato un nuovo testo su Bondy, niente più che un frammento, ma in compenso tratto dalle "sacre scritture": nel libro delle sentenze e degli atti di Vincent Venera, pensionato invalido e santo autoproclamatosi, scritto da Pablo de Sax e recante il titolo di *Così disse Vincent* (1985). Il personaggio di questo libro a un certo punto si esprime con estremo disprezzo nei confronti di Hrabal. E ha sì rifiutato in toto la leggenda di Bondy, ma in modo leggendario, con lo stesso gesto con cui a suo tempo lo stesso Bondy l'aveva creata. Nell'incontro tra questi due invalidi è probabilmente necessario cercare un senso più profondo, in fin dei conti si tratta di un testo sacro!

> Una volta Vincent era seduto nel giardino del caffé sulla piazza di Malá strana, quando gli è passato accanto Egon Bondy. Vincent lo ha chiamato e Bondy si è seduto al suo tavolo. Vincent si è messo a raccontargli le sue visioni. Bondy lo ascoltava coinvolto e annuiva. Prima di congedarsi ha detto a Vincent: "Signor Venera, lei sì che è un vero personaggio praghese!". Vincent gli ha risposto: "Ma vada a fare in culo, signor Fišer, non sono io a essere un vero personaggio praghese, è lei che è un vero personaggio praghese! Io sono una personalità praghese!". Così disse Vincent.

Non è una storia poi così iperbolica. Nei testi in cui compariva, Egon Bondy era davvero nella maggior parte dei casi solo un personaggio stravagante. Questo vale soprattutto per i testi più celebri. Si può quindi parlare di un vero personaggio solo partendo dal presupposto che ci sia una certa corrispondenza tra questi vari testi che si sovrappongono, si intrecciano, si differenziano, si richiamano l'un l'altro e, in una vicendevole compenetrazione, elevano Bondy oltre il livello di semplice figura divertente. Da questo punto di vista automaticamente anche la sentenza di Vincent si contraddice da sé, già a partire dal rimando alla duplicità di Bondy e di Fišer, che genera quella caratteristica tensione intertestuale del personaggio. Ma se non valesse il presupposto menzionato e non avesse avuto luogo quella compenetrazione, al posto di un unico Bondy brulicherebbe una gran quantità di piccoli personaggi stravaganti. Ciò non è inconcepibile. Solo che la letteratura ceca contemporanea perderebbe qualcosa che, nella sua molteplicità, non conosce praticamente paragoni. Bondy non conosce paragoni.

3 IV 1995 – Ostrava 14 XII 1995 – 19 III 1997

[J.F. Typlt, "Bondy nejen Bondyho", *Host*, 1997, 3, pp. 21–35. Traduzione dal ceco di Lorenzo Casson e Lorenzo Di Bisceglie]

www.esamizdat.it

eSamizdat 2008 (VI) 1

Alessandro Amenta, “Sulle tracce di Zuzanna Ginczanka” 117-134

Tat´jana Korneeva, “Le ombre di *Barbablù*: la fiaba di Perrault nell’opera di Anna Achmatova e Ivan Bunin” 135-151

Stefano Bartoni, “Le origini del telefilm poliziesco sovietico: *Sledstvie vedut ZnaToKi*” 153-166

JAN REICH, *Bohemia*

PARDUBICE

JAN REICH, *Bohemia*

ŘÍP

Sulle tracce di Zuzanna Ginczanka

Alessandro Amenta

♢ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 117-134 ♢

"HO l'impressione che esistesse più come persona che non come poetessa, o forse il fatto che fosse una poetessa, e per di più eccellente, era ormai fuor di dubbio"[1]. Con queste parole Jarosław Mikołajewski riassume brillantemente la complessità e le contraddizioni alla base della ricezione di Zuzanna Ginczanka, figura importante e nello stesso tempo assente dal canone letterario polacco. Il suo personaggio (enigmatico, atipico e singolare) ha dato vita a una leggenda, la sua esistenza ha assunto contorni simbolici, mettendo spesso in ombra il suo talento artistico. Le pagine che seguiranno sono un tentativo di ridare voce alla sua poesia e di mettere in luce le ambiguità del suo mito.

I. Il testo biografico

Zuzanna Ginczanka nasce a Kiev nel 1917, dove la sua famiglia, di origini ebraiche, si era trasferita alcuni anni prima[2]. Il suo vero nome è Zuzanna Polina Gincburg. Il padre, Szymon Gincburg, proveniva dalla Polonia occidentale, la madre, Cecylia Sandberg, era originaria di Równe in Volinia. È proprio qui che i genitori di Ginczanka si trasferiscono nell'inverno del 1917, nel timore delle conseguenze della rivoluzione bolscevica. A Równe, che a quel tempo faceva ancora parte della Russia (ritornerà polacca solamente nel 1919, mentre oggi appartiene all'Ucraina) abitano i nonni materni di Ginczanka. Subito dopo i genitori si separano. Il padre, attore e regista teatrale, parte per la Germania, l'Inghilterra e gli Stati uniti, dove si dice che abbia lavorato in produzioni cinematografiche hollywoodiane con lo pseudonimo di Senia Gardeni[3]. Qualche anno dopo anche la madre, risposatasi nel frattempo con il chimico ceco Walter Roth, abbandona la figlia e si trasferisce a Pamplona in Spagna. Ginczanka, che in famiglia veniva chiamata Sanka o Sana, cresce con la nonna materna, che gestisce un negozio a mezza via tra emporio e farmacia. L'abbandono dei genitori, con cui ha in seguito solo sporadici contatti epistolari, segna profondamente la futura poetessa.

A quel tempo Równe è un cittadina multietnica, gli ebrei costituiscono circa la metà degli abitanti, numerosi sono gli ucraini, i polacchi, i russi, gli armeni. Questo mondo sembra non essere stato trasformato dalla storia recente: "in tutta la Volinia le strutture sociali e le forme di funzionamento statale sembravano essere rimaste inalterate nel tempo. Qui non erano giunti i movimenti rivoluzionari che si erano diffusi nel Bacino del Don e nel Regno di Polonia, non era emersa la nuova classe operaia e di conseguenza non si erano sviluppate organizzazioni politiche e sociali"[4]. La vita di questo sonnolento universo di provincia svolge un ruolo centrale nella futura formazione di Ginczanka.

Quattro erano le scuole presenti a Równe: polacca, ucraina, russa, ebraica. Ginczanka sceglie la prima. Le motivazioni non sono chiare. La sua famiglia era russofona, seppure, come tutta la borghesia delle terre di confine, co-

[1] J. Mikołajewski, "Listy do przyjaciela o Zuzannie Ginczance", *Wysokie Obcasy* [supplemento settimanale della *Gazeta Wyborcza*], 43, 30 ottobre 2004, p. 15. Desidero esprimere il mio ringraziamento all'autore per il prezioso scambio di opinioni, idee, materiali.

[2] Le fonti sono discordanti sul giorno di nascita. La stessa Izolda Kiec, alla quale dobbiamo un accurato lavoro di ricostruzione biografica, sulla quale è basata questa introduzione, riporta due date differenti: il 9 e il 15 marzo.

[3] I. Kiec, *Zuzanna Ginczanka. Życie i twórczość*, Poznań 1994, p. 35.

[4] Ivi, p. 28.

noscesse anche il polacco. Una certa influenza sulla scelta della scuola può averla avuta la precoce fascinazione di Ginczanka per la cultura e la poesia polacca (Słowacki, Leśmian, le nuove correnti poetiche), "a determinare la sua scelta non erano state questioni patriottiche o il senso di appartenenza nazionale, ma la magia della parola"[5]. Un amico di infanzia dichiara: "sono assolutamente sicuro che Sanka avesse scelto la poesia polacca senza alcuna influenza da parte della madre o della nonna. Mi è difficile distinguere dove finisse l'ammirazione per la letteratura polacca, e in particolare della poesia, e dove iniziasse il senso di appartenenza nazionale"[6]. Secondo Maria Janion la scelta della scuola e della lingua è invece "un tentativo di sottrarsi all'appartenenza alla tradizione ebraica"[7], segnando il primo passo di un lungo e complesso processo identitario.

Ginczanka debutta appena quattordicenne sulla rivista scolastica Echa szkolne con la poesia *Uczta wakacyjna* [Banchetto delle vacanze, 1931], firmata con lo pseudonimo di Gincburżanka. La giovane poetessa invia a Julian Tuwim alcuni suoi componimenti, ricevendo i complimenti dal maestro, che la invoglia a continuare. È sempre su suggerimento di Tuwim che partecipa a un concorso poetico per nuovi talenti indetto nel 1934 dalla rivista Wiadomości Literackie. Vincono Anna Świrszczyńska, Tadeusz Hollender e Karol Husarski, ma Ginczanka ottiene comunque un riconoscimento, che implica la pubblicazione della sua poesia sulla rivista. *Gramatyka* [Grammatica, 1934] appare dunque nel numero 29 del 1934 di Wiadomości Literackie, all'epoca l'organo letterario di maggiore prestigio in Polonia, un evento dal quale prende avvio una carriera letteraria in continua ascesa.

Terminato il liceo, nell'inverno del 1935 Ginczanka si trasferisce nella capitale. L'anno successivo si iscrive all'università di Varsavia, dove studia pedagogia, entra nella redazione della neonata rivista satirica Szpilki, ma soprattutto pubblica il suo primo e unico tomo di poesie, intitolato *O centaurach* [Sui centauri, 1936], presso un'autorevole casa editrice. Pubblica poesie su Skamander, Wiadomości Literackie, Sygnały, Kamen, Zwierciadło, traduce letteratura e scrive programmi per la radio. Diviene un personaggio centrale della bohéme della capitale. Amica dei maggiori intellettuali del tempo, è assidua frequentatrice dei caffè letterari della capitale: lo Zodiak, dove è la prima dama al tavolino di Gombrowicz, e la Mała Ziemiańska, punto di ritrovo degli skamandriti. "Ginczanka era molto bella, ben educata, taciturna, aveva una personalità sottilmente misteriosa", ricorda Ewa Otwinowska[8].

Nella seconda metà degli anni Trenta l'atmosfera in Polonia inizia a mutare, frequenti sono gli episodi di antisemitismo e xenofobia. Nel 1937 il giornale di estrema destra Wiem wszystko pubblica un articolo in cui la poetessa viene attaccata per le sue origini ebraiche[9]. La reazione sembra divertita: "Zuzanna non solo non se ne preoccupava, ma sfoggiava con ostentazione una copia di quel giornalaccio alla Ziemiańska o all'IPS mostrando l'articolo a tutti i suoi conoscenti"[10]. Nonostante le apparenze, Ginczanka rimane colpita dall'episodio, al quale risponde con la satira *Bez komentarzy. O zwyczajach panów dziennikarzy* [No comment. Sulle abitudini dei signori giornalisti, 1937].

Allo scoppio della seconda guerra mondiale Ginczanka si trova in vacanza a Równe. Non potendo tornare a Varsavia, nell'ottobre dello stesso anno va a Leopoli, non ancora occupata dalle forze naziste, dove si era radunata gran parte dell'intelligencija polacca. Si iscrive alla neonata Unione degli scrittori dell'Ucraina occidentale, che radunava letterati di diverse

[5] *Udźwignąć własne szczęście. Poezje*, a cura di Idem, Poznań 1991, p. 15.
[6] Idem, *Zuzanna Ginczanka*, op. cit., p. 36.
[7] M. Janion, "Prze-pisać los Ginczanki", A. Araszkiewicz, *Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*, Warszawa 2001, p. 7.
[8] I. Kiec, *Zuzanna Ginczanka*, op. cit., p. 94.
[9] Ivi, p. 111.
[10] Ibidem.

nazionalità stabilitisi nella regione. Trova un impiego nella pubblica amministrazione, e nel 1940 sposa lo storico dell'arte Michał Weinzieher, di diciassette anni più grande. "È uno strano matrimonio, i conoscenti dicono che fosse male assortito, Ginczanka non spiega la sua decisione"[11]. Nel frattempo frequenta il grafico Janusz Woźniakowski, con cui probabilmente allaccia una relazione sentimentale. Nel 1941 a Leopoli vengono fondate due riviste in lingua polacca di chiara impronta sovietica, Nowe Widnokręgi, diretto da Wanda Wasilewska, e Almanach Literacki, diretto da Elżbieta Szemplińska-Sobolewska, su cui Ginczanka pubblica due poesie, che costituiscono il cosiddetto "episodio di Leopoli", usato post-mortem per tacciarla di collaborazionismo con il comunismo. Traduce su commissione Achilles Le Roy, Pavlo Tyčyna, Vladimir Majakovskij.

Nel giugno del 1941 l'esercito nazista entra a Leopoli. Ginczanka decide di rimanere. L'anno successivo viene denunciata dalla proprietaria della casa nella quale abitava, ma riesce miracolosamente a sfuggire all'arresto. Questo evento viene immortalato nella poesia *Non omnis moriar* (1942), considerata da molti il suo capolavoro. Nel settembre del 1942 il marito di trasferisce a Cracovia, e Ginczanka lo raggiunge con documenti falsi dove risulta come Marysia, di nazionalità armena. Incontra la sua amica di infanzia Blumka Fradis, alla quale il destino la unisce fino alla fine. All'inizio del 1944 viene arrestato Janusz Woźniakowski, che aveva con sé un foglietto con l'indirizzo del nascondiglio di Ginczanka. Scattano gli arresti, la poetessa viene catturata insieme a Blumka. Le giovani vengono portate alla prigione di via Montelupi, interrogate e torturate. Ginczanka non confessa le sue origini ebraiche, ma alla fine Blumka cede. Trasferite alla prigione di via Czarnecki, vengono fucilate nell'inverno del 1944, pochi giorni prima della fine della guerra. Ginczanka aveva ventisette anni.

[11] Ivi, p. 149.

II. Il testo poetico

Nel tracciare un profilo della produzione poetica di Ginczanka bisogna tenere presente che la sua opera si è conservata in forma frammentaria, con numerose lacune e zone d'ombra. Dal turbine della storia si sono salvati i componimenti giovanili risalenti agli anni 1932-1934, contenuti in due quaderni manoscritti che l'amico Eryk Lipiński aveva trovato liquidando l'appartamento di Ginczanka all'inizio della guerra, oggi conservati al Muzeum Literatury di Varsavia. Sono in maggioranza poesie non pubblicate in vita e probabilmente non destinate, perlomeno in quella forma, alla pubblicazione. Possediamo inoltre le liriche contenute nel volume *O centaurach*, quelle pubblicate su riviste letterarie, nonché i componimenti satirici. Sono andate invece perdute, con poche eccezioni, tutte le poesie composte durante la guerra, appartenenti al periodo di maggiore maturità artistica. Complessivamente disponiamo di circa centosessanta componimenti[12].

L'opera di Ginczanka si situa all'incrocio tra la corrente skamandrita e il catastrofismo, con alcuni esperimenti dadaisti e futuristi. Sulla sua formazione influiscono anche due nuovi fenomeni socio-culturali: "il ventennio tra le due guerre rappresenta il primo momento nella storia in cui si viene a costituire il fenomeno della letteratura polacco-ebraica. [...] Sempre in questo periodo possiamo parlare per la prima volta di una subcultura letteraria femminile che si fa strada attraverso le maglie delle strutture patriarcali"[13]. Ginczanka metabolizza spunti tematici e formali di diversa provenienza, che rielabora e integra in una poetica di forte impronta personale.

[12] Si tratta di novantuno poesie contenute nei due quaderni manoscritti, diciassette liriche apparse nel volume pubblicato in vita, una ventina di poesie pubblicate su riviste letterarie, trentasei tra componimenti satirici e frasche. Il numero è approssimativo poiché dalle mie ricerche, tuttora in corso, stanno emergendo poesie non comprese nell'edizione critica di Izolda Kiec, come *Słoneczny mit* [Mito solare], apparso su *Filomata*, 1934, 57, p. 280, e firmato Gincburżanka.

[13] M. Janion, "Prze-pisać los Ginczanki", op. cit., p. 8.

Possiamo suddividere la sua produzione in cinque momenti, tenendo presente tuttavia che qualunque tentativo di sintesi e schematizzazione è esposto al rischio di una semplificazione che rende lineare un percorso in realtà non sempre limpido e uniforme.

La prima fase (1931-1933) è rappresentata dai componimenti giovanili. Priva del sentimentalismo e del dilettantismo tipici di molti debuttanti, la produzione iniziale di Ginczanka mostra una chiara fascinazione verso il modello poetico skamandrita, dal quale mutua motivi ricorrenti, tonalità vitalistiche e gioiose, un linguaggio accessibile, spesso colloquiale e fortemente ritmato. Da un punto di vista formale "dominano la sinestesia, l'onomatopea, la metafora visuale e l'immagine vivida e pittorica"[14]. Forti sono i richiami alle convenzioni della tradizione culturale polacca ed europea, cui Ginczanka attinge a piene mani. Accanto alla costruzione abbozzata di una propria visione del mondo, appare chiara la ricerca linguistica, su cui influisce "l'esperienza privata di Ginczanka, connessa alla predominanza della lingua russa nel suo ambiente familiare e alla decisione autonoma di comporre in lingua polacca, visibile nell'ambito del ritmo del verso e delle invenzioni lessicali della poetessa"[15].

Successivamente (1934-1935) emerge dirompente il desiderio di fuga dalla dimensione provinciale, che si traduce in una ribellione alle convenzioni sociali dai forti accenti demistificatori indirizzati contro l'ambiente borghese. Queste liriche sono pervase da un profondo sensualismo, sotto forma di un inno al corpo e alla sessualità, e da un esuberante biologismo, che si esprime mediante un'esaltazione della forza della natura e una conoscenza del mondo attuata tramite la percezione fisica e sensoriale. Lo stile diventa meno diretto e lineare, impregnandosi fortemente di metafore, allegorie, simboli e figure dal significato spesso oscuro e complesso. Il tono apparentemente vitalistico è sotteso di inquietudine. Il carattere dei componimenti tende a essere discorsivo e dialogante, con ritmo e musicalità accentuati.

La terza fase coincide con l'anno 1936, in cui la produzione di Ginczanka si scinde in due percorsi artistici paralleli e complementari. Da un lato si dedica alla satira di costume, nella quale ironizza su comportamenti, abitudini, vizi e manie della società contemporanea, e a quella di stampo politico, dove la critica al fascismo, al nazionalismo e all'antisemitismo si esprime con amaro sarcasmo. Sul piano formale i componimenti satirici si discostano palesemente dalla produzione lirica: la struttura si richiama all'andamento della filastrocca infantile, il linguaggio è essenziale, pressoché assente è il ricorso a metafore e allegorie, mentre un ruolo centrale è svolto dal sostrato fonico delle parole. Dall'altro lato Ginczanka prosegue il percorso lirico precedente, rappresentato dalle poesie contenute nell'unico volume pubblicato in vita. La glorificazione dell'eros e della forza biologica della natura scompare completamente, a dominare è un tono maturo e intellettuale. La poesia *O centaurach* [Sui centauri, 1936], programmaticamente posta in apertura del volume, assume quasi i tratti di un manifesto poetico contrassegnato dalla ricerca di un ideale armonico: "ecco annuncio la passionalità e la saggezza / strettamente congiunte in vita / come un centauro"[16]. Questo ideale è intimamente connesso a questioni di natura epistemologica. Se in precedenza Ginczanka aveva professato una conoscenza del mondo di tipo esclusivamente sensoriale ed empirico, adesso le affianca un approccio di tipo razionale e intellettuale. La poetessa tende a una lingua maggiormente calibrata e misurata, pur senza rinunciare a una poesia altamente simbolica e metaforizzata.

La quarta fase (1937-1939) è segnata dalla percezione della tragedia storica in atto, si tinge di toni apocalittici e avvicina Ginczanka agli esponenti del catastrofismo (Czesław Miłosz,

[14] I. Kiec, *Zuzanna Ginczanka*, op. cit, p. 169.
[15] Ivi, pp. 166-167.
[16] Tutte le citazioni delle poesie di Ginczanka provengono dai due volumi curati da Izolda Kiec menzionati in precedenza.

Józef Czechowicz). La consapevolezza della fine si traduce in immagini drammatiche, su cui domina come un simbolo funesto la figura dell'Uccello di fuoco, creatura della tradizione slava che in Ginczanka assume i contorni della guerra e della rovina. I componimenti di questo periodo assumono spesso toni epici e sono contrassegnati da visioni grandiose e monumentali, il linguaggio torna a farsi profondamente metaforico e allegorico. Sul finire di questa fase la poesia di Ginczanka viene segnata da un apparente ritorno a un ideale armonico, che tuttavia non è più un modello da perseguire e realizzare nel presente o nel futuro, ma un ricordo di un tempo mitico relegato a una dimensione passata ormai irraggiungibile, la cui incarnazione è la figura di Minerva. Emerge un atteggiamento segnato dalla rinuncia e dal fallimento, in cui il ritmo frenetico e serrato delle visioni apocalittiche viene sostituito da un fraseggio di ampio respiro e dall'andamento calmo e distante.

Dell'ultimo periodo (1940-1944) si sono conservati soltanto tre componimenti sopravvissuti alla guerra. Impossibile comprendere quale direzione avesse preso a quel tempo la poesia di Ginczanka, perché le due poesie pubblicate a Leopoli difficilmente possono essere considerate rappresentative. *Przebudzenie* [Risveglio, 1940] e *W bitwie o urodzaj* [Nella battaglia per un buon raccolto, 1941] sono il risultato di un apparente accoglimento delle tipiche convenzioni del realismo socialista, ma piuttosto che contrassegnare una svolta artistica, sembrano il risultato di una costrizione storica, e vanno interpretate nel contesto politico in cui sono state composte. A conferma di questa ipotesi è la terza poesia di questo periodo, *Non omnis moriar*, che analizzeremo nel dettaglio nel seguito di questo articolo.

III. La ricezione

Nella seconda metà del Novecento la ricezione di Ginczanka è stata piuttosto problematica. Subito dopo la guerra un'antologia di testi della poetessa doveva essere pubblicata in una collana diretta da Witkor Gomulicki e dedicata a giovani autori morti durante l'occupazione nazista. Fece in tempo a uscire solo il volume di Tadeusz Hollender, mentre gli eventi politici bloccarono le pubblicazioni successive[17]. Al famoso incontro dell'Unione degli scrittori di Stettino del 1949 le autorità comuniste imposero infatti il realismo socialista come unico indirizzo artistico ammesso. Adam Ważyk, a quel tempo fervente sostenitore della nuova ideologia, condannò Ginczanka all'oblio definendola "Tuwim in gonnella" e dichiarandola figura indesiderata nel nuovo contesto politico in quanto rappresentante di una mentalità piccolo borghese. Nel 1953 il poeta e saggista Jan Śpiewak, marito di Anna Kamieńska, pubblicò a proprie spese e in tiratura ridotta un'antologia delle liriche della poetessa[18]. Questo volume permise la sopravvivenza artistica di Ginczanka e la circolazione delle sue poesie. Tuttavia il curatore attuò una serie di modifiche linguistiche e stilistiche secondo il proprio gusto personale, accompagnate da alcuni tagli discutibili, funzionali a censurare passaggi ritenuti evidentemente troppo scabrosi, erotici e brutali. La stessa edizione è stata riproposta senza alcuna modifica dalla casa editrice Czytelnik nel 1980[19]. Solamente negli anni Novanta Ginczanka è divenuta a pieno titolo oggetto di studio grazie al lavoro di Izolda Kiec, che ha curato l'edizione critica delle sue poesie e una monografia sulla vita e l'opera della poetessa[20]. In pieno clima di resa dei conti col regime appena crollato, Kiec venne accusata di occuparsi di una poetessa che avrebbe collaborato strettamente con le autorità comuniste, pubblicando addirittura un'ode a Stalin. Ovviamente queste accuse non trovano riscontro nella realtà dei fatti, ma mostrano come Ginczanka fosse un facile bersaglio poli-

[17] I. Kiec, *Zuzanna Ginczanka*, op. cit., p. 23.
[18] Z. Ginczanka, *Wiersze wybrane,* a cura di J. Śpiewak, Kraków 1953.
[19] Idem, *[wiersze]*, Warszawa 1980.
[20] I. Kiec, *Zuzanna Ginczanka*, op. cit.; *Udźwignąć własne szczęście*, op. cit.

tico. Sul finire del decennio Agata Araszkiewicz ha pubblicato un ottimo studio sulla poetessa, di impronta femminista e psicoanalitica, dove la chiave di lettura della figura e della produzione di Ginczanka è costituita dal concetto della melanconia[21]. Una meritoria opera di divulgazione è stata fatta ormai nel nuovo millennio dal poeta e giornalista Jarosław Mikołajewski. In un articolo pubblicato sul supplemento della Gazeta Wyborcza, il maggior quotidiano polacco, ha presentato al grande pubblico la figura e la poesia di Ginczanka, suscitando una notevole eco e raccogliendo nuovi materiali, usciti poco dopo in un secondo articolo[22].

A lungo dimenticata, o meglio ancora rimossa, per motivazioni che poco hanno a che fare con la qualità della sua poesia e molto invece con questioni extraletterarie, Ginczanka stenta ancora a trovare il suo giusto posto nel canone letterario polacco. Un modo di operare in questa direzione è approfondire non tanto la sua biografia, che pure ha tutto il fascino di una "biografia simbolica" che riassume un intero momento storico, quanto la sua opera poetica, attraverso un'analisi di alcuni degli aspetti fondamentali che la caratterizzano.

IV. La ribellione

Da un punto di vista tematico la dominante dei primi componimenti di Ginczanka è un senso di insofferenza verso la morale comune, la tradizione e le convenzioni che reprimono e ostacolano la libera espressione individuale, mentre sul piano formale evidenti sono gli influssi delle avanguardie. Le poesie giovanili esprimono la scoperta del proprio corpo e della propria sessualità, ma soprattutto rivelano la presa di coscienza delle restrizioni derivanti dalle norme sociali e culturali che dominano la vita di provincia. Questo atteggiamento emerge sin dalle prime poesie che si sono conservate in forma manoscritta e che compongono il ciclo *Chińskie bajki o La-licie* [Fiabe cinesi su La-lita, 1932-1933]. La protagonista è una fanciulla modellata dall'argilla da Fa-Jo. L'uomo, desideroso dell'amore di una compagna, riesce ad animare la sua creazione squarciandosi il petto e donandole il proprio cuore (*Narodziny* [La nascita, 5 giugno 1932]). Eppure La-lita non ricambia il suo creatore, invece di rimanergli al fianco lo abbandona e parte alla ricerca di nuove avventure, scoperte, esperienze (*La-lita zdobywa świat* [La-lita conquista il mondo, 21-25 ottobre 1932]). Presto, tuttavia, si accorge del vuoto e della superficialità della sua esistenza, e inizia quindi a cercare una persona che possa amarla. Sembra averla trovata, ma è soltanto un'illusione (*La-lita szuka serca* [La-lita cerca un cuore, 18 dicembre 1932]). Delusa, triste e amareggiata, decide pertanto di tornare da Fa-jo (*Powrót La-lity* [Il ritorno di La-lita, 29 dicembre 1932]). Incapace però di trovare un proprio senso e una propria felicità, La-lita si uccide gettandosi nelle acque di un fiume (*Ostatnia bajka o La-licie* [L'ultima fiaba su La-lita, 8 febbraio 1933]). Scritto sotto l'influsso della moda orientalista del modernismo polacco, ancora convenzionale nel linguaggio e nelle immagini (seppure dimostri chiaramente la capacità di Ginczanka di creare una solida costruzione formale), questo ciclo è sotteso di simbolismi e possiede la struttura della parabola. La causa della rovina di La-lita è la mancanza di un proprio cuore, che la rende niente altro che un congegno meccanico in grado di muoversi, parlare e agire, ma non le accorda una piena soggettività. Il suicidio finale non dovrebbe essere interpretato come sinonimo di rinuncia o di sconfitta, ma assume al contrario le sembianze di una rivolta. Creata dalle mani di un uomo come proiezione delle sue fantasie, La-lita preferisce darsi la morte piuttosto che accettare una vita, un corpo e un desiderio che le sono estranei. La rivolta contro il sistema patriarcale può quindi esprimersi solo attraverso un gesto estremo, un gesto di matrice autodistrutti-

[21] A. Araszkiewicz, *Wypowiadam*, op. cit.

[22] J. Mikołajewski, "Listy", op. cit., pp. 14-18; Idem, "Niebieskie, pomarańczowe, zielone. Postscriptum o Zuzannie Ginczance", *Wysokie Obcasy*, [supplemento settimanale della *Gazeta Wyborcza*] , 2, 15 gennaio 2005, pp. 26-30.

va, con cui rigetta un'identità imposta dall'esterno. Molto diverso è invece il tono di un componimento di poco successivo, imperniato su un approccio alla ribellione giovanile di tipo vitalistico, solare e chiaramente skamandrita. *Bunt piętnastolatków* [La rivolta dei quindicenni, 1933] è un inno alla gestione autonoma del proprio corpo e alla necessità di espressione del proprio desiderio carnale. A una visione fiabesca e asessuata dell'adolescenza Ginczanka contrappone un'immagine completamente diversa in cui i giovani protagonisti richiedono "che ci sia permesso ormai di sapere che abbiamo seni caldi / oltre ad anime eteree [...]che ci sia permesso di non nascondere sotto mazzi di rose / le verità – biologiche!". Con ritmo incalzante e serrato, l'io lirico collettivo del componimento (gli adolescenti) dichiara quindi, con un linguaggio che si richiama a una retorica da proclama politico, "noi vogliamo una costituzione, noi vogliamo una nostra giurisdizione, / che ci sia permesso di professare apertamente e senza vergogna al mondo / la verità delle tempeste del sangue". La carnalità del desiderio è inoltre espressa dalla strofa posta in apertura della poesia e ripetuta con intento di rafforzamento in posizione finale, dove l'ovaio inturgidito dei fiori è una chiara metafora del richiamo del corpo e degli istinti biologici: "Ed è uno sbocciare di anemoni villosi / all'alba, al mattino, sul far del giorno – / e quando il sole riposa sugli alberi, / il loro ovario matura come un cuore". Sulla stessa linea, ma con linguaggio dosato e contenuto, quasi riflessivo, si situa *Dziewictwo* [Verginità, 1936], una delle migliori prove poetiche di Ginczanka, impostata sulla contrapposizione tra una natura rigogliosa, fertile, straripante di vita e un asettico, rigido e sterile ambiente borghese. La prima strofa presenta immagini di animali che partoriscono, allattano, curano la propria prole, dove l'istinto materno in versione puramente fisiologica assurge a una dimensione quasi sacrale, quella della procreazione secondo le eterne regole della natura: "le mucche sgravano nell'aria afosa / in stalle ardenti come stelle [...] Sgocciola il caldo miele delle resine, / le mammelle delle capre pesano come zucche – / – scorre latte bianco come l'eternità / nei templi del seno materno". La seconda strofa è invece un quadro statico e claustrofobico di una femminilità imprigionata in bustini e convenzioni sociali, privata della sua energia e della sua corporalità: "e noi... / ... in ermetici / come un termos d'acciaio / salottini dalle pareti color pesca / intrappolate fino al collo nei vestiti / intratteniamo / educate / conversazioni". Il contrasto tra queste due immagini è amplificato dal drastico cambiamento di ritmo, che nella seconda strofa subisce un forte rallentamento dovuto alla segmentazione del verso, a simboleggiare il tempo immobile e stagnante dei salotti borghesi rispetto al tempo dinamico e operoso della natura. Anche *Przypadek* [Il caso, 1934] è impostato sul modello compositivo della contrapposizione di immagini antitetiche. Due ragazze della stessa età abitano ai due lati della stessa strada, ma pur essendo coetanee, la loro vita non potrebbe essere più diversa. La prima incarna la superbia e l'autocompiacimento della borghesia ("mi ha scolpito il corpo l'armonia, / mi ha scolpito i lineamenti l'orgoglio"), la ricchezza e l'agio della sua classe sociale ("non capisco cosa significhi aver fame, / cosa significhi aver freddo [...] il mio sforzo annega nel riposo [...] persa in sogni e melodiose meditazioni"). La seconda personifica, invece, la povertà delle classi disagiate e la necessità di una crescita prematura: "le ha deturpato il corpo la gonorrea, / Le ha sfigurato i lineamenti / la sifilide. / Non so nemmeno come sia il suo mondo – [...] So solo che ha già avuto un bambino, / che un carro le ha tranciato quattro dita, / che ha una tradizione nobile e antica: / come la madre e la nonna anche lei è / una puttana". Qui il contrasto viene sottolineato dal brusco cambio di registro stilistico: trasognato, melodioso, elegante nel primo caso, turpe, violento e brutale nel secondo. A differenza della poesia precedente, in questo componimento il discorso non si risolve nella

semplice contrapposizione tra mondi antitetici, ma cerca una soluzione e una sintesi. Il diverso status sociale, e le esperienze che ne derivano, sono solo il risultato di un caso, del destino, e in realtà le due protagoniste sono molto più simili di quanto potrebbe sembrare in apparenza: "Quando ci incrociamo per strada / in realtà non c'è alcuna differenza: / camminiamo con lo stesso passo / ci guardiamo con lo stesso sguardo / uguale è la vergogna che ci fa arrossire / due sconosciute sedicenni". Altre due liriche giovanili, *Posucha* [Arsura, 1934] e *Spleen* [1933], sono incentrate sulla ribellione, che tuttavia non fa ricorso all'eros e al modello della contrapposizione tra opposte modalità di elaborazione del mondo (natura / cultura), ma assume la forma di un inquieto grido di rabbia. Il primo componimento è un'implorazione, che presto si trasforma in invettiva, da parte di alberi che si rivolgono a una ragazza maledicendo la terra arida e agognando una pioggia che possa dissetarli. Qui alter ego di Ginczanka non è, come potrebbe sembrare in apparenza, la ragazza, ma sono gli stessi alberi, che nella loro richiesta di una tempesta, di fulmini e temporali esprimono la sete inappagata di vita, di esperienze, di valori autentici, di rinnovamento della poetessa. Nel secondo componimento un io lirico carico di rabbia incontenibile è immortalato mentre desidera compiere gesti di distruzione in preda a un attacco isterico: frantumare oggetti, strappare vestiti, spaccare teste. Gesti immaginari, come denota l'uso del condizionale, veicolati da un linguaggio brutale che pure è modulato ritmicamente da una rima baciata. Gesti che non verranno compiuti se non nella fantasia: "ma *pardonnez moi messieurs et vous*, madame mia amata / non lo farò, perdio, sono troppo ben educata". L'isteria si acquieta poi in immagini di noia e monotonia in un tempo rappreso, immobilizzato, secondo una tipica immagine *fin de siècle*. Su un tono analogo si situa anche la poesia *Wniebowstąpienie Ziemi* [Ascensione della Terra, 1933], dove l'accavallarsi di verbi alla seconda persona plurale dell'imperativo (*strappate*, *gridate*, *distruggete*, *mordete* e così via) istiga i lettori a una gioiosa demolizione della tradizione e di un asfittico status quo, in nome di una rigenerazione e della costruzione di una nuova realtà.

Il disagio nei confronti dell'ambiente sociale esprime il bisogno di superamento delle rigide gabbie delle convenzioni borghesi in un'adolescente desiderosa di sperimentare il proprio corpo e di manifestare la propria libertà espressiva. Non stupisce dunque che, insieme alla carica sensuale ed erotica che permea i primi componimenti, questo approccio scompaia nelle fasi successive. Non del tutto, però. Accantonato il tono autobiografico, si trasforma in una demistificazione della chiusura mentale, della mediocrità, dell'arretratezza della vita angusta ai margini del mondo. Questo approccio prende corpo in componimenti che appartengono alla produzione satirica successiva. In *Do Kolumba* [A Colombo, 1936] viene rappresentata in maniera impietosa e caricaturale una provincia fatta di pregiudizi, ignoranza, pettegolezzi, superstizioni, abitata da persone incapaci di rompere con la tradizione e ampliare i propri orizzonti esistenziali, per cui "negli occhi di nessuno, onesto Colombo / riusciresti a scoprire l'America". In *Uwagi krajoznawcze* [Annotazioni turistiche, 1937] Ginczanka mostra invece con ironia come anche "nello stesso cuore pulsante di Varsavia", in apparenza una capitale alla moda, cosmopolita e moderna, una città di clacson e luci al neon, la gente cammini portandosi "in testa una nera, spenta provincia".

V. Fantasie autodistruttive

Un sottotesto ricorrente nella fase successiva della poesia di Ginczanka, caratterizzata da una sempre maggiore inquietudine esistenziale, è rappresentato dalla tendenza alla distruzione dell'immagine di sé. Spesso questa propensione masochistica viene incarnata da uno strumentario metaforico di tipo classico e melanconico, come il topos dello specchio in fran-

tumi che rimanda un'immagine frammentata e distorta, a testimonianza di come il meccanismo di autonegazione dell'io lirico faccia ricorso inizialmente a convenzioni letterarie tradizionali. Nello stesso ambito può essere inserito il rapporto ambiguo che intercorre con l'elemento acqueo, spazio per eccellenza del suicidio femminile sul modello ofeliano, come quello compiuto da La-lita.

La particolare attenzione rivolta da Ginczanka alla vita intesa in senso fisiologico la porta spesso alla rappresentazione amplificata del dolore fisico come elemento inscindibile dalla percezione del mondo attuata tramite i sensi. Su questo immaginario è costruita la lirica *Fizjologia* [Fisiologia, 1934] dove l'io lirico è imprigionato in una ipersensibilità sensoriale che lo porta a percepire con angoscia il proprio scheletro sotto la carne, metafora della morte insita nella vita stessa: "che in un certo senso: ho diciassette anni, / che in un certo senso: sono felice, / eppure sono come infilzata, infilzata alla mia stessa spina dorsale / (mi porto dentro una morte inevitabile come un ago che scorre nelle vene) [...] sotto l'arancia del seno le costole sono secche come rami / e sotto i muscoli flessuosi lo scheletro è rigido come un palo". Questa stessa immagine ricorre anche in una poesia successiva [*Obcość*, Estraneità, 1936] nella quale però non è riferita all'io lirico, ma al destinatario del messaggio poetico: "ti porti dentro una morte inevitabile / come un ago che scorre nelle vene". Possiamo affermare che "Ginczanka accetta con la gioia dei sensi la passione necrofila per il denudamento, il desiderio di giungere ai confini dell'essere. Non è però un denudamento altrui. Lei stessa quasi masochisticamente sperimenta questo doppio fondo [...]. Il suo corpo subisce una disintegrazione, una negazione, un'umiliazione"[23]. Talvolta il sottotesto autodistruttivo emerge esplicitamente alla superficie delle parole, come nella poesia *Futro* [Pelliccia, 1936]. Con la sua tipica sovrabbondanza di metafore, che talvolta tendono a una caotica accumulazione, Ginczanka rende ambiguo il messaggio lirico tramite una serie di salti logici e passaggi mancanti. Tre sono gli elementi principali della poesia: la pelliccia, emblema della ricchezza ma anche della vacuità borghese; lo specchio, simbolo di vanità e strumento di confusione tra verità e menzogna, poiché riflette un'immagine ma ugualmente la distorce; lo sguardo, che allo stesso tempo osserva e altera, rivela e confonde. Guardandosi allo specchio, una donna subisce una metamorfosi, il suo stesso sguardo la trasforma nella pelliccia che indossa, entità scarnificata, vuota, morta: "ti pettino con aspro disprezzo / oh pelliccia delle mie scompigliate primavere, / friabile, riccioluta pelliccia / senza carne, / ossa / né sangue". Come ha osservato Agata Araszkiewicz, "in questa poesia viene meno la distinzione tra soggetto e oggetto della creazione. La bella donna che ammira la propria bellezza allo specchio si trasforma nella poetessa che contempla la propria morte"[24]. Un'immagine simile compare nella poesia *Ucieczka* [Fuga, 1937], nella quale la poetessa rappresenta se stessa come *topielica*, demone slavo ritenuto incarnazione dello spirito di una donna suicidatasi per annegamento. Acqua e specchio costituiscono elementi in cui l'io lirico si disperde e si annulla riaffiorando come immagine della propria morte: "guardo negli stagni degli specchi e ne riemergo come una *topielica*".

Queste fantasie di autoannullamento esprimono disagio verso le limitazioni sociali, culturali, sessuali. Limitazioni introiettate e pertanto difficili da sradicare, ma fonte inesausta di un malessere che riesce a esprimersi solo mediante immagini che oscillano tra visioni inquiete di dolore fisico e gelide rappresentazioni della propria morte. In Ginczanka il disprezzo verso se stessa è dunque disprezzo verso una femminilità imposta e un ruolo indesiderato, mentre le fantasie autodistruttive sono un tentativo di

[23] A. Araszkiewicz, *Wypowiadam*, op. cit., p. 89.

[24] Ivi, p. 102.

superare questo ruolo e questa imposizione. Al prezzo di una rinuncia totale a se stessa.

VI. Il linguaggio biblico

Numerosi sono i componimenti in cui Ginczanka ricorre a un immaginario di impronta biblica che tuttavia subisce un generale procedimento di ribaltamento e negazione, insieme al frasario che lo accompagna. L'amore sensuale dei due innamorati del *Cantico dei cantici*, allegoria dell'amore di Dio per il popolo ebraico, viene trasformato dalla poetessa in un poema dal tono dubbioso e pessimistico, in cui la Sposa attende inutilmente un amato che non giungerà mai: "l'ho cercato – senza trovarlo / l'ho chiamato / ma non mi ha risposto". Ingannata e delusa, la Sposa maledice allora le vergini bibliche e l'illusione dell'amore. Come afferma Izolda Kiec, nel suo *Canticum canticorum* [1936] "Ginczanka opera un atto di desacralizzazione, intende il canto biblico alla lettera, omettendo la sua interpretazione teologica"[25]. Analoga trasformazione subisce il racconto della creazione del mondo in *Proces* [Processo, 1936] che prende avvio con parole che echeggiano la narrazione biblica, ma con sostanziali spostamenti di significato: "In principio furono il cielo e la terra: / grasso nero e ossigeno color fiordaliso". Il mondo sorge per un atto di autogenesi, non è Dio a crearlo. È la natura stessa che evolve tramite un incessante susseguirsi di processi geologici e reazioni chimiche: "l'azoto fonde in lava, / la lava si rapprende in lacca, [...] il ferro pulsa sanguigno / il fosforo si coagula nella canna da soffio". La potente visione cosmica di una natura primordiale che si autoproduce e riproduce viene accompagnata da un ulteriore atto di desacralizzazione: "ma poi il corso cambia: / ecco / la carne / si è fatta / verbo". Questo approccio iconoclasta è alla base di *Wyjaśnienie na marginesie* [Nota a margine, 1936], poesia strutturata su un'impressionante rarefazione linguistica, dove ogni vocabolo, scelto con cura estrema, è denso di richiami e sottotesti: "Non sono nata / dalla polvere, / non ritornerò / polvere / Non sono discesa / dal cielo / e non tornerò in cielo". La poetessa si oppone alla concezione dell'individuo come soggetto in transito tra mortalità terrena e immortalità celeste. Ginczanka però si spinge oltre affermando: "Io stessa sono il cielo / come una volta di vetro. / Io stessa sono la terra / come un fertile suolo". L'io lirico non vuole sostituirsi a Dio, piuttosto il divino scompare dall'orizzonte simbolico di Ginczanka, soppiantato invece dalla natura e da un universo individuale, materiale e tangibile: "A parte me stessa non conosco altre lontananze". Il divino e il trascendente non vengono rigettati perché l'io lirico si ritenga un individuo completo e compiuto ma, proprio in quanto soggetto frammentato, la sua costruzione, costituzione o ricostituzione devono avvenire nell'immanente, nel concreto del mondo naturale: "Nel turgido polmone del vento / e nel cuore indurito delle rocce / devo / me stessa / qui / dispersa / ritrovare". In *Świętokradztwo* [Sacrilegio, 1936], dopo aver superato ostacoli e barriere, dopo essersi addentrata fin nel cuore stesso del labirinto alla ricerca del Senso, avviene una scena drammatica che segna un punto di non ritorno, segnato dall'inquietante incontro con il volto muto e vuoto di Dio: "Finché in un oscuro santuario, dopo aver raggirato le guardie, / con la tua disperazione di pietra / sono rimasta / faccia / a Faccia". È alla perdita di fede in Dio che assistiamo, o solo nei simboli che lo rappresentano? Difficile rispondere. È certo, tuttavia, che la manipolazione del linguaggio e dei motivi veterotestamentari costituisce un ulteriore sintomo di avversione e trasgressione di Ginczanka nei confronti di schemi e consuetudini culturali che hanno perso capacità di comunicazione, e che devono essere sostituiti da un nuovo immaginario, che forse solo la parola poetica è in grado di evocare.

[25] I. Kiec, Zuzanna Ginczanka, op. cit., p. 103.

VII. L'avvento dell'apocalisse

Sul finire degli anni Trenta la poesia di Ginczanka ricorre compulsivamente a un simbolo che viene delineato con sempre maggiore pessimismo man mano che il contesto storico e politico volge verso la rovina. Il motivo della nave nel mare in tempesta diviene in questa fase artistica un emblema del pericolo della guerra, di un oscuro presagio che incombe minaccioso sul cielo polacco. Questo motivo letterario è anche un contrassegno della convergenza della poetica di Ginczanka con le istanze dei catastrofisti, con le visioni apocalittiche di Józef Czechowicz e degli Żagaristi.

Quest'immagine compare per la prima volta nella lirica *Żegluga* [Navigazione, 1936] nella quale la poetessa si autorappresenta come un novello Noè che percorre su una mitica arca colma di animali un mare spazzato da "un ostile, accanito diluvio". Due sono gli elementi interessanti del componimento. Il primo è il fatto che il fantasma della sventura è proiettato nel futuro, è una minaccia presentita ma ancora lontana ("laggiù / un oscuro / sfogo / di caos"), osservata con timore ma anche con la speranza di salvezza, che assume le sembianze di un approdo verso una terra idilliaca di bellezza e quiete ("meli immersi in riccioli rosa" in "valli splendenti"). Il secondo elemento è costituito dal fatto che la poetessa riesce a destreggiarsi nella bufera battente, attraverso la quale sembra passare indenne ("Sulla scura ermetica arca dei miei stessi pensieri infiammati / lo sferzante sferzare del diluvio / e il mondo frusciante io schivo"). Sul piano stilistico questo componimento è impostato su un ampio uso di figure retoriche (anacoluti, allegorie, anastrofi, metafore, iperbati) e una notevole attenzione rivolta al sostrato fonico delle parole (allitterazioni, onomatopee).

Un'immagine analoga ritorna nel secondo frammento del poema *Krajobrazy* [Paesaggi, 1938], dove un rematore solitario si mette in viaggio in un mare spazzato dal vento e dalle onde. Questa figura è allegoria del poeta che non rinuncia alla parola nella timorosa attesa di un evento che sconvolgerà il mondo, ma decide di agire con un gesto eroico e solitario, seppure destinato al fallimento, che lo contraddistingue dal resto degli intellettuali che aspettano passivamente di venire travolti dalla bufera in arrivo ("in ogni capitale e in ogni / città tacciono i poeti in attesa dell'onda"). Il mare in tempesta è sinonimo della mutevolezza e dell'imprevedibilità degli avvenimenti, che possono sradicare la società e portare alla morte, come testimoniato dall'immagine dei velieri schiantati che giacciono abbandonati sul fondale marino.

Su una visione ormai pienamente pessimistica e dalla grandiosa potenza immaginifica è impostato il componimento *Współczesność* [Contemporaneità, 1937], un quadro sconvolgente della situazione polacca sul finire degli anni Trenta. L'attesa della tragedia è ormai terminata, l'evento drammatico sta avendo luogo, ma ha colto gli intellettuali impreparati ad affrontare la situazione: "Guarda le tolde schiantate, guarda l'equipaggio incapace: / scienziati bizzarri come granchi, assorti e incantati, / un giovane con la bandiera in fiamme è barcollato e caduto, / profeti che annunciano la terra da fragili navi che affondano, // poeti che tacciono in questa gelida epoca che non hanno scelto". Un ciclone sta travolgendo la società intera, che non è stata in grado di trovare una risposta adeguata, non è ormai tempo di gesti eroici, non rimane che osservare il mondo affondare miseramente. Accanto alla nave polacca si intravede un altro veliero che imbarca figure uscite fuori da un immaginario gotico: monaci invasati, streghe che sghignazzano folli, aquile nere che volano in cielo, "un vecchio si strappa la barba e minaccia col dito i pianeti". In questa tremenda visione apocalittica compare anche Odoacre, capo degli Eruli, simbolo di una rapida quanto passeggera vittoria, che invano "balbetta un discorso infuocato". Di nuovo ritorna il miraggio di un approdo a un paradiso che ormai non può essere che irraggiungibile e perdu-

to per sempre: “Adesso sai già che periranno le navi schiantate su lidi ingannevoli, / e che perirà la barca spavalda che non ha visto la soffice riva, / dove l’acqua di fonte è dolce, e l’erba è profumata e fresca / e dove scorrono latte e miele”. La poesia si conclude con una dichiarazione che vorrebbe comunicare timidamente la speranza in un qualche futuro, ma che risuona invece come un gesto di resa, come espressione di una remissiva accettazione della tragedia: “Ecco ti confido le nostre speranze”.

La tragedia è in corso anche in *Żar-Ptak* [L’Uccello di Fuoco, 1937], forse la poesia maggiormente rappresentativa di questa fase poetica, “oscillante tra l’assenso collettivo alla catastrofe e l’attesa dell’apocalisse da un lato e la paura individuale della forza distruttiva del cataclisma dall’altro”[26]. In un’atmosfera da fine del mondo, in cui viene sovvertito l’ordine della natura (“La terra si innalza in volo, / il cielo lentamente cade”) compare all’orizzonte il profilo inquietante di una creatura proveniente dalla mitologia slava che assume il valore di un nefasto presagio che si abbatte inarrestabile sul campo di battaglia (“l’Uccello di Fuoco dalle piume di fiamme stride e inquieta”). Costretta ad accantonare la dimensione intima e personale, trascinata fuori da “verdi boschetti amorosi”, la poetessa si copre il volto con la visiera, prende in mano la spada e affronta il combattimento, cosciente dell’ineluttabilità di un impegno richiesto dal preciso momento storico (“Non conosco la mia pienezza se non conosco la mia morte” è il leit motiv che scandisce con ritmo serrato la poesia). Anche qui ricorre l’immagine della nave, che assume ora le sembianze di un mezzo di fuga dalla battaglia, a cui però Ginczanka non può sottrarsi (“La nave salpa oggi verso la tenerezza, attende con la bandiera sventolante! / Invano. Lo so: non partirò. Non ancora, non adesso / con metallo fuso il canto d’uccello mi soffocherà”), ora è un incitamento alla lotta e all’eroismo, un’illusione destinata al fallimento (“La nave salpa verso la vittoria, attende con la bandiera sventolante! / Invano. Lo so: non partirò. L’Uccello di Fuoco mi ha gettata in una nube”). Alla poetessa non rimane altro che trovare rifugio in una dimensione catacombale in cui il tempo della catastrofe è ormai stato sostituito dal tempo rappreso e inerte della morte (“cammino cosciente delle perdite / per sotterranei silenziosi e immoti pieni di ricordi e sogni / che esalano dalle pareti”) e della rinuncia (“il bagliore delle piume non mi accecherà, non mi cullerà il canto, / e l’ala non mi colpirà e non mi scaglierà indietro”).

Il motivo della nave ricompare nuovamente in *Powrót* [Ritorno, 1938], che concretizza il cambiamento di corso preannunciato dalla seconda parte del componimento precedente. L’attesa di un avvenimento sconvolgente è ormai terminata, la catastrofe ha avuto luogo. Immagini di equilibrio, armonia e ordine prendono il posto delle precedenti visioni apocalittiche. Ma non dobbiamo farci ingannare da questa apparente rinascita. Quello a cui assistiamo è solamente la calma dopo una tempesta che ha spazzato e distrutto il mondo intero: “Nessuna tempesta è alle porte, / le onde sono piatte come vetro. E non si fendono più. È calma piatta”. A dominare questo mondo sepolcrale è la figura di Minerva, che appare come un’entità proveniente da un universo che non è più umano e materiale. “È un ritorno con la bandiera ammainata, / verso cose accanto a cui sono passata, o che ho scorto troppo tardi”, dichiara Ginczanka, dove la bandiera ammainata “simboleggia la rinuncia, la rassegnazione, la capitolazione. La fine della lotta”[27]. Scomparse ormai le spaventose visioni della catastrofe, anche la parola poetica subisce una metamorfosi, “il tono incalzante lascia posto al silenzio, le immagini scorrono fluide in configurazioni simboliche, la disperazione fa spazio alla rassegnazione”[28].

[26] Ivi, p. 135.

[27] A. Araszkiewicz, *Wypowiadam*, op. cit., p. 137.

[28] Ibidem.

VIII. L'ULTIMA POESIA

Il componimento senza titolo che inizia con le parole "non omnis moriar" è stato scritto a matita nel 1942, dopo la denuncia che per poco non aveva portato Ginczanka alla cattura e alla morte, avvenimento che si sarebbe ripetuto due anni dopo, questa volta con conseguenze tragiche. Conservato sotto forma di un foglietto accartocciato da Lusia Stauber, amica della poetessa, dopo la guerra è passato nelle mani di Karol Kuryluk e Julian Przyboś, che lo hanno pubblicato su Odrodzenie nel 1946. Il modello di riferimento è costituito dal motivo dell'*exegi monumentum* oraziano e dalla rielaborazione fattane da Juliusz Słowacki in *Testament mój* [Il mio testamento, 1839-1840]. La parola poetica come strumento di sopravvivenza e immortalità, l'incitamento alla lotta per la libertà della patria, tutto questo viene ribaltato con ironia tragica da Ginczanka. La migliore interpretazione dell'approccio della poetessa lo ha dato Maria Janion, affermando che "la sacralizzazione della poesia, tipica della tradizione europea, l'innalzamento di un monumento alle proprie opere, la fede nella forza angelica della poesia qui vengono negate e ironizzate in modo definitivo. Il testamento di un'ebrea perseguitata, braccata, denunciata, derubata e uccisa porta a uno sconvolgente processo di autoesclusione dalla poesia polacca. Il patto che [Ginczanka] aveva stipulato da bambina con la cultura polacca viene rescisso una volta per tutte"[29]. Sul piano autobiografico, questo componimento è dunque una presa di coscienza di una mancata accettazione da parte della cultura polacca, sempre agognata ma mai avvenuta, che ora è Ginczanka stessa a rifiutare. Ma è anche una presa di coscienza che alla base di questa mancata accettazione è la propria diversità: "per la prima volta a parlare non è la poetessa-donna, ma la poetessa-ebrea. [...] Se tutta la sua poesia è una poesia polacca, il suo ultimo componimento rappresenta invece una poesia polacco-ebraica. Lo scrive in polacco un'ebrea che, in un'improvvisa illuminazione, è costretta a scorgere la propria alterità"[30]. Sul piano collettivo, questa poesia è un atto di accusa della crudeltà e della disumanità dell'Olocausto, che travalica i confini individuali per divenire emblema delle sorti di un popolo intero. A sconvolgere il lettore sono la raffinatezza e la perfezione formale del componimento, che stridono con il contenuto del messaggio poetico. Ginczanka denuncia la propria delatrice, di cui scrive a chiare lettere il nome, tracciando il quadro di un'umanità impietosa e spietata: "Chominowa, donna di Leopoli, scaltra moglie di una spia, / Lesta delatrice, madre di un Volksdeutsche". Come afferma Mikołajewski, "tutti sapevano che Ginczanka era stata denunciata da Chominowa, la proprietaria di casa, il cui nome grazie a Ginczanka passerà alla storia della vigliaccheria, ma anche alla storia della letteratura, a causa dell'azione salvifica, e talvolta ingiusta, della poesia"[31]. E la poetessa allora invoglia ironicamente la sua carnefice, a soddisfare il suo desiderio di un meschino quanto misero arricchimento, la invita a impossessarsi dei suoi oggetti, macchiandosi del suo sangue: "Che la tua mano rovisti dunque tra le cose ebree [...] Che i miei amici prendano in mano i calici / e brindino al mio funerale e alla loro ricchezza: / Kilim e arazzi, piatti da portata, candelabri – / Che bevano tutta la notte, e sul far del giorno / Che inizino a cercare pietre preziose e oro / In divani, materassi, coperte e tappeti". Nel manoscritto l'aggettivo "ebree" (*żydowskie*) non è scritto per esteso, ma segnalato solamente dalla lettera iniziale. In questo dettaglio Bożena Shallcross nota un meccanismo di svelamento / occultamento della propria identità da parte di Ginczanka: "questa ellissi incompleta è un gesto, internamente contraddittorio e pieno di inquietudine, di mascheramento e smascheramento o persino di svelamento di quanto è stato celato. Parrebbe che Ginczanka voglia indi-

[29] M. Janion, "Prze-pisać los Ginczanki", op. cit., p. 10.

[30] A. Araszkiewicz, *Wypowiadam*, op. cit., pp. 165-166.

[31] J. Mikołajewski, "Listy", op. cit., p. 17.

care al lettore quale parola bisognerebbe inserire in quello spazio vuoto. [...] Dal momento che non è difficile immaginare che è di cose 'ebree' che sta parlando, il tentativo di dissimulazione dell'identità dell'autrice fallisce. Questo gesto tradisce la mano che l'ha compiuto"[32]. Sono proprio gli oggetti a essere al centro del componimento, simbolo di quanto poco bastasse a disumanizzarsi condannando al contempo un individuo alla morte, ma anche emblema della sfiducia della forza salvifica della poesia, perché a salvarsi saranno solo gli oggetti, non la persona o il suo ricordo: "Non omnis moriar – le mie superbe tenute, / Campi di tovaglie, roccaforti di armadi, / Distese di lenzuola, preziosa biancheria da letto / E vestiti, vestiti chiari mi sopravvivranno. / Non ho lasciato alcun erede". Parafrasando il motivo conclusivo del componimento di Słowacki e ribaltandone la retorica, Ginczanka termina la sua poesia con una scena devastante: "Ciocche di crine di cavallo e di fieno marino, / Nuvole di cuscini squarciati e di piumini / Gli si attaccheranno alle braccia e le trasformeranno in ali / Il mio sangue incollerà la stoppa con piume fresche / E improvvisamente alati li trasformerà in angeli". Alla forza celestiale della poesia si sostituisce l'immagine dei carnefici come angeli della morte, "è con il suo sangue e con le piume di cuscini squarciati che plasmeranno le loro ali. Gli angeli polacchi di Słowacki diventeranno improvvisamente gli unici eredi di Ginczanka, ma lo diventeranno macchiandosi di omicidio"[33]. La ricezione di questa poesia, interpretata in una dimensione martirologica, ha reso la poetessa schiava del suo drammatico destino, perché "nella memoria della poesia polacca Zuzanna Ginczanka si è iscritta come vittima dell'Olocausto, come ebrea polacca, autrice di un'unica poesia-capolavoro"[34].

IX. Io come un Altro. Una lettura postcoloniale

Non è possibile comprendere appieno la figura e il destino letterario di Zuzanna Ginczanka senza prendere in considerazione il ruolo particolare che la poetessa svolgeva nella cultura polacca della seconda metà degli anni Trenta: personaggio enigmatico, attraente e misterioso, stella dei circoli artistici della capitale, oggetto di un'ammirazione che spesso sfociava in vera e propria adorazione. In apparenza sembrerebbe che nella seconda metà degli anni Trenta la poetessa avesse raggiunto un notevole riconoscimento personale: la giovane provinciale era divenuta una regina della bohéme. Un trionfo effimero, come lascerebbero supporre la sua successiva rimozione dal canone letterario polacco e la sua scomparsa dall'immaginario culturale collettivo. Un trionfo duraturo, come potremmo dedurre invece dalla persistenza del suo ricordo e della sua poesia in determinati ambienti artistici che l'hanno elevata al rango di figura di culto[35]. Entrambe queste affermazioni contengono almeno una parte di verità. L'aspetto maggiormente interessante della questione non è tuttavia stabilire il carattere di questo successo, passeggero o duraturo, ma capire il complesso intreccio di motivazioni che lo hanno determinato, parallelamente e soprattutto indipendentemente dal talento poetico di Ginczanka.

Il fondamento di questa situazione dovrebbe essere ritrovato in un particolare ricatto identitario al quale la cultura dominante aveva sottoposto Ginczanka. La poetessa poteva svol-

[32] B. Shallcross, "Własność i właściwość w sferze doświadczenia żydowskiego", relazione presentata al convegno *Pominięte, przemilczane, stłumione, zatarte w narracjach XX wieku*, Varsavia, 4-7 dicembre 2007. Desidero ringraziare la professoressa Hanna Gosk dell'Università di Varsavia, tra gli organizzatori della conferenza, per la preziosa segnalazione.

[33] A. Araszkiewicz, *Wypowiadam*, op. cit., p. 172.

[34] Ivi, p. 17.

[35] La figura di Ginczanka ricorre in poesie di Anna Kamieńska, Henryk Grynberg, Józef Łobodowski, Rey Sydor e altri autori, si veda I. Kiec, *Zuzanna Ginczanka*, op. cit., pp. 334-342. Sulla divulgazione della poesia di Ginczanka da parte di Cezary Geroń, si veda J. Mikołajewski, "Listy", op. cit., p. 15. Per quanto riguarda la letteratura recente, si veda la poesia *Non omnis moriar* di Izabela Filipiak, che riprende e riscrive l'omonimo testo di Ginczanka: I. Filipiak, *Madame Intuita*, a cura di A. Amenta, Salerno 2007, pp. 52-53.

gere solamente il ruolo di "altro non occidentale", di un soggetto accettato e apprezzato in quanto incarnazione della diversità e dell'alterità tipiche dello straniero. Paradossalmente, la sua integrazione nella cultura polacca poteva avvenire solo tramite una sua contemporanea estraniazione. Costantemente sottoposta a un duplice procedimento di erotizzazione e orientalizzazione, Ginczanka era rimasta intrappolata in un meccanismo claustrofobico che la costringeva a recitare copioni che non aveva scelto. Prima ancora che poetessa, era infatti obbligata a essere innanzitutto una donna. Prima ancora che quello di donna, Ginczanka doveva però svolgere il ruolo della donna esotica. Le regole del ricatto erano chiare. In nessun caso le era permessa una vera assimilazione, nÃ© poteva assolvere al ruolo di poetessa polacca, obiettivo che si era posta consapevolmente tramite una scelta di appartenenza, una scelta attuata concretamente scrivendo in una lingua non sua[36]. Il posto che le era stato assegnato era un altro, quello di personificazione di un immaginario esotico, il simulacro di seducente donna straniera.

Quali sono le implicazioni di questo meccanismo, tanto sul piano simbolico quanto su quello pratico? Innanzitutto, Ginczanka non poteva dirsi in maniera autonoma, non poteva costruire una propria identità tramite la parola, ma era obbligata a essere detta da qualcun altro. Ginczanka viene sottoposta a quello che Gayatri Spivak chiama *otherizing process*, un processo di alterizzazione mediante il quale un soggetto subalterno viene descritto e rappresentato come "altro" secondo una dinamica di potere finalizzata al suo controllo e alla sua gestione, privandolo della possibilità di autorappresentarsi[37]. Proviamo ad analizzare questo meccanismo sulla base del materiale costituito da ricordi e testimonianze private che ricorrono in diari, memoriali, interviste di alcune delle maggiori figure della cultura polacca del secolo scorso: Witold Gombrowicz, Kazimierz Brandys, Jerzy Andrzejewski, Ryszard Matuszewski, Jan Kott e altri ancora. A controbilanciare il numero di queste dichiarazioni, e in parte a vanificarne il portato, è il loro carattere monotematico, improntato su uno schema ricorrente. Nella maggioranza dei casi si tratta di brevi affermazioni che si soffermano con insistenza sulla sorprendente bellezza della poetessa, sottolineandone sempre la provenienza ebraica e orientale, per poi concludersi con un accenno alla sua opera poetica. Sicuramente partecipative e commosse nelle intenzioni, queste dichiarazioni mostrano però un doppio fondo. Si rivelano in qualche modo espressione di un discorso coloniale, svelano il paradosso sul quale era fondato il meccanismo di ricezione della poetessa presso i contemporanei. In generale, due sono le tendenze principali: Ginczanka viene rappresentata come ideale della donna ebrea dai toni biblici, oppure viene descritta come espressione di un Oriente immaginario. In entrambi i casi il procedimento di esotizzazione è strettamente connesso a un meccanismo di sessualizzazione: Ginczanka non è mai individuo, ma un corpo sul quale lo sguardo può liberamente proiettare il suo desiderio. Tadeusz Wittlin afferma: "ogni volta che la guardo, penso quasi sempre che con gli occhi dell'immaginazione Wyspiański abbia intravisto in lei l'ideale di Rachele, anche se aveva scritto *Le nozze* molti anni prima che Ginczanka nascesse"[38]. Alla figura della poetessa viene attribuito un particolare valore simbolico: se Rachele costituisce un'immagine canonica, esemplare e positiva della donna ebrea nella letteratura polacca, Ginczanka ne sarebbe addirittura il modello ispiratore e il prototipo, oltre qualunque incongruenza cronologica. Sulla stessa linea ebraica, seppure nel contesto di tutt'altro tipo di immaginario, si situa anche Kazimierz

[36] Non dimentichiamo che Ginczanka aveva intrapreso la strada della completa assimilazione culturale e linguistica, al pari degli scrittori ruotanti attorno al gruppo di Skamander e alla rivista Wiadomości Literackie.

[37] G. Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge 1999.

[38] T. Wittlin, *Ostatnia cyganeria*, Warszawa, 1989, p. 241.

Brandys: "Bellezza ebraica e poesia melodiosa, occhi da cerbiatto, fughe e nascondigli ebraici, per me sono simboli atemporali, come nei racconti biblici"[39]. La bellezza di Ginczanka è necessariamente "ebraica", veterotestamentaria, indifesa, la sua poesia (in realtà spesso violenta, brutale, fisica) diviene "melodiosa", resa pertanto "femminile", inoffensiva, addomesticata. Il filone ebraico è sinteticamente riassunto da Jerzy Andrzejewski, che afferma come Ginczanka fosse nota col soprannome di "stella di Sion"[40]. Il filone orientalizzante è espresso, ad esempio, da Ryszard Matuszewski, che la descrive "bella come un'icona bizantina"[41], mentre Jan Kott dichiara che "tutti erano entusiasti delle sue poesie, in cui, come nella sua bellezza, c'era qualcosa della poesia persiana"[42]. È chiaro che il fondamento di questa orientalizzazione era lo stesso aspetto di Ginczanka, completamente estraneo ai canoni polacchi. Secondo Antoni Knoll sembrava una turca, Maria Kawalerowicz afferma che ricordava una zingara. La stessa Ginczanka, in tempo di guerra, si era spacciata per armena. Halina Cetnarowicz, conoscente di Ginczanka, afferma che "si sistemava i capelli in maniera splendida, come una negra. Camminava come una regina, era veramente difficile non notarla"[43]. La questione non è quindi se effettivamente questi ricordi e affermazioni corrispondano alla realtà oggettiva, quanto l'uso strumentale che veniva fatto di questo aspetto. Entrambi questi filoni sono sintetizzati da Józef Łobodowski, che ha composto un intero volume di poesie di cui Ginczanka è al contempo ispiratrice e destinataria (post-mortem). Il volume è intitolato significativamente *Pamięci Sulamity* [In memoria di Sulamita], dal nome della protagonista del *Cantico dei Cantici*, a cui Ginczanka veniva spesso assimilata. Intendendo rendere omaggio alla poetessa e tramandarne il ricordo, Łobodowski ne mitizza la figura, immergendola in un mondo dove il suo "sangue nero di Israele" scorre in una terra di "cedro, ebano e sandalo", "mirra, zafferano e cannella"[44]. Nonostante le intenzioni dell'autore, il risultato è quello di una "metaforica convenzionale e addirittura conservatrice, in cui Ginczanka può svolgere solamente il ruolo di bellezza morta o demoniaca"[45]. Łobodowski mette in risalto tutto il sostrato che in un certo immaginario caratterizza la figura delle donne ebree, "attraenti per il loro esotismo e la loro bellezza, incarnano per gli uomini non ebrei un qualcosa di inquietante e seducente allo stesso tempo"[46]. Questa erotizzazione di Ginczanka viene spesso apertamente tematizzata: "nei tuoi fianchi lo stesso Creatore ha scatenato la sua concupiscenza"[47]. L'interesse quasi ossessivo di Łobodowski per l'aspetto fisico di Ginczanka emerge sin dall'introduzione, dove dichiara che "[Ginczanka] aveva un enorme successo. Niente di strano. Splendido torso, fianchi degni di uno scultore greco, gambe meravigliose. E inoltre occhi stranissimi, cangianti, come acqua di mare al sole, un taglio sensuale delle labbra"[48]. Ginczanka viene dunque costruita come incarnazione accessibile di una femminilità posseduta e dominata nell'immaginazione. Su un livello completamente diverso anche Gombrowicz la rende personificazione e prototipo di femminilità dandole il soprannome di Gina (*ghyne*, donna). Bisogna notare che nella maggioranza dei casi le poesie e il corpo di Ginczanka costituiscono per i suoi ammiratori un unico testo. Il corpo stesso di Ginczanka è un testo, sul quale vengono inscritte fantasie e desideri. Ginczanka viene continuamente risospinta verso una ebraicità dalla quale aveva cercato continuamente di allontanarsi, vanificandone ogni tentativo di

[39] K. Brandys, "Zapamiętanie", *Zeszyty Literackie*, 1995, 49, citato in A. Araszkiewicz, *Wypowiadam*, op. cit., p. 6.
[40] J. Andrzejewski, *Sceptyk pełen wiary. Wspomnienia o Stefanie Otwinowskim*, Kraków, 1979, p. 105.
[41] R. Matuszewski, *Z bliska*, Kraków 1981, p. 202.
[42] J. Kott, *Przyczynek do biografii*, Londyn 1990, p. 41.
[43] J. Mikołajewski, "Niebieskie, pomarańczowe, zielone", op. cit., p. 31.
[44] J. Łobodowski, *Pamięci Sulamity*, Toronto 1986, p. 18.
[45] A. Araszkiewicz, *Wypowiadam*, op. cit., p. 39.
[46] Ivi, p. 45.
[47] J. Łobodowski, *Pamięci Sulamity*, op. cit., p. 61.
[48] Ivi, p. 10.

costruire una nuova identità. È proprio come poetessa ebrea, e non polacca, che viene quasi sempre menzionata, le poche volte che accade, nei manuali di storia della letteratura.

Un ulteriore elemento di esotizzazione è chiaramente riscontrabile nell'onnipresente riferimento al fatto che Ginczanka avesse gli occhi di colore differente. Il fatto interessante è che difficilmente troviamo due descrizioni in accordo su quale fosse questo colore. "Uno verde, l'altro azzurro, sorridente, ironico. Uno triste, l'altro beffardo"[49], scrive Jan Śpiewak. Halina Cetnarowicz afferma "quegli occhi incredibili, uno castano e l'altro… Appunto, ho sentito dire che era azzurro. Da quel che ricordo, era verdastro. O meglio, uno era castano scuro, l'altro castano chiaro, dorato"[50]. Julian Tuwim li chiamava "Haberbusch e Schiele", dal nome di due tipi di birra, chiara e scura, prodotti prima della guerra. Come riporta Jarosław Mikołajewski, "la signora Kawalerowicz si altera, quando sente che un occhio era scuro e l'altro azzurro o verde. L'altro era arancione! assicura"[51]. Anche in questo caso la realtà oggettiva sconfina nella fantasia, creando di fatto attorno alla poetessa un'aura leggendaria e misteriosa che rinsalda il senso di alterità della sua figura.

Ginczanka come "donna orientale" e Ginczanka come "bella ebrea" sono diverse figure dello stesso mito, prodotto da un meccanismo di orientalizzazione che non permane semplicemente nella sfera dell'immaginario poetico[52]. Come afferma Edward Said, "credere che l'Oriente sia stato creato – o, come mi piace dire, orientalizzato – per il gusto di esercitare l'immaginazione sarebbe alquanto ingenuo, oppure tendenzioso. Il rapporto tra Occidente e Oriente è una questione di potere, di dominio, di varie e complesse forme di egemonia"[53]. Nel caso di Ginczanka questo meccanismo serve a costruirne l'alterità, permettendole da un lato la sopravvivenza artistica in quanto figura esotica, dall'altro rinchiudendola in una identità imposta dall'esterno. Ginczanka è dunque un individuo "costretto a vedere se stesso come un oggetto anziché come un soggetto, come un corpo nudo esposto allo sguardo e alle finalità altrui piuttosto che come un individuo autocosciente"[54], un individuo "mutilato o imprigionato in un sistema di rappresentazioni o da un dominio o immaginario culturale che gli nega la possibilità di definire la propria identità in quanto soggetto"[55]. Il risultato finale di questo procedimento è che un soggetto di questo tipo, quale era Ginczanka, è spinto a interiorizzare lo sguardo altrui, costruendo il proprio Sé come Altro. "Io sono come un negro", aveva confidato Ginczanka alla sua amica Maria Brandysowa, dimostrando una profonda consapevolezza del suo status nella cultura polacca contemporanea[56]. Lo scopo di questo meccanismo è però anche quello di rafforzare l'immagine di sé di una cultura, che nella costruzione di un proprio Altro definisce e consolida la propria identità. Ginczanka è dunque strumento di un processo che serve alla cultura polacca per rinsaldare l'immagine di sé come Occidente.

Come interagisce Ginczanka con questa condizione? Gran parte della sua produzione può essere interpretata come un tentativo di resistenza che in alcuni casi assume le sembianze di una contro-narrazione, con cui cerca di ri-

[49] J. Śpiewak, *Przyjaznie i animozje*, Warszawa, 1965, p. 76.
[50] J. Mikołajewski, "Niebieskie, pomarańczowe, zielone", op. cit. p. 31.
[51] Ivi, p. 29.
[52] Con questo non vogliamo sminuire in alcun modo il ruolo svolto dall'antisemitismo nella vita di Ginczanka. Al contrario, un'analisi dell'orientalismo permette di comprendere meglio i processi di manipolazione e oggettivazione cui è stata sottoposta. L'orientalismo funziona in maniera complementare rispetto all'antisemitismo, ne completa in qualche senso l'azione. Allo stesso modo, non tutte le espressioni di apprezzamento nei confronti della persona di Ginczanka sono strutturate su un implicito processo di orientalizzazione, atteggiamento che nella maggioranza dei casi voleva comunque, nelle intenzioni, essere realmente genuino e sincero, e grazie al quale, molto spesso, è sopravvissuto il ricordo stesso della poetessa.
[53] E. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano 2006, p. 15.
[54] M. Mellino, "Postcoloniale / postcolonialismo", *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, a cura di C. Demaria e S. Nergaard, Milano 2008, p. 80.
[55] Ibidem.
[56] A. Araszkiewicz, *Wypowiadam*, op. cit., p. 45.

spondere al procedimento di esotizzazione e di definire in maniera autonoma il proprio sé, altre volte la sua contro-narrazione rimane imbrigliata nella "narrazione madre" alla quale tenta di opporsi, altre volte ancora procede lungo il binario della fascinazione per un masochistico autoannullamento, che è tanto introiezione del discorso del potere quanto tentativo estremo di sfuggirgli. A ogni modo non è possibile comprendere appieno il portato della poesia di Ginczanka senza tenere presente quella che è una delle ragioni fondamentali che la supportano e la motivano: la ricerca di modalità di fuga da rappresentazioni che le sono estranee contrapponendovi un tentativo di autorappresentazione che, non potendosi realizzare nel testo biografico, cerca di esprimersi almeno sul piano artistico, nel testo poetico.

Le ombre di *Barbablù*: la fiaba di Perrault nell'opera di Anna Achmatova e Ivan Bunin[*]

Tat´jana Korneeva

♢ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 135-151 ♢

[*] *Ringrazio vivamente la professoressa Ute Heidmann per avermi dato la possibilità di presentare la versione preliminare di questo lavoro all'interno del suo seminario di Letterature comparate presso l'Institute Européen de l'Université de Genève. Ringrazio inoltre Carmen Dell'Aversano, Antonio Cimino, Filippo Fonio, Davide Ruggi e Nicola Ribatti per le correzioni e le attente letture e riletture.*

♢

> Volesse il cielo che la fiaba entrasse nella vita e magari scombussolasse per un po' l'andamento regolare degli eventi predestinati! Tu, fiaba, creata dal desiderio testardo dell'uomo, imprigionato dalla vita, ma intollerante della sua prigionia, cara fiaba, dove sei tu?
>
> F. Sologub, *Turandina* (1913)[1]

> Ma non ti rendi conto [...] che ai bambini raccontiamo innanzi tutto favole? E questo, per essere sinceri, è una menzogna, sebbene contenga una parte di verità
>
> Platone, *La Repubblica*, 377 a[2]

La fiaba di *Barbablù*, in cui si possono riconoscere alcuni elementi archetipici della cultura e della società[3], non ha un ruolo rilevante nel repertorio folclorico russo, ma vi entra a pieno titolo solo grazie alla fortunata raccolta di Charles Perrault[4]. Questa fiaba, in ambito russo, ha una diffusione relativamente limitata, ma resa stabile in particolare grazie alla penna di due tra i maggiori scrittori russi del XX secolo, Anna Achmatova (1889-1966) e Ivan Bunin (1870-1953). Studiare pertanto la ricezione del Barbablù francese nella letteratura russa, consente di analizzare il suo reimpiego in un contesto socio-culturale e politico molto diverso da quello originale. Il presente lavoro sarà dunque incentrato sullo studio intertestuale della poesia dell'Achmatova *Sluch čudoviščnyj brodit po gorodu...* [Una voce mostruosa vaga per la città...] e del racconto di Bunin *Dubki* [Le Querce] in rapporto con l'ipotesto comune della fiaba *La Barbe bleue* di Perrault, incluso nelle sue *Histoires ou Contes du temps passé. Avec des Moralités* (1697).

Il gusto per la fiaba nella lirica dell'Achmatova

La riscrittura di *Barbablù* che si prenderà in esame appartiene alla raccolta *Anno Domini MCMXXI* (1922) dell'Achmatova, opera considerata dalla critica e dalla stessa poetessa il suo capolavoro e contenente un'elevata occorrenza di motivi folclorici, tipici della produzione achmatoviana. Essi sono peraltro presenti nella sua lirica già a partire dal 1910, anno in cui l'autrice iniziò a pubblicare regolarmente sul-

[1] *Skazka Serebrjanogo veka*, a cura di T. Beguleva-Dmitrieva, Moskva 1994, p. 498. Se non altrimenti indicato, le traduzioni sono mie e di Davide Ruggi.

[2] *Platone. La Repubblica*, a cura di G. Lozza, Milano 1990.

[3] Si vedano, per esempio, i contributi di M. Tatar, *Secrets beyond the Door: The Story of Bluebeard and His Wives*, Princeton-Oxford 2004; M.P. Davies, *The Tale of Bluebeard in German Literature: From the Eighteenth Century to the Present*, Oxford 2001; F. Raphoz, *Les femmes de Barbe-Bleue: une histoire de curieuses*, Genève 1995; M. Warner, *From the Beast to the Blond. On Fairy Tales and Their Tellers*, London 1994, pp. 241-271.

[4] La prima traduzione russa della *Barbe blue* di Perrault fu pubblicata a Mosca nel 1768 nella raccolta *Skazki o volšebnicach s nravoučenijami* [Favole con morale sulle fate] con il titolo *Skazka o nekotorom čeloveke s sinej borodoj* [Favola di un certo signore con la barba blu]. Altre traduzioni delle fiabe di Perrault apparvero in Russia tra il 1805 e il 1825.

le riviste letterarie. Echi e risonanze delle fiabe popolari si riscontrano poi nel poema *U samogo morja* [Proprio sul mare, 1914][5]. Di carattere fiabesco-popolare sono anche le poesie *Net, carevič, ja ne ta* [No, principe, io non sono quella, 1915], *Kolybel´naja* [Ninna nanna, 1915], *Vysoko v nebe oblako serelo…* [Alta nel cielo una nuvola ingrigisce…, 1911]; infine, l'elemento fiabesco costituisce lo sfondo fugace di una storia d'amore nella *Skazka o černom kol´ce* [La fiaba dell'anello nero, 1917-1936]. L'Achmatova prende in prestito dalla fiaba soprattutto l'atmosfera, lo stile espressivo, alcune formule tradizionali del folclore, le anafore. Gli stilemi della tradizione folclorica e, in particolare, dei canti funebri [*pričitanija*], sono utilizzati in *Ne byvat´ tebe v živiych…* [Non ci sarai tra i vivi…, 1921] e in *Smolenskaja nynče imeninnica* [Si festeggia oggi la Madonna di Smolensk, 1921], scritta per i funerali di Aleksandr Blok.

D'altra parte, tale continuo ritornare nel corso degli anni ai moduli della letteratura folclorica è tipico della poetica dell'acmeismo, la scuola di appartenenza della Achmatova, soprattutto nel tracciare una trama fittissima di rimandi a un "testo poetico universale"[6], nell'ininterrotto ritorno alle fonti e nella tendenza a realizzare tutte le potenzialità della parola, così da mettere in rilievo la pregnanza storico-culturale e letteraria delle associazioni[7].

In che modo l'Achmatova ha sentito il richiamo della fiaba e della tradizione popolare? La questione resta ancora aperta. A parte la nota matrice puškiniana, la sua poesia non ha precedenti nella lirica russa: non è infatti facile individuare una precisa genealogia letteraria. Secondo la mia ipotesi, un probabile ipotesto della poesia in questione è appunto *La Barbe bleue* di Perrault, uno scrittore a cui l'Achmatova fa riferimento già nella poesia del 1913 *I na stupen´ki vstretit´* [E sui gradini ad accogliermi], che presenta una Cenerentola in veste contemporanea. Nella prima parte del presente lavoro cercherò dunque di mettere a fuoco le modalità del dialogo interculturale tra Perrault e l'Achmatova e di mostrare le dinamiche della trasformazione della fiaba nel lungo passaggio da una cultura all'altra.

I MEANDRI INTERTESTUALI DELL'ACHMATOVA

Una voce mostruosa vaga per la città
Penetra nelle case, come un ladro,
Leggerò allora la fiaba di Barbablù
Prima di addormentarmi?

La settima moglie saliva le scale,
Invocava la sorella minore,
I cari fratelli o la terribile messaggera,
E, trattenendo il fiato, aspettava…

La polvere si alza come una nube di neve.
I fratelli arriveranno al cortile del castello,
E non si leverà la scivolosa mannaia
Sopra il collo innocente e tenero.

Ora, consolata da questa favoletta,
Certamente mi addormenterò serena.
Perché allora il mio cuore batte impetuoso,
E perché non riesco a chiudere gli occhi?

Inverno 1922[8]

Si avverte subito una differenza sostanziale tra l'originale e la riscrittura. Già all'inizio la poesia achmatoviana mette in scena un'immagine quotidiana, legata a fatti attuali, mentre il *conte de fées* di Perrault ha naturalmente a che fare con il meraviglioso. "Una voce

[5] È interessante osservare che il titolo *Proprio sul mare* risale alla *Fiaba del pescatore e del pesciolino* di Puškin da cui l'Achmatova aveva tratto ispirazione per il suo poema: "Viveva un vecchio con la sua vecchietta / In riva proprio dell'azzurro mare…". La traduzione è tratta da *A.S. Puškin. Lirica*, a cura di E. Lo Gatto, Firenze 1968.

[6] Si veda in particolare sull'argomento i lavori di T.V. Cyv´jan, "Kassandra, Didona, Fedra. Antičnye geroini – zerkala Achmatovoj", *Literaturnoe obozrenie*, 1989, 5, pp. 29-33; M.L. Dodero Costa, "L'ultima chersonide", *Anna Achmatova (1889-1966). Atti del Convegno nel centenario della nascita. Torino, Villa Gualino, 12-14 dicembre 1989*, a cura di Idem, Torino 1992, pp. 1-15.

[7] N.A. Bogomolov, "Achmatova", *Russkie pisateli. Bibliografičeskij slovar´*, a cura di P.A. Nikolaeva, Moskva 1990, I, p. 53.

[8] "Sluch čudoviščnyj brodit po gorodu, / Zabiraetsja v domy, kak tat´. / Už ne skazky l´ pro Sinjuju Borodu / Pered tem, kak zasnu, pročitat´. // Kak sed´maja vschodila na lestnicu, / Kak sestru moloduju zvala, / Milych brat´ev il´ štrašnuju vestnicu / Zataivši dychan´e, ždala… // Pyl´ vzmetaetsja tučeju snežnoju. / Skačut brat´ja na zamkovyj dvor, / I nad šeej bezvinnoj i nežnoju / Ne podnimetsja skol´zkij topor. // Etoj skazočkoj nynče utešena, / Ja, naverno, spokojno usnu. / Čto že serdce kolotitsja bešenno, / Čto že vovse ne klonit ko snu?".

mostruosa vaga per la città" è una frase in apparenza banale, in confronto all'esordio tipicamente fiabesco, "Il était une fois…", che rinvia a un passato lontano e felice. Nella lirica dell'Achmatova si celebrano emozioni comuni e quotidiane, in genere poco eroiche, che ogni donna subisce e prova, senza che tuttavia molti osino tradurle in letteratura, tanto sembrano generiche e consuete a prima vista. Tale rappresentazione della vita quotidiana, espressa con un linguaggio concreto e oggettivo, in cui ogni frase è ridotta all'essenziale se non al silenzio[9], preannuncia un cambiamento di significato nel trasferimento dal genere fiabesco alla forma poetica.

Anche i versi successivi ("Leggerò allora la fiaba di Barbablù / Prima di addormentarmi?") fanno parte del carattere topico della serialità, poiché riflettono l'abitudine di raccontare le fiabe prima di andare a dormire. Essi creano tuttavia un effetto straniante in quanto si tratta di una delle "most hair-raising of the fairy tale repertory", in cui "[…] a series of young women are slaughtered by a mysterious, monstrous husband, and their bodies hidden away in a horrible chamber"[10], storia che Perrault stesso nell'edizione del 1697 non definisce fiaba.

Il presupposto principale che induce a vedere *La Barbe bleue* di Perrault come intertesto della poesia è la presenza del personaggio secondario della sorella della sposa di Barbablù: "Invocava la sorella minore" (verso 6). Il suo nome, Anna, a partire dalla versione canonica di Perrault fino alle successive riscritture[11], rimane sempre identico. La Cyv´jan ha per prima richiamato l'attenzione sul fatto che la ricezione dei personaggi fiabeschi o mitologici nell'Achmatova spesso non avviene direttamente, ma è mediata dalle opere di un altro scrittore[12]. L'introduzione nella poesia della sorella minore di nome Anna, coincidente con quello della poetessa, rimanda inoltre a un altro personaggio femminile dal destino tragico, quello di Didone: anch'essa, infatti, aveva una sorella di nome Anna. D'altronde, uno dei personaggi preferiti dell'Achmatova è proprio Didone, con la quale la poetessa ebbe più volte ad associare se stessa. Le eroine letterarie, con le quali l'Achmatova per qualche ragione si identificava, diventavano poi per lei un punto di partenza per l'interpretazione della propria vita[13]. Un "elenco di doppi" è riportato dalla stessa Achmatova in una delle poesie più tarde, *L'ultima rosa* (1962):

> Inchinarmi con Morozova,
> Danzare con la figliastra di Erode,
> Volar via come fumo dal rogo di Didone,
> Per tornare sul rogo di Giovanna.
> Dio, lo vedi che sono stanca!
> Rinascere, e morire, e vivere...

Come si può notare, la base indispensabile per l'identificazione è fornita dalla tragicità del destino dell'eroina. È da notare l'uso di molteplici specchi letterari in cui si riflette l'io poetico. Questo gioco di specchi costruisce un intertesto assai complesso dietro l'apparente trasparenza del linguaggio achmatoviano e preannuncia anche per la poesia di cui ci stiamo occupando un finale diverso da quello della fiaba di Perrault.

[9] Il narrare per sintesi, lo scarnificare le frasi, la tendenza alla laconicità sono considerati da Ejchenbaum il tratto dominante della poetica di Achmatova, B. Ejchenbaum, "Anna Achmatova: opyt analiza", *Anna Achmatova: pro et contra. Antologija*, a cura di D.K. Burlaka, Sankt-Peterburg 2001, p. 509. Si vedano anche: "Akhmatova's method […] is based on one principle: economy of means. There is not one superfluous word in her poetry", I. Levitsky, "The Poetry of Anna Akhmatova", *Books Abroad*, 1965, 39, p. 5; "Reticence was part of her style. It was reflected in her poetry as extreme economy, not to say brusqueness: an imperious take-it-or-leave-it which at once drew attention to her when her first work was published, marking her off from the fashionable poetesses of the day ('poetess' was a word she loathed)", S. Kunitz – H. Hayward, *Poems of Akhmatova*, selected, translated, and introduced by S. Kunitz with M. Hayward, Boston-New York 2007, p. 3.

[10] M.P. Davies, *The Tale of Bluebeard*, op. cit., p. VII.

[11] Per l'elenco delle riscritture de *La Barbe bleue* di Perrault si vedano ad esempio M. Warner, *From the Beast*, op. cit., pp. 266-269; M.P. Davies, *The Tale of Bluebeard*, op. cit.

[12] T.V. Cyv´jan, "Kassandra, Didona, Fedra", op. cit., p. 30; si veda inoltre, a proposito della ricezione della figura di Didone attraverso Dante, M.B. Mejlach – V.N. Toporov, "Achmatova i Dante", *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 1972, 15, pp. 48-58.

[13] M. Kralin, "'Dvuch golosov pereklička': Ivan Bunin i Anna Achmatova", *Naš Sovremennik*, 2002, 6, pp. 258-282; T.V. Cyv´jan, "Kassandra, Didona, Fedra", op. cit., pp. 29-33.

Altrettanto indirettamente l'Achmatova perviene all'immagine di Barbablù. Mentre Perrault nella sua fiaba non indica il numero preciso delle mogli, il Barbablù della riscrittura achmatoviana è lo sposo di sette mogli: "La settima saliva le scale" (verso 5). Questa caratterizzazione allude dunque ad altri possibili intertesti della poesia: uno potrebbe essere *Les Sept femmes de Barbe-bleue* (1909) di Anatole France, scrittore che l'Achmatova senz'altro conosceva, dove appunto il personaggio della settima moglie è la protagonista; l'altro intertesto potrebe essere la *pièce* teatrale *Ariane et Barbe Bleue ou la délivrance inutile* (1901) di Maurice Maeterlinck, opera che ebbe grande risonanza tra i contemporanei.

È probabile che l'Achmatova sia pervenuta alla figura di Barbablù anche attraverso l'associazione con un altro personaggio dell'eccesso, quello di Ivan il Terribile, famoso per la sua violenza e per aver avuto più mogli. Benché il numero esatto delle sue spose ancor oggi rimanga incerto, si ritiene che Ivan il Terribile abbia contratto sette volte matrimonio e ogni volta abbia eliminato la sposa indesiderata con efferata crudeltà, forzandola a prendere il velo o addirittura organizzando il suo omicidio.

Malgrado non sia possibile stabilire l'intertesto esatto della riscrittura dell'Achmatova, la caratterizzazione del personaggio di Barbablù come sposo di sette mogli lo fa indubbiamente diventare, rispetto alla versione canonica di Perrault, una figura ancor più tetra, spietata, detestabile, misogina; un personaggio, insomma, che assume tutti i tratti di un sadico assassino.

"Un anno incredibile": la dimensione paratestuale della lirica dell'Achmatova

Per capire le relazioni intertestuali che l'Achmatova instaura con la fiaba di Charles Perrault, può essere utile esaminare anzitutto gli elementi paratestuali[14] della sua lirica. I critici e gli studiosi delle sue opere hanno più volte notato la forte intonazione autobiografica delle liriche achmatoviane, il loro carattere di diario e breviario sentimentale, paragonabile a un *carnet* di pene e speranze amorose. È caratteristica, in quest'ottica, l'osservazione di Viktor Šklovskij nella recensione di *Anno Domini*:

> Sembrano essere estratti di un diario. Provo una sensazione strana e spaventosa nel leggere questi appunti. Non posso citare queste poesie nella rivista. Mi sembrerebbe di tradire un segreto altrui[15].

Le poesie dell'Achmatova sono e vogliono essere biografiche. *Anno Domini* rappresenta un diario accurato dove la dimensione paratestuale delle liriche achmatoviane assume importanza particolare, con le date, le indicazioni di luogo e di stagione, o le dediche.

Come le altre poesie della raccolta, anche "Una voce mostruosa vaga per la città…" è infatti ispirata al traumatico ricordo dell'esperienza biografica: il 7 agosto del 1921 muore Aleksandr Blok; nell'agosto del 1921 viene prima arrestato e in seguito fucilato Nikolaj Gumilev.

Già il titolo latino della raccolta, *Anno Domini MCMXXI* (la data scomparirà dopo l'edizione berlinese del 1923), che evoca esplicitamente un'iscrizione tombale e preannuncia in qualche modo l'opera *Requiem*, può essere un modo obliquo di dedicare la raccolta a Gumilev, al quale la poetessa è rimasta affezionata pur dopo il divorzio. Che molte poesie di *Anno Domini* siano indirizzate al primo marito è accertabile sui testi: il 16 agosto del 1921, dopo l'arresto di Gumilev ma prima della sua fucilazione, l'Achmatova scrive la poesia *Non ci sarai tra i vivi*….

Anche il tema della decapitazione rappresenta un motivo ossessivo nella poesia dell'Achmatova, soprattutto nelle liriche degli anni 1921-1922: si pensi ai versi "Angoscia, vagliando le cose nell'oscurità, / Il raggio della luna rimanda alla mannaia" (1921), legati alle voci sulla morte di Gumilev, o, nella poesia in questione, ai ver-

[14] G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino 1989, pp. 3-7.

[15] V. Šklovskij, "Anna Achmatova. Anno Domini MCMXXI", *Anna Achmatova*, op. cit., p. 414.

si: "E non si leverà la scivolosa mannaia / Sopra il collo innocente e tenero"[16].

Un altro parallelismo può essere riscontrato tra la condizione dell'Achmatova, infelice a causa del suo matrimonio con Gumilev[17], e quella della moglie di Barbablù, che rifiuta di ubbidirgli[18].

Blu: l'estetica del colore nella lirica dell'Achmatova

La versione dell'Achmatova resta fedele al modello di Perrault per quel che riguarda la caratterizzazione del personaggio. Barbablù, come nell'originale francese, ha in effetti la barba blu[19], mentre, per esempio, nel racconto di Ivan Bunin, *Le Querce*, la barba del personaggio è di colore rosso scuro: "roslogo mužika s kirpičnym licom v temno-krasnoj borode" [un mužik d'alta statura, dal viso color mattone e con una barba rosso scuro]. Si pensi inoltre alla barba bianca di un altro Barbablù russo, quello della novella di Boris Sadovskij, *Velikodušnij ženich* [Il fidanzato magnanimo, 1911].

Il colore blu non è dunque determinato soltanto dalle relazioni con l'ipotesto della poesia, ma ha una serie di significati profondi nel sistema semiotico dell'opera dell'Achmatova. Vinogradov infatti osserva, in un articolo dedicato allo studio della simbologia achmatoviana, che il blu nella sua lirica appartiene alla sfera semantica della morte[20]. In una poesia della raccolta *Četki* [Rosario], infatti, leggiamo:

> Le alte volte della cattedrale
> Più blu di quella del cielo…

L'associazione delle volte turchine della cattedrale e del cielo blu alla morte è resa esplicita nel contesto della poesia: nei versi successivi l'eroina lirica spiega, infatti, che è venuta a pregare per un ragazzo gioioso al quale ella stessa ha portato la morte:

> Perdonami, ragazzo gioioso,
> Se ti ho portato la morte.
> E la morte ti ha abbracciato...
> Dimmi, cos'è stato dopo?
> Non sapevo come fosse fragile la gola
> Sotto il colletto blu.

La metafora si sviluppa nell'immagine dell'impiccato che, prima di morire, regala all'eroina un cordoncino di seta blu come portafortuna.

Il colore blu riappare nella poesia scritta per la morte di Blok, *Si festeggia oggi la Madonna di Smolensk*, e viene chiaramente associato simbolicamente alla morte:

> Si festeggia oggi la Madonna di Smolensk,
> L'incenso blu si distende sull'erba
> E il canto funebre fluisce […]

Un altro esempio del valore simbolico del blu, legato ai temi della sventura e della morte, è fornita da "In luogo di premessa" nel *Requiem*, un ciclo di poesie che descrive l'odissea di una donna che, dopo l'arresto del figlio, si mette ad aspettare sotto le mura della prigione con un pacco per lui e corre affranta da un ufficio all'altro per scoprire la sorte che gli è toccata:

> Negli anni terribili della *ežóvščina* ho passato diciassette mesi in fila davanti alle carceri di Leningrado. Una volta qualcuno mi "riconobbe". Allora una donna dalle labbra livide che stava dietro di me e che, sicuramente, non aveva mai sentito il mio nome, si riscosse dal torpore che era caratteristico di noi tutti e mi domandò in un orecchio (lì tutti parlavano sussurando): "Ma questo lei può descriverlo?". E io dissi: "Posso".

[16] Una chiara allusione alle voci riguardanti l'arresto di Gumilev è contenuta nell'espressione "strašnaja vestnica" nel verso 7 ("I cari fratelli o *la terribile messaggera*, / E, trattenendo il fiato, aspettava…"), che evoca un'associazione diretta con la morte. Felice in questo senso è la traduzione inglese, "dread messenger", basata sul gioco di parole fra *dread* e *dead* ("She waited – holding her breath, / For her dear brothers or the dreaded messenger…").

[17] Del rapporto infelice parlano molte poesie dell'Achmatova, come, ad esempio, *Sžala ruki pod temnoj vual´ju* [Strinsi le mani sotto il velo oscuro], *Muž chlestal menja uzorčatym / Vdvoe složennym remnem* [Mio marito m'ha frustata con una / Doppia correggia adorna d'arabeschi], *Kak solominkoj p´eš´ moju dušu* [Come una cannuccia mi bevi l'anima] o lo schizzo dei loro rapporti in *On ljubil tri veščі na svete* [Amava tre cose al mondo…].

[18] Del rifiuto a sottomettersi all'amante narra anche un'altra poesia della raccolta *Anno Domini* intitolata *A te sottomessa? Sei pazzo!* (1921).

[19] Si veda il terzo verso.

[20] V.V. Vinogradov, "O simvolike A. Achmatovoj: Otryvki iz raboty po simvolike poetičeskoj reči", *Anna Achmatova*, op. cit., p. 317.

> Allora una sorta di sorriso scivolò lungo quello che un tempo era stato il suo volto[21].

Si può segnalare anche in questo caso lo strano accostamento dell'aggettivo azzurro ("s golubymi gubami", che nella traduzione diventano le "labbra livide"), di solito usato per gli occhi o il cielo. Tale accostamento attira maggiormente l'attenzione sulle labbra che fanno parte di ciò che "un tempo era stato il suo volto", di ciò che fu e non è più. L'autrice ha voluto anche qui fare allusione a qualcosa di lugubre e mortale.

Nella lirica dell'Achmatova l'uso del colore è dunque sempre funzionale e il blu viene costantemente associato, lungo il complesso cammino poetico della poetessa, alla sfera simbolica della morte.

"Presentimento del buio irrevocabile"

È noto che l'economia espressiva della forma poetica condensa i significati, riducendo una trama complessa alle unità essenziali. Nella riscrittuta achmatoviana si può osservare lo scarto dal motivo portante della *Barbe bleue* di Perrault presente nella prima delle due *moralités*[22]: quello della curiosità femminile. Tale mancanza diventa dunque particolarmente pregnante e può essere interpretata nel seguente modo: se in Perrault la curiosità femminile serviva a Barbablù per colpevolizzare le mogli e per giustificare la loro uccisione, nella trasposizione poetica dell'Achmatova la figura femminile diventa incolpevole, e pertanto la minaccia si fa ancora più gratuita.

In effetti, il ritorno dalla sfera fiabesca a quella della quotidianità ("Perché allora il mio cuore batte impetuoso, / E perché non riesco a chiudere gli occhi?", versi 15-16) trasmette – attraverso un dettaglio fisico – la sensazione d'inquietudine e di angoscia. Nel passaggio dalla fiaba alla realtà, l'io poetico non riesce a trovare una via di scampo all'orrore che lo circonda. Nella riscrittura dell'Achmatova si verifica dunque il cambiamento di significato preannunciato fin dall'inizio della poesia. Nella fruizione canonica della fiaba l'elemento mostruoso è immediatamente introdotto nel testo, in modo che il lettore adulto possa rassicurare il bambino. Al contrario, nell'Achmatova, il mostruoso è nella realtà e non nella fiaba, e quindi viene meno la possibilità di conforto, così come affermano i versi conclusivi della poesia.

Il principio della logica generale del funzionamento della fiaba, formulato da Bremond[23], secondo il quale nel finale i cattivi vengono puniti e i buoni ricompensati, non viene dunque osservato nella riscrittura achmatoviana. Si può infatti notare che il verbo al futuro ("E non si leverà la scivolosa mannaia / Sopra il collo innocente e tenero", versi 11-12) segnala l'interruzione della narrazione prima del lieto fine dell'originale di Perrault:

> Il se trouva que la Barbe bleue n'avait point d'héritiers, et qu'ainsi sa femme demeura maîtresse de tous ses biens. [Elle employa] le reste à se marier elle-même à un fort honnête homme, *qui lui fit oublier le mauvais temps* qu'elle avait passé avec la Barbe bleue[24].

---

[21] La traduzione è tratta da A. Achmatova. *La corsa del tempo. Liriche e poemi*, a cura di M. Colucci, Torino 1992, p. 139.

[22] Alla *moralité* della prima edizione del 1695 della fiaba di *Barbe bleue* nella raccolta *Contes de Ma Mère l'Oye* ("La curiosité, malgré tous ses attraits, Coûte souvent bien des regrets; On en voit, tous les jours, mille exemples paraître. C'est, n'en déplaise au sexe, un plaisir bien léger; Dès qu'on le prend, il cesse d'être. Et toujours il coûte trop cher") si aggiunge un'*autre moralité* della seconda edizione della fiaba nelle *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités* (1697). Questa seconda *moralité* riprende il motivo principale della prima, quello della curiosità femminile, e lo sviluppa in maniera imprevista, rispecchiando le questioni morali e soprattutto la disputa degli antichi e dei moderni: Pour peu qu'on ait l'esprit sensé, / Et que du Monde on sache le grimoire, / On voit bientôt que cette histoire / Est un conte du temps passé. / Il n'est plus d'époux si terrible, Ni qui demande l'impossible, Fût-il malcontent et jaloux. Près de sa femme on le voit filer doux; Et, de quelque couleur que sa barbe puisse être, On a peine à juger qui des deux est le maître. Si vedano a proposito M. Soriano, *Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires. Édition revue et corrigée*, Paris 1977, pp. 161-170; J.-M. Adam – U. Heidmann, "Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm)", *Langages*, 2004, 153, pp. 62-72.

[23] C. Bremond, "Les bons récompensés et les méchants punis. Morphologie du conte merveilleux français, C. Chabrol, *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, 1973, pp. 96-121.

[24] C. Perrault, *Contes*, textes établis, avec introduction, sommaire biographique, bibliographie, notices, relevé de variantes, notes et glossaire par G. Rouger, Paris 1967, p. 128 (il corsivo è

A questo punto sembra necessario capire a quale minaccia si alluda nella poesia.

Se è vero che Perrault, nella scrittura della fiaba, si è ispirato alle vicende di Gilles de Rais[25] per poi allontanarsi dalla figura del *serial killer* medievale e condannare la curiosità femminile, l'Achmatova fa l'operazione inversa[26]. Eliminando il motivo della curiosità, la poetessa ritorna al personaggio di Barbablù come assassino di massa in generale, simbolo del male gratuito e della violenza sadica. Nella sua versione Barbablù diventa metafora dei bolscevichi, delle stragi, degli arresti di massa di coloro che, come Gumilev, non avevano accettato la rivoluzione, del genocidio e della tragedia del poeta sotto il regime totalitario.

Mentre Perrault stabilisce per Barbablù il ruolo di mostro soltanto nei riguardi delle donne, nella lettura dell'Achmatova il parallelismo tra la sorte dell'ultima sposa del personaggio fiabesco e quella dell'eroina lirica, stabilito dagli elementi paratestuali, trasforma la figura di Barbablù nel mostro *tout court*, che trae piacere dalla distruzione degli altri esseri umani, un mostro che simbolizza un'ininterrotta catena di tragedie del Novecento e una crisi profonda della società. L'orrore della ferocia sadica del Barbablù di Perrault è diventato, come preannunciavano i versi iniziali della poesia, esperienza quotidiana.

A questo punto diventa chiara la ragione per cui l'Achmatova, nella sua riscrittura del *conte de fées* francese, omette anche il motivo della camera segreta, la camera del sangue, nella quale Barbablù sgozzava le giovani vittime, descritta benissimo da Perrault:

> le plancher était tout couvert de sang caillé, et que dans ce sang se miraient les corps de plusieurs femmes mortes et attachées le long des murs (c'était toutes les femmes que la Barbe bleue avait épousées et qu'il avait égorgées l'une après l'autre).

Nel contesto storico in cui fu scritta la poesia, alla vigilia di un'angosciosa epoca di rottura della storia europea, tutta la realtà è diventata una camera di sangue, come l'Achmatova stessa ricorderà qualche anno più tardi in *Requiem*:

> Ciò accadeva quando sorrideva
> Solo il morto, lieto della propria pace.
> E accanto alle sue carceri Leningrado
> penzolava come una vana appendice[27].

La poesia "Una voce mostruosa vaga per la città" può essere inoltre letta come una premonizione del proprio avvenire da parte dell'Achmatova stessa: gli anni che seguirono furono per lei, in effetti, anni di terrore, di silenzio coatto e di ostracismo, anni in cui le vicende personali della poetessa furono indissolubilmente legate alle sofferenze della Russia intera[28]. Non v'è dubbio che anche l'epigrafe della raccolta, *Nec sine te, nec tecum vivere pos-*

mio).

[25] Sulla sovrapposizione del personaggio storico di Gilles de Rais e del Barbablù fiabesco si vedano le parole di Warner: "Perrault's immediate source for "La Barbe Bleue" is not known, but Gilles de Rais, the Breton nobleman, Marchal of France and companion at arms of Joan of Arc, who was hanged in 1440 for satanism and the murder of hundreds of children, has been long associated with the fairytale ogre, especially in Brittany and the Vendée, where Gilles de Rais' castle of Tiffauges stood", M. Warner, *From Beast*, op. cit., p. 260.

[26] "Bluebeard has entered secular mythology alongside Cinderella and Snow White. But his story possesses a characteristic with particular affinity to the present day: seriality. Whereas the violence in the heroines' lives is considered suitable for children, the ogre has metamorphosed in popular culture for adults, into the mass murderer, the kidnapper, the serial killer: a collector, as in John Fowles's novel, an obsessive, like Hannibal Lecter in *The Silence of the Lambs*", Ivi, p. 269.Si veda inoltre "This new insistence on seriality is a characteristic feature of Modernist culture. For instance, this period saw the rise of the serial detective story in which evil constantly emerges, and must be repeatedly countered – usually by a celibate detective, since sex and evil seem to correlate consistently. The new interest in seriality was also expressed, for instance, in Freud's book *Jenseits des Lustprinzips* (1920), in which, prompted by such modern phenomena as war neuroses arising from the Great War, he identified a compulsion to repeat trauma which defied the creative pleasure principle", M.P. Davies, *The Tale of Bluebeard*, op. cit., p. 199.

[27] La traduzione è di M. Colucci, A. Achmatova, *La corsa del tempo*, op. cit., p. 143.

[28] La fucilazione di Gumilev colpì profondamente e disorientò *l'intelligencija* russa e fu una terribile ferita per l'Achmatova e suo figlio, soprattutto negli anni dello stalinismo. Alla pubblicazione della terza edizione della raccolta *Anno Domini*, seguì una lunga pausa di diciassette anni, indotta dalla censura, che la poetessa riuscì a interrompere nel 1940 con *Iva* [Il salice] e *Iz šesti knig* [Da sei libri]. Nel 1946, sotto l'accusa di estetismo e disimpegno politico, l'Achmatova fu espulsa dall'Unione degli scrittori sovietici e riuscì a essere riabilitata soltanto nel 1955, pubblicando il *Poema senza eroe*.

sum, ripreso dagli *Amores* (III, 11, 39) di Ovidio, prototipo per eccellenza dell'eterno scontro del poeta con il potere, fornisca espliciti spunti per una lettura di questo tipo[29]. Che la poesia possa contenere un riferimento alla relazione sempre problematica tra poeta e potere, è confermato dai versi scritti durante la composizione di *Requiem*: "Bez palača i plachi / Poetu na zemle ne byt´" [Senza il boia e il ceppo / non si può essere poeti a questo mondo, 1935].

Nel contesto di questa lirica, che sa cogliere in pieno la drammaticità della sua epoca, la figura del Barbablù di Perrault diventa dunque estemporanea e nello stesso tempo completamente novecentesca, contemporanea: il suo Barbablù diventa simbolo dell'ordinaria follia di una nazione, la metafora della sofferenza inevitabile e l'ombra elusiva e notturna delle sventure della modernità.

"Non sappiamo tacere l'uno dell'altra": Anna Achmatova e Ivan Bunin

> La tua voce soltanto canta nei miei versi,
> In quelli tuoi spira il mio respiro.
> Oh, esiste un fuoco che non osa
> Toccare né oblio né paura…
>
> A. Achmatova[30]

L'analisi comparativa delle versioni dell'Achmatova e di Perrault ha confermato che lo studio della dimensione paratestuale e delle relazioni indissociabili tra l'opera e il *milieu* culturale dell'autore sono essenziali per l'interpretazione. Pertanto, prima di affrontare la versione di *Barbablù* di Bunin, sembra opportuno ricordare i rapporti intercorsi tra le opere e le personalità poetiche dei due grandi poeti russi in questione in modo da motivare la scelta di confrontare in questo lavoro, tra tutte quelle dell'ambito linguistico russo, proprio le loro due versioni della riscrittura di Barbablù[31].

Nei suoi taccuini d'appunti l'Achmatova scrive:

> In famiglia, per quanto sia possibile vedere, nessuno componeva versi, c'era soltanto la prima poetessa russa, Anna Bunina, zia di mio nonno Erasm Ivanovič Stokov[32].

La loro parentela, pur alla lontana, come anche alcune somiglianze nel carattere e nelle vicissitudini personali, non sono state considerate seriamente dagli studiosi[33] a causa della dichiarata ed esplicita inimicizia tra i due poeti.

Le ragioni di questa ostilità non si lasciano intravedere molto facilmente: le relazioni private si intrecciano qui alla situazione storico-letteraria dell'epoca e a volte è difficile separare le due componenti. I rapporti personali tra Bunin e l'Achmatova furono certamente caratterizzati da una serie di interrelazioni complesse. Da una parte vi era l'animosità di Bunin, il quale veniva considerato, tanto dai modernisti quanto dalla stessa Achmatova, come l'ultimo esponente della narrativa nobiliare russa secondo il modello di Turgenev e Tolstoj; dall'altra vi era l'indifferenza e l'estraneità degli acmeisti verso il Bunin-poeta[34]. Sembra che né gli uni né l'altro cercassero di colmare questa distanza. Tuttavia, venendo meno le cause della loro inimicizia letteraria, emerge sempre più la convergenza dei loro percorsi artistici.

Secondo Michail Kralin, al quale si devono le ricerche più avanzate sulle relazioni tra Bu-

[29] Al tema dominante dell'amore infelice delle raccolte precedenti, in *Anno Domini* si aggiunge la riflessione sul destino della patria. La raccolta si apriva, infatti, con la poesia "Non sto con chi ha abbandonato la patria / al supplizio dei nemici" che stabiliva il legame di tutte le poesie della raccolta con il destino della Russia. Si può notare l'interesse per le vicende della Russia post-rivoluzionaria nella poesia *Vse raschiščeno, predano, prodano* [Tutto fu depredato, tradito, venduto].

[30] A. Achmatova, "Non berremo dallo stesso bicchiere…", Idem, *Poesie*, traduzione di B. Carnevali, Parma 1962, pp. 80-81.

[31] Per altre versioni di *Barbablù* nella letteratura russa si vedano per esempio: *Gercog Sinjaja Boroda* [Il Duca Barbablù] di V. e A. Varaginy; *Sinjaja Boroda* [Barbablù, 1967] e *Čulan Sinej Borody* [Il ripostiglio di Barbablù, 1999] di K. Bulycev. Gli elementi della fiaba di *Barbablù* si riscontrano anche in *Sto let tomu nazad* [Cento anni fa] dello stesso Kir Bulycev.

[32] *Zapisnye knižki Anny Achmatovoj (1958-1966)*, a cura di K.N. Suvorova, Moskva-Torino 1996, p. 448.

[33] I soli contributi sull'argomento sono M. Kralin, "'Dvuch golosov pereklička'", op. cit.; M.D. Volpin, "Vospominanija ob Anne Achmatovoj", V. Duvakin, *Anna Achmatova v zapisjach Duvakina*, Moskva 1999, p. 269; N. Roskina, *Četyre glavy. Iz literaturnych vospominanij ob Anne Achmatovoj*, Paris 1980, p. 52.

[34] "L'Achmatova vede in Bunin un cattivo poeta e una persona volgare", M.D. Volpin, *Vospominanija*, op. cit., p. 269.

nin e l'Achmatova, il loro primo incontro dovette avvenire nel 1906 a Lustdorf, nella regione di Odessa, dove la diciassettenne poetessa era ospite nella casa di campagna di sua zia, e Bunin era invece ospite del poeta Aleksandr Mitrofanovič Fedorov, che abitava vicino alla tenuta della zia della poetessa. È risaputo che l'Achmatova comincia a scrivere versi nel momento in cui si innamora di Fedorov, poeta allora già noto, in casa del quale conosce anche le opere di Bunin. Di questo innamoramento Fedorov certamente parlò a Bunin, suo intimo amico. È dunque verosimile che in queste circostanze sia avvenuto il primo incontro e la conoscenza a distanza tra Bunin e l'Achmatova[35].

Al 1906, infatti, risale la poesia di Bunin intitolata *Giordano Bruno*, a partire dalla quale inizia il dialogo tra i due autori. Secondo la testimonianza della prima moglie dello scrittore, Bunin amava in modo particolare leggere in pubblico questa composizione; una quartina di questa poesia civile ha un carattere molto personale e rappresenta il ritratto di una "fanciulla con il viso d'angelo":

> Tu, ragazza! Tu, che con il viso angelico,
> Canti sull'antico e sonoro liuto!
> Avrei potuto esserti amico o padre…
> Ma sono solo. E al mondo nessuno è più derelitto!
> (libro 14 della raccolta *La conoscenza*)[36]

La poesia era certamente nota sia all'Achmatova che a Gumilev, come si ricava dai versi del dramma incompiuto *Enuma Eliš* (1964), dove la poetessa dichiara apertamente la sua convergenza con Bunin:

> Nessuno al mondo è più derelitto,
> E forse neppure più senzatetto.
> Per te sono come la voce del liuto
> Attraverso l'alba fallace dell'oltretomba.
> (*Enuma Eliš*, 2, 264)[37].

I versi achmatoviani riecheggiano quelli di Bunin e rappresentano il tema principale dei richiami reciproci tra i due autori: l'incontro mancato nel tempo e nello spazio. La poesia dell'Achmatova è l'elegia della vita che crudelmente non risponde all'amore, che manca gli incontri. La poetessa parla spesso di *non-incontro* nelle sue poesie narrative, come fa anche Bunin nei *Viali oscuri*; entrambi sono essenzialmente scrittori dei vincoli umani: legami vagheggiati, tesi, troncati.

Un'altra coincidenza tematica che accomuna Bunin e l'Achmatova, ulteriormente rafforzata dal numero delle sue ricorrenze, è il sentimento angoscioso della solitudine, dell'estraneità, della percezione di essere pellegrini in questo mondo: "derelitto" e "senzatetto" nel testo sopra citato dell'Achmatova e i suoi versi "Bevo alla casa devastata / alla mia vita cattiva / alla solitudine in due / ed a te io bevo" di *Ultimo brindisi* (1934) richiamano quelli ("Ma sono solo. E al mondo nessuno è più derelitto!") del testo di Bunin.

L'Achmatova si riconosce anche nell'epigramma *Poetessa* (1916) di Bunin che, secondo la testimonianza di Lidija Čukovskaja[38], la poetessa conosceva a memoria:

> Un ampio manicotto, una guancia pallida,
> ad esso stretta, languida ed amorosa,
> con l'angolo del ginocchio, la mano sottile…
> È nervosa, affettata ed esangue.
>
> Aspetta ancora un principe, che ancora non c'è,
> guarda con preghiera, triste e confusa:
> "Pučkov, legga il nuovo triolet…"
> È noiosa, asessuata e dissoluta.

La poesia di Bunin è, infatti, scritta allo scopo di identificare subito il suo soggetto: l'immagine in stile decadentistico dell'Achmatova, realizzata a partire dal ritratto che Al´tman fa dell'ambigua ragazza dalla frangetta diritta e dall'autoritratto poetico della stessa Achmatova in *V zerkale* [Allo specchio, 1913]:

> Al collo un filo di esili grani,
> celo le mani nel largo manicotto,

[35] M. Kralin, "'Dvuch golosov pereklička'", op. cit., p. 259.

[36] "Ty, devočka! Ty, s angel´skim licom, / Pojuščaja nad staroj zvonkoj ljutnej! / Ja mog tvoim byt´ drugom i otcom… / No ja odin. Net v mire besprijutnej!" (kniga 14, sbornik *Znanie*).

[37] "Nikogo net v mire besprijutnej / I bezdomnej, navernoe, net. / Dla tebja ja slovno golos ljutni / Skvoz´ zagrobnyj prizračnyj rassvet".

[38] L.K. Čukovskaja, *Zapiski ob Anne Achmatovoj, 1938-1941*, Moskva 1997, I, p. 154.

gli occhi guardano distratti
e non piangeranno mai più.
E sembra il volto più pallido
per la seta che tende al lilla,
arriva quasi alle sopracciglia
la mia frangetta non ondulata.
E non somiglia ad un volo
questa lenta andatura, quasi avessi
sotto i piedi una zattera
e non le tessere del parquet.
La bocca pallida è socchiusa,
ineguale è il respiro affannoso,
e sul mio petto tremano i fiori
dell'incontro che non c'è stato.

Già la prima lettura può aiutare a individuare una serie di tracce del "contagio" artistico: il grande manicotto richiama naturalmente quello largo dell'autoritratto, la "guancia pallida" di Bunin rievoca "E sembra il volto più pallido" dell'Achmatova; "nervosa [...] ed esangue" dell'epigramma di Bunin fa riferimento a "La bocca pallida è socchiusa, / ineguale è il respiro affannoso"; infine, Bunin rievoca anche il motivo comune alla lirica di entrambi, quello del mancato incontro: "Aspetta ancora un principe, che ancora non c'è" è ricalcato sul verso achmatoviano: "i fiori / dell'incontro che non c'è stato".

I riecheggiamenti nelle poesie di entrambi sono tanti, riporto qui solo qualche altra esemplificazione: *V cirke* [Al circo, 1916] di Bunin richiama, per lo stesso soggetto, la narrazione su una funambola, *Menja pokinul v novolun´e* [Mi abbandonò nel novilunio, 1911], proveniente dalla prima raccolta di poesie dell'Achmatova, *Večer* [*Sera*]; *Epičeskie motivy* [Motivi epici, 1913] e il *Rybak* [Il pescatore, 1911] dell'Achmatova richiamano rispettivamente *Odinočestvo* [La solitudine, 1915] e *Pesnja* [La canzone, 1903-1906] di Bunin.

La poetessa non esita talvolta a inserire nei suoi versi alcune felici trovate poetiche di Bunin. Nel racconto *Pticy nebesnye* [Gli uccelli del cielo, 1909] di Bunin troviamo la frase: "Svežo i ostro pachlo tem osobennym vozduchom, čto byvaet posle v´jugi s severa" [Un fresco ed aspro sentore di mare, quell'aria caratteristica che si percepisce dopo una bufera di tramontana], che l'Achmatova prende in prestito in una delle sue più famose poesie, *Zvenela muzyka v sadu* [Nel giardino la musica suonava, 1913]:

Fresco ed aspro sentore di mare
esalavano le ostriche nel ghiaccio[39].

I reciproci prestiti dei due poeti riguardano le loro liriche più celebri e importanti. Questi continui richiami dell'Achmatova all'opera di Bunin inducono a pensare che questi rappresentasse per la poetessa un costante punto di riferimento e di paragone, e non a caso Bunin riconosceva nell'Achmatova una sua allieva[40]. Oltre ai richiami diretti di queste poesie, la lirica di entrambi i poeti è caratterizzata dal carattere novellistico, dall'orientamento verso la prosa psicologica ottocentesca (Turgenev, Čechov), dalla laconicità dell'espressione, dalla presenza dell'intreccio e dallo sviluppo di una trama[41].

I richiami tra i due poeti si riscontrano in diversi periodi dei loro percorsi artistici e testimoniano una reciproca influenza. Il punto di convergenza tematica e il motivo principale di questi richiami è quello del mancato incontro, del "non-incontro", di cui Achmatova stessa scrive nella poesia *Vo sne* [In sonno, 1946] dedicata per l'appunto a "I. B.":

Io e te, amico mio, non spartiremo
Quello che Iddio ci ha comandato di spartire,
Io e te non spiegheremo la tovaglia
E non vi metteremo sopra la torta.
[...]
Noi siamo come due montagne,
Con te non ci sono incontri in questo mondo:
Se soltanto potessi a mezzanotte
Mandarmi un saluto attraverso le stelle.

Boris Pasternak, nella recensione alle *Opere scelte* del 1943 dell'Achmatova, per primo accostò il nome della poetessa a quello di

[39] "Svežo i ostro pachli morem / Na bljude ustricy vo l´du". La traduzione è di M. Colucci, A. Achmatova, *La corsa del tempo*, op. cit., p. 31.
[40] M. Kralin, "'Dvuch golosov perekličkа'", op. cit., pp. 267, 270.
[41] T.M. Dvinjatina, "Poezija Ivana Bunina i akmeizm. Zametki k teme", *Ivan Bunin: pro et contra. Antologija*, a cura di D.K. Burlaka, Sankt-Peterburg 2001, pp. 531-543.

Bunin, affermando in questo modo la loro omogeneità:

> Tuttavia le sue parole sul cuore femminile non sarebbero state così fervide e luminose, se, guardando il mondo più ampio della natura e della storia, l'occhio dell'Achmatova non ci avesse colpito per la sua acutezza e correttezza. Tutte le sue rappresentazioni, sia della remota provincia rurale, sia della realtà rumorosa della capitale, si reggono su una sensibilità eccezionale per i particolari. La capacità di sceglierli genialmente e delinearli con concisione ed esattezza le ha risparmiato l'inutile e falso metaforismo di molti suoi contemporanei. Nelle sue descrizioni sono sempre presenti tratti e particolari che le trasformano in quadri storici del secolo. Per la loro capacità di illuminare l'epoca esse stanno accanto alle verosimiglianze visive di Bunin[42].

Pasternak dunque, sottolineando la "parentela" interna tra i due, notò come Bunin e l'Achmatova fossero accomunati non solo da legami di sangue, ma anche dalla capacità di guardare al mondo circostante selezionando i particolari che avrebbero potuto dare una più forte e verace coloritura alla descrizione psicologica. Mentre dalle poesie dell'Achmatova proviene una formidabile carica romanzesca, Bunin rimane poeta anche nella sua prosa, dove si possono trovare non pochi riecheggiamenti delle composizioni dell'Achmatova. Il costante dialogo intertestuale tra i due autori consente pertanto un'indagine comparativa delle loro versioni di Barbablù.

Nell'izba di Barbablù

Se nella poesia dell'Achmatova Barbablù è una figura immaginaria e anonima, un principio astratto e allo stesso tempo politico[43], nella novella *Le Querce* di Ivan Bunin Barbablù si presenta come un personaggio del tutto reale e protagonista degli eventi.

È utile fornire qualche osservazione preliminare sul tempo e sullo spazio della novella. Il protagonista, un giovane tenente della guardia, arriva nella tenuta di sua madre nella regione di Rjazan´ per trascorrere le ferie natalizie. Il tempo della novella appartiene al passato: "Si tratta, come vedete, dell'epoca del compianto zar Nikolaj Pavlovič"[44], con una definizione assai precisa dei confini cronologici del racconto.

Lo spazio diegetico della novella è organizzato attorno alla descrizione della campagna russa nel periodo invernale: "La campagna russa è selvaggia ancor oggi, d'inverno in modo particolare, figuratevi com'era ai miei tempi!". Segue la rappresentazione dell'isolamento, della natura selvaggia e sinistra della tenuta che il protagonista del racconto frequenta:

> Ugualmente selvaggio era Petrovskoe con quella tenuta deserta ai margini del villaggio chiamata "Le Querce" perché alla sua entrata crescevano alcune querce già a quel tempo antiche, possenti. Sotto di esse si trovava una vecchia rozza izba, dietro l'izba c'erano dei locali di servizio distrutti da anni di uso, ancor più in là si stendevano i terreni abbandonati del giardino sommerso dalla neve, e le rovine della casa padronale con le voragini scure delle finestre senza telai[45].

Il riferimento del narratore al periodo natalizio ("Così trascorsero le feste di Natale")[46] permette di definire meglio il genere della narrazione: si tratta di un racconto di Natale che ha però assorbito in sé molti tratti della poetica del racconto gotico. Infatti, nelle *Querce* si possono osservare le sue caratteristiche principali: i tetri dintorni e la natura selvatica, l'abitazione isolata ("l'antica tenuta abbandonata", "tenuta deserta ai margini del villaggio") e abitata dai fantasmi del passato ("vecchia rozza izba", "locali di servizi distrutti da anni di uso", "le rovine della casa padronale")[47] e l'eroe inesperto ("Ero entrato allora [...] nel mio ventitreesimo

[42] B. Pasternak, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Moskva 1967, IV, p. 390.

[43] "Women writers tend to dehumanise, de-individualize and deconstruct the idea of Bluebeard and use him to make connections between apparently separate things (e. g. love and medicine in *Das Haus der Krankheit* or love and collecting in Marlitt's "Blaubart"). It could be said that women authors' perception of Bluebeard involves a certain theorization – and thus, potentially, a politicization – of the individual Bluebeard figure described by the canon, because such a theorization permits the texts to make connections between the individual and the general", M.P. Davies, *The Tale of Bluebeard*, op. cit., p. 251.

[44] I.A. Bunin, *Viali oscuri*, traduzione di A. Romanovic, Roma 1986, p. 261.

[45] Ibidem.

[46] Ivi, p. 262.

[47] "The power of the past to command a repeat performance despite the conscious will or rationality of a present-day mentality is what Gothic story is all about", D. Peterson, "Russian Gothic: the Deathless Paradoxes of Bunin's Dry Valley", *The Slavic and East European Journal*, 1987, 31, p. 38.

anno"). Nel racconto tutte queste componenti sono rispettate, sebbene adattate alla realtà specifica del mondo russo[48].

D'altra parte, la narrazione organizzata attorno a un evento straordinario nella vita del protagonista, lo sviluppo precipitoso della trama, la presenza del ricordo che presuppone la contrazione, la compenetrazione di passato e presente, avvicinano *Le Querce* al genere fiabesco. Infatti tanto la vecchia e rozza izba, circondata da querce secolari e situata nella zona periferica della tenuta, quanto il terreno del giardino abbandonato, che parla di caducità ed evoca il sinistro e il gotico, richiamano alla memoria l'isolata *maison de Campagne*[49] dove conduce i suoi ospiti il Barbablù di Perrault. Somigliano ai personaggi del *conte de fées* anche gli abitanti di questa strana casa. Si pensi a Lavr, il capo del villaggio e alla sua silenziosa moglie Anfisa: "Lavr, un *mužik* d'alta statura, dal viso color mattone e con una barba rosso scuro, che sarebbe potuto diventare il capo di una banda di delinquenti di Murom"[50] e "la sua taciturna moglie di nome Anfisa, simile piuttosto a una spagnola che a una semplice serva della gleba russa, quasi due volte più giovane di Lavr"[51]. Da questo momento la narrazione si concentra sulla storia dell'amore tra il giovane tenente e Anfisa e sulla gelosia possessiva e vendicatrice di Lavr.

Si nota fin da subito la straordinaria somiglianza, sia nell'aspetto esteriore che nel comportamento, tra Lavr e il Barbablù nella sua canonica forma francese: Lavr, come il Barbablù di Perrault, è un uomo benestante ("Il étoit une fois un homme qui avoit de belles maisons à la ville et à la *campagne*; de la vaisselle d'or et d'argent, des meubles en broderies et des carrosses tout dorés")[52], che esercita un certo potere sull'intero villaggio (Lavr è *starosta*, capo anziano del villaggio) e un controllo violento sulla sua giovane moglie: "quando c'è lui non si può parlare neanche con lo sguardo, è acuto come un'aquila, basterebbe che si accorgesse di qualcosa e mi ucciderebbe, non gli tremerebbe la mano!"[53].

Nell'immagine di Lavr, "che sarebbe potuto diventare facilmente il capo di una banda di delinquenti di Murom", si legge inoltre un'allusione al personaggio leggendario di Solovej-Razbojnik [L'Usignolo-Brigante], secondo i folclroristi il personaggio più misterioso delle leggende russe, un demone–avversario dei *bogatyri*, gli eroi giganti dell'epica russa.

Nelle fiabe di Afanas´ev, *Istorija o slavnom i chrabrom bogatyre Il´e Muromce i Solov´e Razbojnike* [Storia del glorioso e coraggioso bogatyr´ Il´ja Muromec e dell'Usignolo-Brigante] e *Il´ja Muromec i zmej* [Il´ja Muromec e il serpente], l'Usignolo-Brigante abita nei fitti boschi intorno alla città di Murom, siede in un nido su dodici querce ("gnezdo, kotoroe svito na dvennadcati dubach")[54] e possiede la capacità prodigiosa di uccidere o provocare danni fisici agli uomini "con il suo fischio, con il suo sibilo serpentino o con il suo urlo animalesco". Il suo soprannome e il nido sulle querce danno vita alla sua associazione con un gigantesco uccello, un mostro piumato. Una volta catturato dal *bogatyr´* Il´ja Muromec e portato a Kiev dal principe Vladimir, il brigante di Murom riacquista forme umane: infatti l'Usignolo-Brigante viene sempre rappresentato nelle illustrazioni e nelle incisioni sotto un aspetto umano, a volte con la barba rossa, tipica dell'uomo slavo del tempo. Da uomo benestante egli possiede un'abitazione con un ampio cortile, un'alta torre, un palazzo di pietra bianca e una famiglia del tutto umana, una moglie e dei figli. È chiaro che la scelta del nome *Le Querce* per il villaggio della novella di Bunin è tutt'altro che fortuita.

[48] D. Punter, *The Literature of Terror: A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day*, I-II, London-New York 1996; M. Summers, *The Gothic Quest. A History of the Gothic Novel*, London 1969.
[49] C. Perrault, *Contes*, op. cit., p. 123.
[50] I.A. Bunin, *Viali oscuri*, op. cit., p. 261.
[51] Ivi, pp. 261-262.
[52] C. Perrault, *Contes*, op. cit., p. 123.
[53] I.A. Bunin, *Viali oscuri*, op. cit., p. 264.
[54] A.N. Afanas´ev, *Narodnye russkie skazki*, Moskva 1957, III, p. 4.

Bunin, anche durante l'emigrazione, rimase profondamente legato alle proprie origini socio-culturali e non smise mai di confrontarsi con il passato illustre degli avi, che esercitava su di lui il fascino di una misteriosa familiarità[55]. Nella sua caratterizzazione di Barbablù, come anche nell'opera achmatoviana, è evidente una contaminazione delle caratteristiche del personaggio di Perrault, in particolare la presenza della barba ("cela [la barbe bleue] le rendait si laid et si terrible, qu'il n'était ni femme ni fille qui ne s'enfuite devant lui")[56] e il carattere severo e inflessibile[57], con gli elementi del folclore russo: Lavr è alto, dalle spalle larghe e ha la barba rossa, come il leggendario personaggio del brigante dei boschi di Murom.

"Il faut mourir...": eziologia del delitto

> D'abord il faut désobéir: c'est le premier devoir quand l'ordre est menaçant et ne s'explique pas.
>
> M. Maeterlinck[58]

La storia segue lo scenario già noto: la partenza improvvisa del marito per gli affari in città[59] offre ad Anfisa la possibilità di confessare il suo amore al narratore ("ho cercato di tenerlo segreto, ma ora vi dico che salutarvi mi sarà amaro!")[60], mentre il suo ritorno altrettanto improvviso, la sera stessa dell'incontro degli amanti (esattamente come ne *La Barbe bleue* di Perrault)[61], non le permette di nascondere le tracce della sua colpa ("noi eravamo zitti, come pietrificati, in una terribile confusione, capivamo che lui aveva subito intuito tutto")[62]. Le visite frequenti del protagonista nell'izba del capo del villaggio non potevano, in effetti, non destare sospetti, tanto meno i suoi sguardi "addolorati" verso Anfisa. Si può pertanto ipotizzare che la partenza di Lavr sia motivata dal desiderio di spingere la moglie verso la trasgressione, esattamente come aveva fatto il suo celebre predecessore in Perrault, per cogliere in flagrante gli amanti. Ciò è confermato anche dal ritratto di Lavr nel momento in cui torna a casa con gli occhi scintillanti "d'intelligenza minacciosa". Si ripetono anche le caratteristiche di Lavr presenti già all'inizio del racconto – il viso color mattone e la presenza della barba – come per ricordare e anticipare il finale della fiaba.

Seguendo più da vicino l'originale di Perrault rispetto all'Achmatova, Bunin introduce nella novella il motivo della trasgressione del tabù, sostituendo tuttavia alla curiosità femminile (cioè quella di conoscere la persona che ha sposato), la curiosità sessuale (la passione di Anfisa per l'ufficiale). È sempre il forte desiderio di conoscenza a mettere la donna in pericolo. In effetti, nella narrativa amorosa di Bunin, "non esistono le mogli se non come adultere nel rapporto esclusivo con l'amante"[63]. Dall'universo buniniano il senso di colpa è escluso e in esso non ci sono donne pentite o deluse; al contrario, l'adulterio diventa per i personaggi femminili lo strumento per la sovversione dei valori tradizionali della società patriarcale e la possibilità di uscire dai confini di un ruolo rigorosamente codificato. Lo scrittore intuisce profondamente la dinamica del mutamento avvenuto nel rapporto uomo-donna nel XX secolo e la scomparsa dell'ordine patriarcale alla vigilia dell'abolizione della servitù della gleba sotto la pressione della modernità. I Barbablù sentivano la perdita del loro controllo patriar-

[55] Nei *Viali oscuri* si nota la tendenza a passare dal presente al passato, focalizzando l'attenzione sulla vicinanaza degli eroi agli antenati.

[56] C. Perrault, *Contes*, op. cit., p. 123.

[57] Si veda in Perrault: "mais la Barbe bleue avait le coeur plus dur qu'un rocher"; in Bunin: "mi ucciderebbe, non gli tremerebbe la mano!".

[58] M. Maeterlinck, "Ariane et Barbe-bleue", Idem, *Œuvres. Théâtre*, édition établie, commentée et précédée d'un *Essai* par P. Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1999, II, p. 12.

[59] Si veda in Bunin: "zavtra on uedet s nočevkoj v gorod" e in Perrault: "domani lui partirà per la città per rimanervi anche la notte", "un voyage [...] pour une affaire de conséquence".

[60] I.A. Bunin, *Viali oscuri*, op. cit., p. 262.

[61] "La Barbe bleue revint de son voyage dès le soir-même"; "son prompt retour", C. Perrault, *Contes*, op. cit., p. 125.

[62] I.A. Bunin, *Viali oscuri*, op. cit., p. 265. Si veda inoltre Perrault: "Le lendemain, il lui redemanda les clefs; et elle les lui donna, mais d'une main si tremblante, qu'il devina sans peine tout ce qui s'était passé", C. Perrault, *Contes*, op. cit., p. 126.

[63] I.A. Bunin, *Viali oscuri*, op. cit., p. 24.

cale e rispondevano con la violenza aggressiva. Il personaggio buniniano, pur non essendo un individuo perverso e trasgressivo, si avvicina molto al suo predecessore del XVII secolo per la sua crudeltà gratuita da *mužik* dei tempi della servitù della gleba.

La Barbe bleue di Perrault rappresenta una forma narrativa ideale per mettere in scena i mutamenti di rapporti di genere in quanto nella sua trama trovano espressione al tempo stesso l'asimmetria delle relazioni tra i sessi e l'oppressione delle donne e dall'altra, l'indipendenza e l'iniziativa femminili.

Bunin modifica, come aveva già fatto Achmatova, il finale del *conte de fées*: la narrazione finisce prima della morte di Barbablù. Contrariamente al finale positivo di Perrault, che mostra come il ciclo perpetuo della violenza possa essere interrotto, l'eroina del racconto di Bunin non riceve nessun soccorso dall'esterno ed è impiccata da Barbablù[64]. Di nuovo, non è rispettato il principio del funzionamento della fiaba formulato da Bremond: il personaggio "cattivo", anche se punito, lo è soltanto dopo l'omicidio di Anfisa ("Fu preso a frustate e spedito in Siberia, nelle miniere")[65], quando la sua punizione non ha ormai più alcun significato per lo sviluppo della trama.

La differenza sostanziale tra le riscritture russe e l'originale di Perrault consiste dunque nel finale aperto e irrisolto. A che cosa è dovuta la riscrittura del finale nel caso di Bunin? La risposta più facile sembra essere che la novella *Le Querce* fa parte della raccolta *Viali oscuri*[66], interamente dedicata al tema dell'amore e della passione, e rappresenta pertanto un libro unico nel suo genere nell'ambito della letteratura russa. Le trentotto novelle della raccolta sono infatti una *mise en scène* della grande varietà degli aspetti dell'amore. Si tratta tuttavia di amore tragico, a volte perché non condiviso e solitario, come nella novella *Solnečnyj udar* [Colpo di sole], a volte, come appunto nelle *Querce*, perché è eccessivamente intenso e reciproco per essere duraturo: "L'amore troppo a lungo felice non è storia degna di essere raccontata"[67]. Terminando ogni volta con la separazione, con la morte degli innamorati o con la catastrofe, quest'amore rimane per sempre nella memoria dell'amante come la più forte e la più profonda emozione che illuminerà il resto della sua esistenza[68]. La morte di Anfisa si inscrive dunque in modo coerente nella poetica dei *Viali oscuri*. Tuttavia, questa risposta non è del tutto esauriente; per approfondire il tema sembra opportuno analizzare più in dettaglio l'immagine della figura femminile di Anfisa.

"Deserti trionfi d'incontro arcano"

La raccolta *Viali oscuri* mette in scena una grande varietà di indimenticabili personaggi femminili, mentre la figura maschile resta nella maggioranza dei casi inespressiva, statica, appena abbozzata. L'eroe è caratterizzato indirettamente, tramite un riflesso, in relazione all'immagine psichica o fisica della donna amata. Questo è il caso anche delle *Querce*: non sappiamo, infatti, quasi nulla sull'eroe-narratore della storia. Al lettore non viene neppure fornita la sua descrizione fisica, sappiamo solamente che egli aveva ventitré anni all'epoca degli avvenimenti, passava le ferie nella tenuta familiare della madre e si era innamorato pazzamente. Al contrario, un ampio spazio sembra essere riservato alla caratterizzazione della figura femminile di Anfisa.

Tutti i dettagli del racconto sono tradizionali e tipici: la natura della Russia centrale, le querce secolari e possenti, l'izba dei contadini, l'aspetto esteriore di Lavr. Su questo sfondo tipicamente russo si distingue l'immagine strania-

[64] "Di notte Lavr aveva impiccato la moglie con la sua cintura verde su un gancio di ferro sopra la porta", Ivi, p. 266.
[65] Ibidem.
[66] La prima edizione (New York 1943) include soltanto undici racconti; l'edizione completa (Paris 1946) trentotto racconti.
[67] I.A. Bunin , *Viali oscuri*, op. cit., p. 24.
[68] Bunin stesso in una lettera a N. Teffi (del 23 febbraio 1944) sottolinea il contenuto tragico dei *Viali oscuri*: "Tutti i racconti di questo libro sono solo sull'amore, sui suoi 'oscuri' e spesso molto cupi e crudeli viali": *Pod´em*, 1977, 1, . 135.

ta di Anfisa "simile piuttosto a una spagnola che a una semplice serva della gleba russa".

La narrazione della passione tra il tenente e Anfisa è ricalcata su un episodio della novella *Mitina ljubov´* [L'amore di Mitja, 1925] di Bunin, in cui il capo del villaggio porta il giovane protagonista nell'izba solitaria del falegname, dove abita sua nuora Alenka, per mettersi d'accordo sul loro incontro. Per realizzare pienamente lo schema dell'amore passionale, Bunin aveva tuttavia bisogno non di una contadina con una psiche primitiva, come quella di Alenka, ma di una donna dotata di un inconfondibile stile personale, consapevole, seducente e capace di una forte passione (infatti, Anfisa è paragonata a una "bellezza del gran mondo"). Bunin rinuncia al tipo della contadina; la sua ricerca di un'immagine più enigmatica, e dunque più coerente con gli altri tipi femminili dei *Viali oscuri*[69], lo porta a rivolgersi, secondo la mia ipotesi, ai ritratti di Anna Achmatova.

Una prima prova sta nel fatto che Bunin sicuramente conosceva il ritratto spirituale dell'Achmatova che Aleksandr Blok tracciò il 16 dicembre 1913 e che la rappresenta sotto le spoglie della Carmen spagnola:

> "La bellezza è tremenda", – Vi diranno
> Voi indosserete pigramente
> Lo scialle spagnolo sulle spalle,
> Un fiore rosso nei capelli[70].

Questi versi del *romancero* spagnolo, e probabilmente anche il famoso ritratto dell'Achmatova nell'abito blu scuro e con lo scialle di Al´tman del 1914[71], sono rimasti impressi nella memoria di Bunin e hanno dunque suggerito l'immagine di Anfisa descritta come una spagnola dagli occhi castigliani:

> Anfisa, che stava seduta con il cucito nelle mani, lo abbassò di colpo sulle ginocchia e seguì il marito *con i suoi occhi castigliani* che, appena la porta dietro di lui sbatté, *brillarono d'irruenta passione verso di me*[72].

Scrive A.V. Tyrkova–Vil´jams a proposito della Achmatova alle soglie della gloria:

> Un fascino irresistibile proveniva da lei, come dai suoi versi. Esile, alta, slanciata, con un movimento altero della *piccola testa, avvolta in uno scialle a fiori, Achmatova assomigliava a una gitana.* Il naso aquilino, *i capelli scuri* con una corta frangetta sulla fronte, raccolti sulla nuca *con un pettine spagnolo*, la bocca piccola, sottile e raramente sorridente, *gli occhi scuri e severi.* Era impossibile non notarla, era impossibile passarle accanto senza ammirarla. La gioventù stravedeva, quando, durante le serate letterarie, Achmatova appariva sul palcoscenico[73].

Va ricordato che l'Achmatova, fin dalla pubblicazione del suo primo libretto di poesie, *Sera*, ebbe uno strepitoso successo: tutti leggevano quelle brevi poesie d'amore e, ben presto, ella divenne il modello cui si andava configurando la vita di un'intera generazione. Probabilmente a questo tipo d'immagine achmatoviana, alla sua somiglianza con una gitana, fa riferimento Bunin creando l'immagine di una Anfisa spagnoleggiante, con gli occhi castigliani, cioè scurissimi, e con i capelli color pece.

Gli "occhi castigliani" della protagonista femminile delle *Querce* richiamano inoltre, per il loro colore scuro, il verso della poesia di Bunin rivolta all'Achmatova "I kak cveti glaza sineli" [Gli occhi blu come i fiori, 1917] e corrispondono anche all'autoritratto della Achmatova stessa: "L'incendio blu dei miei occhi". Per Bunin gli occhi scuri o neri sembrano sprigionare una maggiore forza vitale ("brillarono d'irruenta passione"), sembrano fissare con maggiore intensità. Per questo infatti Bunin focalizza più volte l'attenzione sugli occhi "castigliani" di Anfisa:

---

[69] "Ma tutte le sue protagoniste, e sono tante, appaiono, soprattutto, come delle nature forti, armoniose dentro e fuori, incuranti dei divieti e tabù di una morale bigotta e schiava dell'egoismo eterno dell'uomo", I.A. Bunin, *Viali oscuri*, op. cit., p. 25.

[70] A proposito di questo ritratto della Carmen spagnola, l'Achmatova nota nei suoi *Ricordi*: "Non ho mai avuto lo scialle spagnolo, in cui sono raffigurata, ma in quel periodo Blok delirava per Carmen e ispanizzava anche me. [...] Anche la rosa rossa nei capelli, va da sé, non l'ho mai portata. Non per niente questa poesia è stata scritta con la strofa spagnola del romancero. Anche durante il nostro ultimo incontro dietro le quinte del Bol´šoj Dramatičeskij Teatr nella primavera del 1921, Blok si avvicinò e mi chiese: 'E dov'è lo scialle spagnolo?' Queste furono le ultime parole che sentii da lui", citato in V.M. Žirmunskij, "Anna Achmatova e Aleksandr Blok", *Strumenti Critici*, 1981, 15, p. 80.

[71] S. Gollerbach, "Obraz Achmatovoj", D.K. Burlaka, *Anna Achmatova*, op. cit., pp. 674-692.

[72] I.A. Bunin, *Viali oscuri*, op. cit., p. 262 (i corsivi sono miei).

[73] A.V. Tyrkova-Vil´jams, "Teni minuvšego", *Vozroždenie*, 1955, 41, pp. 87-88.

> lei già tutta elegante, imbellettata, truccata, stava seduta nella luce e nel fumo rosso delle sverze accese sulla panca accanto al tavolo coperto da una tovaglia bianca e pieno di leccornie, *aspettandomi tutt'occhi.* Tutto oscillava, tremolava in quel bagliore, nel fumo, *ma gli occhi si vedevano lo stesso, tanto erano spalancati e fissi*![74]

Nei *Viali oscuri* la descrizione del personaggio rappresenta non tanto un ritratto che riflette il mondo interiore del personaggio, quanto un modo di esprimere la sua estraneità alla realtà che lo circonda[75]. La descrizione è data dal punto di vista del narratore "sconvolto" dall'innamoramento, un prodotto della sua coscienza alterata. L'espansione dei particolari e la focalizzazione sulla descrizione dettagliata dell'abito, dei gesti, della posa creano un'atmosfera teatrale, se non addirittura fiabesca. La perfezione viene raggiunta nell'espressività dei particolari, nell'originalità della pittura psicologica, nella capacità di trasmettere lo stato d'animo del personaggio attraverso immagini visive.

È sorprendente il fatto che l'Anfisa buniniana porti anche una collana di corallo: anche l'Achmatova, nell'autoritratto precedentemente citato ("Allo specchio"), si descrive con "un filo di esili grani" (verso 1). Inoltre, il sarafan di seta lilla di Anfisa richiama l'abito di color lilla della poetessa: "Sembra il volto più pallido / per *la seta che tende al lilla*" (versi 5-6)[76].

> e lei seduta accanto [al tavolo], con le spalle alla finestra bianca di neve, con un sarafan di seta *lilla*, una camicetta di percalle dalle maniche larghe, *una collana di corallo*: la testolina dai capelli color *pece*, che avrebbe fatto onore a qualsiasi *bellezza del gran mondo*, era pettinata con la scriminatura in mezzo alla fronte, dalle orecchie pendevano lunghi orecchini d'argento…[77].

L'intertestualità con Perrault permette a Bunin non solo di mostrare nei *Viali oscuri* uno dei tanti aspetti dell'amore, ma anche di richiamarsi di nuovo, come già nelle opere liriche, alla figura per lui particolarmente significativa dell'Achmatova.

Ai personaggi delle *Querce* è destinato soltanto un breve avvicinamento nel labirinto dei viali oscuri dell'amore, proprio come Bunin e Achmatova si avvicinano nei riecheggiamenti delle loro poesie. La morte di Anfisa e la separazione degli innamorati nel finale della novella richiamano il tema dell'incontro mancato, individuato come il *fil rouge* dei rimandi poetici tra i due autori, motivo particolarmente significativo anche per la raccolta dei *Viali oscuri*[78].

Se inoltre consideriamo gli elementi dell'epitesto privato[79], la solitudine e il pessimismo del narratore delle *Querce* rispecchiano il tremendo isolamento senza appello di Bunin stesso, un intellettuale *déraciné*, in esilio nella Francia occupata[80]. D'altronde, la solitudine di Bunin del periodo della composizione di *Viali oscuri* è paragonabile alla solitudine dell'Achmatova nel periodo successivo alla pubblicazione di *Anno Domini*: nei quarantaquattro anni che seguirono, nessun altro libro vide la luce, il che, per scrittori della statura di Bunin e dell'Achmatova, significava essere consegnati all'oblio. Questa situazione epitestuale simile induce dunque Bunin a rispondere all'Achmatova utilizzando il motivo di Barbablù.

Considerazioni finali

Le conclusioni a cui si è giunti nel corso di questa analisi comparativa delle versioni russe della *Barbe bleue* di Anna Achmatova e Ivan Bunin nel loro rapporto con il testo canonico di Perrault, e della contestualizzazione storico-letteraria delle opere hanno rivelato le modalità per così dire "private" del dialogo intertestuale

---

[74] I.A. Bunin, *Viali oscuri*, op. cit., p. 263 (i corsivi sono miei).

[75] M.S. Štern, *V poiskach utračennoj garmonii. Prosa I.A. Bunina 1930-ch-1940-ch godov*, Omsk 1997, pp. 27-28.

[76] Il corsivo è mio.

[77] I.A. Bunin, *Viali oscuri*, op. cit., pp. 263-264 (i corsivi sono miei).

[78] M.S. Štern, *V poiskach*, op. cit., p. 31.

[79] G. Genette, *Soglie*, op. cit., si veda il capitolo "L'epitesto privato", pp. 366-397.

[80] Ina una lettera dell'8 maggio 1941 Bunin scrive a N.D. Telešov: "Adesso siamo a Grasse (vicino a Cannes) dove abbiamo trascorso 17 anni (eccetto i mesi vissuti a Parigi), e ci troviamo piuttosto male. Sono stato 'ricco' ed eccomi all'improvviso, per il volere del destino, povero come Giobbe. Sono stato 'famoso in tutto il mondo' mentre ora nessuno al mondo ha più bisogno di me: il mondo ha altro a cui pensare!", I.A. Bunin, *Viali oscuri*, op. cit., p. 7.

tra poeti russi, finora poco indagate. Il cambiamento del significato della fiaba nel passaggio della migrazione dalla cultura francese a quella russa risulta particolarmente evidente nella riduzione a concetto astratto e nella politicizzazione della figura di Barbablù nell'Achmatova; in Bunin invece la fiaba di Perrault serve a una riflessione sulle relazioni di genere, sul processo della civilizzazione e sul carattere nazionale. Il *Barbablù* dunque giustifica a pieno la definizione di una *tenacious cultural story*[81] anche nell'ambito russo, dove era inizialmente assente.

[81] M. Tatar, *Secrets*, op. cit., p. 12.

Le origini del telefilm poliziesco sovietico: *Sledstvie vedut ZnaToKi*

Stefano Bartoni

♢ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 153-166 ♢

Il nostro lavoro è pericoloso e difficile
E di primo acchito anche non visibile
Se qualcuno, a volte, da qualche parte
Non vuole vivere onestamente
Dobbiamo combatterlo in modo invisibile
Così ha stabilito il destino per noi
Lavoro, giorno e notte
Se da qualche parte qualcuno ha un problema
Lo aiuteremo, siamo sempre al nostro posto
E se all´improvviso uno di noi
Si trova in difficoltà
Beh, ci siamo dati una mano più di una volta
E più di una volta in un momento difficile
Ci ha scaldato il cuore di un amico
Spesso sentiamo rimproverarci dai nostri cari
Che lavoriamo quasi senza sosta
Che i distacchi sono a volte senza fine
E gli incontri durano poco
Solo che, di nuovo, ci fa alzare all'alba
E ci porta a combattere la nostra battaglia invisibile
Il nostro senso del dovere

A. S. Gorochov [testo della sigla del telefilm]

NEGLI ultimi anni, in Russia e in parte negli Stati uniti, si è assistito a un sempre più crescente interesse da parte di esponenti della comunità scientifica, critici televisivi, sociologi e culturologi nei confronti del fenomeno delle serie televisive, di produzione russa ed estera, presenti in modo sempre più consistente all'interno dei palinsesti dei vari canali della televisione russa[1].

Il dato, ancorché facilmente spiegabile da un punto di vista culturologico, in quanto, come giustamente è stato notato, "i telefilm sono l'argomento prediletto dagli studiosi che scrivono sulla problematica della cultura di massa"[2], ha raggiunto negli ultimissimi anni una rilevanza direttamente proporzionale al sempre crescente spazio che i vari canali televisivi hanno deciso di destinare al genere:

> La televisione [russa] vive un autentico "boom" di telefilm: i telefilm russi vanno in onda in prima serata sui maggiori canali televisivi russi, togliendo spazio ai film di provenienza americana ed europea; due di essi nel 2003 sono stati pluripremiati, e nei piani delle aziende di produzione è annunciata la realizzazione di nuovi telefilm, la cui quantità non è paragonabile al passato[3].

È indubbio che il telefilm, come genere televisivo, sia un contenitore notevolmente ampio; un'interessante indagine condotta nel 1996 ci mostra quali fossero i sottogeneri più popolari e con maggiori garanzie di successo:

> L'opposizione tra amore e dovere [...], tra onestà e disonestà, il superamento della sofferenza e il trionfo della giustizia sono la base della costruzione di questi telefilm. E, naturalmente, l'amore: non le avventure e le conquiste, ma proprio le sofferenze e le peripezie drammatiche, i distacchi e le privazioni, i dolori e il superamento delle difficoltà, e tutto questo in nome dell'Amore. [...]. Non sorprende che ogni allontanamento del telefilm dal canone del melodramma porti a una diminuzione del suo pubblico piuttosto che a un suo ampliamento. Forse solo il poliziesco può completare questo genere, in quanto anche nel poliziesco si manifestano gli stessi valori: si impara a superare le disgrazie e l'ingiustizia, ci si oppone alla disonestà e al tradimento, vengono preservate la dignità e l'onestà, e così via. E la presenza di un mistero non fa che rafforzare lo stato di inquietudine, indispensabile per la percezione di questo tipo di produzione televisiva[4].

[1] Si vedano E. Prokhorova, *Fragmented Mythologies: Soviet TV Mini-Series of the 1970s*, Pittsburgh, 2003 [disponibile all'indirizzo web http://etd.library.pitt.edu/ETD/available/etd-06062003-164753/unrestricted/prokhorova_etd2003.pdf]; V. Zvereva, "Televizionnye serialy: Made in Russia", *Kritičeskaja Massa*, 2003, 3 [http://magazines.russ.ru/km/2003/3/zvereva.html]; D. Dondurej, "Naši serialy predlagajut žit´ včera", *Ogonek*, 2004, 45 (4872) [http://www.ogoniok.com/archive/2004/4872/45-14-17/]; D. MacFayden, "Literature Has Left the Building: Russian Romance and Today's TV Drama", *Kinokultura*, 2005, 8 [http://www.kinokultura.com/articles/apr05-macfadyen.html]; V. Zvereva, "Zakon i kulak: rodnye milicejskie teleserialy", *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 2006, 78 [http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/zver20.html].

[2] V. Zvereva, "Televizionnye serialy", op. cit.

[3] Ibidem.

[4] V. Dubickaja, "Teleserialy na ekrane i v postsovetskoj mifologii", *Sociologičeskie issledovanija*, 1996, 9, pp. 79-80.

Pur se ormai datata nel tempo, l'analisi di V. Dubickaja non ha perso di attualità: nonostante negli ultimi anni stia avendo sempre più successo il format della serie televisiva tratta da classici della tradizione letteraria nazionale (*Idiot*[5] [L'idiota], *Master i Margarita*[6] [Il maestro e Margherita], *Esenin*[7], solo per citarne alcuni), le conclusioni a cui giunge la sociologa russa sono sostanzialmente ancora valide, come dimostrano in maniera lampante i dati dell'audience registrati dalla Tns, (una delle aziende leader nel settore delle ricerche di mercato) che testimoniano il dominio pressoché assoluto del melodramma e del poliziesco: nella top 10 dei telefilm più visti, ben otto rientrano in queste due categorie[8].

Il poliziesco, quindi, rimane uno dei generi prediletti tra i telefilm (ma in generale nella cultura di massa), anche perché risponde a un'esigenza cui sono sensibili tutti i paesi, cioè mettere al centro della scena gli organi statali che garantiscono (o dovrebbero garantire) la tutela dell'ordine pubblico:

> Tra le istituzioni rappresentate sullo schermo un posto consistente è assegnato alle "vecchie" istituzioni, gli organi statali che sono abituali al telespettatore fin dai tempi sovietici. [...]. Attualmente si può notare una tendenza alla crescita della quantità di menzioni degli enti militari, del Ministero degli interni, della guardia di finanza, della procura, dei giudici, di quello che concorre a creare l'immagine mediatica del controllo dello Stato sulla società e sulla singola persona[9].

Il poliziesco permette quindi la creazione di un modello positivo di tutore dell'ordine pubblico, compito a cui nessuno stato è mai indifferente, meno che mai quello russo, in cui l'immagine del poliziotto è estremamente discreditata dai molti anni di corruzione, violenza e soprusi ai danni del cittadino successivi al crollo delle istituzioni sovietiche. Tuttavia il problema era sentito anche in epoca precedente: gli anni del governo di Stalin erano stati caratterizzati da soprusi sistematici da parte delle forze dell'ordine e l'immagine del poliziotto era associata da una buona parte della popolazione al terrore di sentir bussare alla propria porta nel cuore della notte. Era forte, quindi, da parte degli organi preposti (soprattutto il Ministerstvo Vnutrennich Del (Mvd) [Ministero degli Affari Interni], l'esigenza di mostrare un tutore dell'ordine che potesse godere della totale fiducia anche da parte del più anonimo cittadino sovietico: non c'era niente di meglio che farlo in televisione, e nello specifico in un telefilm, che consentiva, rispetto al film, un'azione più duratura nel tempo e una continua possibilità di aggiornamento delle tematiche da trattare.

A partire dalla metà degli anni '60 l'Mvd iniziò a progettare la realizzazione della serie televisiva. Nel 1969 il regista teatrale e televisivo Vjačeslav Brovkin[10] iniziò a lavorare all'ideazione di un telefilm poliziesco sul lavoro di un gruppo operativo del Moskovskij Ugolovnyj Rozysk (Mur) [Polizia giudiziaria di Mosca] in collaborazione con gli sceneggiatori Aleksandr Lavrov, che aveva lavorato per alcuni anni nella procura del Ministero degli interni, e di sua moglie Ol´ga Lavrova, giornalista di cronaca nera. I Lavrov avevano iniziato a collaborare con la televisione alcuni anni prima con la realizzazione del documentario *Petrovka, 38*, che illustrava l'attività di tutti i gangli della polizia della capitale. Ma fu la collaborazione con Brovkin a rendere il loro nome popolare in tutto il territorio dell'Unione sovietica: fu in questo modo che nacque la leggendaria serie televisiva *Sledstvie vedut Znatoki* [L'indagine è condotta da esperti]. Si tratta del più lungo telefilm della storia della televisione sovietica, composto da 22 episodi (e relativi casi) trasmessi tra il 1971 e il 1989[11].

[5] Regia di V. Bortko, 2003, con E. Mironov (Myškin), V. Maškov (Rogožin) e L. Veleževa (Nastas´ja Filippovna).
[6] Regia di V. Bortko, 2005, con O. Basilašvili (Voland), A. Koval´čuk (Margherita) e S. Bezrukov (Yeshua Ha-Nozri).
[7] Regia di I. Zajcev, 2005, con S. Bezrukov (Esenin).
[8] Si veda la pagina web http://www.tns-global.ru/rus/data/ratings/.
[9] V. Zvereva, "Zakon", op. cit.
[10] Vjačeslav Vladimirovič Brovkin (1925), per 25 anni regista teatrale al teatro moscovita Sulla Malaja Bronnaja e per 30 regista televisivo. Ha diretto 12 episodi su 22 de *L'indagine è condotta da esperti*.
[11] Si veda l'appendice per l'elenco completo degli episodi. Il telefilm, interrotto nel 1989, ha avuto una ripresa nel 2002,

Il telefilm descrive il lavoro di un gruppo operativo del Mur alle prese con vari tipi di crimine. Quest'ultimo di solito non è rappresentato, e praticamente non consiste mai in un omicidio (a differenza dei telefilm polizieschi di produzione occidentale), che compare infatti in pochi episodi ed è sempre secondario rispetto alla principale linea narrativa. In generale i casi su cui indagano i poliziotti del Mur riguardano atti di vandalismo, furti, appropriazioni indebite e, soprattutto, furti sistematici ai danni della proprietà socialista.

L'obiettivo del telefilm è chiaramente, come già accennato, quello di costruire un'immagine positiva del poliziotto sovietico dopo gli eccessi dello stalinismo, un garante dello status quo (un compito che si armonizzava perfettamente con lo *zeitgeist* del periodo): il target della serie televisiva era costituito innanzitutto dalle giovani generazioni, che non avevano vissuto esperienze collettive aggreganti (soprattutto la Seconda guerra mondiale) e non avevano modelli positivi contemporanei di riferimento. L'educazione dei giovani rappresenta peraltro uno dei temi fondamentali del telefilm venendo trattato in gran parte degli episodi.

Il telefilm riscosse un successo incredibile, al di sopra di ogni aspettativa: gli interpreti principali conobbero una popolarità eccezionale che, se da un lato limitò la loro carriera artistica[12], dall'altro li rese popolari e amati da milioni di persone, vere e proprie icone, tanto che, ad esempio, il numero 38 della Petrovka fu tempestato di lettere indirizzate al "pubblico ministero Znamenskij" e gli attori erano continuamente chiamati a partecipare a celebrazioni in loro onore da parte di innumerevoli commissariati di polizia sparsi su tutto il territorio dell'Unione sovietica.

La scelta degli attori fu semplice: Brovkin in quel periodo lavorava come regista al teatro Sulla Malaja Bronnaja, per questo si privilegiò quegli attori che lavoravano in quello stesso teatro. In questo modo il ruolo del pubblico ministero Znamenskij venne assegnato a Georgij Martynjuk (1940) e quello dell'ispettore Tomin a Leonid Kanevskij (1939). Il ruolo dell'esperto Kibrit doveva essere rivestito dall'attrice Anna Antonenko, anche lei attiva nello stesso teatro, ma essendo in quel periodo incinta fu sostituita da El´za Leždej (1933-2001).

Oltre ai protagonisti, presenti in tutta la serie, nei singoli episodi recitarono i più grandi attori del cinema sovietico. Tra i moltissimi, già stelle di prima grandezza o giovani attori che si sarebbero affermati in seguito, si possono ricordare: L. Bronevoj[13] e V. Smirnitskij[14] (*Rea confessa*), A. Džigarchanjan[15] e A. Kajdanovskij[16] (*Ricatto*), L. Durov[17] (*Incidente*), V. Nosik[18] (*Contrattacco*),

quando è uscito il caso numero 23, dal titolo *Tretejskij sud´ja* [Il giudice terzo], con G. Martynjuk e L. Kanevskij nei ruoli di Znamenskij e Tomin, e L. Veleževa in quello di una nuova esperta della polizia scientifica, Tat´jana Kitaeva

[12] Tranne nel caso di Kanevskij, salvato, forse, dal ruolo di contrabbandiere interpretato nel leggendario *Brilliantovaja ruka* [Un braccio di brillanti], film del 1968 diretto da Leonid Gajdaj, gli altri due protagonisti rimasero per sempre legati ai personaggi de *L´indagine è condotta da esperti*.

[13] Leonid Sergeevič Bronevoj (1925), il leggendario Müller di *Semnadcat´ mgnovenij vesny* [Diciassette momenti di primavera, regia di T. Lioznova, 1973], celebre anche per il ruolo di Arkadij Veljurov nel film cult *Pokrovskie vorota* [La porta Pokrovskij, regia di M. Kozakov, 1982].

[14] Valentin Georgevič Smirnitskij (1944), divenuto famosissimo per il ruolo di Portos interpretato nel film *D´Artan´jan i tri mušketera* [D'Artagnan e i tre moschettieri, regia di G. Jungval´d-Chil´kevič, 1979].

[15] Armen Borisovič Džigarchanjan (1935), famoso per il ruolo del "Gobbo" nel telefilm *Mesto vstreči izmenit´ nel´zja* [Il luogo di incontro non va cambiato, regia di S. Govoruchin, 1979], per quello di Kac in *Na Deribasovskoj chorošaja pogoda, ili Na Brajton-Bič opjat´ idut doždi* [Sulla Deribasovskaja fa bel tempo, oppure a Brighton Beach piove di nuovo, regia di L. Gajdaj, 1992] e anche per aver dato la voce ad alcuni personaggi dei cartoni animati, su tutti il Lupo di *Žil-byl pes* [C'era una volta un cane, 1982].

[16] Aleksandr Leonidovič Kajdanovskij (1946-1995), lo stalker dell'omonimo film del 1979 di Andrej Tarkovskij.

[17] Lev Konstantinovič Durov (1931), famoso per aver interpretato dei ruoli secondari in molti popolarissimi film sovietici, soprattutto degli anni '70, come *Bol´šaja peremena* [Un grande cambiamento, regia di A. Korenev, 1972] e *Po semejnym obstojatel´stvam* [Per motivi di famiglia, regia di A. Korenev, 1977], per il ruolo di De Treville in *D´Artan´jan i tri mušketera*, e per aver dato la voce al cane Šarik nel cartone animato cult *Troe iz Prostokvašino* [Tre da Prostokvašino, 1978].

[18] Valerij Benediktovič Nosik (1940-1995), famoso per avere interpretato il ruolo di Fukin in *Bol´šaja peremena*.

E. Gerasimov[19] (*A ogni costo*), N. Kračkovskaja[20] (*Prima del terzo sparo*), N. Karačencov[21] (*Pastorello con cetriolo*), Ju. Kajurov[22] e L. Kuravlev[23] (*Dalla vita dei frutti*), M. Neelova[24] (*Ladro a mezzogiorno*)[25].

L'indagine è condotta da esperti è un telefilm estremamente interessante soprattutto a livello culturologico: visto ora, con il filtro del tempo passato dalla sua prima messa in onda, aiuta a comprendere le coordinate ideologiche (e non solo) della società sovietica degli anni '70 e '80, i cambiamenti avvenuti nel corso degli anni decisivi tra la cosiddetta "stagnazione" brežneviana e l'ultimo periodo della *perestrojka* gorbačeviana.

La parola *znatoki*, che in russo significa, appunto, esperti, rappresenta, cosa che nel primo episodio l'esperta Kibrit spiega ai suoi due colleghi, e conseguentemente al pubblico, l'acronimo formato dalle lettere iniziali dei tre cognomi dei personaggi principali sui quali è incentrato il telefilm: il pubblico ministero Pavel Pavlovič Znamenskij, l'ispettore Aleksandr Nikolaevič Tomin (To) e l'esperta della polizia scientifica Zinaida Janovna. Questi tre personaggi svolgono delle funzioni molto specifiche e risultano complementari gli uni agli altri. Znamenskij, che con il suo cognome richiama un senso di nobiltà pre-sovietica (il suffisso -skij), incarna la legge socialista, in tutto il suo rigore e il suo idealismo: nel corso dei numerosi interrogatori, Pavel Pavlovič cerca sempre di trovare un linguaggio comune con il suo interlocutore, interessandosi maggiormente non del "come", ma del "perché" di un crimine; Tomin rappresenta l'anello di congiunzione tra le astrazioni della legge (Znamenskij) e della scienza (Kibrit) e la vita quotidiana esperita dai telespettatori del telefilm: di estrazione sociale popolare, Šurik (così il personaggio viene affettuosamente chiamato dai suoi amici) è l'operativo della triade, colui che, grazie ai suoi notevoli mezzi mimetici e linguistici, si infiltra all'interno delle organizzazioni criminali o assume altre identità allo scopo di raccogliere informazioni e facilitare la chiusura dell'indagine; Kibrit, infine, rappresenta il potere della scienza, braccio non armato al servizio della legge: le sue perizie scientifiche sono un momento imprescindibile delle indagini della triade e in molti casi risultano decisive per giungere alla prova definitiva di colpevolezza. Kibrit, però, costituisce anche l'elemento femminile della triade, e in questo senso ne è l'anello debole, a marcare una differenziazione sessista che, nonostante i proclami del tempo, era presente anche nella società sovietica: nell'episodio 5, *Dinozavr* [Il dinosauro], si lascia scappare un accenno a una perizia riguardante il caso su cui stanno indagando e il fatto provoca, indirettamente, la distruzione di una prova fondamentale, al che Kibrit, posta di fronte alle proprie responsabilità, non trova niente di meglio che mormorare "non c'è niente da fare, una femmina rimane sempre una femmina"; nell'episodio seguente, *Šantaž* [Il ricatto], verrà invece ricattata con la minaccia del rapimento del nipote.

I tre personaggi principali, quindi, svolgono funzioni complementari (soprattutto per permetterne l'identificazione con una gamma

[19] Evgenij Vladimirovič Gerasimov (1951), il mitico robot Werther del telefilm *Gost´ja iz buduščego* [Ospiti dal futuro, regia di P. Arsenov, 1984].

[20] Natal´ja Leonidovna Kračkovskaja (1938), famosa per aver interpretato ruoli secondari in molti popolarissimi film sovietici, soprattutto degli anni '70, come *Ivan Vasil´evič menjaet professiju* [Ivan Vasil´evič cambia professione, regia di L. Gajdaj, 1973] e *Ne možet byt´!* [Non può essere!, regia di L. Gajdaj, 1975].

[21] Nikolaj Petrovič Karačencov (1944), attore e cantante popolarissimo ancora oggi.

[22] Jurij Ivanovič Kajurov (1927), famoso per aver interpretato il ruolo di Lenin nel telefilm *Gosudarstvennaja granica* [Confine di stato, regia di B. Stepanov, 1980] e nel film *Lenin v Pariže* [Lenin a Parigi, regia di S. Jutkevič, 1981].

[23] Leonid Vjačeslavovič Kuravlev (1936), l'indimenticabile ladro Miloslavskij di *Ivan Vasil´evič menjaet professiju*.

[24] Marina Mstislavovna Neelova (1947), la Alla di *Osennij marafon* [Maratona d'autunno, regia di G. Danelija, 1979] e la Elena Sergeevna di *Dorogaja Elena Sergeevna* [Cara Elena Sergeevna, regia di E. Rjazanov, 1988].

[25] È interessante notare che la maggior parte di questi grandi attori ha interpretato il ruolo di criminali. Evidentemente, anche in un contesto culturale come quello sovietico, l'immagine del criminale aveva comunque fascino maggiore rispetto a quella del tutore della legge.

maggiore di telespettatori), articolandosi come una grande famiglia, la famiglia socialista: spesso si trovano insieme, quasi sempre nell'ufficio di Znamenskij, dando vita a scene "intime", per molti versi "familiari". In questo senso, il telefilm risponde perfettamente alle coordinate ideologiche sovietiche, che individuavano nel collettivo di lavoro il vero e proprio nucleo familiare della società socialista. Non è un caso che le vere famiglie dei tre protagonisti compaiano assai di rado (la madre di Znamenskij compare solo nel corso dell'episodio 8, *Pobeg* [La fuga], quando si festeggia il suo cinquantesimo compleanno, mentre la madre di Tomin viene introdotta nell'episodio 9, *Svidetel´* [Il testimone], per prendersi cura del figlio, ferito alla fine dell'episodio precedente), e quando lo fanno è solamente per rispondere a esigenze narrative, come nel caso sopraccitato del nipote di Kibrit, usato come pretesto di un ricatto ai danni della zia.

Le stesse relazioni all'interno della triade rispondono alla logica della famiglia socialista, per cui il collettivo è al di sopra di ogni pulsione individuale. Il rapporto tra Znamenskij e Kibrit è esemplare da questo punto di vista: nei primi episodi sembra che questo debba evolversi verso un coinvolgimento sentimentale, ma poi la *liason* non ha un seguito e rimane quasi sospesa, fino a quando una conversazione tra Kibrit e la madre di Znamenskij (con ogni probabilità interprete del sentimento popolare che voleva Kibrit e Znamenskij uniti in matrimonio)[26] non ci fa capire che tra Zina e Pavel le cose non sono andate come potevano andare (in seguito Zina si sposerà con un funzionario dell'Otdel po bor´be s chiščenijami socialističeskoj sobstvennosti (Obchss) [Reparto per la lotta contro i furti della proprietà socialista], mentre Znamenskij rimarrà scapolo).

I primi episodi, girati nei primi anni Settanta, si svolgono quasi interamente in ambienti chiusi. Mosca compare, di solito, solo all'inizio e alla fine dell'episodio, come sfondo, sottoforma di paesaggio attraversato dalla vettura di ordinanza che riporta gli esperti alla Petrovka, 38, sede del Mur. Questo privilegiare ambienti interni (che segna una grande differenza con il periodo staliniano, in cui Mosca compariva in grandi scene all'aperto, corali e monumentali[27], e anche con il periodo chruščeviano, quando i film mostravano una capitale in pieno fermento edilizio e una schiacciante preponderanza di scene all'aperto)[28] è funzionale al messaggio che *L'indagine è condotta da esperti* intende trasmettere al proprio pubblico: il crimine, almeno in questi primi episodi, è un fatto puramente individuale, una deviazione della moralità e dalla legge socialista, ed è considerato non tanto giuridicamente, quanto moralmente, come una colpa da espiare. In questo senso Znamenskij, più che un pubblico ministero, è una sorta di confessore, un novello Porfirij Petrovič alle prese con le moderne reincarnazioni di Raskol´nikov.

Nell'episodio 1, *Černyj makler* [Il borsista nero], Znamenskij, proprio per sottolineare il suo modo informale di porsi, l'essere più un confessore che un poliziotto, durante l'interrogatorio di un teste chiave, Elena Romanovna Šachova, detta Šachinja, si siede non dall'altra parte della scrivania, come prescriverebbe la norma, ma accanto a lei, su un'altra sedia, affermando: "l'ho fatta chiamare per interrogarla, ma penso che sia meglio per noi semplicemente parlare". Questa scena, che rappresenta il centro emozionale dell'intero episodio, ci permette di capire che a Znamenskij non interessa tanto scoprire il crimine e punire i colpevoli, quanto ca-

[26] Migliaia furono le lettere inviate all'indirizzo della televisione di stato. Si veda I. Ognev, "Sledstvie snova vedut Znatoki", *Komsomol´skaja pravda*, 31 agosto 2001, disponibile all'indirizzo web http://kp.ru/daily/22623/11862/.

[27] Basti pensare ai grandi musical sovietici degli anni '30, in cui Mosca, il luogo in cui tutti i personaggi sognano di recarsi, compare sempre come grandioso sfondo fatto di viste sul Cremlino, sui ponti della Moscova, sui nuovi grattacieli e su grandi spazi aperti.

[28] Basti pensare a *Ja šagaju po Moskve* [Cammino per Mosca, regia di G. Danelija, 1963], in cui un giovanissimo Nikita Michalkov, per quasi tutta la durata del film, si aggira scanzonato per una Mosca costellata di nuovi cantieri.

pire il perché del crimine e avviare la redenzione e la rieducazione di chi lo ha commesso: Šachinja, che aveva taciuto i furti e le malefatte del marito per timore di perdere tutto e di dover ricominciare da capo una nuova esistenza, esce da quell'incontro fortificata e pronta a iniziare una nuova vita[29].

Nell'episodio 3, *S poličnym* [In flagrante], Znamenskij cerca di trovare un punto d'incontro con Silin, un povero contadino appena uscito dalla colonia di pena e subito colto in flagranza di reato mentre compie un furto in un magazzino, ma reticente a tradire una persona conosciuta durante la sua detenzione e di cui si fida. Affiora in questo episodio l'antagonismo tra "vera" e "falsa" amicizia, tipica già del periodo del disgelo, che qui viene significativamente risolta con esiti opposti[30]. Znamenskij vuole guadagnarsi la fiducia di Silin, e per questo entra anche in conflitto con Tomin e Kibrit, che lo accusano di essere troppo indulgente, al che Pavel Pavlovič risponde con un eloquente "come posso lavorare se per lui sono un nemico?". Znamenskij vuole dimostrare, a Silin e al cittadino sovietico, che ci si può fidare della giustizia.

Questo atteggiamento "umano" di Znamenskij è particolarmente evidente anche nell'episodio successivo, il numero 4, *Povinnuju golovu* [Rea confessa], in cui il pubblico ministero, pur indagando in maniera rigorosa su un piccolo gruppo di persone accusate di appropriazione indebita, si preoccupa del destino di una delle militanti, sinceramente pentita, cercando di mantenere unita la sua famiglia e permettendole di ritornare a casa prima dell'inizio del processo. Anche in questo caso Znamenskij incorre nelle ire dei suoi colleghi ("non siamo un'organizzazione umanitaria", gli viene obiettato), e un'apparente fuga della detenuta appena rilasciata sembra portare a delle sanzioni nei confronti del pubblico ministero, colpevole di essere troppo idealista: alla fine tutto si rimetterà a posto e Znamenskij dimostrerà ancora una volta di essersi comportato nel modo giusto, chiosando con una frase emblematica, "non si tratta di Pavel Pavlovič, ma della legge. E la legge è umana".

Con la figura di Pavel Pavlovič il telefilm rispondeva a un disegno molto preciso: rivalutare l'immagine del pubblico ministero dopo gli anni dell'illegalità assoluta del periodo staliniano, convincere il cittadino dell'umanità della giustizia sovietica. Una tesi ribadita anche nell'episodio 7, *Nesčastnyj slučaj* [Incidente], in cui Znamenskij si rivolge così a un dirigente che aveva cercato di sfuggire alle proprie responsabilità addossando tutte le colpe di un incidente automobilistico al giovane conducente di una macchina: "Lei vive in Unione sovietica, davvero non ha ancora capito che la legge è uguale per tutti?".

L'apoteosi dell'idealismo della rieducazione incarnato da Znamenskij viene raggiunto nell'episodio 9, *Svidetel´* [Il testimone], in cui il testimone di un'aggressione in strada con conseguenze serie, seppur casuali, nei confronti della vittima, viene indotto da Znamenskij, nel corso di lunghe conversazioni, a confessare un fatto analogo da lui commesso alcuni anni prima e rimasto impunito: "è venuto a confessarsi?", così il pubblico ministero accoglie il testimone, stabilendo le coordinate della loro conversazione.

L'episodio 10, *Otvetnyj udar* [Contrattacco], segna un cambiamento abbastanza netto nella struttura del telefilm, sia perché è il primo episodio a colori, ma soprattutto perché introduce il mondo del crimine organizzato in maniera pressoché stabile all'interno della serie. Da questo momento in poi il crimine non è più tanto una deviazione individuale dalla legge socialista, un problema principalmente morale, quanto un fatto che riguarda l'intera società e

[29] La sua completa rigenerazione verrà mostrata al pubblico nell'episodio 8, quando una rigenerata Šachinja, adesso una semplice ma felice parrucchiera, consiglia alla protagonista di fidarsi completamente di Tomin, arrivato da Mosca per indagare sull'evasione del marito.

[30] Si veda E. Prokhorova, *Fragmented Mythologies*, op. cit., p. 134.

che quindi va contrastato duramente a livello penale. L'episodio marca infatti la fine dell'utopia della rieducazione incarnata da Znamenskij nei primi nove episodi del telefilm: il crollo dell'idealismo è rappresentato dal triste destino di Bach, uno dei membri dell'associazione criminale, che, sul punto di pentirsi, viene spinto dal suo "collega" Ferapontikov a suicidarsi e a inviare una violenta lettera in cui accusa Znamenskij di aver provocato questo suo estremo gesto. Per questo motivo il pubblico ministero viene allontanato dall'inchiesta. Lo stesso Znamenskij sancisce il fallimento del suo idealismo, affermando mestamente di aver dovuto essere "obbligato a salvare una persona da se stessa".

Otvetnyj udar segna anche l'inizio della collaborazione tra il Mur e l'Obchss, che diventerà una costante negli episodi successivi, a testimoniare l'avvenuto salto di qualità da parte del mondo criminale, andato via via strutturandosi fino ad assumere contorni simili a quelli dell'organizzazione statale. Non è un caso, infatti, che questo parallelismo fra organi della polizia e organizzazioni criminali venga in più casi suggerito dalla struttura stessa dell'episodio, che presenta scene del team di poliziotti al lavoro seguite subito dopo da altre in cui sono i criminali a essere seduti intorno a un tavolo a stabilire la propria strategia, o viceversa[31]. L'episodio 16, *Iz žizni fruktov* [Dalla vita dei frutti], segna un'ulteriore *escalation* del crimine organizzato, divenuto sempre più potente e aggressivo nel corso degli anni Settanta. L'azione si svolge interamente all'interno di una base ortofrutticola, teatro di furti sistematici. Znamenskij e Tomin vengono coinvolti in una messinscena organizzata per screditarli e per escluderli dall'inchiesta: si creano dei fotomontaggi per far credere che Znamenskij, con la mediazione di Tomin, abbia ricevuto una tangente per chiudere un occhio sulle indagini che stava conducendo. Ma c'è di più: i furti sono ormai così diffusi e sistematici che la responsabile della base ortofrutticola confessa senza un minimo di vergogna a Znamenskij di falsificare regolarmente il bilancio per far quadrare i conti, cosa impensabile negli episodi precedenti. Siamo nel 1981, e la frase "vse berut" ("tutti intascano [tangenti]"), che viene pronunciata nel corso della puntata, è ormai diventato lo slogan degli ultimi anni del governo di Brežnev. Ai furti sistematici si accompagna un assoluto lassismo per quanto riguarda la disciplina sul posto di lavoro: nell'episodio successivo, *On gde-to zdes´* [È qui da qualche parte], un'impiegata di una piccola ditta che si occupa di riparare orologi, per giustificare l'assenza di molti suoi colleghi, invita Tomin ad aspettare, confessandogli candidamente che "verso la fine dell'orario di lavoro ritornano tutti".

Quindi, nonostante il fatto che venga supervisionato dal Ministero degli Interni, e debba perciò passare attraverso il filtro dell'ideologia e della censura, il telefilm riesce a essere, come il miglior cinema sovietico, intellettualmente onesto, capace di mostrare la società sovietica per quella che è, con tutti i suoi difetti e i suoi malfunzionamenti.

L'episodio 18, *Poludennyj vor* [Ladro a mezzogiorno], segna un'ulteriore evoluzione della struttura della serie televisiva. Girato nel 1985, pone termine a un'interruzione durata tre anni (quello precedente risale al 1982). Sui motivi di questa interruzione si possono solo fare ipotesi: il giornalista Oleg Kašin la collega al fatto che proprio alla fine del 1982 fosse stato esonerato dal suo incarico di ministro degli interni il potentissimo Nikolaj Anisimovič Ščelokov, amico intimo di Leonid Brežnev, supponendo che fosse proprio Ščelokov a supervisionare e ad approvare *L'indagine è condotta da esperti* attraverso uno dei suoi vice, Boris Alekseevič Vik-

[31] Spesso tra queste scene viene creato un parallelismo anche a livello linguistico. Voroncov, il capo dell'organizzazione criminale, termina la riunione con l'esortazione "za rabotu!" [al lavoro!]. Segue uno stacco, il telespettatore viene condotto all'interno di un ufficio della Petrovka dove il generale Skopin, il superiore di Znamenskij, conclude una riunione operativa con il suo team con l'esortazione "dejstvovat´!" [agire!].

torov, consulente giuridico del telefilm[32]. L'episodio 18, girato nel primo anno del nuovo corso gorbačeviano, segna l'avvento di un nuovo motivo musicale e soprattutto di un nuovo consulente giuridico dell'Mvd, V. Novikov.

Comunque, nonostante questi significativi cambiamenti, il leitmotiv del telefilm continua a essere sempre lo stesso, con toni ancora più preoccupati: i furti sistematici della proprietà dello stato hanno raggiunto un livello così pervasivo che, all'inizio dell'episodio, il ladro in questione, sorpreso dal ritorno anticipato del padrone di casa, riesce tranquillamente a uscire dall'appartamento con la refurtiva fingendo di essere un ispettore dell'Obchss; il padrone di casa, una volta accortosi di essere stato vittima di un furto, non fa nulla per nascondere il suo sollievo e afferma, ridendo istericamente per il rischio corso, di esser stato "solo derubato!". Un quadro a tinte particolarmente fosche ulteriormente rimarcato nell'episodio successivo, sempre del 1985, *Požar* [Incendio], quando un ispettore dell'Obchss, non sopportando più le accuse reciproche che le responsabili di due magazzini si stavano scambiando, afferma stizzito: "Mio, tuo. [...] A mio giudizio avete dimenticato parole come proprietà socialista e patrimonio nazionale. Ve le hanno prestate, affidate [le merci], mentre in realtà avevano luogo dei furti".

Un netto scarto a livello ideologico rispetto agli episodi precedenti avviene invece in *Bez noža i kasteta* [Senza coltello e pugno di ferro], girato nel 1988. Si tratta di una sorta di manifesto del nuovo corso della *perestrojka* gorbačeviana. Znamenskij viene incaricato di indagare sulle malversazioni di cui è sospettato il responsabile di un Dez (*Direkcija Ekspluatacii Zdanij* [Direzione dello sfruttamento degli immobili]), una sorta di amministratore di condominio, Musnickij. Tutto l'episodio è scandito dalla contrapposizione tra il nuovo corso della *perestrojka* e il vecchio regime ancora legato alle meccaniche del potere del periodo della stagnazione brežneviana: Musnickij incarna il funzionario arricchitosi durante i lunghi anni di mancato controllo e di connivenza criminosa da parte degli organi preposti e che adesso tenta di riciclarsi adeguandosi ai nuovi dettami politico-ideologici. Durante il suo intervento all'assemblea dei "condomini", Musnickij abusa di parole come *glasnost´* e *perestrojka*, usati (con esiti a volte fortemente parodistici) per rifarsi una verginità e coprire, in questo modo, i furti da lui perpetrati nel corso di lunghi anni ai danni della proprietà socialista.

Musnickij è consapevole del fatto che i tempi stanno cambiando e che non è più possibile disporre a proprio piacimento dei soldi ricevuti dallo stato per migliorare le condizioni abitative dell'edificio di cui è responsabile:

> "Scrivono dei reclami...".
> "Scrivono, scrivono... non è un problema se scrivono... il problema è che *adesso* leggono".

Ciò nonostante è ancora convinto della propria "intoccabilità", come dimostra la sua replica a un'inquilina che si stava lamentando con lui delle inumane condizioni in cui era costretta a convivere all'interno del proprio appartamento:

> Il potere sovietico può sostituire tutti i ministri... ma sostituire tutti gli amministratori di case... qui penso che il potere sovietico inizi a incontrare dei problemi.

Alla fine dell'episodio Musnickij viene arrestato, ma non crede ancora di aver definitivamente perso il suo status precedente:

> Mi proteggono delle persone molto importanti!

Al che Znamenskij, con una battuta che, pur nella sua laconicità, racchiude tutto lo spirito (fortemente idealistico) della *perestrojka* gorbačeviana, risponde seccamente:

> Non c'è problema. Ci dia del tempo e sistemeremo anche loro.

Senza ombra di dubbio, questo episodio rappresenta quello più fortemente ideologizzato

[32] O. Kašin, "*Sledstvie vedut znatoki*: retrorecenzija", *Vzgljad*, 10 novembre 2006, disponibile all'indirizzo web http://www.vz.ru/columns/2006/11/10/56357.html.

dell'intero telefilm, e non è un caso che riguardi la *perestrojka* gorbačeviana. Ma questo ottimismo idealista era destinato ad avere una vita molto breve. L'episodio successivo, *Mafija* [Mafia], mostra quello che resta di tale idealismo, quando questo viene posto a contatto con una realtà in vorticoso, e tragico, cambiamento.

Girato nel 1989, *Mafia* è l'episodio che conclude la serie: una fine non preventivata, ma sicuramente fortemente simbolica.

Mafia mostra tutta la marea montante di morte e di dolore che si è impadronita dell'Unione sovietica con la comparsa dell'eroina: disturbi psichici dei tossicodipendenti, malformazioni fisiche dei neonati da madri tossicodipendenti, regolamenti di conti per instaurare un monopolio dello spaccio, furti per procurarsi il denaro necessario per comprare una dose. In questo episodio, il parallelismo tra organi dello stato e organizzazione criminale, iniziato a partire da *Contrattacco*, raggiunge il suo apice e si rovescia completamente: a fronte della disorganizzazione totale dello stato, si va affermando un potere criminale sempre più efficiente, potente e violento, una vera e propria mafia, una struttura assolutamente complementare e alternativa a quella statale.

Si tratta di un episodio a tinte foschissime, tipico dell'ultima fase della *perestrojka*, che si esplica nel tragico destino a cui vanno incontro due personaggi secondari, Vladimir Ignat´evič e Veronika.

Vladimir Ignat´evič è un ex detenuto, condannato per produzione artigianale e consumo di droga, che è appena rientrato a Mosca dopo aver scontato la sua pena. Egli vuole tornare a una vita normale, va spesso a trovare Znamenskij, che si interessa al suo destino e lo aiuta a trovare un lavoro onesto. Tutto sembra andare per il meglio, ma il destino ha in serbo per lui un tragico scherzo: viene rapito dagli sgherri di Oleg Ivanovič Koval´, il capo del cartello dello spaccio della droga, e viene posto davanti alla prospettiva di dirigere un laboratorio chimico per la fabbricazione della droga. Al suo rifiuto, viene forzatamente drogato e fatto diventare nuovamente tossicodipendente per annullare la sua volontà e costringerlo ad accettare il lavoro. Quasi alla fine dell'episodio Vladimir Ignat´evič compie l'unico gesto da uomo libero che ancora gli è permesso: si suicida.

Veronika è la giovane amante di Koval´. I due, nonostante la differenza di età, si amano, ma Koval´, pur assicurandole una vita lussuosa, è spesso assente, impegnato a organizzare i suoi traffici e a visitare i lontani luoghi di produzione della materia prima e i possibili nuovi mercati. La sua prolungata assenza porta a delle conseguenze tragiche: Veronika inizia a drogarsi. Quando Koval´ torna a casa la trova in uno stato chiaramente alterato, comprende che la ragazza è ormai una tossicodipendente e, sconvolto dal dolore, la uccide:

> Che cosa hai combinato? Capisci che cosa hai combinato? [...] Fine. Non esisti più.

La stessa fine di Koval´ è estremamente simbolica. Questi, una sorta di evoluzione più cinica e spietata del Voroncov di *Contrattacco*, dopo aver ucciso Veronika, si aggira come uno spettro per la città, fino a quando non viene affrontato da tre giovani (con tutta probabilità tossicodipendenti), gli stessi tre giovani che pochi giorni prima avevano tentato di derubarlo e che erano stati per questo picchiati e umiliati dalle sue guardie del corpo. Questa volta Koval´ è solo, e il suo destino è segnato:

> Come vuoi morire? In piedi o in ginocchio?

La morte di Koval´[33] chiude il cerchio e non lascia nessuna speranza al telespettatore. L'organizzazione mafiosa è decapitata, ma Znamenskij e Tomin non hanno certo vinto. L'episodio sancisce la fine degli *znatoki* in quanto tali: in una società completamente disgregata e allo sfascio, Znamenskij, Tomin e Kibrit non hanno più senso di esistere, in quanto appartengono a un mondo ormai svanito (e che due

[33] Anche se, ne *Il giudice terzo*, lo spettatore verrà a conoscenza del fatto che Koval´ non è morto, ma è riuscito a emigrare in Austria.

anni dopo, infatti, cesserà anche formalmente di esistere). Non è un caso che quest'ultima indagine venga condotta non solo da Znamenskij e da Tomin, ma anche da due collaboratori più giovani, con i quali spesso entrano in conflitto sulle questioni di approccio e conduzione dell'inchiesta. Non possiamo essere sicuri di come si sarebbe evoluto il telefilm se fosse regolarmente continuato, ma di sicuro *Mafia* avrebbe segnato la fine del metodo di investigazione usato nel corso di tutti gli episodi precedenti.

Il tema dello scontro generazionale è sicuramente quello che ricorre più spesso nel corso dei 22 episodi del telefilm, il cui compito principale dal punto di vista ideologico e sociale, come si è già accennato, è quello di fornire un'immagine positiva di poliziotto in grado di fare presa sulle giovani generazioni, su quei milioni di giovani cittadini sovietici che, nati dopo la fine della guerra e del periodo staliniano, non avevano praticamente conosciuto privazioni e di conseguenza erano incapaci di apprezzare il benessere in cui avevano sempre vissuto: insensibili agli ideali socialisti, i giovani, o almeno una parte significativa di essi, erano sempre più inclini ad avere un atteggiamento cinico e materialista nei confronti della vita.

Nell'episodio 5, *Dinozavr* [Il dinosauro], girato nel 1972, i giovani fratelli orfani Ignat e Afanasij subiscono l'influenza di Micheev, un falsario appena tornato dalla colonia di pena, che si presenta come un vecchio amico dei loro genitori. Micheev coltiva nei giovani la loro superbia, indottrinandoli con una filosofia antiegalitaria che divide l'umanità in lupi e agnelli, ottenendo la loro fiducia grazie ai lussi garantiti dai soldi falsi: il fine nascosto di Micheev è convincere Ignat a disegnare per lui, ormai non più in grado, una matrice perfetta da cui stampare banconote false a proprio piacimento. Ignat e Afanasij, all'oscuro di tutto, si trovano di fronte al consueto dilemma tra vera e falsa amicizia. I due fratelli non vogliono credere a Znamenskij, che sospetta Micheev di essere l'autore di un omicidio, e si rifiutano di collaborare con lui e di svelare l'identità del loro amico-protettore, fino a quando, in un drammatico faccia a faccia, non scoprono la "vera" verità. Lo scambio di battute tra Micheev e Znamenskij illustra bene la posta in palio:

> "E voi? Volevate che ve li lasciassi? Volevate che lavorassero per il bene comune, per essere utili agli altri? Ma forse io non volevo che fossero utili agli altri. Forse volevo che vivessero davvero, solo per se stessi. [...]. E in generale andate al diavolo, voi e la vostra società, che cosa potete dare a loro come singole persone, che cosa?".
> "Moltissimo. Tutto quello che rende umano un essere umano".

Nell'episodio 13, *Do tret´ego vystrela* [Prima del terzo sparo], girato nel 1978, l'ottimismo con cui si conclude *Il dinosauro* è già molto più tenue. L'episodio mostra in modo inequivocabile la crisi della famiglia sovietica, l'incomunicabilità tra i genitori e i figli. I primi si lamentano del "perché [i figli] non apprezzino quello che siamo riusciti a ottenere con enorme fatica", mentre i secondi, a sottolineare la loro diversità, promettono di essere "diversi" rispetto ai propri genitori. L'episodio ruota intorno a un gruppo di adolescenti che casualmente ritrovano una pistola di cui si è sbarazzato un bandito subito dopo aver commesso una rapina. Intorno a questa pistola si scatena l'interesse della polizia e del rapinatore stesso: ancora una volta i ragazzi saranno messi di fronte alla scelta fra un'amicizia vera (quella di Znamenskij, che si preoccupa che i ragazzi non commettano delle sciocchezze) e un'amicizia interessata (il rapinatore incarica un suo giovane complice di conquistare la fiducia dei ragazzi e di recuperare la pistola): alla fine i ragazzi faranno la scelta giusta, ma la loro prolungata indecisione sarà la causa indiretta del grave ferimento della giovane ispettrice per i casi di delinquenza minorile. In questo caso è già impossibile una risoluzione indolore del problema.

Nell'episodio 20, *Bumerang* [Boomerang], girato nel 1987, l'ottimismo è pressoché sparito. Marat Bylov, il giovane figlio di una famosa cantante, è un egocentrico malato di manie di grandezza. Per lui il centro del mondo è il suo

ego, e tutti devono adeguarsi a soddisfare i suoi bisogni, soprattutto sua madre:

> È naturale. Persino una rana si preoccupa della sua prole. È un istinto animale. [...]. Sono io che do un senso alla tua vita.

Marat non ha ideali, il suo unico scopo nella vita è quello di avere tanti soldi e di abbandonarsi al lusso e ai vizi, al consumismo più sfrenato. Il telefilm è onesto nel riconoscere che in questo abisso di moralità pesa enormemente la mancata educazione da parte dei genitori, sempre pronti a giustificare i figli e incapaci di assumersi le proprie responsabilità. Anche se non manca un barlume di speranza (un tema secondario dell'episodio è la bella storia d'amore tra Stella, la ex moglie di Marat, e un ragazzo vedovo, padre di due piccoli gemelli), *Boomerang* mostra una gioventù ormai senza più ideali, chiusa nel proprio egoismo. Un quadro a tinte molto fosche che raggiunge il suo apice nella scena in cui Znamenskij informa Marat, ormai in prigione, del suicidio di sua madre. Invece di disperarsi per la perdita dell'unica persona che ancora lo amava, Marat mostra tutto l'abisso del suo egocentrismo, provocando il disgusto di Znamenskij:

> [Lei] ha dei contatti, delle amicizie. Avrebbe dovuto andare da una parte all'altra, strisciare, implorare, salvare suo figlio... mi ha abbandonato, ha abbandonato suo figlio.

Le ultime puntate dipingono una situazione senza via d'uscita, una gioventù senza futuro, abbandonata a se stessa e al proprio egoismo.

Un altro tema ricorrente nel telefilm è la polemica nei confronti dell'*intelligencija*: spesso sono proprio intellettuali a capeggiare piccoli gruppi o grandi organizzazioni criminali. Ne *In flagrante*, Silin non vuole tradire una persona che considera sua amica, conosciuta durante la detenzione nella colonia di pena; Znamenskij, non senza difficoltà, riesce a dimostrare a Silin che questa persona lo ha cinicamente usato per perseguire i propri fini: solo a quel punto Silin, ancora incredulo, si decide a rivelare l'identità del suo "amico", un intellettuale dal significativo soprannome di "Baška" (Capoccia), individuo cinico che ha sfruttato la riconoscenza e l'ingenuità del povero Silin per realizzare i suoi disegni criminali. In *Contrattacco*, il capo dell'organizzazione criminale, Evgenij Evgeneevič Voroncov, è un ex cantante, che ha visto la sua brillante carriera interrotta da un arresto durante il periodo staliniano. Nell'episodio 11, *Ljuboj cenoj* [A ogni costo], la benestante e intellettualmente sviluppata famiglia di Cholin, un ragazzo accusato di aver rapinato e ferito mortalmente una persona, mette in campo tutti i propri contatti, tutta l'arroganza dei propri soldi e tutta la propria ripugnanza morale per convincere un povero ignorante, vedovo con due bambini, di essere un malato incurabile e di accollarsi il crimine compiuto da Cholin: una volta scoperto il perverso raggiro, Znamenskij non può fare a meno di esserne disgustato ("odio quando sono costretto a odiare", è il suo commento). Ma è nell'episodio 14, *Podpasok s ogurcom* [Pastorello con cetriolo], che questo atteggiamento anti-intellettuale raggiunge il suo apice. Al centro dell'indagine degli *znatoki* si trova il mondo dei collezionisti d'arte, un mondo avulso dalla società sovietica fatto di intellettuali che disprezzano profondamente la gente comune. Il campione di questo atteggiamento è un tale Bobrykin, che considera una profonda idiozia donare le proprie opere a un museo per renderle godibili a tutti. Egli afferma tra l'ilarità generale degli altri collezionisti che "l'arte appartiene al popolo, ma i quadri appartengono a me", rivelandosi essere un trafficante senza scrupoli, che si è arricchito sfruttando le disgrazie altrui, rubando o comprando a un prezzo ridicolo opere che poi ha rivenduto per un mucchio di soldi, o anche vendendo a degli ignari collezionisti opere false. Ma il personaggio attraverso il quale questo atteggiamento anti-intellettuale si esplica maggiormente, con esiti che rimangono fortemente impressi nella mente del telespettatore, è sicuramente quello della figlia di Bobrykin, Muza Anatol´evna. Chiusa in un mondo tutto suo, distante anni luce dalla realtà, un mondo fatto solo di opere

d'arte, pur essendo totalmente estranea all'organizzazione criminale guidata dal padre e dal marito, Muza è il personaggio che più di tutti viene mostrato da un punto di vista negativo e con tinte fortemente ironiche, al limite della parodia: in una scena compara due oggetti, in tutto e per tutto simili, uno con il marchio Fabergé e uno senza, affermando che si tratta di due opere assolutamente diverse una dall'altra, poiché la seconda chiaramente non possiede quei tratti di perfezione che invece caratterizzano la prima. In realtà tutte e due gli oggetti sono opera del giovane Kim, un artista reclutato dal marito per eseguire i falsi a cui poi viene applicato il marchio Fabergè, rubato da Bobrykin alla discendente di uno dei maestri del laboratorio d'arte; è quindi chiaro che per lei le qualità artistiche di un oggetto non hanno nessuna importanza: l'importante è il marchio. L'ironia poi si trasforma in sarcasmo quando il telespettatore apprende che la studiosa ha addirittura intenzione di scrivere un articolo scientifico su queste nuove opere di Fabergè.

Muza Anatol´evna rappresenta la quintessenza dell'intellettuale pronto a incensare tutto ciò che riconosce appartenere al proprio mondo e a disprezzare tutto il resto. È proprio per questo disprezzo nei confronti della realtà quotidiana che l'intellettuale viene duramente condannato.

Contrariamente a quanto ci si possa aspettare da un telefilm sovietico girato negli anni Settanta e Ottanta, la contrapposizione ideologica tra mondo comunista e mondo capitalista ricorre abbastanza raramente, a ulteriore dimostrazione che i discorsi sul manicheismo della cultura sovietica, almeno per il periodo post-staliniano, sono per la maggior parte frutto di pregiudizi. Un solo episodio è dedicato interamente al tema della contrapposizione tra "noi" e "loro", ed è il secondo, evocativamente intitolato *Vaše podlinnoe imja* [Il Suo vero nome]. Znamenskij si trova a indagare sull'identità di un uomo (interpretato dal regista V. Brovkin) che ogni volta fornisce delle false generalità, spacciandosi per vagabondo. Il caso sembra di facile risoluzione e di nessun significato, ma Pavel Pavlovič non è d'accordo, poiché nota degli elementi che gli fanno sospettare che il sedicente vagabondo non sia russo: costui infatti non sa cosa significhi la parola *bomž*[34], non conosce i modi di dire russi, le canzoni popolari russe (Znamenskij cita la canzone *Rasskaži, rasskaži, brodjaga* [Racconta, racconta, vagabondo], ma si accorge che il suo interlocutore, stranamente, non la conosce per niente), non conosce bene nemmeno la geografia dell'Unione sovietica, ma in compenso ha una velocità di lettura inaccessibile per uno che si professa quasi analfabeta. Per questo Znamenskij giunge alla conclusione che il presunto vagabondo non è un russo, ma una spia straniera che, molto intelligentemente, aveva scelto il posto dove con ogni probabilità i servizi di controspionaggio sovietici non lo avrebbero mai cercato, la prigione, per scontare una pena lieve per vagabondaggio e poi ricevere un nuovo passaporto, mimetizzandosi perfettamente all'interno della società sovietica.

Negli altri episodi della serie la contrapposizione ideologica, comunque piuttosto blanda, si esprime soprattutto nella comparsa di feticci, in particolare sigarette. Soprattutto nei primi episodi, tutti fumano, e dal tipo di sigarette si può da subito comprendere di chi si tratti. Di solito i criminali fumano Marlboro, le sigarette americane per eccellenza: fuma Marlboro Kudrjašov (in *Rea confessa*), il direttore di ristorante, interpretato da L. Bronevoj, finito in carcere per appropriazione indebita, offrendole addirittura a Znamenskij, che le rifiuta seccamente, consigliandogli di "abituarsi alle nazionali" (e in effetti, Kudrjašov, in *Ricatto*, riceve la visita di Znamenskij nella colonia dove sconta la sua pena e fuma insieme a Pavel Pavlovič delle sigarette sovietiche); fuma Marlboro la vecchia Prachova, ricettatrice di oro, che in *Ricatto* offre al ricattatore, interpreta-

[34] Acronimo di persona *bez opredelennogo mesta žitel´stva* [senza fissa dimora].

to da A. Džigarchanjan, delle "buone sigarette, americane"; fumano Marlboro Evgenij Evgeneevič Voroncov e la sua banda in *Contrattacco*; fuma Marlboro il giovane delinquente Cholin, che, appena entrato in cella, offre sigarette per ingraziarsi i compagni (in *A ogni costo*).

Negli ultimi episodi compare un altro feticcio del mondo occidentale, la musica rock, che viene sempre associata a frange giovanili non convenzionali: in *Mafia*, ad esempio, Veronika e un gruppo di tossicodipendenti ascoltano musica rock anglo-americana.

Al di là di questo feticismo, la contrapposizione ideologica tra mondo capitalista e mondo comunista è in secondo piano nel telefilm. *L'indagine è condotta da esperti* focalizza la sua attenzione più sugli effetti, visibili nella quotidianità sovietica (su tutti, il consumismo, che interessa soprattutto le giovani generazioni), che sulle cause. Paradossalmente, la contrapposizione più evidente fra due mondi ideologicamente opposti riguarda una vicenda storica interamente russa: in *Ricatto* uno dei personaggi principali è la vecchia Prachova, una ex nobile che in epoca zarista possedeva tutto l'appartamento che adesso è costretta a dividere con altri inquilini. Quando Znamenskij scopre che a tenere le fila del traffico di oro è proprio lei, la vecchia esplode tutto il suo odio nei confronti del potere sovietico, colpevole, a suo giudizio, di averle rovinato la vita: "Siate maledetti! Vi odio!". Al di là del forte impatto emotivo e dell'assoluta bravura degli attori, è evidente che si tratta di una contrapposizione ideologica che al momento dell'uscita dell'episodio (1972) non aveva nessun legame con la contemporaneità.

Oltre a queste tematiche generali, che attraversano in modo più o meno sotterraneo quasi ogni puntata della serie televisiva, ogni singolo episodio de *L'indagine è condotta da esperti* è auto-conclusivo e affronta un tema specifico che riveste un significativo interesse per il telespettatore, un singolo aspetto del vissuto quotidiano del cittadino sovietico.

In *Incidente* viene affrontato il tema degli incidenti stradali, un fattore di mortalità sempre più rilevante nella società sovietica, che oltre a causare morte e dolore comporta anche un carico oneroso per le finanze dello stato. Il generale Skopin, sotto forma di intervista, traccia un quadro molto preciso della situazione e richiama alle responsabilità i singoli individui, conducenti e pedoni, che devono adeguare i propri comportamenti a una società in continuo movimento e a un traffico in continua crescita. È significativo che Skopin rilasci questa intervista proprio mentre cammina per le strade di una Mosca ormai congestionata da un traffico automobilistico caotico.

In *Fuga* viene messa sotto la lente di ingrandimento la nefasta influenza dell'alcolismo sul comportamento del maschio russo. L'alcool è capace di trasformare una persona normale, Bagrov, in una bestia rosa dalla gelosia e dalla sfiducia nel prossimo. Da questo episodio risulta evidente quanto il problema dell'alcolismo fosse drammaticamente rilevante per la società sovietica, in termini di costi umani e materiali.

Contrattacco è l'episodio in cui con maggior forza il telespettatore viene invitato a riflettere sui danni provocati dal consumismo: la discarica, il centro da cui nasce l'organizzazione criminale guidata da Voroncov, diventa una metafora della società contemporanea, che consuma e getta tutto, divenendo anch'essa una gigantesca discarica, quella discarica lungamente mostrata nell'inquadratura iniziale della seconda parte dell'episodio.

Non mancano nemmeno gli episodi in cui vengono messe sotto la lente d'ingrandimento specifiche mancanze della società sovietica: *Dalla vita dei frutti* illustra la drammatica crisi vissuta dal settore agricolo negli ultimi anni del governo di Brežnev; *Era qui da qualche parte* accenna al lassismo con cui la maggior parte dei cittadini sovietici si rapporta a un tema importante come quello della disciplina sul posto di lavoro; *Senza coltello e pugno di ferro* mostra le terribili condizioni abitative in cui vive una parte significativa della popolazione sovietica,

un problema enorme, perché, come afferma il superiore di Znamenskij in un colloquio prima di affidargli il caso, "il disordine domestico avvelena la vita quotidiana di milioni di persone. [...] È in gioco il prestigio del potere sovietico". Lo stesso concetto è espresso da una semplice cittadina che quotidianamente vive queste difficoltà: "Si torna a casa, si attraversa la soglia e si ha la sensazione che il potere sovietico non esiste più".

Infine, *Mafia* getta uno sguardo angosciato su un fenomeno nuovo, che in pochi anni ha stravolto, direttamente o indirettamente, la vita di molti cittadini, quello della tossicodipendenza. Per convincere un funzionario, ricattato da un'organizzazione mafiosa a coprire la loro attività, a riconoscere il ricatto di cui è vittima, Znamenskij le fa vedere un documentario sulla vita dei tossicodipendenti e sulle menomazioni fisiche di cui sono vittime i figli di chi fa uso di droghe: sono scene altamente drammatiche, un vero e proprio pugno allo stomaco capace di far capire al telespettatore che nessuno si deve sentire estraneo rispetto a una piaga diffusa in una parte significativa della popolazione sovietica, soprattutto tra i giovani, il suo futuro.

In conclusione, *L'indagine è condotta da esperti* è un telefilm relativamente "onesto": nonostante sia stato realizzato in collaborazione con l'Mvd, risulta di rado ideologicamente connotato. Nella quasi totalità degli episodi, mostra la realtà per quella che è, e se nelle prime puntate è innegabile una componente idealistica, incarnata da Znamenskij, tesa a educare lo spettatore, in quelle successive la serie televisiva diventa quasi uno specchio dove il telespettatore vede riflessa la propria realtà quotidiana, con le sue innegabili storture. Il fine del telefilm non è più quello di educare, ma quello di consolare, visto che nella vita di tutti i giorni il crimine è ben lungi dall'essere sempre punito.

Appendice

Elenco degli episodi della serie televisiva *Sledstvie vedut Znatoki* (1971-1989):

♢Černyj makler [Il borsista nero], 1971, durata 94 minuti, regista Vjačeslav Brovkin

♢*Vaše podlinnoe imja* [*Il suo vero nome*], 1971, 85 minuti, V. Brovkin

♢*S poličnym* [*In flagrante*], 1971, 93 minuti, V. Brovkin

♢*Povinnuju golovu* [*Rea confessa*], 1971, 91 minuti, V. Brovkin

♢*Dinozavr* [*Il dinosauro*], 1972, 114 minuti, V. Brovkin

♢*Šantaž* [*Ricatto*], 1972, 148 minuti, V. Brovkin

♢*Nesčastnyj slučaj* [*Incidente*], 1972, 87 minuti, Jurij Krotenko

♢*Pobeg* [*La fuga*], 1973, 171 minuti, Ju. Krotenko

♢*Svidetel´* [*Il testimone*], 1973, 93 minuti, V. Brovkin

♢*Otvetnyj udar* [*Contrattacco*], 1975, 256 minuti, Ju. Krotenko

♢*Ljuboj cenoj* [*A ogni costo*], 1977, 108 minuti, V. Brovkin

♢*"Buket" na prieme* [*Risponde "Bouquet"*], 1978, 111 minuti, V. Brovkin

♢*Do tret´ego vystrela* [*Prima del terzo sparo*], 1978, 178 minuti, V. Brovkin

♢*Podpasok s ogurcom* [*Pastorello con cetriolo*], 1979, 191 minuti, V. Brovkin

♢*Ušel i ne vernulsja* [*È uscito e non è tornato*], 1980, 105 minuti, V. Brovkin

♢*Iz žizni fruktov* [*Dalla vita dei frutti*], 1981, 146 minuti, Viktor Turbin

♢*On gde-to zdes´* [*È qui da qualche parte*], 1982, 170 minuti, Gennadij Pavlov

♢*Poludennyj vor* [*Ladro a mezzogiorno*], 1985, 163 minuti, V. Turbin

♢*Požar* [*Incendio*], 1985, 99 minuti, Ju. Krotenko

♢*Bumerang* [*Boomerang*], 1987, 179 minuti, Vasilij Davidčuk

♢*Bez noža i kasteta* [*Senza coltello e pugno di ferro*], 1988, 123 minuti, V. Davidčuk

♢*Mafija* [*Mafia*], 1989, 177 minuti, Gennadij Pavlov

www.esamizdat.it

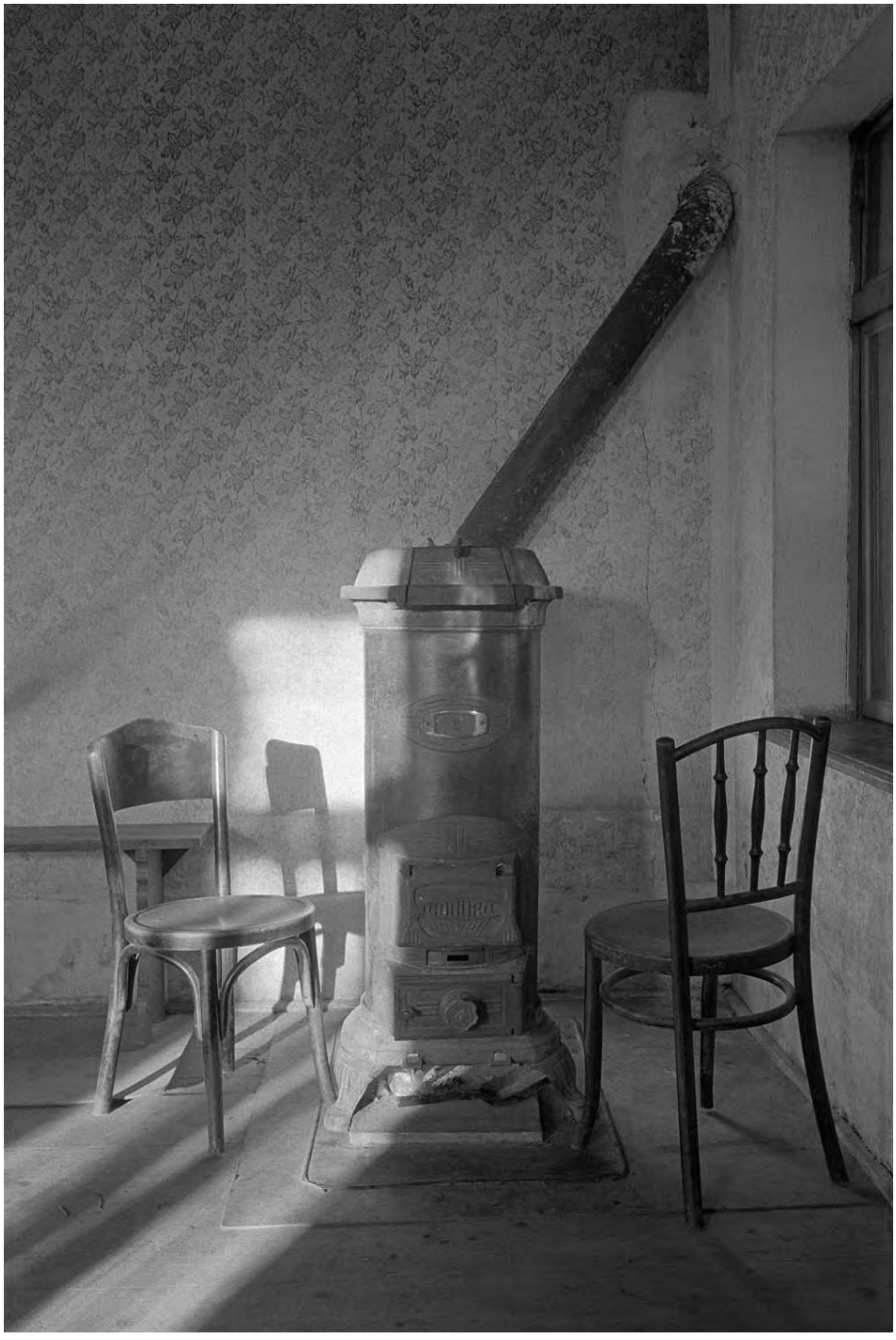
eSamizdat 2008 (VI) 1

Angelo Maria Ripellino, “L’ora della Cecoslovacchia e altri fogli praghesi”, a cura di Antonio Pane 169-196

JAN REICH, *Dům v krajině*

NEDĚLE V NECHVALICÍCH

Jan Reich, *Dům v krajině*



Kamna v obděnické hospodě

L'ora della Cecoslovacchia e altri fogli praghesi

Angelo Maria Ripellino

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

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

♢

È L'ORA DELLA CECOSLOVACCHIA. FOGLI DI DIARIO PRAGHESE

Praga-presente torna alla luce

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

il più lusinghiero che possa oggi offrirsi ad un popolo.

Le pantomime di Fialka

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

In questi suoi *gags* da commedia *slapstick* colpisce l'inutilità delle mani, cui tutto sfugge, che non sanno afferrare lo scivoloso universo, gli oggetti slittanti, malvagi. Forse è un segno dell'epoca, il segno d'una società scaturita dall'ansia di operare, di costruire, di rendere meglio abitabile il mondo, e che invece dura ancora fatica a determinare il rapporto fra il lavoro e l'uomo. C'è un acuto lirismo nei numeri mimici di Fialka, che, con un termine di Ejzenštejn, potremmo chiamare "stenogrammi visivi". La pietra che si fa statua; l'albero-donna che, reciso dall'uomo rinasce; l'uomo che si perde d'animo, ma risorge, lottando "contro il vento". Imitazioni di danze di macchine, di acrobazie e pagliacciate dei circhi. Talvolta la pantomima ha un lungo soggetto, come quella che si intitola *Nove cappelli su Praga*, intelaiatura di storie praghesi di diverse epoche, storie-cappelli che Fialka estrae da una cesta-baule.

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

Text-appealy

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

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

Ma il pernio di questi programmi sono le *chansons*, e il genere viene perciò a volte chiamato "teatro delle canzonette". I principali montaggi del cabaret Semaforo, *Giona e il tingl-tangl* ed *Eva non è per nessuno a casa*, sono intrecciati di grappoli di canzoni di Jiří Suchý e Jiří Šlitr, gli animatori del cabaret, musicisti, cantanti, clowns, poeti; canzoni ricche di spunti dadaici, di sfumature liriche, di reminescenze del surrealismo, ma anche di dense allusioni all'epoca, ai difetti del sistema; canzoni che sono ormai diffuse tra i giovani, come lo erano, fra le due guerre, quelle di Voskovec e Werich.

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

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

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

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

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

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

"La doccia" di Majakovskij

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

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

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

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

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

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

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

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

I trucchi della Lanterna Magica

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

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

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

Il fondamento dei numeri della Lanterna Magica è la danza. I registi traggono motivi di danza da visioni di aerodromi, di segnali luminosi, di reparti di fabbrica, di macchine in corsa. Lo spettacolo è un vero trionfo della scomposizione: il mondo si disarticola sulle superfici di vari schermi dinamici, alla totalità si sovrappone il particolare ingrandito. In questo continuo smontaggio del visibile, in questo frantumamento delle dimensioni ottiche è la modernità della Lanterna. Pensavo, assistendo ai suoi numeri, che nel nuovo teatro la parete visiva dovrà continuamente mutare, giovandosi al massimo dell'apporto di siffatti congegni. Le parapettate, i fondali: che vecchiume a confronto. Nell'intervallo però ascolto commenti. Un tedesco: "Allzuviel Technik zerstört die Illusion". Una russa: "V žizni tak ne byvaet": "Nella vita non suole accadere così". Ahimé, continua l'equivoco.

Vladimír Holan, uno dei lirici più forti della poesia contemporanea

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

"La Guerra con le Salamandre"

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

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

Fame di critica

Ciò che più conta nell'attuale risveglio è la forte dose di criticismo: un criticismo produttivo, che vuole riconsiderare con freddo intelletto e all'infuori dei dogmi gli aspetti dell'esistenza e della cultura nell'àmbito di *questa* realtà socialistica, non d'un socialismo passepartout, astrattizzato, valevole per qualsiasi X-landia. Uno dei segni più rumorosi di questo nuovo criticismo è stata, alla fine dello scorso maggio, la conferenza internazionale su Kafka, tenutasi a Liblice, presso Praga. Per capire qual desiderio di analisi, di approfondimento, di critica animi oggi l'intelligencija cecoslovacca basta scorrere le riviste, e sopratutto il mensile Plamen [La Fiamma], modernissimo nell'impaginazione irrequieta, nella scelta delle illustrazioni e dei testi, e vicino al gusto dei cabarets per la dovizie di frammenti allusivi, poesie, "schegge", aneddoti, aforismi. Questa rivista, riportando alla luce figure che gli anni passati avevano tenuto in oblio e commentando *in chiave cecoslovacca*, col senso specifico della civiltà nazionale, tutti i fenomeni del nostro tempo, riafferma in ogni sua pagina il diritto d'esser moderni, di appartenere al vivo della propria epoca, la necessità che una cultura socialistica sia sopratutto una cultura moderna. Immagini del nuovo criticismo si scorgono ovunque, e gran parte hanno in questo risveglio i reportages su terre straniere, reportages che, aprendo il confronto, accelerano il rinnovamento. Il riesame del passato non ha ipocrisie. Si pensi, ad esempio, al caso di Julius Fučík, l'autore del *Reportage scritto sotto la forca*. Il periodo del Culto lo aveva messo su un piedistallo, cingendolo di false aureole, mutandolo in una sorta di intollerabile San Fučík. La giovane generazione, in articoli e saggi, lo riporta ora sulla terra, così com'era, semplice, antidogmatico, coi suoi limiti umani, e sopratutto avverso ai gonfiori del falso eroismo.

Una nuova messinscena del "Matrimonio" di Gogol´

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

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

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

Škvorecký, uno scrittore ieri "sequestrato"

C'è un lungo racconto di Josef Škvorecký uscito or ora, si intitola *La leggenda di Emöke*. Di Škvorecký, qualcuno se ne ricorderà, fece molto rumore (e fu sequestrato) un forte romanzo negli anni passati, *I vigliacchi*. A narrarne la trama, si rischia di impoverire questa "leggenda". In una stazione di cura un giovane impiegato praghese si innamora d'una bellissima donna slovacco-magiara, di cui le sofferenze d'un matrimonio infelice hanno fatto una mistica esaltata e insieme una frigida verso i richiami del sesso e del mondo. Sembra a un tratto che Emöke stia per uscire dal suo duro guscio di indifferenza, ma poi si ricrede, prende il treno, svanisce. A contrappunto con la storia lirica di questo fuggevole amore Škvorecký disegna con spietata ferocia la ripugnante figura d'un maestro, che sembra addensare tutta l'ottusità e la grettezza dell'universo. Ma ciò che più conta in questo libro non è l'intreccio (detto così, sembra sfiorare il *mèlo*), ma la scrittura musicale, ordito di lunghissime frasi, una scrittura-cantilena, sotto la quale sembra scorrere la stanco-lenta melodia d'un blues. Škvorecký è il traduttore ceco di Faulkner, e nel suo stile gocciano stille di faulknerismo. La parola ceca riacquista con lui concretezza palpabile e si avvolge di un alone melodico: anche questo è una novità, se si pensa al tiravìa giornalistico della prosa in Cecoslovacchia, negli anni del Culto. Non una traccia più di descrittivismo realistico. Il racconto è pervaso da un soffio di metafisica, da un rimpianto per il vano consumarsi dell'esistenza, per l'assurdo destino che spegne i deliri d'amore e tutto tramuta in uno scialbo, sempre più scialbo ricordo.

Nezval, e un mondo che amo

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

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

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

I CAFFÈ LETTERARI DI PRAGA

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

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

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

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

La figura più eminente del caffè Union era il capo cameriere František Patera, protagonista d'una copiosa serie di aneddoti e personaggio di poesie satiriche: calvo, di complessione piccola e tozza, un occhio come uscito dall'orbita e l'altro semichiuso, si aggirava per le stanze con mucchi di giornali e riviste sotto il braccio. In quel caffè, infatti, si potevano leggere quotidiani e periodici di tutto il mondo.

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

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

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

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

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

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

♢

L'IMBECILLE EPICO

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

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

Švejk non è della razza dei rivoltosi esaltati, al contrario: persuaso che la carcassa umana valga più degli slanci di ribellione, egli finge di adattarsi al sistema e si destreggia fra i tetri congegni del massiccio apparato austro-ungarico con la tranquillità e la furbizia d'un pròteo irriducibile. Hašek vuole mostrarci che per una creatura comune l'unico modo di sopravvivere nelle strettoie di un meccanismo opprimente, incarnato da delatori, gendarmi, generali e burocrati, è far finta di accettarne con pazienza sorniona l'assurdo, recitar la commedia dell'obbedienza. Švejk infatti si atteggia a patriota, dà a credere d'essere ansioso di battersi, ed esegue gli ordini con un puntiglio cosí grottesco da provocare equivoci e intralci. In altre parole egli inceppa l'ottusa macchinería dal di dentro, non con gesti eversori, ma con un eccesso di zelo, con un ossequio iperbolico alle prescrizioni, con la goffaggine d'uno smodato conformismo.

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

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

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

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

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

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

Il dopostalin di Praga

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

Hrabal, che esordí nel 1963, a quarantanove anni, ha dietro le spalle una serie di mestieri (minutante notarile, manovale delle ferrovie, capomovimento, agente assicurativo, operaio di acciaieria, imballatore, macchinista teatrale), che rendono il suo "curriculum" simile a quello di Hašek, il quale mutava continuamente le occupazioni, recitandole tutte come brevissime comiche: al punto che si potrebbe parlare di un Hašek-droghiere, di un Hašek-cinòfilo, di un Hašek-leader per burla, come si parla di uno Charlot-nottambulo, di uno Charlot-pompiere, d'uno Charlot-vagabondo. Questo Hrabal, che è anche lui un umoraccio con estri balzani, scrive una prosa disordinata, sconnessa, ma ingombra di metafore e di "meraviglie", una prosa ricchissima di giuochi verbali, materiata di gergo, di germanismi, di brutali parole dei sobborghi praghesi e di quei vocaboli ibridi che si formarono nelle strettoie degli anni in cui la Cecoslovacchia non fu altro che una *gubernija* staliniana.

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

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

le ricavate dai romanzacci d'avventure di Karl May.

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

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

Dal vacuo degli aneddoti e dalle rodomontate sprizzano effluvi di assurdo. Benché sembrino i condannati d'una realtà solo parziale, supplementare, respinta agli orli dalla marea della storia, in effetti quei personaggi dadaici, con la loro pacchiana goffaggine, il disgusto per le imposizioni, l'amore della storiella, sono gli autentici protagonisti della società comunistica boema degli anni Sessanta. I *pábitelé* dopo i Pangloss, campioni del Tutto-va-per-il-meglio. Essi rappresentano inoltre la certezza che l'insofferenza biologica dell'uomo ceco, lo "Švejkismus vulgaris" non si sono esauriti nelle risacche di improvvise aperture e rinserramenti, geli, disgeli, occlusioni e spiragli.

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

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

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

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

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

♢

L'ALFABETO DEL BUROCRATE

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

Il direttore Josef Gross, ligio agli ideali di un umanesimo da cartellone proletario, avversa il "ptydepe", ma il suo vice, Jan Baláš, ne favorisce la diffusione in nome delle masse. Sorgono un Istituto per l'insegnamento del "ptydepe" e un falòtico Centro di traduzioni: l'impenetrabile volapük curiale va mostruosamente crescendo come il cadavere e i funghi in *Amédée* di Ionesco. Gross vien degradato e Baláš ne prende il posto. Ma a un tratto, quando ormai gli "knouk" burocratici si sono adeguati ai guazzabugli della dissueta loquela, ci si accorge che, lungi dallo sveltire la macchineria degli uffici, il "ptydepe" ne moltiplica gli inconvenienti e avviluppa ancor più gli scombuiati cervelli dei funzionari. Si torna perciò all'antico e, come in una ruota del diavolo, Gross risale in alto e Baláš ridiscende con resipiscenze e autocritiche. Sotto sotto però va maturando un altro pseudolinguaggio, il "chorukor", che di nuovo rovescerà la clessidra.

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

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

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

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

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

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

Famiglie di manichini ciarloni abitano le commedie di Havel. Restano nella memoria gli arcistoltissimi Baláš e Kubš, sempre insieme, modellati forse ad immagine di Bobčinskij e Dobčinskij nel *Revisore* di Gogol´; il padre dei Pludek, instancabile macinatore di proverbi e di sentenze da grullo, ossessionato dal mito delle classi medie; e il saccente factòtum Plzák, esperto in cerimonie inaugurali, supremo organizzatore di solennità, conferenze, convegni e sagre. Quei manichini si agitano con inquietudine inutile in mezzo a cataste di certificati e attestati e cartacce da cestinare, in un cieco meandro di sezioni e sottosezioni. Quasi a far contrappeso all'inerzia dei documenti, gli impiegati di *Memorandum* escono continuamente in cerca di cibi e provviste, famèlici, ansiosi di imbandigioni e spuntini. L'unica seria attività di questa masnada di automi e di scrocconi è il lavoro gàstrico, il rimpinzamento.

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

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

[A.M. Ripellino, "L'alfabeto del burocrate" (recensione a V. Havel, *Protokoly*, Praga 1966), *L'espresso*, 29 gennaio 1967, p. 10]

♢

I COLLAGES CECHI

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

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

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

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

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

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

VERSI IN PANTOFOLE PER NON SVEGLIARE PRAGA

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

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

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

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

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

vanità generato".

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

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

Per la mostra antologica di Josef Svoboda

Josef Svoboda rappresenta il vertice della moderna scenografia ceca, che annovera figure europee, come Josef Čapek, Vratislav Hofman, František Muzika, Bedřich Feuerstein. Egli cominciò ricollegandosi alle ricerche del D 34, diretto dal famoso regista E.F. Burian, capofila dell'avanguardia praghese. Sin dagli inizi si propose di dare una funzione drammatica, e non illustrativa, alla scenografia; di lavorare intensamente con la luce; di risolvere con esattezza geometrica i problemi dello spazio scenico. La sua opera è sempre contraddistinta da una impostazione architettonica e da una rara conoscenza dei più svariati materiali. Essa rende la sostanza dei testi messi in scena con una severità di linee mai disgiunta dal giuoco della fantasia. Sin dalle prime scenografie per gli spettacoli di Alfréd Radok e Václav Kašlík all'Opera Cinque Maggio di Praga, dopo la guerra, Svoboda ha inventato straordinari allestimenti, giovandosi di innumeri ingegni ed espedienti tecnici: diaframmi luminosi, diorami, luci filiformi, nastri trasportatori, girevoli, pareti-specchio, proiezioni, sospensioni idrauliche, sino al meraviglioso del polischermo, del diapolischermo, della polivisione, della lanterna magica, che costituisce ormai un nuovo genere di spettacolo, celebre in tutto il mondo.

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

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

Attaccò l'anima slava sui muri d'Europa

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La ballata del compagno spione

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

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

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

Molto tempo dopo Ludvík, che ha ripreso a studiare, diventando ricercatore scientifico, medita di vendicarsi di quello Zemánek, che contribuí a rovinargli la vita. E non trova vendetta migliore che sedurgli la moglie, cronista della radio praghese. Invita Helena a una festa folclorica, la "Cavalcata dei Re", nel proprio villaggio natio, nella Moravia slovacca, e qui la possiede, sicuro di aver umiliato in tal modo il suo accusatore, come un selvaggio ritiene di tenere in pugno il nemico, trafiggendone un simulacro di cera. Ma Zemánek, piccolo bonzo e campione dell'ignavum pecus dei funzionari, banderuola che fiuta il vento, è pronto a vendere tutto: la fede, gli amici, la moglie, e si rallegra dell'avvenimento, tanto piú che ha trovato una ragazza piú giovane. E cosí lo sconfitto è ancora Ludvík, perché i boia non muoiono.

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

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

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

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

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

Diario sentimentale del paese di Canarinia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Si è subito curiosi di sapere qualcosa sulla presenza della Commedia dell'arte in area boema. Nel 1686 fu a Praga la Compagnia di Giovanni Nannini. Nel maniero di Krumlov, nel sud del paese, si è conservato un magnifico teatro dello scorcio del XVIII secolo, con attrezzeria, guardaroba, sipari, macchine, carri, e una splendida sala adorna di maschere della commedia improvvisa, che si duplicano in un giuoco di specchi. Per il costume pluricolore, Arlecchino fu ribattezzato dal popolo Strakapoun, che è il nome di un picchio variegato, il picchio rosso, e si confuse a volte con Hanswurst, con Pickelhering e con personaggi del teatro di Vienna, come il villano grullo Kilian Brustfleck di Johann Valentin Petzold e il briccone Bernardon di Josef Kurz. Nei villaggi divenne componente essenziale dei cortei carnevaleschi, accanto alle innumeri maschere locali di discendenza pagana, come le Lucky gobbute, dai lunghi becchi spettrali, che entravano nelle case al crepuscolo con gran fracasso, per scacciarne gli spiriti, o le Perchty, che si aggiravano per i villaggi in camicia bianca, col viso incrostato di farina, nelle mani intrise di sanguinaccio tenendo un falcetto o un coltello.

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

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

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

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

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

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

♢

Il suo messaggio esce da un cesto di coriandoli

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

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

Ritaglia in minutissimi pezzi le pagine del Larousse o le tabelle dell'orario ferroviario o carte da musica, per poi ricomporle in fitti meandri e spirali e cerchi concentrici. Moltiplica un tema, frammentando il facsimile di un quadro famoso in una serie di strisce o di quadratini, che poi giustappone, così da partorire un'effigie che tiene delle anamòrfosi del manierismo. Oppure sopra la riproduzione di un illustre dipinto appiccica quella di un altro, tagliata in piccole bande in maniera che il primo appaia come dietro una fila di sbarre. Ne risulta un ambiguo mondo addogato, come di schegge di specchi, di strisce baluginanti, un labile mondo al quale il continuo tremolio ottico dà una parvenza di fatamorgana. Tali permutazioni, suscitatrici di ballatesche contrade di larve enigmatiche, di paesaggi onirici, sono da Kolář designate con nomi diversi: *chiasmages* (da "chiasma"), *rolages* (da *rolovati* ossia "arrotolare"), *prolages* (da *prolináni*: compenetrazione).

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

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

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

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

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

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

♢

Trattasi di [Ludvík Vaculík]

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

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

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

A qualche anno dal tragico agosto che ridusse in servitù il popolo cecoslovacco e mentre sempre più oscure si fanno le sue sorti, Ludvík Vaculík leva di nuovo la voce in un'intervista a un giornale occidentale.

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

["Trattasi di:" (profilo di Ludvík Vaculík, a corredo di un'intervista dal titolo "Coraggio, domani andrà peggio", realizzata da Friedrich Rentsch per Die Zeit), *L'Espresso*, 28 gennaio1973, p. 13]

Ludvík Vaculík. Le cavie

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

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

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

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

INDICE

INTERSEZIONI

Franco Miele, a cura di Silvia Burini

Franco Miele, “Artisti russi d’oggi” 199-206

Franco Miele, “Mostra antologica di Vasilij Sitnikov. Opere dal 1931 al 1971” 207-214

Alessandra Agostinelli, “Franco Miele: breve ritratto” 215-218

“Da Avezzano con passione: un pezzo di Russia in Abruzzo. Alberto Morgante e la storia della sua collezione”, a cura di Silvia Burini 219-221

JAN REICH, *Dům v krajině*

SNÍDANĚ V KŘEMENICI

Jan Reich, *Dům v krajině*

V myslkovské hospodě

Artisti russi d'oggi

Franco Miele

[Testo inedito a cura di S. Burini]

♢ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 199-206 ♢

IN molteplici circostanze la critica europea non è stata sufficientemente obiettiva nei riguardi dei contributi che nella "Russia sovietica" i protagonisti di quella che è stato definito il "dissenso nelle arti figurative" hanno arrecato al dibattito tuttora in atto nell'arte contemporanea.

Molto spesso, sia per motivi di scarsa informazione sia per non troppo chiare posizioni preconcette, ci si è limitati solo a registrare il fenomeno esclusivamente per l'apporto dato in difesa delle libertà individuali calpestate dai regimi comunisti. La nuova generazione dei pittori "non conformisti" operanti in Urss negli anni Sessanta-Settanta è stata giudicata non solo priva di un "minimum" di spirito innovatore e di sue autonome caratteristiche creative, ma addirittura completamente avulsa dalle scoperte a suo tempo promosse dall'avanguardia storica. In tal modo i "pittori del dissenso" venivano emarginati dal campo della stessa pittura, per essere discussi esclusivamente come promotori di esperienze "libertarie" che potevano soltanto interessare sociologi e politici e, di riflesso, il più grande problema delle fratture tuttora in atto tra il mondo occidentale e i sistemi in vigore nei paesi dell'est.

Riproporre oggi una disamina più attenta di un gruppo di quegli artisti, e specificatamente le opere da essi prodotte nel periodo in cui non solo più forte era il dissenso stesso, ma l'eco che ne derivava in Europa, significa voler riportare il discorso nella pittura e sulla pittura, al di fuori di ogni strumentalizzazione di parte. In questo quadro sarà possibile, a nostro giudizio, evidenziare meglio le caratteristiche espressive dei pittori stessi, i cui valori effettivi non si esauriscono all'interno di un'esperienza di vita, ma sollecitano valutazioni, che vanno formulate con metodi di lettura ben diversi da quelli da tempo codificati e in un certo senso abusati dalla critica europea.

Va innanzitutto precisato che, nel panorama generale dell'arte contemporanea, i pittori e gli scultori dissidenti nell'Unione sovietica occupano un posto particolare proprio in relazione al fatto che si sono venuti a trovare in condizioni di lavoro del tutto anormali, tra controlli e "censure" che anziché limitarne le capacità produttive, hanno finito per intensificarle. Ma nella pur naturale reazione a ogni sorta di imposizione, la risposta di quegli artisti non si è verificata sul terreno politico o con intenti polemici, come era normale attendersi, ma, al contrario nell'ambito di una maggiore e migliore articolazione dei mezzi linguistici strettamente connessi soltanto al problema pittorico vero e proprio.

Ciò vuol dire che gli artisti del "dissenso", pur nell'affermazione di quello che possiamo considerare l'elementare *diritto-aspirazione* alla piena libertà di espressione, non hanno mai inteso perseguire programmi ideologici o finalità d'ordine sociale.

Tutto ciò non è stato mai sufficientemente sottolineato in occasione dei convegni (e varie mostre) ufficiali che venivano organizzati dall'Ente autonomo della Biennale dì Venezia, prima a Venezia nel novembre-dicembre 1977, quindi a Bellinzona nel marzo del 1978 e infine a Torino nell'aprile-maggio del medesimo anno. Egualmente analoghe manifesta-

zioni promosse in Germania, Inghilterra, Francia non hanno chiarito gran che situazioni e vicende di origine esclusivamente artistica, ignorandosi del tutto quali enormi sforzi quegli artisti andavano compiendo, specie negli anni bui dello stalinismo$_t$ non solo per uscire da uno "stato di assoluto isolamento", ma per stabilire un qualche collegamento almeno ideale sia con le esperienze dell'avanguardia tipicamente russa (ufficialmente messa al bando all'interno dell'Urss) sia con le più spregiudicate ricerche tranquillamente in corso nei vari centri d'Europa (e di fatto osteggiate per oltre trenta anni nell'Unione sovietica).

Purtroppo molto spesso si è fatto anche dell'ironia sul ruolo svolto dai singoli protagonisti del dissenso, pronunciandosi addirittura sentenze di condanna, parziale o totale, che, stando agli articoli di giornali e riviste, via via pubblicati in Europa, non consentivano ricorsi o opposizioni di alcun genere. L'arte russa del dissenso veniva così sottovalutata, anche se poi si tentava il ricupero di qualche personalità giudicata "utile" solo per qualche comoda dichiarazione di "antisovietismo".

Non può quindi destare meraviglia il fatto che, per ragioni extrartistiche, si sia sostanzialmente ignorata la non trascurabile realtà di un nucleo di pittori che, in una situazione di soffocante oppressione, non ha esitato un solo istante a rinunciare a tutta una serie di benefici anche pratici, pur di tener accesa, anche solo sul piano della espressione estetica, la piccola fiamma della libertà, I cosiddetti esperti della critica hanno creduto di poter liquidare con poche battute una vicenda che ancora chiara non è, limitandosi ad applicare le loro "formulette" all'arte russa, per stabilire solo in quale misura e in quali limiti questa possa considerarsi "attuale", o, come si suol dire, culturalmente impegnata.

Occorre premettere che nelle varie repubbliche dell'Unione sovietica esistono dal 1930-1932, fortemente agguerrite e strettamente subordinate al Pcus, numerose diramazioni dell'Unione degli Artisti [Sojuz Chudožnikov], che di fatto è un organismo unico che esercita il massimo controllo su tutte, nessuna esclusa, le attività nel campo delle arti figurative. Ogni pittore o scultore, per poter far regolarmente parte della grande famiglia dell'Unione e svolgere di conseguenza in pace il proprio lavoro, deve sottoporre la sua produzione all'esame delle Commissioni di scelta e controllo dell'Unione stessa. Commissioni, che ovviamente non solo dipendono da un potere centrale, ma decidono l'allestimento delle mostre (collettive e personali), assegnano gli studi, favoriscono la ricerca di alloggi, conferiscono incarichi di lavoro, acquistano le opere, bandiscono concorsi, diffondono le tematiche da svolgere in occasione di determinate manifestazioni, segnalano alle competenti autorità il cattivo o buon comportamento degli iscritti, stabiliscono infine lo stipendio per ogni consociato, il quale in cambio consegnerà all'Unione stessa una piccola serie di suoi dipinti. L'Unione è, in breve, tutto; tutore e mercante d'arte. E ovviamente il suo "apparato" è nelle mani esclusive di critici e artisti dalle idee più conservatrici, di formazione accademica, ossequienti al regime e timorosi di ogni minima evoluzione delle cose.

Chi è fuori dell'Unione non solo è privo di qualsiasi forma di assistenza (professionale, assistenziale, mutualistica e così via), ma esercita l'attività creativa a suo rischio e pericolo: anche nella prospettiva di subire coercizioni di qualsiasi natura, e di cadere sotto i rigori della legge (promulgata da Chruščev e resa tuttora valida dall'attuale Politbjuro), per cui, sotto l'accusa di "parassitismo" si può essere inviati in un "campo di rieducazione al lavoro", rinchiusi in un lager o affidati alle cure degli ospedali psichiatrici. Durante l'epoca stalinista addirittura la legge non esisteva: era sufficiente una "lagnanza" di qualche funzionario dell'Unione, se non qualche lettera anonima, per essere immediatamente arrestati da agenti del

Kgb (Comitato di difesa dello stato).

È quanto è accaduto a Boris Svešnikov (1925), che senza spiegazioni dì sorta, un giorno veniva prelevato nella sua abitazione, condotto alla Lubjanka e quindi relegato in un lager. Dopo circa nove anni di sofferenze terribili l'artista veniva rimesso improvvisamente in libertà e rispedito a Mosca, ove malato, stanco e deluso vive tuttora in una casetta di periferia, dipingendo raffinate e malinconiche composizioni contraddistinte da un levigato puntinismo. I suoi cimiteri, sotto la neve, le sue raffigurazioni di strani animali che si arrampicavano sui davanzali e ancora le sue immagini di vecchie signore o di passanti in periferia ci svelano un clima di struggente tristezza nella realtà di un mondo ridotto a larva.

Analoga sorte doveva capitare a Vasilij Sitnikov (1915) e Vladimir Jakovlev (1934), a più riprese rinchiusi in ospedali psichiatrici e sottoposti ad angherie di ogni genere. Il primo dal 1977 è riuscito a trasferirsi in Austria, e ora in Usa, ove, nonostante le sue non buone condizioni mentali, continua a dipingere folkloristiche visioni di monasteri russi sotto la neve o fanciulle proiettate in un etereo campo spaziale; il secondo è ospite a Mosca di parenti o amici e solo in qualche raro momento di lucidità si abbandona a ritrarre in un'atmosfera ossessiva esili fiori di campo o figure dagli occhi spiritati.

Tragica doveva invece essere la sorte di Julo Sooster (1924-1970), sottoposto durante la prigionia a torture e privazioni inaudite. La sua salute era così gravemente compromessa che appena liberato, muore a Mosca (1970) in condizioni pietose. Le poche opere che ha potuto lasciare ci attestano la validità di una visione pervasa da un vago simbolismo. E l'elenco degli emarginati potrebbe continuare, con gli accenni alle tumultuose vicende sia di Vladimir Vejsberg (1924), dichiarato malato di mente per aver sottoscritto nel 1968 un appello di solidarietà a favore della primavera di Praga e per ostinarsi tuttora a dipingere forme bianchissime ricollegabili, per certi aspetti, al tonalismo di Morandi e per altri al suprematismo di Malevič (su tale strada si è del resto indirizzato anche Eduard Štejnberg), sia Elij Beljutin (1925), estromesso da ogni attività espositiva, perché non solo colpevole di aver organizzato nel 1962 al Maneggio di Mosca la prima mostra della contestazione, ma in quanto autore di quadri dai colori violenti in cui gli elementi compositivi (motivi di danza, maternità, figure a colloquio) risultano "contorti e emblematici" o, come asseriscono i dirigenti dell'Unione, assurdi e incomprensibili" (come l'ultimo del 1978, sul tema *I funerali di Lenin*). È bene qui sottolineare che, nonostante i controlli, le limitazioni e le minacce, sin dal periodo staliniano a Mosca viene a operare clandestinamente il cosiddetto Gruppo degli 8 formato da artisti di diverso temperamento (Michail Ivanov, Kirill Mordovin, Pavel e Michail Nikonov, Vladimir Vejsberg, Boris Birger, Nikolaj Andronov, Natalja Egoršina), i quali intendono riportare in auge esperienze già care ai protagonisti della pittura russa degli anni 1905-1920.

In questo collegamento spirituale con il più recente passato, all'interno del gruppo degli 8 tornano così di moda sia gli insegnamenti di Pavel Kuznecov e Martiros Sarjan, che nel 1905-1906 perseguivano nell'ambito del movimento Rosa Azzurra [Golubaja Roza], ricerche dai colori puri, di intonazione fiabesca (una sorta dì "fauvisme" orientaleggiante) sia la lezione di impronta cézanniana di A. Lentulov, Il´ja Maškov, P. Končalovskij, Robert Fal´k, Aleksandr Kuprin, che nel 1910 avevano costituito il sodalizio Fante di Quadri [Bubnovyj Valet]. Ma contemporaneamente diversi pittori sempre del gruppo degli 8 si rivolgevano a nuove esperimentazioni influenzate dal Raggismo [Lučism] di Natalja Gončarova e Michail Larionov, dalla estrosità dei primi "futuristi" (i "gilejani" o, meglio ancora, i "budetljane", quelli del futuro!, come i fratelli Burljuk e il poeta Vladimir Majakovskij), dal dinamismo dei cubo-

futuristi e soprattutto dal formalismo dei Costruttivisti (V. Tatlin, A. Vesnin, A. Rodčenko. L. Popova, A, Ekster) e dei Suprematisti (K. Malevič, I. Puni, I. Kljun, M. Men´kov).

L'unica aspirazione dei "dissidenti" era solo di poter portare avanti un libero discorso sulla pittura, al di fuori di ogni "realismo socialista" e di tutto quel propagandismo di partito che si era sviluppato all'ombra della concezione ždanovista-staliniana, per cui l'artista doveva farsi "ingegnere di anime".

Sarebbe tuttavia falso e artificioso attribuire a questi artisti propositi o ideologie di ordine politico. Anche quando con l'avvio del processo di destalinizzazione (1956), in case private e in studi-pilota nel clima del disgelo "chruščeviano" cominciano a riunirsi giovani pittori, per piccole esposizioni di gruppo o per un amicale confronto di reciproche esperienze di lavoro, la politica è sempre tenuta in disparte. Lo stesso accade quando con una certa tolleranza vengono organizzate alcune mostre nelle sale di qualche circolo (come quello a Mosca di via Taganka, annesso al teatro). In fondo non si desidera altro che lavorare tranquillamente e poco importa se ora al potere vi sia questo o quel dittatore.

Su tale terreno d'ordine squisitamente culturale negli amichevoli incontri si era convinti della necessità di addivenire sempre più a fondo a una netta distinzione fra l'arte propriamente sovietica e l'arte russa, ignorata come nel passato, dalla cosiddetta critica ufficiale. In tal senso i pittori "non conformisti" sentivano di poter costituire e sviluppare, in una piattaforma di continuità tra i motivi della più autentica tradizione, le conquiste acquisite sino agli anni Venti e le libere ricerche allora in atto.

Diremo anzi che la mostra del 1962 al Maneggio richiama l'interesse degli uomini del Pcus e del governo sovietico contro la stessa volontà degli espositori. L'episodio va riportato nei suoi giusti limiti. In quell'occasione, ricorrendo il trentennale della fondazione dell'Unione degli artisti, Elij Beljutin (che è sempre stato fra i pittori più aggiornati sui fatti della cultura europea) si avvale delle sue buone relazioni con Kosygin (allora ministro) per ottenere il permesso di inserire nella manifestazione opere sia del suo gruppo di allievi sia dello scultore Ernst Neizvestnij, in quel periodo rivolto con il suo "dinamismo plastico" a una "riscoperta" del cubo-futurismo. Va precisato che nella mostra stessa erano anche esposti, accanto alla solita paccottiglia a sfondo populista, alcuni lavori dignitosi, ma non certo "compromettenti" di artisti deceduti o dell'ultima generazione (Fal´k, Končalovskij, Maškov, Lentulov, Tatlin, Kuprin). Lo scandalo nasce dal fatto che Nikita Chruščev, influenzato da voci tendenziose diffuse dal Kgb su una denuncia dei dirigenti dell'Unione degli artisti, nel vedere le opere di Beljutin e Neizvestnij con tono aggressivo accusa gli espositori di essere incomprensibili, incapaci e di "dipingere come con la coda di un asino" (l'allusione era diretta particolarmente a Beljutin).

Dinanzi alle rimostranze polemiche di Neizvestnij ("Voi sarete il premier di tutte le Russie, ma sono io che vi permetto di discutere alla pari dinanzi a queste opere") la rassegna viene chiusa e tutti i lavori sequestrati.

Da allora l'Unione ha buon gioco a osteggiare qualsiasi iniziativa di artisti che vogliano operare al di fuori dell'ufficialità, sottraendosi ai suoi controlli. Sulla stampa sovietica si dà così inizio a una sistematica campagna denigratoria contro tutti i pittori – anziani e giovani – che in qualche modo osano presentarsi sotto la veste di "modernisti". A Mosca e Leningrado vengono tacciati di "decadentismo piccolo-borghese" Lidija Masterkova (1929), Vladimir Nemuchin (1925), Valentin Vorob´ev (1928) che per vie diverse si vanno caratterizzando in una "ripresa" di motivi astratto-espressionisti, di "deviazionismo di sinistra" Michail Šemjakin (1934) e Oleg Celkov (1934), che accentuano su un piano metaforico simbologie contraddistinte da un

estremo formalismo, e addirittura di "reazionarismo" Eduard Zelenin (1912), Dmitrij Plavinskij (1937), Jurij Jarkij (1938) che, in chiave fantastica o tra interpolazioni materiche, rinnovano temi e problemi squisitamente religiosi o legati all'arte popolare. Ma analoghe accuse colpiscono egualmente il mondo fiabesco di Valentina Kropivnickaja (1924), le estrose figurazioni gestuali e orientaleggianti di Michail Kulakov (1933) e le sognanti immagini di Valentina Šapiro (1948). Si fa di ogni erba un fascio, per cui anche i nuovi scultori, come Vil´jam Bruj (1946), Garri Fajf (1948), Adam Samogit (1936) che apertamente dichiareranno di sviluppare istanze care agli artisti rivoluzionari degli anni Venti, finiranno per essere considerati "antisovietici".

I campanelli d'allarme contro un rigurgito dell'"arte degenerata" di hitleriana memoria vengono fatti squillare sugli organi del partito e nelle "case della cultura". Ma, proprio con l'impedire altri tentativi dì esposizione (come quelli promossi a Mosca dal gruppo Družba [Amicizia] nel 1967) sia in locali pubblici che in case private. l'Unione finisce, suo malgrado, per alimentare e pubblicizzare il mito degli artisti del dissenso. I quali in verità non aspirano a sovvertimenti sociali né sollecitano cambiamenti di alcun genere, in quanto sarebbero più che soddisfatti qualora potessero liberamente lavorare, senza dover più sottostare alle vessazioni dei burocrati dell'Unione.

Purtroppo sotto Brežnev la situazione non è certo migliorata, dato che i politici hanno continuato a vedere anche nelle arti figurative germi e pericoli di opposizione. L'ottusità dei dirigenti sovietici non era (e non è tuttora) in grado di capire non solo che gli artisti non avevano alcuna intenzione di mettere in discussione la validità della stessa ideologia marxista, ma che un quadro è di per sé cosa innocua e non certo divulgabile come un'opera di letteratura.

Gli eventi dovevano comunque precipitare, per cui la schiera dei pittori della "contestazione" si è andata sempre più ingrossando, anche per ragioni di moda e di snobismo. È quanto si è verificato con le mostre all'aperto del settembre-ottobre 1974 promosse dal polemico Oskar Rabin (1928), anche se questi con alcune opere, contrassegnate da un esasperante realismo espressionista (rubli e passaporti stracciati, visioni di lager e baracche, e così via) intendeva veramente pronunciare un atto di denuncia al regime. Le sue iniziative, pur suscitando un'enorme eco presso le ambasciate e sulla stampa internazionale, avevano tuttavia il difetto di fare leva su generici sentimenti di protesta, che vedevano accomunati tutti assieme pittori autentici, "dilettanti" e contestatori dell'ultima ora.

Tutto ciò che veniva rappresentato in maniera "non conformista" era così considerato "tout court" buona pittura in contrapposizione alla retorica e abbondante produzione di quanti in sede ufficiale ritraevano cantieri di lavoro, campi di grano, operai, contadini e soldati, o personaggi in vista nel mondo politico. Si arrivava poi all'assurdo che anche un fiore, specie se non dipinto "realisticamente", veniva a essere "rubricato" dalla polizia segreta del Kgb come testimonianza di dissenso, sino a costituire motivo per un'accusa di intimismo o di indifferenza alle problematiche sociali del Partito per chiunque ne fosse l'autore. È ovvio che nell'ambito di una tale prospettiva, pittori anche mediocri o inconcludenti siano stati schedati come dissenzienti, per cui, se riuscivano in qualche modo a trarre poi profitto da simili qualifiche, non era raro che potessero ottenere il visto per l'espatrio.

È accaduto del resto alla Biennale, ove, per scarsa informazione o per la fretta dell'allestimento, si è finito per esporre (e sopravvalutare) opere di quanti invece in Urss o non hanno mai militato nelle file del dissenso o hanno goduto di appoggi e protezioni di ogni genere, o addirittura hanno guadagnato centinaia di migliaia di rubli decorando locali pubblici e approntan-

do luminarie o giuochi pirotecnici in occasione di spettacoli celebrativi delle varie feste nazionali (come alcuni collaboratori del "regime", i cosiddetti "ornamentalisti" del gruppo cinetico Dviženie [Movimento] di Lev Nusberg). Artisti invece che hanno veramente sofferto nella "clandestinità" sul piano di una genuina ricerca di nuovi linguaggi venivano, al contrario, quasi a fungere da semplici comparse o a recitare una parte di secondo piano nelle manifestazioni veneziane (è il caso dei pittori A. Zverev, V. Vorob´ev, D. Krasnopevcev, J. Sobolev, A. Charitonov e dello stesso V. Jakovlev).

A seguito delle reazioni negative che comunque in Urss hanno suscitato le iniziative europee a favore del dissenso, numerosi pittori di Mosca e di Leningrado sono stati costretti, per necessità obiettive o per pericoli di ritorsione sulle famiglie, a dichiarare di non avere nulla in comune con i colleghi o collezionisti che andavano esponendo in varie manifestazioni all'estero le loro opere. Le affermazioni di Vladimir Nemuchin, Otari Kandaurov, Elij Beljutin, Dmitrij Plavinskij e così via sono state naturalmente sfruttate ad hoc dalle autorità sovietiche e strumentalizzate dall'Unione degli artisti non solo per dimostrare la saldezza del regime, ma per creare artificiosamente un… dissenso nel dissenso.

Come premio a questi artisti "forzosamente irregimentati" è stato poi concesso di poter dar vita a una piccola associazione che ha potuto realizzare qualche mostra, in verità equivoca, dato che vi si registravano presenze anche di pittori ufficiali. Ma ovviamente le redini sono state allentate solo per breve tempo, in modo da impedire la formazione di gruppi ben caratterizzati.

Nel giro di un anno, dal 1977 al 1978, l'Unione ha subito ripreso il dominio della situazione, anche se ora occasionalmente non manca di invitare qualche artista della fragile e "ultima" opposizione alle sue rassegne d'arte. Si è ritornati così alla situazione che già si è descritta nel nostro libro sequestrato a Mosca nel 1973 *L'Avanguardia tradita – Arte russa dal XIX al XX secolo* (edizioni Carte Segrete), dal quale si evince che in uno schieramento vasto, ma oggi quanto mai discontinuo, vengono a operare in una situazione confusa artisti autenticamente "non conformisti", altri che fanno il doppio giuoco e altri ancora che addirittura si fingono "malati di mente" o "dissenzienti" solo per poter vendere le loro opere ai diplomatici o riuscire a essere inclusi nelle liste di attesa per l'emigrazione. Purtroppo da parte occidentale non si è saputo distinguere il falso dal vero, per cui anche gli autentici artisti che, solo in ragione di un dissenso avulso dalla politica e di natura strettamente estetica, si trovavano poi obbligati a scegliere la via dell'esilio, venivano trattati in Europa da intrusi e "ritardatari". Sono stati così accolti in un clima di diffidenza, sino a fare loro rimpiangere l'ambiente e i familiari che avevano a malincuore lasciato, come se,una volta cessate le orchestrazioni propagandistiche¸ben poco importasse della loro volontà a continuare in America, in Francia il discorso interrotto nella patria d'origine.

In un certo qual modo gli artisti del "dissenso" hanno finito per ripetere l'amara esperienza dei maggiori protagonisti dell'avanguardia storica, che in buona fede credettero che la rivoluzione politica coincidesse con il rinnovamento estetico. Di fatto si sono trovati dinanzi a ulteriori restrizioni dei diritti della persona con la prospettiva o di essere isolati, o di finire in qualche "lager" e ospedale psichiatrico e infine di tentare le vie dell'emigrazione, quando fosse stato possibile tagliare ogni rapporto con amici, parenti e familiari e dire definitivamente "addio" al proprio paese al proprio ambiente.

Questa triste realtà hanno dovuto di fatto affrontare i Neizvestnyj e i Rabin, i Sitnikov e i Vorobjov, dispersi oggi in varie capitali del mondo occidentale, ma i Beljutin e i Kandaurov, i Vejsberg e i Nemuchin, rimasti in Urss alla mercé degli arbitri del Kgb, nonostante che tutti a suo

tempo, negli, anni Sessanta, avessero in buona fede creduto che, sepolto lo stalinismo e avviato il processo se non di liberalizzazione, almeno di distensione con l'Europa e gli Usa, fosse ormai vicina l'epoca del riscatto completo di determinate libertà individuali.

Resta comunque il fatto che specie quelli che possono considerarsi i veri promotori disinteressati del "dissenso artistico" abbiano scritto una pagina autentica di pittura, contribuendo con i loro moduli specifici a un ulteriore avanzamento delle ricerche squisitamente estetiche.

In tal senso, nell'ambito di una sorta di realismo a sfondo espressionista, non sarà possibile dimenticare la personalità di Oskar Rabin, la cui opera non si esaurisce solo in una denuncia di tutta la realtà sociale, ma travalica i limiti del racconto e del fatto, per diventare genuino linguaggio dalle incisive e chiare allusioni che riguardano l'individuo, come testimonianza di una sofferenza e di una rivolta che investono tutta l'umanità.

Da ciò quelle tormentate visioni di case e baracche deformate, nonché di rubli, passaporti o giornali "strappati" e "spiegazzati" sullo sfondo di un paesaggio moscovita assunto a simbolo dì una situazione drammatica che si rispecchia nell'uomo e nella natura.

Nel piano di visioni così cariche di emotività si inseriscono con atteggiamenti ben distinti Vladimir Jakovlev, le cui "figurazioni" raggiungono spesso il clima di tensioni angosciate o di solitari abbandoni (come nei fiori), e Anatolij Zverev con una serie di immagini (specie femminili) pervase da una immediatezza lirica che mira a sottolineare sognanti stati d'animo.

L'espressionismo che si trasfigura in enunciazioni di tipo cubista o di impetuosità astratto-informale ha invece le sue massime "punte" sia nelle figure esplosive e dense di materia di Elij Beljutin, le cui esperienze non sono certo inferiori a quelle europee del gruppo Kobra, sia nelle "segniche" scompaginazioni e intersecazioni formali dell'estroso Vladimir Nemuchin. Una chiara ripresa di tonalismo metafisico, con evidenti allacci in qualche occasione al suprematismo o purismo di Malevič, possiamo invece reperire nelle opere diafane di Vladimir Vejsberg (1924), nel "preziosismo" dei bianchi assoluti di Eduard Štejnberg o ancora nelle geometriche e rigorose "nature morte" di Dmitrij Krasnopevcev.

Il cubismo, con sottintesi riferimenti al futurismo, e al contrario riproposto nelle volumetriche e taglienti, immagini di Ernst Neizvestnyj, che si addentra molto spesso dalla grafica alla scultura in grandi cicli narrativi, e nelle eleganti "interpolazioni" di Valentin Vorob´ev.

Motivi di racconto o di folklore vengono all'apposto sviluppati da Vasilij Sitnikov, che, con l'aiuto di una folta schiera di allievi, ha prodotto opere significative di figure femminili immerse in uno spazio evanescente e di monasteri e cremlini avvolti in un clima di favola. Analogo atteggiamento può rintracciarsi nel primitivismo o populismo "ironico" di Vladimir Kalinin, nelle trasfigurazioni del tutto fantasiose di Aleksandr Charitonov, nonché nei disegni esotici di Valentina Kropivnickaja.

Il surrealismo, inteso tuttavia esclusivamente come bisogno di fuga dalla realtà esteriore o apparente, è finemente perseguito dal trasognato puntinismo di Boris Svešnikov, dal mitologico Otari Kandaurov, dal fantasioso ed esuberante Eduard Zelenin, nonché dai "ricuperi di moduli settecenteschi" operati da Sergej Esajan.

Non si possono infine passare sotto silenzio le posizioni del tutto singolari di Michail Kulakov, quanto mai elegante nei suoi gestuali "abbandoni" orientalegganti, di Dmitrij Plavinskij, per l'esaltazione di pitture e disegni di finissima elaborazione proiettati in una atmosfera simbolico-immaginifica, degli "sperimentalismo materici" Vladimir Jakilevskij, Il´ja Kabakov, Erik Bulatov, nonché le opere di grafica sia di Jurij Sobolev, dal segno quanto mai chiaro

e arioso, sia di Anatolij Kaplan, rivolto a una riproposta di personaggi dell'antica Russia.

Al di là delle graduatorie di merito, che inevitabilmente subiscono variazioni nell'evolversi delle situazioni, gli artisti indicati hanno dimostrato di svolgere un proprio ruolo, autonomo e ben circoscritto a una realtà originaria esistenziale, che nulla ha da spartire con le sovrastrutture ideologiche o politiche "a posteriori" artificiosamente "costruite per finalità o strumentalizzazioni particolari" che non riguardano certamente il territorio vero e proprio della discussione estetica.

Mostra antologica di Vasilij Sitnikov. Opere dal 1931 al 1971

Centro iniziative culturali Avezzano. Dicembre 1971 – Gennaio 1972

Testimonianze e testo critico di Franco Miele

♢ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 207-214 ♢

NEI miei numerosi viaggi nell'Unione sovietica, e particolarmente a Mosca, il pittore che maggiormente mi ha interessato è senza dubbio Vasilij Jakovlevič Sitnikov. Egli è nello stesso tempo un artista e un personaggio. La sua strana suggestiva figura ti dà infatti la sensazione non solo di andare a ritroso nel tempo, ma di evadere dalla realtà quotidiana.

Quando tuttavia ti sembra di aver capito qualcosa, Vasilij Jakovlevič Sitnikov sfugge, per così dire, a ogni esame critico. E allora tutto il suo mondo diventa un rompicapo, una sorta di mistero, una specie di enigma che ti perseguita anche quando lasci il suo studio e ti apparti in una stanza d'albergo.

Finisci così per pensare e ripensare a questo uomo dal volto scavato, dagli occhi mobilissimi, dai capelli lunghi, dalla barba ispida, dalle mani nervose, dal fisico scattante che ti lascia sulla porta di casa oscuri biglietti con le frasi più sibilline ("Chi siete?" – "Perché venite?" – "Io sono al magazzino, ma poi ritorno" – "Non fate rumore, sto pensando").

Sono diversi anni che ormai conosco Vassilij Sitnikov: e dovrei quindi essermi abituato anche ai suoi atteggiamenti e al suo modo di comportarsi quasi istrionico. Ma ogni incontro è sempre un fatto nuovo, poiché Sitnikov è come un prestigiatore che tutti i giorni rinnova il suo spettacolo.

A volte mi sono domandato se sia veramente folle o se reciti una parte, alla stregua di un attore consumato, che sulla scena si cala in diversi personaggi. Ma ai vari interrogativi ancora oggi non so dare una risposta precisa. Anche lontano da Mosca, fuori dall'atmosfera un po' pesante di quell'ambiente, mi riesce difficile valutare dove finisca la finzione e cominci la verità.

Al di là delle considerazioni personali, Vasilij Sitnikov rimane tuttavia un personaggio a sé, eclettico e imponderabile, drammatico e ironico nello stesso tempo; in breve un uomo-artista che potrebbe essere utilizzato come protagonista vuoi per un romanzo alla Dostoevskij vuoi per un dramma alla Pirandello.

Certamente per comprendere qualcosa di Sitnikov è necessario spogliarsi dalla nostra mentalità occidentale, e trascorrere lunghe ore nella sua abitazione, sia quando è solo sia quando è in compagnia di qualche sua amica o dei suoi allievi.

Da solo lavora accanitamente su tele e fogli di carta, affrontando ed elaborando contemporaneamente diversi soggetti: cremlini fantastici e monasteri variopinti, figure immerse in uno spazio impalpabile e volti di donna dalle espressioni enigmatiche. A volte si agita invece come una scimmia, si denuda il petto e compie una serie di capriole. E non è raro che nella stanza affollata di quadri e di icone ti abbraccia e ti bacia come un bambino. Con i suoi allievi si trasforma infine in una specie di profeta: diventa esigente, ieratico: assume quasi le pose di un santone o di capo di una setta religiosa. Ma anche in queste circostanze poi improvvisamente esplode, e ti obbliga a brindare con lui, a fumare senza sosta o all'opposto a sederti su una sedia o a non muoverti assolutamente da un piccolo scanno che riserva sempre agli ospiti di riguardo.

La prima volta che ho conosciuto Vasilij Sitnikov fu in una vecchia casa di Malaja Lubjanka, una piccola strada a ridosso della famosa prigione della polizia di stato. Egli viveva in una cameretta di pochi metri quadrati che fungeva da studio, abitazione, toilette. Una tenda sgualcita separava il letto dall'ambiente di lavoro vero e proprio, ove da una piccola finestra si intravedeva un cortile pieno di legna e di rifiuti. Sembrava di trovarsi in uno sperduto villaggio di campagna, mentre si era al centro di Mosca. Poiché in altre stanze della stessa abitazione vi erano 3 o 4 famiglie, ogni tanto Sitnikov faceva segno di tacere o, ironicamente, ti indicava il palazzo del Kgb. Era quasi compiaciuto di questo clima di mistero che finiva per mettermi in una situazione di disagio. Ma subito dopo cominciava a ridere, quasi per farmi capire che aveva scherzato e non bisognava preoccuparsi di nulla.

Altri incontri, anche recenti, sono avvenuti nell'estrema periferia di Mosca, oltre la stazione della metropolitana Semenovskaja. Attualmente Sitnikov vive in questo quartiere, in un grosso caseggiato, di dodici piani, e la sua abitazione è composta di due stanze, di complessivi 18 metri quadrati. In una vi è la cucina con tutti gli accessori; nell'altra vi è situato lo studio di pittura. In alto, sui muri, a forma di biblioteca, è disposta un'eccezionale collezione di icone. Ma dove Sitnikov dorme non l'abbiamo ancora capito. Sicuramente la notte egli si corica nel sacco a pelo che è nascosto sotto uno scaffale della seconda stanza, insieme a varie coperte.

Il suo studio-abitazione è comunque ora più ordinato, anche se le pareti sono "tappezzate" da immagini sacre, da oggetti religiosi, e sul soffitto vi è attaccata una specie di canoa, di cui l'artista si serve durante l'estate per fare alcune escursioni sulla Moscova o lungo i canali del Volga.

In questo ambiente abbiamo avuto modo di conoscerci con più calma, da soli o alla presenza della sua compagna Lilli e del fratello Kolja, che parlano perfettamente il francese.

Sitnikov ha avuto così modo di raccontarmi diversi episodi della sua vita e dei periodi che ha trascorso (a cominciare dal 1941) nelle "case di cura" per l'opposizione al regime ufficiale. Ogni volta sembra che ne sia uscito con l'animo un po' scosso, anche se candidamente confessa di essersi "abituato" sin dall'epoca delle "purghe" staliniane a vedersi "improvvisamente prelevato" senza giustificazioni di sorta. Sitnikov ci tiene anzi a specificare che egli non fa più caso agli "altri" che lo ritengono un pazzo, poiché, aggiunge, non ha paura di nulla né si preoccupa del giudizio del prossimo.

In uno scritto che ultimamente mi ha consegnato, ha steso qualche nota biografica, con alcune osservazioni sulla pittura e sulla sua formazione artistica. Si tratta di numerose pagine scritte a stampatello, con una grafia ossessiva, e redatte, a giudizio dei traduttori, in uno stile alquanto aggrovigliato, spesso senza che vi sia un nesso logico fra le diverse parti. Le numerose frasi sospese per aria sono tipiche di chi improvvisamente dimentica qualcosa o di chi non vuol dire tutta la verità.

Apprendiamo comunque da questa diretta "testimonianza" che egli è nato nel 1915, sulle rive del Don in un piccolo villaggio chiamato "Nuovo Rakitino", una località che nel passato era una sorta di zona neutrale contesa fra i russi e i tartari abitanti della Crimea.

Suo padre cominciò a fare l'agricoltore, poi si trasferì a Mosca come muratore, quindi divenne portiere in una casa di benestanti.

Qui Sitnikov ricorda con commovente chiarezza la figura del padre, seduto su uno sgabello, mentre dormiva con fa testa appoggiata sul tavolino, per cui "quando il campanello suonava, si doveva alzare di scatto e scavalcare la madre coricata per terra". Si era nel 1916 e la prima abitazione dei Sitnikov era nel vestibolo del numero 9 di Via Šagurin, con l'unico letto vero e proprio situato in un sottoscala.

Del comunismo i suoi genitori non capirono nulla, anzi vi erano decisamente contrari per motivi religiosi; e durante quegli anni della rivoluzione furono solo presi dal desiderio di ritornare a coltivare la terra. Ma anche qui, dopo

essere riusciti con grandi sacrifici a comprare degli animali e a cominciare la costruzione dì una "isba", con la collettivizzazione staliniana tutto andò disperso o venne requisito.

Di nuovo a Mosca con la famiglia, nel 1930 Vasilij Sitnikov, dopo aver frequentato le scuole inferiori, cominciò a sentire una attrazione verso le arti figurative. E fu particolarmente suggestionato dai motivi e dai colori di un tappeto orientale che sua madre aveva avuto in regalo. Le divagazioni fantastiche che quel tappeto suggeriva alla sua immaginazione furono in fondo la base della scelta "tematica" che Sitnikov in età matura avrebbe sviluppato nella sua pittura.

Nel 1935 sì iscrisse all'Accademia di belle arti, ma fu regolarmente bocciato; e solo nel 1938 gli fu possibile di accedervi come… inserviente addetto alla manutenzione delle diapositive durante le lezioni di storia dell'arte. Ma proprio in quell'ambiente, a contatto degli "accademici" come Gerasimov e Kardovskij, che dipingevano le personalità più in vista del partito e del governo, Vassilij Sitnikov confessa di aver imparato "a fare dei bellissimi ritratti morti di gente viva". Di questa esperienza doveva ben presto vergognarsi, per cui decise di proseguire da solo.

A poco a poco, visitando musei e approfondendo una serie di ricerche sui problemi della luce, Sitnikov doveva giungere a delineare un suo linguaggio. Quel linguaggio che apparentemente si estrinseca in una duplice situazione, ma che nella sostanza è sempre il frutto di un unico lavoro di indagine e di sintesi. Attraverso innumerevoli colpi di matita o di pennello, egli ama infatti delineare delle "immagini" su una sorta di spazio irreale. A volte queste "immagini" hanno una maggiore corposità e sono impregnate di colori splendenti, di intonazione quasi esotica; a volte invece risultano impalpabili, immerse in una specie di dimensione aerea. Ma sia che affronti la tematica dei conventi e dei cremlini, invasi da corvi o da stelle, sia che si cimenti in una visione paesaggistica di villaggi moscoviti sotto la neve, sia che si addentri in un giuoco fantasioso (con una tecnica quasi di tipo puntinista) di corpi ovattati di uomini e fanciulle, la visione di Sitnikov ha sempre qualcosa di magico, al limite di un simbolismo evocativo. In molte occasioni il pittore ama ritrarre se stesso in un angolo o al centro delle tele, in veste di arrotino o dì viandante solitario; ma in questa "proiezione" egli tiene solo a sottolineare in chiave poetica il senso di solitudine dell'uomo sperduto in una situazione più grande di lui, e contro la quale nulla può fare.

Forse veramente Sitnikov ha ragione quando afferma che "il colore da solo basta per occupare tutta una vita". Per questo egli tormenta quasi i suoi allievi, obbligandoli a lavorare con lui intere giornate, sino a raggiungere una sorta di purezza espressiva che esalti "il valore dell'immaginazione su una superficie di volumi nello spazio". A causa di un così estremo rigore, rischia a volte di rovinare i suoi quadri e di privarli di una certa spontaneità.

Si può comunque comprendere come, per tanto eccesso di scrupolosità, in genere su diverse opere, che amici e collezionisti gli portano via, sia solito scrivere che si tratta dì un lavoro "incompiuto". Per Sitnikov infatti un dipinto o un disegno ha sempre bisogno di un lunghissimo lavoro di definizione, di mesi e di anni, secondo il metodo che a suo giudizio venne usato dagli antichi. Per questo egli impone ai suoi stessi collaboratori uno sforzo eccezionale, ininterrotto, fino al punto – aggiunge con orgoglio e ironia – da lasciarli "completamente sfiniti".

E forse questa sorta di "furore" creativo che lo anima nella realtà quotidiana e nella vicenda artistica è la vera giustificazione del modo di essere di Sitnikov. Ma egli rimane soprattutto il pittore di favole e di chiese, di figure siderali e di spazi irreali; il collezionista di icone, di oggetti sacri e di samovar; in breve un uomo che non fa differenza fra quanti stanno nelle case di cura e quanti si illudono di essere liberi nelle vie cittadine.

Il mondo occidentale non dovrebbe ignorare un tale personaggio che vive di fantasmi estetici

in una società che gli nega di essere conosciuto nella sua attività di pittore.

Opere esposte

- Gruppo di disegni e bozzetti dal 1931 al 1941.
- Appunti, ritratti e schizzi del periodo di ricovero nelle case di cura (1941-42, 1955 e così via).
- Disegni – Tempere – Olii sul tema della donna e lo spazio (1955-1971).
- Olii – Tempere – Disegni di soggetto vario (Paesaggi, ritratti, nature morte, motivi religiosi: 1960-1971).
- Tempere – Olii sui motivi dei monasteri russi (1958-1971).
- Disegni – Olii – Tempere – Trittici ispirati a visioni del cremlino e fantasie russe (1967, 1968, 1969, 1970, 1971).

Fig. 1. Monastero, 86x62

Fig. 2. Monastero

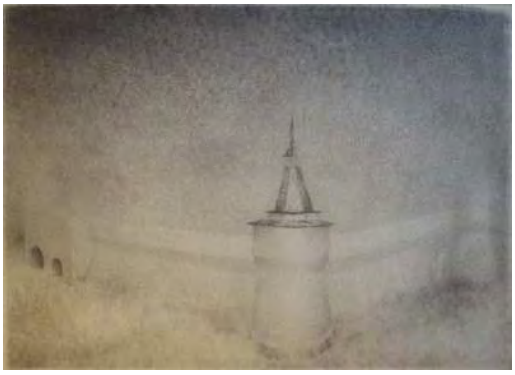


Fig. 3. Cremlino, 62x86

Fig. 4. Figura, 59x84

Fig. 5. Figura, 60x84

Fig. 6. Donna nello spazio, 90x65

Fig. 7. Bagnante

Fig. 8. Donna nello spazio, 90x65

Fig. 9. Donna nello spazio, 90x65

Fig. 10. Figura, 73x84

Fig. 11. Natura morta

Fig. 12. Franco Miele e Alberto Morgante nel giorno dell'inaugurazione della mostra antologica di Šil´tjan a Palazzo Venezia, Roma 1970

Fig. 13. Grigorij Šil´tjan, Alberto Morgante, Ettore Russo e Franco Miele

Fig. 14. Testa

Fig. 15. Autoritratto e l'infinito

Fig. 16. San Giorgio e il drago

Fig. 17. Variazione del tema ironico di Mao Tse Tung

Fig. 18. Volto

Fig. 19. Cremlino, 128x55

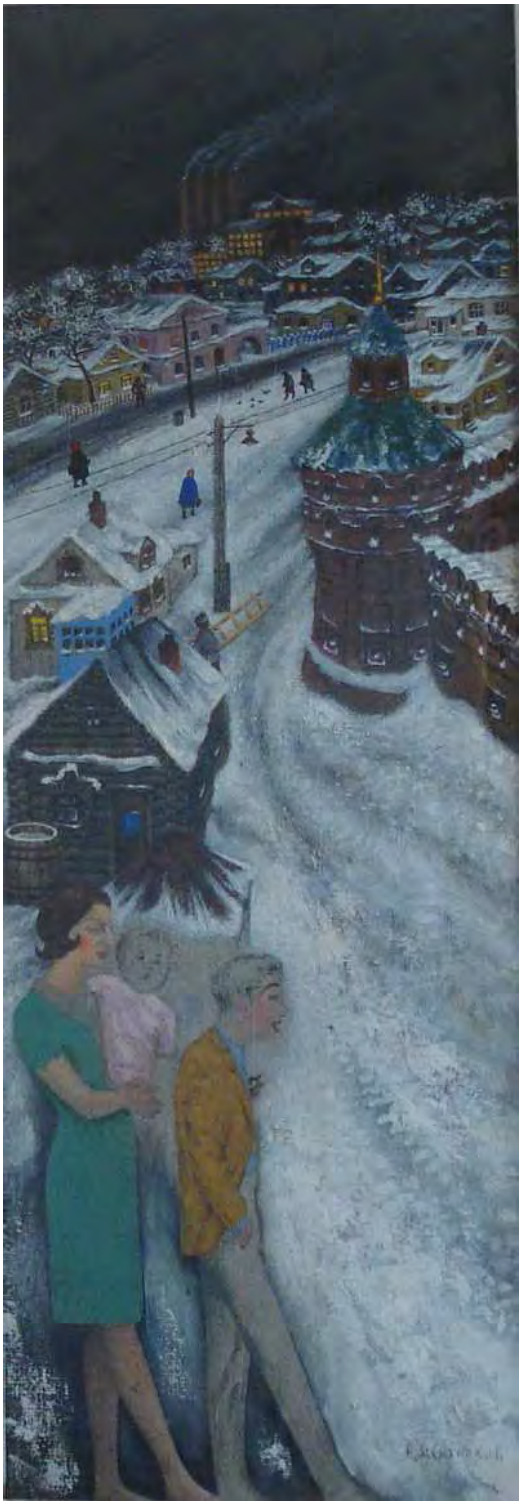


Fig. 20. Visione a Mosca

Fig. 21. Monastero

[*Mostra antologica di Wassili Sitnikov. Opere dal 1931 al 1971*, testimonianze e testo critico di Franco Miele, Avezzano 1972.]

Franco Miele: breve ritratto

Alessandra Agostinelli

♢ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 215-218 ♢

LA vicenda di Franco Miele (nato a Formia il 15 maggio del 1924 e morto a Roma nel 1983) è contraddistinta dalla poliedricità dei suoi interessi culturali: pittore, poeta e, al contempo, storico e critico d'arte. La razionalità e il rigore con cui indaga le sue molteplici passioni, porteranno la critica a definirlo un "umanista in chiave moderna". Nel 1942 si trasferisce a Roma e si iscrive alla Facoltà di lettere e filosofia, presso cui si laurea nel 1946 con una tesi dal titolo *Psicologia della folla e delle masse*; già da tre anni collabora presso il Centro di psicologia del Consiglio nazionale delle ricerche.

Intorno al 1947 inizia a esporre i suoi dipinti, suscitando giudizi positivi sia presso la critica che presso il pubblico. In pochi anni la sua carriera di pittore decolla ed è invitato alle maggiori manifestazioni artistiche nazionali: partecipa alle rassegne della Permanente di Milano e del Palazzo delle esposizioni di Roma, alle Biennali di Carrara e Messina, alle mostre di Udine, Bari, Ferrara, Torino, Viterbo, Taranto, Foggia, Latina, Napoli, Genova, Marina di Carrara, al Premio Venezia, alla VII e alla VIII Quadriennale di Roma e alla XXVIII Biennale di Venezia; a quest'ultima è presente con tre tavole datate 1956: *Motivi di strade*, *Vasi sul davanzale* e *Fiori*.

Numerose mostre personali dell'artista vengono organizzate sia in Italia che all'estero: la prima si tiene nel 1952 nelle storiche sale del Caffè Greco a Roma; nello stesso anno è presente a Bari, dove espone presso la galleria Il Sottano. L'anno seguente la galleria Kirchgasse di Zurigo gli fornisce l'occasione per esporre fuori dall'Italia, mentre nel 1954 le sue opere vengono presentate alla House of Arts di Chicago; di ritorno dagli Stati uniti espone nuovamente a Roma, alla galleria La Medusa. Nel 1957 è a Milano e nel 1959 a Messina. Negli anni Sessanta espone più volte nella capitale: nel 1961 alla galleria La Barcaccia, e nel 1963 e 1967 alla Russo, dove esibisce per la prima volta i lavori derivanti dall'incontro con le suggestive visioni della Russia. Nel 1969 torna a Bari, alla galleria La Vernice; nel 1970, la mostra allestita a San Sepolcro si rivela un emblematico tributo a Piero della Francesca, ispiratore della luce zenitale che anima i paesaggi di Franco Miele. Partecipa inoltre a numerose mostre collettive negli Stati uniti, in Germania, in Francia, in Svizzera e in Norvegia.

Nel 1957 riceve il premio della Pubblica istruzione alla mostra di Villa San Giovanni; nel 1959 e nel 1964 consegue il massimo riconoscimento rispettivamente alle rassegne nazionali d'arte figurativa di Avezzano e di Sulmona; tra il 1952 e il 1965 ottiene diverse menzioni, tra cui si ricordano quelle al premio F.P. Michetti di Francavilla a Mare, al Maggio di Bari, a Massa Carrara, all'esposizione Artisti di Roma e del Lazio.

Nel 1968 per i suoi paesaggi d'ambientazione russa e per i ritratti di Ksenja (si tratta di K. Muratova, la futura moglie russa) si classifica al primo posto nel concorso internazionale patrocinato dalla rivista moscovita Sovetskaja Ženščina.

Alcune sue opere sono ospitate in musei, tra cui la Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, in collezioni private in Italia e all'estero, e in edifici pubblici a Viterbo, Brindisi, Bologna, Venezia e nella capitale.

Peculiare nel percorso di Miele è la netta adesione alla corrente figurativa, l'unica, secondo

l'artista, in grado di assolvere la funzione evocativa dell'arte: tale posizione risente di sicuro delle idee diffuse dal movimento Novecento e dalla rivista Valori Plastici. Notevole è anche l'influenza di Giorgio De Chirico: i soggetti ricorrenti nella sua produzione artistica, perlopiù ritratti e paesaggi, costituiscono una fuga dal tempo e dallo spazio reale, tendono alla perfezione ideale e assoluta, vagheggiando la metafisica del *pictor optimus*, con il quale Miele è in stretto contatto.

L'ambiente culturale della Roma di fine anni Cinquanta influisce significativamente sulla vicenda personale di Miele e, in parte sull'elaborazione del proprio credo artistico. Redattore capo de La nuova illustrazione italiana, collabora inoltre, in qualità di critico d'arte, al quotidiano romano La Giustizia, organo di stampa del partito socialdemocratico. Ed è proprio sulle pagine del giornale che prende vita e si sviluppa quel dibattito sull'astrattismo, a cui Miele partecipa come protagonista indiscusso e dedica, in seguito, uno fra i suoi libri più noti, appunto *La polemica sull'astrattismo*. Lo scritto riunisce tutti gli interventi riguardanti lo scottante dibattito sull'argomento, provocato da un articolo di Miele, apparso sulle colonne della Giustizia il 4 dicembre 1957; il pezzo in questione si scaglia contro il ciclo di conferenze sull'arte astratta indette per l'anno 1958 dalla direttrice della Galleria d'arte moderna di Roma, Palma Bucarelli. Il quotidiano contesta il carattere chiuso e settario della manifestazione, che esclude totalmente l'arte figurativa, di cui Miele e i suoi compagni sono sostenitori agguerriti. Già dal 1953, infatti, La Giustizia si adopera per salvaguardare le istanze della libera figuratività, oscurata e sminuita dall'imperante movimento astrattista. Sulla scia delle imprese rivoluzionarie dei vari Mondrian, Kandinskij e Pollock, si sta diffondendo anche in Italia l'entusiasmo per la tendenza non figurativa, soprattutto fra gli artisti e i critici d'arte, impegnati a estendere il consenso presso un pubblico sempre più vasto. Miele e i paladini della pittura figurativa non possono accettare che un'arte vuota e di impianto esclusivamente decorativo, come da loro sostenuto, possa catalizzare l'attenzione delle maggiori istituzioni e manifestazioni artistiche. L'attacco alle decisioni di Palma Bucarelli e del professor Lionello Venturi, fervido sostenitore della manifestazione, innesca una serie di reazioni a catena tra i promotori e gli oppositori dell'arte astratta: dalle pagine del quotidiano numerosi giornalisti si sfidano a colpi di invettive; la diatriba non risparmia nemmeno nomi celebri, come quelli di Giulio Carlo Argan e Renato Guttuso, rispettivamente contro e in difesa della corrente figurativa. La polemica investe pure la Biennale di Venezia, teatro di quella che Miele definisce la "dittatura dell'astrattismo". Nel 1957 partecipa, in veste di rappresentante sindacale dell'associazione degli artisti (Uil), a un convegno organizzato nella città lagunare, contro le manovre messe in atto dall'ente veneziano per decretare, anche grazie alla nomina governativa di un commissario accondiscendente, il trionfo dell'arte astratta. La battaglia di Miele a difesa del figurativismo, si sposta nel 1958 a Roma, dove i sindacati di categoria protestano animosamente contro la decisione del Ministero degli Interni di annullare la mostra annuale di pittura e scultura, di cui il dicastero si era occupato fino a quel momento. La commissione incaricata di assegnare il premio afferma di non aver trovato nessun artista degno di riceverlo: ciò è visto come una mossa per danneggiare i figurativi, in netta prevalenza numerica. La questione si chiude nel ricorso al Consiglio di stato contro il Ministero degli interni, presentato da un gruppo di artisti fedeli alla causa figurativa, tra cui Miele. Negli anni Sessanta le sue convinzioni lo porteranno a fondare, insieme ai pittori Cesetti, Ciarrocchi, Fantuzzi, Omiccioli, Purificato, Quaglia, Stradone e Tamburi, la rivista Figura.

Nel 1961 diviene titolare del corso di figura all'Accademia di belle arti – Liceo artistico di

Roma.

Parallelamente Miele si occupa di filosofia e di poesia. Nel 1965 pubblica il volume *Teoria e storia dell'estetica,* dall'antica Grecia al Novecento. Nella dedica iniziale ci rivela lo scopo che lo ha portato alla trattazione dell'argomento: "quest'opera [...] dedico a Chi mi ha sollecitato a dare una organica risposta agli interrogativi del pensiero, per tentare di risolvere gli umani problemi nell'impegno di tutto l'essere, che è anima e corpo"[1].

Il bisogno di risposte lo porta alla ricerca di un luogo ideale in cui vita e arte si compenetrino. Questo immaginario peregrinare si concretizza nella raccolta *La verità ha un volto*, versione ampliata dei *Canti del Saraceno*. Il Saraceno, uomo del sud, chiaro alter ego di Miele, è il protagonista di questo insieme di poemi che vanno a evocare un mondo ideale, che è la trasposizione lirica dei quadri dell'artista: ambienti silenziosi e solitari, luminosi e al contempo freddi, malinconici, distanti, quasi tendenti all'astrazione (pur restando in ambito figurativo), a una dimensione in cui le categorie di tempo e spazio diventano indefinite.

Nel 1965 Miele si reca, assieme ad altri artisti, in Unione sovietica: l'ambiente russo lo colpisce profondamente, tanto che nei quattro anni successivi vi si recherà una trentina di volte. Al di là dei manifesti interessi culturali, il movente di questi frequenti viaggi è di natura sentimentale: in Russia conosce infatti la futura moglie Ksenja Muratova, nipote del famoso scrittore e storico dell'arte Pavel Muratov, alla quale dedica la raccolta di poesie *Canti per Ksenja.*

La personale alla Galleria Russo, intitolata *Visioni della Russia*, è l'occasione per esporre al pubblico le opere nate dall'incontro con la realtà sovietica. Le parole di Giorgio De Chirico, autore del testo introduttivo al catalogo, dipingono in modo esemplare l'evoluzione dell'artista, legata, tuttavia, da un parallelo costante, alle trascendentali vedute del sud vagheggiate nei *Canti del Saraceno*:

> A poco a poco [...] è andato maturando per la sua pittura una "sua Russia". Una Russia non oleografica, non rettorica, non magniloquente, ma una Russia sentitamente umana e tutta racchiusa in immagini a un tempo intime e di largo respiro, quasi sognate. Le opere esposte sembrano porsi al di là del tempo come durata fisica [...] rivelano una necessità interiore: il bisogno dell'artista di immettere i suoi contenuti di coscienza nella realtà oggettiva e nello stesso tempo di immedesimarsi nel mondo circostante, allo scopo di scoprirne e comprenderne i valori più nascosti e "ripresentarli" quindi nelle forme significanti tipiche della sua stessa arte. Possiamo quindi parlare di "visione della Russia" sostanziatasi in una rappresentazione mediterranea[2].

Dai contatti con artisti ed esponenti dell'ambiente culturale sovietico, nasce, dopo otto anni di gestazione, il libro *L'Avanguardia tradita*, accurata analisi della pittura russa dall'Ottocento al periodo kruščeviano. Il titolo è tratto dalla frase "La rivoluzione divora i suoi figli e l'avanguardia viene tradita", che compare nel libro stesso[3] ed è un commento al duro comportamento delle autorità sovietiche, colpevoli di aver isolato l'avanguardia e represso i suoi rappresentanti, a favore dell'illusoria esistenza portata in scena dal realismo socialista.

Miele si fa anche portavoce del disagio vissuto da alcuni artisti cosiddetti "non conformisti", che manifestano un dissenso, più o meno celato, verso le direttive del partito comunista.

Una testimonianza toccante arriva da Vasilij Sitnikov, un pittore costretto a vivere nella paura di essere internato a causa della sua posizione di artista non ufficiale. Miele cura il catalogo della mostra antologica dell'artista, che ha luogo ad Avezzano nel dicembre 1971 – gennaio 1972. La vicenda artistica di Sitnikov è la vicenda di uomo che è alla continua ricerca di una propria spiritualità, di una dimensione che gli consenta di affrontare la perenne condizione di instabilità e timore derivante dal pressante controllo esercitato dal regime. Solo l'appro-

[1] F. Miele, *Teoria e storia dell'estetica*, Milano 1965.

[2] *Visioni della Russia*, testo critico di G. De Chirico, 8-21 febbraio 1967, Galleria d'arte Russo, Roma 1967.

[3] F. Miele, *L'avanguardia tradita: arte russa dal XIX al XX secolo*, Roma 1973, p. 285.

do a una dimensione contemplativa può allora far dimenticare la propria esistenza terrena.

Che altro è questa se non la storia del Saraceno, cavaliere errante alla continua ricerca della propria spiritualità? Miele lo comprende benissimo: la ricerca di Sitnikov è la sua ricerca.

Nel 1977 Miele interviene in qualità di ospite al convegno internazionale *Avanguardie e neoavanguardie dell'est europeo,* organizzato nell'ambito della storica Biennale di Venezia dedicata al tema del dissenso nei paesi dell'Unione sovietica e dell'Europa dell'est. L'intervento di Miele mira a illustrare la metodologia critica adottata nell'organizzazione della mostra *La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale*, rassegna dedicata alle varie tendenze considerate non conformiste rispetto all'arte del realismo socialista. Miele prende indirettamente parte alla mostra concedendo in prestito alcune opere della sua inestimabile collezione.

Fino agli ultimi anni della sua vita Franco Miele continua ad affiancare l'attività di pittore a quella di curatore e critico d'arte, recensendo numerose mostre di artisti italiani e sovietici.

Bibliografia essenziale

Franco Miele, *Introduzione all'arte moderna*, Roma 1958.
Idem, *La polemica sull'astrattismo*, Roma 1958.
Idem, *I canti del Saraceno*, Roma 1960.
Idem, "Gli orientamenti estetici in rapporto all'insegnamento artistico", *Cultura e scuola*, Roma 1961, p. 199.
Idem, *Testimonianze d'arte del XX secolo in Europa*, Roma 1963.
Idem, *Teoria e storia dell'estetica*, Milano 1965.
Idem, *La verità ha un volto: i Canti del Saraceno*, Milano 1966.
Tanzi, fantasie di cavalli, testo critico di Idem, Roma 1966.
Idem, "L'avanguardia russa", *Quaderni di arti e lettere*, Roma 1969.
E. Neizvestnyj, testo critico di Idem, Montecatini Terme 1969.
Un pittore d'avanguardia: I. Bielutin, testo critico di Idem, Montecatini Terme 1969.
I. Bielutin, testo critico di Idem, Parigi 1969.
Idem, *L'avanguardia tradita: arte russa dal XIX al XX secolo*, Roma 1973.
Idem, "Pittura russa d'avanguardia", *Umanità*, 16 aprile 1973.
Idem, "La rivoluzione cubofuturista", *Umanità*, 23 aprile 1973.
Vassili Sitnikov, testo critico di Idem, Avezzano 1973.
Opere di Gregorio Sciltian, testo critico di Idem, Venezia 1973.
Giuseppe Guidotti: dipinti e sculture, testi critici di T. Bonavita, F. Miele, G. Selvaggi, Roma 1976.
Miele F., *Iberia*, Roma 1976.
Franco Miele, "F. T. Marinetti e la Russia", *Quaderni di Futurismo-Oggi*, 1977, 19, pp. 81-85.
Idem, *Icone Russe*, Avezzano 1980.
Idem, "Boccioni e il futurismo in Russia", *Boccioni: cento anni*, a cura di L. Tallarico, 1982.
Il mondo russo di Valeria Nisskaja, testo critico di F. Miele, Roma s.d.

Bibliografia essenziale su Franco Miele

28. Biennale di Venezia, Venezia 1956, p. 89.
Franco Miele, Roma 1961.
V. Martinelli, "Miele alla Russo", *Il Veltro*, 1963, 26, pp. 310-311.
Nove maestri della pittura contemporanea, Rimini 1964.
Visioni della Russia, testo critico di G. De Chirico, Roma 1967.
E.F. Accrocca, "Ricerca e coscienza", in *Franco Miele*, Roma 1971.
Iberia. Immagini di viaggio di Franco Miele, Roma 1975.
Franco Miele, Latina 1979.
Franco Miele, Roma 1980.

Da Avezzano con passione: un pezzo di Russia in Abruzzo. Alberto Morgante e la storia della sua collezione

A cura di Silvia Burini

♢ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 219-221 ♢

All'inizio degli anni Quaranta, Alberto Morgante (nato a Magliano dei Marsi il 28 marzo del 1925), si trasferisce a Roma per continuare gli studi. Ma presto, più che dagli studi, il giovane Morgante è attratto dal vivace mondo artistico di quegli anni. Frequenta il caffè Canova, in Piazza del Popolo, in voga tra gli artisti del tempo (tanto che si parlò persino della "Scuola di Piazza del Popolo"). Conosce molti pittori e comincia, con una passione che non lo abbandonerà facilmente, a collezionare pittura italiana: Boccioni, Balla, Severini, De Chirico, Guttuso, Casorati, Morandi, De Pisis, De Nittis, Rosai, Omiccioli (tra gli altri). Successivamente, anche se impegnato in un impresa commerciale di notevole portata (aprirà il primo supermercato in Abruzzo e uno dei primi in Italia, carriera che gli frutterà successivamente il conferimento di una laurea ad honorem in Economia alla Columbia University NY), Morgante non cessa le sue frequentazioni artistiche, conosce personalmente De Chirico, Soffici, Purificato, Guttuso, Levi, Brindisi e altri, continuando ad acquistare dagli artisti, nelle gallerie, alle aste. Così, quasi casualmente comincia la storia della parte russa della sua collezione (attualmente composta da più di 150 opere).

L'incontro tra Morgante e la pittura russa avviene tramite l'amico Franco Miele, pittore e storico dell'arte (si veda la scheda biografica) che gli propone di acquistare opere d'arte russe, che Miele stesso, in quanto diplomatico, riusciva a portare in Italia da Mosca. Nasce così una collezione corposa, che contiene autentici capolavori dell'arte russa dell'inizio del XX secolo, ma estendendosi cronologicamente fino all'underground russo degli anni Sessanta, di cui Morgante possiede un cospicuo numero di pezzi che vede una preminenza numerica delle opere di Vasilij Sitnikov, ma anche dipinti di Oskar Rabin, Vladimir Jakovlev, Dmitrij Krasnopevcev, Vladimir Nemuchin, Lidija Masterkova, Ernst Neizvestnyj e altri.

Fig. 1.

Silvia Burini *Quando ha cominciato a collezionare arte russa?*

Alberto Morgante Ho cominciato a comprare quadri russi quando ho conosciuto Franco Miele, nel 1960; lui frequentava la Russia dal 1952-1953, cosa che continuò a fare attivamente fino agli anni Settanta. Quando lo conobbi aveva già fatto oltre quaranta viaggi in Russia. Era vedovo, si era sposato giovane e aveva due figli. All'epoca viveva con la madre, a Roma. In quegli anni frequentavo Giuseppe Sciortino, critico d'arte, che aveva la Galleria del Vantaggio a Roma, dai trascorsi futuristi, ma anche le altre gallerie come La Barcaccia, la Gradiva, la Galleria Zanin, la Galleria Russo, la Galleria Consorti, La Nuova Pesa, La Fontanella, e così via… Franco era del giro. Me lo presentò proprio Sciortino. Amico di Guttuso, di Dante Ricci e di molti altri

artisti, Miele insegnava all'Accademia. La madre era una specie di generale: quando andavo da loro, le portavo sempre un vassoio di dolcetti nostrani, così ci lasciava parlare in pace.

S.B. *Quale era l'attività di Franco Miele in Russia?*

A.M. Era addetto culturale all'ambasciata; perlomeno era quello che diceva. In qualità di diplomatico, portava in Italia quadri russi, usando spesso un corriere di Oslo. Li faceva incorniciare e me li mostrava a casa sua, a Roma. Non ero l'unico che acquistava quadri russi, ma il primo comunque a cui Franco li faceva vedere. A un certo punto, a Mosca, Miele si sposò con una donna bellissima, Ksenja Muratova [la nipote del celebre storico dell'arte russo Pavel Muratov]. L'evento creò non pochi problemi a Miele: prima ritirarono il visto a lui, poi lo negarono a Ksenja. Dopo varie vicessitudini finalmente Ksenja, anche lei pittrice, venne in Italia. L'abbiamo frequentata spesso, era una donna di rara bellezza e di grande classe. A un certo punto mi sembra di ricordare che Ksenja tornò in Russia, e divorziarono.

S.B. *Dal manoscritto inedito che pubblichiamo in questo stesso numero di eSamizdat,* Artisti russi d'oggi*, mi sembra di capire che Miele fosse molto interessato a diffondere la cultura figurativa russa in Italia. Tra l'altro dimostra di essere un buon conoscitore dell'arte russa.*

A.M. Certamente è così, infatti scrisse anche un poderoso volume, *l'Avanguardia tradita. L'arte russa dal XIX al XX sec*olo, e si adoperò per organizzare mostre di pittura russa in Italia. Mi ricordo che alla galleria La Barcaccia espose Elij Beljutin. Insieme organizzammo alcune mostre al Cic, ossia il Centro iniziative culturali di Avezzano [di cui Morgante a quell'epoca era il presidente]. Proprio al Cic, nel dicembre del 1971, si inaugurò anche una mostra di Vasilij Sitnikov.

S.B. *Così, ad Avezzano, ben sei anni prima della celebre Biennale del Dissenso (Venezia 1977), si tenne una mostra di un pittore dell'underground russo come Sitnikov, figura delicata, dalla biografia molto particolare che annovera anche alcuni ricoveri sospetti in ospedali psichiatrici sovietici. Non ci furono sorprese in occasione di questa esposizione?*

A.M. Ci furono. L'esposizione [si veda il catalogo che viene ripubblicato in questo stesso numero di eSamizdat] venne curata naturalmente da Franco Miele, che era intimo amico di Sitnikov, con il quale anch'io tra l'altro intrattenevo un rapporto personale, anche se a distanza. Una volta che la mostra fu pronta, chiesi a Franco che cosa potevo mandare all'artista che gli facesse piacere: mi venne richiesto un cappotto. Dopo aver comprato il cappotto, ricordo di aver fatto cucire nella fodera un po' di rubli comprati al mercato nero. Sitnikov apprezzò molto il dono tanto che mi mandò una foto per ringraziarmi [Fig. 1; la foto ritrae Sitnikov con un mazzo di fiori in mano con scritto: "Al mio caro amico Alberto Morgante"] e un magnifico quadro con dedica [Fig. 2]. La mostra destò grande interesse e curiosità. Era stato annunciato un coinvolgimento della televisione e di importanti critici d'arte, ma la sera prima dell'inaugurazione venimmo a sapere che l'ambasciata russa aveva messo il veto. Facemmo comunque l'inaugurazione anche se non si presentò nessuna delle autorità previste. Arrivò invece uno "strano" individuo che solo dopo qualche anno si capì essere stato una famosa spia di Mosca…

Fig. 2.

S.B. *Sembra quasi la trama di un film giallo… Franco Miele sapeva il russo?*

A.M. Non so, ma credo di no; forse capiva qualcosa, sicuramente era un grande appassionato di arte russa, come testimonia il suo libro e il testo *Artisti russi d'oggi,* che doveva essere la prefazione al catalogo di una mostra di artisti russi progettata da Miele. Possiedo ancora le foto dei quadri che avrebbero dovuto essere esposti; non erano tutti quadri miei. Miele era amico di Beljutin, di Rabin e intimo di Sitnikov, che probabilmente aiutò quando quest'ultimo emigrò nel 1975, mi pare, e si fermò a Venezia per un certo periodo, prima di trasferirsi a New York. Io non ho mai conosciuto personalmente Sitnikov.

C'è un altro episodio che testimonia l'attaccamento di Miele alla cultura russa. Intorno al 1974 mi chiese dei soldi per poter pagare il corriere di Oslo, quello che usava per esporre i quadri: stavolta però a essere trasportato avrebbe dovuto essere un manoscritto di Solženicyn, anche se non posso sapere se ciò corrisponda a verità.

S.B. *Ha conosciuto qualcuno degli artisti russi con cui Miele aveva a che fare?*

A.M. Sì, ho conosciuto molto bene Grigorij Šil´tjan, di cui comprai un quadro durante la sua mostra antologica organizzata a Palazzo Venezia nel 1970 da Ettore Russo [Fig. 3]. Russo stesso non voleva che acquistassi quel quadro, sostenendo che fosse il più brutto tra quelli esposti. Invece, quando Šil´tjan arrivò, si rammarcò che l'avessero venduto, poiché ci teneva molto e sperava di tenerlo per sé. Lo stesso Šil´tjan mi fece promettere che glielo avrei prestato ogni volta che gli fosse servito per le sue esposizioni. Da allora diventammo amici e andavo spesso nel suo studio, che era arredato in modo piuttosto bizzarro, con manici di scopa, spighe di grano e altre stranezze. Voleva perfino fare il ritratto a mia moglie, ma lei si rifiutò di posare....

S.B. *Dietro molti dei suoi quadri degli anni '60-'70 c'è l'etichetta della Biennale del Dissenso. Furono prestati alla mostra veneziana?*

A.M. Sì, ma avvenne tutto attraverso Miele, tanto è vero che il mio nome non figura. E non riuscii nemmeno ad andare a visitare la Biennale quella volta.

Fig. 3. Grigorij Šil´tjan e Alberto Morgante

S.B. *Oltre alla mostra di Sitnikov, ne avete organizzate altre?*

A.M. Sì, al Cic si tenne una mostra di icone, di cui è rimasto il catalogo, anche stavolta curato da Miele [*Icone russe*, Avezzano 1980]. Franco aveva portato dalla Russia parecchie icone provenienti direttamente dallo studio di Sitnikov, che era un grande appassionato di icone e ne aveva raccolte in grande quantità nel corso degli anni. Quando emigrò, le lascio in gran parte ai musei russi.

S.B. *Allora bisognerà ripubblicare anche questo catalogo. Mi sembra di capire che siamo solo alla prima puntata di una interessante e avvincente vicenda.*

[Avezzano, 1 maggio 2008]

eSamizdat 2008 (VI) 1

"Io non penso che la sofferenza sia la chiave di lettura del comunismo". Dialogo con Vasile Ernu, a cura di Maria Luisa Lombardo 225-231

JAN REICH, *Dům v krajině*

SVĚTNICE V KŘEMENICI

Jan Reich, *Dům v krajině*

Cesta do Křemenice

“Io non penso che la sofferenza sia la chiave di lettura del comunismo”. Dialogo con Vasile Ernu

A cura di Maria Luisa Lombardo

♢ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 225-231 ♢

Vasile Ernu (1971) è autore di un libro che ha provocato non poche reazioni nello spazio culturale romeno. L’autore, nato a Odessa, vissuto in Moldavia e naturalizzato romeno (la famiglia Ernu si è trasferita in Romania nel 1990), debutta come scrittore nel 2006 (nell’ambito della campagna di promozione della nuova letteratura promossa dalla casa editrice Polirom con lo slogan “Votate per la letteratura giovane”) con il libro di memorie *Născut în URSS – Rożdennyj v SSSR* [Nato in Urss, Iasi 2006], in cui ha creato piccoli quadretti ironici, sarcastici ma realistici, delle abitudini, dei simboli e del mondo nell’ex Unione sovietica. Il libro si inserisce nel filone della memorialistica postcomunista e assume le fattezze di una carrellata documentaria dell’era sovietica, di una ricerca “archeologica” alla scoperta di un mondo scomparso. I ricordi di Ernu sono personali e nel contempo appartengono alla sfera collettiva, in quanto ogni cittadino dell’ex Unione sovietica può rivendicarli come propri.

Il titolo del libro è eloquente quanto provocatorio, e si giustifica con i natali sovietici dell’autore, arrivato in Romania solo a un’età avanzata. L’ipostasi dell’individuo formatosi in Urss è evidenziata dal motto di Vladimir Majakovskij che apre il libro “Priviţi, minunaţi-vă / Sînt cetăţean al Uniunii Sovietice” [Guardate, stupitevi / Sono cittadino dell’Unione sovietica]. Difatti, come sottolinea Luciat, la prospettiva da cui scrive Ernu è quella di colui che ha vissuto al centro del mondo, in una superpotenza, culturalmente e politicamente opposta al capitalismo americano. Non sorprende quindi il tono di “elogio” per un paese che aveva un proprio orgoglio e una propria centralità, cosa che differenzia molto Ernu da altri scrittori romeni.

Nel libro si racconta in maniera lucida, ironica e nostalgica il mondo ormai scomparso dell’infanzia e adolescenza dell’autore, uno spazio mitico, culla di dolci ricordi personali, a prescindere dal sistema. In realtà, il documento testimonia il dramma di tutti coloro che all’improvviso si sono trovati senza la propria patria, privati della loro consueta identità, disgregatasi insieme all’ex Unione sovietica. Ma la nostalgia del libro nasconde qualcosa che trascende l’ideologia politica e si colloca su un piano strettamente personale. Lo stesso autore confessa infatti con velata amarezza:

> A volte vorrei prendere un biglietto per l’Urss. Tuttavia, quando capita, devo ricordarmi che una cosa del genere non è più in vendita. Nessun treno, nessun aereo e nessuna strada portano ormai in Urss, per il semplice motivo che l’Unione sovietica non esiste più. Il solo modo di visitare il mio paese è legato alla memoria.

Il libro si presenta come un puzzle i cui pezzi sono intercambiabili e tutti necessari per potersi addentrare nell’universo dell’*homo sovieticus,* il che offre la possibilità di poter comunque iniziare a leggere il libro dal capitolo il cui titolo stuzzichi e incuriosisca maggiormente. E infatti, i titoli sono molto suggestivi, dicendo quel tanto o quel poco che serve per catturare la curiosità del lettore. In questo modo Ernu fa da una parte il verso a opere saggistiche rumene aventi come denominatore comune il passato comunista, dall’altra se ne distanzia evitando di puntare il dito contro quel passato. Così facendo, l’attitudine di Ernu risulta anche più giocosa, più leggera e permette una lettura più rilassata. Si veda ad esempio il capitolo *Ode alla tualet sovietica*, dedicato a Il´ja Kabakov, qui tradotto in forma integrale:

> Non esiste niente di più intimo nella vita del cittadino sovietico della *tualet* (consentitemi, per l’immenso rispetto che ho nei confronti di questo luogo e di questa parola, di mantenere la formula sovietica: *tualet)*. Essa è, forse, la parola più intima conosciuta dal cittadino sovietico. *Tualet* è il luogo dove tu e solo tu risolvi i problemi che nessun altro può risolvere al posto tuo. Nessuno, né tuo padre, né

tua madre, neanche tua moglie o il tuo migliore amico e neppure il Primo segretario, può sostituirti nella visita obbligatoria che devi fare alla *tualet*. L'esperienza che hai con questo luogo ti marchia a vita, la tua intera persona rimane in un rapporto intimo con questo luogo e con l'esperienza in questo luogo. L'esperienza che ciascuno di noi ha avuto con questo luogo è diventata parte della nostra natura collettiva. L'esperienza della *tualet* sovietica è un bene collettivo che abbiamo conquistato e che è divenuto una delle caratteristiche essenziali del nostro spirito.

Non so con esattezza quale sia l'esperienza di un cittadino di un paese capitalista occidentale, tuttavia, quando sono arrivato per la prima volta in un paese dell'ovest, la prima cosa che mi ha destato un certo grado di sconforto sono stati i wc. Non mi hanno infastidito per la loro sporcizia, poiché, paragonati alla *tualet* sovietica, essi sono veri paradisi, e neanche per ciò che riguarda il rispetto dell'intimità, poiché la maggior parte hanno *séparé* che ti proteggono dagli occhi del vicino, quanto per la loro incapacità di farti sentire in intimità. Per il cittadino sovietico ciò è inaccettabile. La *tualet* è l'intimità collettiva alla massima purezza. Il cittadino sovietico si costipa in un *boudoire* capitalista, per il semplice motivo che questo spazio non si trova in un rapporto di intimità con lui. Per tale causa, non esistono ricordi legati ai wc occidentali. E laddove non esistono ricordi, non esiste nemmeno intimità.

Ma cosa rende speciale questo luogo dannato? Ebbene, cercherò di dirvi qualcosa, cose che di solito non si dicono, e che ciascuno tiene per sé. È difficile raccontare i ricordi più intimi. Queste cose sono conservate per ricordare e goderne. Pochi sono coloro che le raccontano e ancora meno sono coloro che possono raccontarle. Ma proviamoci.

In primo luogo, voglio dirvi che esistono due tipi fondamentali di *tualet* sovietica, che ogni cittadino sovietico o ama od odia. Tuttavia, indifferentemente dal sentimento che provi, ti relazioni con essa come se fosse parte di te stesso. La prima *tualet* è quella della *kommunalka*. Lì la incontri per la prima volta e lì sperimenti i primi momenti del rapporto intimo con questo tipo di spazio. La *tualet* della *kommunalka* è un luogo comune, che appartiene a tutti gli inquilini della casa. Di conseguenza, esso è il luogo dell'intimità di più persone, e non solo della tua famiglia. Qui viene anche *tetja* Klava e *dedja* Valodija, anche la bella Marusija, e quell'antipatico di Lenija, così come anche gli altri 20 inquilini della casa. Questo luogo sopporta, rispetta e serve in ugual misura ciascuno di noi. La *tualet* non fa discriminazioni. Tu puoi sbagliare nei suoi confronti, lei non può mai sbagliare nei tuoi.

Andare alla *tualet* è una vera arte, e quella della *kommunalka* presuppone una vera e propria iniziazione. Diventi una sorta di *stalker*, la guida spirituale della tua stessa persona. Quando vai là, devi sapere che, per quanto tu possa essere solo, gli inquilini ti seguono. Ce n'è almeno uno che ti segue e commenta: "Questo qui ci sta di nuovo mezz'ora", "Di nuovo legge romanzi o chissà che diavolo si mette a fare". In verità, quando vai alla *tualet*, se rispetti questo luogo, devi avere con te due cose. Un libro e la carta igienica. La carta igienica è un oggetto che non troverai mai in una *tualet*. Questo oggetto si tiene al posto d'onore nella propria camera. E si utilizza *economicos*. Ma non dovete pensare che, se vi siete dimenticati la carta igienica, vi possiate trovare in una situazione imbarazzante. No. Là troverete, in un angolo, o la Pravda dell'anno scorso, il che ti risolve automaticamente anche il problema della lettura, o un mucchio di ritagli di giornale, rifiniti per benino con la forbice, dalla Komsomolskaja Pravda. Di questo se ne occupa *tetja* Klava[1].

Una parte della critica romena non ha però accolto con totale favore questo libro, intriso, secondo alcuni, di nostalgie verso un mondo "terribile": quasi si trattasse di un'apologia del mondo sovietico contrapposto al mondo capitalista. Proprio per questo affetto, spesso ostentato (a volte con ironia, a volte con polemica) le reazioni di una parte della critica sono state aspre, dirette contro quelle che sono sembrate le farneticazioni di un filocomunista, insensibile alle sofferenze altrui.

A tal proposito, Sorin Antohi, autore della postfazione al libro dal titolo *Nostalgii sovietice* [Nostalgie sovietiche], analizza il fenomeno dei "nostalgici" del vecchio sistema di vari paesi dell'Est Europa, quello che i media hanno definito *Ostalgie*, rievocando memorie personali, ovvero i propri incontri con persone degli ex paesi comunisti. A parte la solidarietà fra questi superstiti di un'apocalisse politica e sociale che, se capita di incontrarsi, si ritrovano magari a parlare in russo davanti a un bicchiere, si manifestano anche diversi motivi e modalità di nostalgia: i russi hanno una "nostalgia imperiale", gli ucraini mescolano nazionalismo "filo-occidentale" a una nostalgia che non si riferisce comunque al sistema sovietico; essa è piuttosto una *pseudomnesia*, cioè la rievocazione di un'Arcadia idealizzata, di un passato mai vissuto e riscoperto dopo decenni di forzato oblio collettivo (come nel caso dell'antica toponomastica romena: *Cernăuţi* e *Liov* ad esempio), i cittadini della ex Germania est (che si confessano più tristi dei romeni, poiché l'onomastica della loro patria era ridotta a una sigla) manifestano una nostalgia svuotata dell'oggetto.

In questo quadro di diverse "nostalgie", il libro di Ernu è – sottolinea Antohi – "una versione molto speciale della nostalgia di un bessarabo per l'Urss, in cui domina lo humour nero: "Peccato che questi capitalisti siano riusciti a produrre una tale quantità di merce che supera (sic) la nostra capacità di costruire code"[2]

[1] V. Ernu, *Născut în URSS*, Iaşi 2006, pp. 164-166 (traduzione dal romeno di Maria Luisa Lombardo).

[2] S. Antohi, "Nostalgii sovietice", V. Ernu, *Născut în URSS*, Iaşi 2006, p. 245.

Dopo aver ricevuto svariati premi e riconoscimenti in Romania, recentemente il libro è stato pubblicato anche in Russia dalla casa editrice Ad Marginem, nella traduzione di Oleg Panfil. Il 28 novembre 2007 è stato presentato a Mosca nell'ambito della fiera del libro (28 novembre – 2 dicembre 2007), insieme a una tavola rotonda sul tema *Homo postsovieticus: Attualizzazione dell'esperienza sovietica*, cui hanno partecipato i critici letterari Viktor Miziano e Lev Danilkin, il critico d'arte Ekaterina Degot, gli scrittori Alexandr Prochanov, A. Zamostjanov e Michail Elizarov, redattore della rivista Moscow Art.

Maria Luisa Lombardo *Le sembra corretto dire di lei che è uno scrittore romeno nato in Unione sovietica?*

Vasile Ernu Si può dire anche così. Io sono nato e cresciuto in Urss. Sono stato e sono bilingue, ma ho scritto i primi testi in lingua romena. Mi sono assunto la responsabilità di questa cosa. A volte ciò mi imbarazza, a volte mi dispiace di non poter dire in romeno quello che potrei dire in russo. Tuttavia, se dovessi scrivere in russo credo che proverei lo stesso sentimento. La lingua è un mondo affascinante, con le sue regole e i suoi limiti. È affascinante poter sognare in due lingue, peccato siano solo due.

M.L.L. *È chiaro dall'introduzione delle prime pagine che si tratta di un libro di memorie che, attraverso il recupero memorialistico, tratta di temi sociali, politici e culturali, delle usanze dell'*homo sovieticus *e così via. Se volessimo inquadrare il suo libro in un genere letterario, quale potrebbe essere?*

V.E. Io ho battezzato ciò che faccio "genere eretico" (termine che ho preso in prestito), cioè una mescolanza di più stili. Vi si trova anche una sorta di narrazione prossima al genere memorialistico, c'è anche il genere documentario e anche il saggio. Quel che ho cercato di fare, indipendentemente dal genere, è stato mantenere un certo tono, un certo timbro. Il libro è formato da più pezzi, sul modello di un puzzle, e anche lo stile è frammentario. Nonostante ciò, persino nemici dichiarati hanno riconosciuto che il mio libro si legge tutto d'un fiato. Questo non significa che sia necessariamente di qualità. A me tuttavia piacciono i libri che si leggono facilmente, tutto d'un fiato.

M.L.L. *Può introdurci un po' nel suo libro, raccontandoci del mondo messo in luce dalla memoria, dei temi sociali e culturali affrontati?*

V.E. Io provo a raccontare un mondo, un mondo scomparso. E in questo percorso procedo da una tesi semplice: indifferentemente dal sistema in cui vivi, indifferentemente dall'ideologia, dalla repressione, la cosa più importante è la vita. Io provo a raccontare la vita, la vita comune, quella di ogni giorno, la vita quotidiana di un cittadino sovietico: come si veste, come vive, cosa fa a scuola, come beve, che rapporto ha con il sesso, che oggetti utilizza, che film vede e che musica ascolta, come si diverte, chi ama e chi odia, come sta in fila e di cosa conversa in cucina… E tanti altri elementi che costituiscono la nostra vita. Il tutto è scritto con una certa dose di tenerezza, quando è necessario non mancano gli elementi nostalgici, ma c'è anche molta ironia. Allo stesso tempo, io faccio riferimento sempre anche al presente. Il libro è una sorta di sguardo dal presente verso il passato, per questo non dimentico di ironizzare sul mondo nuovo, sulle nuove ideologie, sui nuovi cliché.

M.L.L. *Da dove nasce il desiderio o la necessità di scrivere un libro dal titolo eloquente* Nato in Urss?

V.E. Negli ultimi anni mi è venuto desiderio della mia ex patria. Una patria che non esiste più se non nei ricordi e negli archivi. Ho deciso che dovevo necessariamente scrivere questo libro. Volevo che fosse un progetto collettivo, ma non è riuscito. Ho deciso di scriverlo da solo e credo di aver fatto bene, almeno per quanto mi riguarda. Sono soddisfatto, nonostante ogni giorno mi vengano in mente cose che avrebbero meritato maggiore riflessione. Ma io mi sono assunto il rischio di questo carattere sogget-

tivo, personale e che non vuole essere a ogni costo esaustivo. Il libro è nato dal desiderio di raccontare questa esperienza in primo luogo a me stesso. Ho cercato di vedere qual è il mio rapporto con il passato e implicitamente con il presente. Allo stesso tempo ho voluto testimoniare questo rapporto. Il libro è una sorta di testimonianza di un mondo e di un modo di essere.

M.L.L. *Leggendo il suo libro mi sono ricordata del film di Stephen Spielberg,* The Terminal, *con Tom Hanks. Il protagonista a un certo punto si ritrova prigioniero nell'aria neutra dell'aeroporto, poiché il suo paese politicamente non esiste più. Pensa che il cittadino dell'ex Unione sovietica del suo libro possa essere paragonato, in una certa misura, al personaggio di questo film, con lo spazio neutro dell'aeroporto sostituito da quello della memoria?*

V.E. Sì, ma solo se lo consideriamo in prospettiva temporale e non spaziale. La nostra patria, l'Unione sovietica, è un concetto temporale, non geografico, è già entrata negli archivi e nella storia. Può essere rivissuta solo con l'aiuto della memoria.

M.L.L. Nato in Urss *non è solo un libro ma anche un sito web (*http://www.nascutinurss.ro*) in cui possiamo trovare reperti e feticci dell'ex Unione sovietica. In quale misura lei pensa che il sito completi il libro, o si tratta piuttosto di due aspetti che possono essere vissuti in modo separato?*

V.E. Il sito è un prolungamento del libro. Io dico che è un'estensione del libro. Esso apporta al testo una parte visuale e audio. Il libro e il sito si completano reciprocamente ma possono anche essere vissuti in modo separato. Anche il sito rappresenta un archivio soggettivo della civiltà sovietica. Io provo a creare una sorta di mondo virtuale dello spazio sovietico allo scopo di renderlo familiare e di informare almeno parzialmente. Non è un archivio della nostalgia, come alcuni hanno voluto insinuare.

M.L.L. *Sul sito si trovano anche informazioni sul libro e i dibattiti della stampa che sono seguiti alla pubblicazione del volume. Navigando sul sito, ho incontrato per esempio l'articolo di Ştefan Agopian*[3]*, in cui si fa un'aspra critica della nostalgia che ha idealizzato un mondo evocatore di tristi ricordi per i rumeni. Come ha reagito a un simile attacco?*

V.E. Mi dispiace, ma per me il prendere in giro e la *băşcălia* [derisione sarcastica] non rappresentano una critica. Non rispondo a simili approcci per il semplice motivo che non si basano su argomenti, ma su mezzi argomenti, non fanno riferimento a un discorso razionale, ma fanno appello alle emozioni. Questo genere di ingiurie vengono da posizioni di potere e di disuguaglianza che non desiderano un dialogo ma la distruzione dell'altro. Paradossalmente tuttavia, il testo di Agopian, che è un importante scrittore, mi ha reso un grande servizio. Molti si sono incuriositi in seguito ai suoi attacchi.

M.L.L. *Mentre scriveva il libro, ha mai pensato alle reazioni che avrebbe potuto destare in un paese che ha sofferto un periodo molto tragico ai tempi della dittatura di ispirazione sovietica?*

V.E. Sì, ci ho pensato molto, tuttavia questa cosa non ha cambiato le mie intenzioni. Io non penso che la sofferenza sia la chiave di lettura del comunismo.

M.L.L. *Quali accuse addotte da alcuni critici l'hanno infastidita maggiormente o considera totalmente infondate?*

V.E. Non posso arrabbiarmi con i miei critici. L'esistenza di opinioni differenti, di reazioni differenti è del tutto naturale, poiché siamo differenti, abbiamo modi di interpretazione differenti, abbiamo scuole di pensiero differenti e così via. Evidentemente ho suscitato alcune reazioni, ma esse sono solo state passeggere. Credo che l'affermazione che reputo più sbagliata sia quella di Simona Sora, verso la qua-

[3] Si veda il link del sito www.nascutinurss.com/presa_iul.html#16

le nutro comunque un grande rispetto. Lei sostiene l'idea che sono "irresponsabile" e "ignorante", e avverte anche i potenziali lettori che il mio testo può rendere insani. Da dove proviene una tale affermazione? Lei si basa sulla supposizione che quando parli di comunismo devi in primo luogo condannare, parlare dei crimini comunisti e della sofferenza. Io penso che la premessa degli anticomunisti postcomunisti sia totalmente falsa. La tesi che il comunismo sia il male principale, e che il suo opposto sia il bene assoluto, è una direzione sbagliata che finisce per provocare solo un blocco all'interno dello stesso paradigma. Ripeto: dal mio punto di vista la sofferenza non è la chiave di interpretazione del comunismo. In primo luogo, la sofferenza è presente in tutti i sistemi, anche in quelli di mercato ben strutturati. In secondo luogo, nel mio libro non nascondo mai l'idea che il sistema comunista sia stato un sistema politico repressivo. Al contrario, ciò viene detto molto chiaramente. Tuttavia affermo che anche il sistema capitalista è una forma di repressione anche se di tipo economico. So che questo genere di affermazioni non sono ben accette in Romania, ma io mi prendo la responsabilità di ogni parola. E in terzo luogo, parlo dalla prospettiva di un *homo sovieticus* e non mi sono proposto lo scopo di risolvere tutti i problemi del comunismo. È un archivio soggettivo. Allo stesso tempo credo che il mio percorso sia molto più efficiente nel mostrare l'essenza del comunismo alla nuova generazione. A lungo termine ha un effetto di dissoluzione del comunismo più potente che non le brutali grida del genere: "abbasso il comunismo". Cosa può esserci di più sovversivo e rivelatore di *Ode alla tualet sovietica*, dove mostro che la mia vita è stato un wc, ma dato che si tratta della mia vita, la rispetto e la amo. Credo che accettare il proprio passato sia un fatto di responsabilità e di coraggio; ed è questo che faccio; solo che lo faccio in un modo differente rispetto al banale approccio di condanna del comunismo. Come direbbe il mio eroe preferito, Ostap Bender, "Giù quelle sporche mani dal volto della mia infanzia!".

M.L.L. *Per fortuna il suo libro non ha ricevuto solo critiche negative ma anche elogi, e forse è stato analizzato anche in modo più obiettivo. Per esempio Daniel Cristea-Enache afferma:* "Nato in Urss *si legge tutto d'un fiato e ha un buon livello intellettuale. Abbondano le barzellette geniali, Il´f e Petrov sono all'ordine del giorno e, in generale, ogni strato della vita dell'Unione sovietica è scomposto in una miriade di fatti e fatterelli con sottintesi, eccellentemente narrati dall'autore debuttante. Al di là di questo saporito sviluppo, esistono anche riflessioni di grande profondità, per esempio l'analisi del rapporto libertà/interdizione dimostra l'acutezza dell'analisi critica. Vasile Ernu si congeda dal comunismo ridendo svogliatamente, ma non nello stile pungente ben noto sulle rive del fiume Dâmboviţa. Non accusiamolo troppo se guarda con grande attenzione e con una certa emozione al passato"*[4] *È un parere totalmente opposto a quello di Agopian. Che importanza hanno per uno scrittore che ha appena debuttato l'esistenza di reazioni della critica così differenti?*

V.E. Sì, devo riconoscere che sono state scritte molte cose buone e positive, e queste ultime hanno prevalso. Se avessi pubblicato questo libro cinque anni fa, credo che avrei ricevuto un biglietto per Cuba o, chissà, per quale altro paese comunista. Questo fatto dimostra che in questo paese sono cambiate molte cose, e l'*estabilishment* attuale, di stampo interbellico, sta scomparendo. Ho avuto critiche eccellenti e serie.

M.L.L. *Marin Prueteanu scrive che* "Nato in Urss *schizza il profilo di un comunismo assurdo ma visibile, politicamente infame, ma social-*

[4] D. Cristea Enache, "CCCP", *Ziarul de duminică*, 2006, 316, http://www.zf.ro/index.php?runpath0=domain&runpath1=supliments.

mente esuberante, repressivo ma con oasi di libertà informale in alcuni periodi, con crimini e con successi. Ernu offre ai cittadini postcomunisti, paragonabili ai cittadini di qualsiasi altro posto, la possibilità di provare anche altri sentimenti al posto di quelli temibili di colpa, di fallimento irreversibile"[5] *Crede davvero anche lei che il cittadino dell'ex Unione sovietica sia in una certa misura afflitto da sensi di colpa e dalla sensazione di fallimento?*

V.E. Non necessariamente. Come dice Pruteanu, io cerco di mostrare anche cose diverse dalla colpa e dal fallimento, da tutto ciò che in Romania è diventato parte costitutiva del discorso anticomunista dopo la caduta del comunismo. Io cerco di proporre un impegno, di rivalutare e di utilizzare il passato allo scopo di costruire un presente funzionale.

M.L.L. *Secondo lei, come percepisce il suo libro il pubblico dei giovani che non ha vissuto il comunismo o l'epoca sovietica?*

V.E. Io penso che il pubblico giovane sia quello che legge il mio libro senza problemi, perché io non faccio discorsi moraleggianti, non voglio dar lezioni. Io non spiego ciò che è bene e ciò che è male, non vendo soluzioni e modelli, ma do informazioni e contenuti. Il mio libro, nonostante parli del passato, è essenzialmente un libro sul presente guardato dal passato. È un esercizio che penso piaccia ai giovani. E questo sia per lo stile che per il tono, e anche per il modo, molto vicino al loro, di affrontare il discorso. È un libro per uno spirito libero e giovane, dinamico, sano e privo di complessi.

M.L.L. *Negli ultimi anni, in Romania, altri giovani scrittori hanno sentito la sua stessa necessità di evocare il mondo della loro infanzia e della loro adolescenza. Alcuni scrittori di Bucarest e Costanţa, Paul Cernat, Ion Manolescu, Ioan Stanomir, Angelo Mitchievici, hanno compilato un volume di memorie dal titolo* O lume dispărută *[Un mondo scomparso] Nella prefazione, gli scrittori, forse anticipando possibili reazioni del pubblico, precisano: "Attraverso queste sequenze autobiografiche legate alla nostra infanzia e alla nostra adolescenza fino al 1989 non abbiamo avuto lo scopo di giustificare il socialismo e il comunismo. Non ci siamo proposti di fare una requisitoria, ma solo di liberarci del peso di un'epoca, rievocandola e guardando in faccia il passato per capire meglio le metamorfosi attuali"*[6]*. Anche lei ha voluto liberarsi del peso del passato?*

V.E. No, affatto. Per me il passato non è un peso, ma solo un grande guadagno. Bisogna saper guardare al passato. Io dico che il passato deve in primo luogo essere capito, poi occorre assumersene la responsabilità e solo in un secondo tempo va riconvertito, utilizzato con i suoi lati positivi e negativi. Io non sono un adepto di Cioran, io non ho avuto "l'inconveniente" di nascere in Urss, ma "il conveniente" di nascerci. Se sappiamo utilizzare il passato, compresi i suoi elementi più negativi, possiamo trarne grandi vantaggi. Ma il mio passato sovietico è un'esperienza colossale che non può essere cancellata come se nulla fosse. Io provo a raccontare questa esperienza. Alcuni mi fanno saltare i nervi con questa storia del "peso del passato", o della "pesante eredità" e altre sciocchezze del genere. Generazioni di intellettuali discutono all'infinito questi problemi. Questo fatto dice molto sull'incapacità dei romeni di gestire il proprio passato e soprattutto della loro incapacità di gestire il presente.

M.L.L. *Che rapporto lega il suo libro ai libri che ultimamente sono stati pubblicati in Romania e che trattano del periodo comunista?*

V.E. Ci sono molti tipi di libri che parlano del passato comunista. C'è la memorialistica di coloro che hanno sofferto e che condannano il comunismo dalla posizione delle vittime. C'è

[5] M. Pruteanu, "Carte cu extensie", http://www.nascutinurss.ro/presa_iul.html#19.

[6] P. Cernat, I. Manolescu, I. Stanomir, A. Mitchievici, *O lume dispărută*, Bucarest 2004, p. 7.

bisogno di questo tipo di libri. Esiste la memorialistica di quelli più giovani che guardano con meno passione e sono un po' più distaccati. Considerato che abbiamo vissuto esperienze differenti, abbiamo anche risultati differenti. Nonostante questo distacco, in tutti questi libri (spero di non sbagliare) c'è sempre un secondo piano che lancia sempre un monito: non dimenticate che il comunismo è un sistema malefico. In Romania esiste una tradizione anticomunista, ma il comunismo reale non è stato capito. Comprendo questo fatto e mi sembra molto grave, ma io preferisco che il passato venga compreso comunque esso sia stato. Io mi confronto con i colleghi della mia generazione in Romania, con i quali condivido diversi elementi, con cui ho una certa vicinanza. Io non lavoro con supposizioni. Per me i sistemi non sono solo cattivi o solo buoni, o ancor meglio, per me i sistemi politici vogliono catturarti e trascinarti nelle loro macchinazioni. Nella mia equazione conta la vita, e nei confronti del sistema sono sempre in un rapporto di contraddizione; per questo non c'è bisogno che io sia un anarchico.

M.L.L. *Ha in progetto altri libri?*

V.E. Sì, lavoro a un libro sull'est, sulle mentalità dell'est, le mentalità di transizione, gli eroi di transizione. Non riesco ancora a immaginare cosa ne verrà fuori.

M.L.L. *Come vede l'*homo sovieticus *l'entrata della Romania e della Bulgaria nell'Unione europea? Ci sarà una sorta di effetto* Goodbye Lenin *o si potrà guardare al passato senza rimpianti?*

V.E. Io non guardo solo verso il passato, ma anche verso un futuro senza rimpianti, ma lo faccio con precauzione. L'Urss mi ha educato e formato in maniera da poter sopravvivere a qualsiasi sistema. Ho resistito bene al sistema Urss e resisterò al sistema dell'Unione europea.

M.L.L. *Un'ultima domanda. Il sottotitolo del libro,* Nato in Urss, *è in russo, ma lei ha voluto scrivere il libro in romeno. Perché uno scrittore nato in Urss e che scrive un libro su questo paese e sa parlare e scrivere anche in russo, ha deciso di farlo in un'altra lingua? Forse anche la lingua appartiene a quel mondo che non esiste più?*

V.E. Il russo e il romeno sono lingue che mi appartengono. D'altra parte abito in Romania dal 1990, così che sono diventato uno scrittore di lingua romena. Inoltre, il libro è scritto in primo luogo per un pubblico non sovietico, che non ha avuto un'esperienza diretta con lo spazio sovietico. Nonostante ciò, il primo paese in cui verrà tradotto il mio libro è la Russia, che comunque è qualcosa di ben diverso dall'Urss. Le lingue durano più dei sistemi politici e ideologici.

[Bucarest, 28 novembre 2006]

eSamizdat 2008 (VI) 1

Patrik Ouředník, *La verità dell'epoca?*, traduzione dal francese di Paolo Nori e dal ceco di Alessandro Catalano 235-237

Ivan Cankar, *Tre racconti*, traduzione e introduzione di Maria Bidovec 239-249

Ivan Matoušek, *Un continente riemerso. Poesie e prose*, antologia a cura di Sylvie Richterová e Massimo Tria, introduzione di Sylvie Richterová, traduzioni di Fulvio Capparella, Ernesto Evangelista, Elisa Quilici e Sylvie Richterová 251-264

JAN REICH, *Mizející Praha*

HOLEŠOVICE 1978

Jan Reich, *Mizející Praha*

A – Smíchov 1978

La verità dell'epoca?

Patrik Ouředník

♢ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 235-237 ♢

Il presente testo, inedito, è stato letto dall'autore nel corso di un recente viaggio in Italia, con tappe a Pisa, Bologna, Reggio Emilia, Padova e Venezia (aprile-maggio 2008), in occasione della presentazione delle traduzioni italiane di Europeana *(Palermo 2005) e* Istante propizio, 1855 *(Palermo 2007). Su desiderio dell'autore la versione francese è stata completata sulla base della versione ceca.*

♢

DICIAMO che quello che mi interessa nella scrittura, in quella degli altri come nella mia, è quella che di solito viene definita "la verità dell'epoca". Questo termine è, senz'altro, estremamente vago, perché in ogni epoca esistono e coesistono delle verità diverse, ogni epoca implica una moltitudine di verità. Il gioco consiste allora nel tentativo di racchiudere, di abbracciare questa moltitudine, questa pluralità di cose. Un autore ha a sua disposizione diversi mezzi, il più comune dei quali è il confronto dei destini, delle vite umane nell'ottica della microstoria.

Quanto a me, cerco di provare a applicare un principio un po' diverso e di partire dalla premessa che è possibile prendere come sinonimo della "verità dell'epoca" la lingua di quest'epoca, vale a dire di cercare di realizzare la famosa polivocità bachtiniana, la polifonia polivoca della memoria, e collocarla in una specie di metalinguaggio. L'io narrante, che sia esplicito o meno, deve incorporare voci diversa dalla sua – ammesso che lui ne abbia una.

Come gli storici anche gli scrittori lavorano molto con i testi, – cronache, giornali, corrispondenze, diari dell'epoca e così via. A questi scritti ci si può avvicinare in due modi. Si può – e lo fanno gli storici – cercare prima di tutto (magari non soltanto, ma in via prioritaria) delle informazioni sugli avvenimenti, "su quel che è successo", "su quel che è avvenuto". Oppure – e questo è quello che mi interessa in primo luogo – noi possiamo cercare prima di tutto il modo in cui questo avvenimento è stato raccontato. In questa prospettiva non si tratta più di sapere chi ha vinto la battaglia di Solferino, ma di vedere come i cronisti l'hanno descritta. La "verità dell'epoca" sta in questa descrizione, e non nell'avvenimento in sé. Va da sé che questa descrizione dell'avvenimento, la si può concepire come sinonimo della forma. Va da sé anche che quel che noi chiamiamo il "contenuto" non ha alcuna esistenza reale. Il contenuto è un mucchio di sabbia, e se vogliamo trarre da questo mucchio di sabbia una realtà qualsiasi, dobbiamo prima di tutto mettere la sabbia nel secchiello, poi bagnarla con l'acqua, quindi metterla in una formina, per tirare fuori alla fine una figura di sabbia. È sempre la stessa sabbia, ma nel frattempo è diventato un'opera d'arte.

La vita umana è, in sé, di una banalità straziante. Personalmente credo molto alla banalità, ma esprimere la banalità in letteratura è una cosa piuttosto delicata. Perché? Perché, in modo piuttosto paradossale, la banalità è inverosimile finché non le diamo una forma. Da qui la necessità di portare sempre con se il proprio secchiello.

Un altro denominatore comune dei miei tre libri (o perlomeno di alcuni di essi) è un certo parallelismo, una specie di compenetrazione tra realtà e finzione. La finzione è, a mio parere, uno dei sinonimi possibili della realtà. Non solo per quel che concerne la storia. Etimologicamente, la finzione è il modo di "trattare", di "modellare" una cosa determinata, vale a dire la

realtà. Ed è esattamente in una realtà trattata, modellata, che noi viviamo la nostra vita reale, che noi viviamo delle sensazioni reali, delle emozioni reali, o perlomeno di tanto siamo convinti, che è poi lo stesso.

Detto in un altro modo, di quel che si trova dentro i miei libri – a livello fattuale – cosa sia reale e cosa sia fittizio, non ha alcuna importanza. Quel che è importante, dal mio punto di vista, è che si possono trattare le due cose nello stesso modo. Così come la verità di un'epoca, anche la realtà di un'epoca moltiplica e inevitabilmente si appropria di una certa dose di finzione, così come la finzione necessariamente implica una certa dose di realtà.

In altri termini non è la storia in quanto tale quel che mi interessa, ma gli stereotipi prodotti dalla storia, quel che è reale e quel che è fittizio, e che dopo, una volta che la storia è passata, ci permettono di parlarne. E più si parla della storia, più si ha l'impressione di avere un'opinione. Muniti di questa opinione, andiamo al bar o in una birreria (dipende in quale parte del mondo ci troviamo) a proclamare la nostra opinione chiara e tonda. E allora qualcuno, al tavolo a fianco, si alza e ne proclama un'altra. Voi vi impadronite di una sedia e gli spaccate la testa. Lui, stordito, tira fuori un coltello e vi uccide. Noi abbiamo allora una certa probabilità – diciamo una su centomila – che la vostra morte assuma il ruolo del battito d'ali della farfalla e scuota la storia. In casi rari la storia mondiale, in altri la storia più o meno locale. E produrrà atri stereotipi, che produrranno altre opinioni e altre teste rotte.

La funzione della letteratura non consiste, credo, nel rompere questo circolo vizioso – avvenimento, interpretazione dell'avvenimento che genera l'avvenimento successivo – ma semplicemente nel metterlo in evidenza, nel metterlo in scena. Ciascuno di noi si chiede di tanto in tanto quale sia la storia nella quale, di fatto, egli vive, e quale sia la sua storia personale dentro la storia collettiva.

Dal che deriva un altro problema che riguarda la letteratura nel caso in cui essa intenda rispettare la pluralità di verità, la pluralità dei destini umani – il problema della gerarchia delle cose, o più esattamente il valore dato a una verità a dispetto di un'altra.

Roland Barthes, nel suo seminario intitolato *La preparazione del romanzo* si chiedeva quale forma di espressione fosse la più adatta alla rappresentazione del mondo, e metteva in opposizione in particolare due forme, o due media, il libro e l'album. Il principio del libro consiste nell'inglobare, abbracciare le cose in una struttura più o meno premeditata, in una architettura che inevitabilmente comporta già una gerarchia. Il principio dell'album – perlomeno dell'album tradizionale di famiglia, nella maggior parte dei casi plurigenerazionale – è la rottura, la dispersione: il solo elemento che dà alla cosa un cemento è la volontà di salvaguardare un istante, una miniatura della vita, senza che questa miniatura della vita sia considerata superiore o inferiore a un'altra. Così considerato, l'album di famiglia è forse la sola forma di testimonianza che sfugge al principio gerarchizzante, o perlomeno ne rappresenta il livello più basso.

Temo che la letteratura non possa arrivare a questo livello di orizzontalità delle cose, la costruzione di un libro è di per sé inevitabilmente verticale. Ma, da un altro punto di vista, niente impedisce alla letteratura di aspirare a questo obiettivo.

Di tanto in tanto a questo proposito mi capita di leggere, in commenti che riguardano i miei libri, il termine "relativismo": Ouředník relativizza questo o quello. Se si prende questa parola nella sua accezione originale, scolastica, che troviamo nell'aggettivo "relativo", vale a dire la denominazione di qualcosa che vale, che è vero solo in rapporto, in relazione con un'altra cosa, in questo caso sottoscrivo questo concetto senza esitazioni. Nessun avvenimento, nessuna vita umana è comprensibile, intelligibile, e tanto

meno concepibile, fuori da un dato contesto– e il contesto è qualche cosa di eminentemente mobile e fuggevole. Cosa che, detta così, sembra molto banale, ma non è forse inutile di tanto in tanto ricordare anche le cose banali.

Il problema è che la società non può fondarsi su delle basi mobili. La società ha bisogno di una storia collettiva chiaramente formulata, e, di conseguenza, di verità assolute – possiamo chiamarle univoche, nazionali, sovranazionali, sovratemporali, universali, morali e così via. Detto in un altro modo, abbiamo da un lato uno schema in cui tutto è fuggevole, e dall'altro la necessità di produrre un certo numero di illusioni grazie alle quali è possibile raggiungere un linguaggio comune – che si serve, è chiaro, degli stereotipi di cui parlavo prima.

E rieccoci al punto di partenza.

In ogni caso, la verità, intesa in quanto verità sociale, non può non essere stereotipata nella misura in cui ella voglia avvicinarsi il più possibile alla generalizzazione, all'universalità. E se si dice spesso che la letteratura rappresenta una protesta contro la cancellazione delle cose, della memoria, bisognerebbe sempre aggiungere: e contro la generalizzazione concettuale che fa che sparire la singola esperienza di vita, così come la memoria.

Vista da un angolo del genere, la letteratura è un'illusione al quadrato: col pretesto di dimostrare il carattere illusorio di questa o quella (superiore) verità sociale, produce essa stessa l'illusione di un'altra verità più giusta e più nobile.

Se la letteratura deve realmente avere una funzione (a parte l'intrattenimento e, eventualmente, lo stimolo intellettuale), gli attribuirei allora il ruolo dall'abbazia di Thélème di Rabelais, vale a dire di uno spazio in cui è dolce soccombere alle illusioni in compagnia di persone che la pensano come noi. Se noi proclamiamo questo progetto eminentemente elitario come universale, otterremo, di fatto, l'utopia anarchica, – vale a dire un mondo in cui le verità non coesistono più verticalmente ma orizzontalmente, e ciò nonostante pacificamente.

Se, un giorno, questo mondo arrivasse, allora la letteratura perderebbe la sua ragion d'essere. Non si può avere tutto, un mondo senza conflitti e la letteratura.

[Traduzione dal francese di Paolo Nori e dal ceco di Alessandro Catalano]

www.esamizdat.it

Tre racconti

Ivan Cankar

♢ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 239-249 ♢

Cankar e le storie di animali

di Maria Bidovec

NON sono certo molti gli scrittori – sloveni e non – che si siano avvicinati al mondo animale con la sensibilità estrema, a tratti si direbbe morbosa di Ivan Cankar (1876-1918). Il grande prosatore – uno dei maggiori autori sloveni di tutti i tempi – è noto al pubblico italiano per i brevi romanzi *Hiša Marije pomočnice* (1904)[1] e *Martin Kačur. Življenjepis idealista* (1906)[2], e soprattutto per il lungo racconto *Hlapec Jernej in njegova pravica* (1907)[3], nonché per l'ultima raccolta di novelle pubblicata ancora durante la vita dello scrittore, le visionarie *Podobe iz sanj* (1917), scritte sotto l'impressione degli orrori della prima guerra mondiale[4]. Oltre a qualche altra opera minore, l'attenzione di curatori e traduttori italiani si è rivolta inoltre a quei bozzetti – o storie brevi [*črtice*][5] – che vedono protagonista, tra l'autobiografico e il trasfigurato, la madre dello scrittore[6].

In realtà, incastonato nella *Casa di Maria Ausiliatrice*, e perciò accessibile anche al lettore italiano, già troviamo uno dei numerosi brevi racconti che ruotano intorno agli animali: si tratta delle due vicende parallele e contrapposte del "passero anarchico" e del canarino, vera e propria storia nella storia, inserita nella vicenda delle bambine morenti nel sanatorio che dà il titolo al breve romanzo. La tematica "animale" si concentra tuttavia prevalentemente negli ultimi anni di vita dell'autore, quando egli, ormai ritiratosi sul colle di Rožnik sopra Lubiana, poteva più che mai indulgere all'osservazione di un mondo, quello animale, che lo aveva probabilmente sempre attratto.

I tre bozzetti qui presentati, pubblicati per la prima volta sulla rivista Slovenski narod, uscirono nell'arco di un anno e mezzo, e precisamente nel lasso di tempo che va dal maggio del 1912 al dicembre del 1913[7]. Come si diceva, è proprio questo il periodo in cui la creatività di Cankar sembra in modo particolare rivolgersi alla "vita estranea", "vita straniera", o "vita altrui" [*tuje življenje*]. Questo è anche il titolo – precisamente *Iz tujega življenja* – che egli volle dare a una sezione (da cui sono tratte anche queste tre prose) della raccolta *Moja njiva*. Si tratta di una pubblicazione che egli stesso aveva preparato per le stampe con molta accuratezza, che però come si è ricordato poté uscire solo 17 anni dopo la morte prematura dello scrittore. La sezione *Della vita altrui* conteneva otto raccontini, tutti con animali protagonisti, tutti scritti tra il 1911 e il 1914 sul colle di Rožnik, dov'egli si era rifugiato nel 1910 dopo dieci anni di intensa vita viennese. Questo angolo sereno in seno alla natura Cankar lo abbandonò, ormai gravemente malato, solo poco prima di morire, per trasferirsi in città, a Lubiana.

Ma cos'è esattamente questa vita "straniera" o "altrui"? Perché gli animali sono estranei, e a chi? Il concetto di *tuj, tujec* (straniero, estraneo) rappresenta in realtà uno dei cardini dell'intera opera cankariana. *Tujci*, gli stranieri, è anche il titolo del suo primo romanzo, e già lo studioso Dušan Pirjevec notava nel suo vastissimo studio sui rapporti tra lo scrittore e la letteratura europea:

> È noto che Cankar ha dato a uno dei suoi romanzi il titolo di *Tujci* [...] e non meno noto è il fatto che il motivo dell'estraneità nella sua opera si ripeta continuamente, quasi

---

[1] *La casa di Maria Ausiliatrice*, Pordenone 1983.

[2] *Biografia di un idealista*, Milano 1964 (la seconda edizione è del 1981).

[3] Alle prime edizioni, ormai molto datate, dal titolo *Il servo Bortolo e il suo diritto* (Trieste s.a., Gorizia 1925), hanno fatto seguito, in tempi più recenti, *Il servo Jernej e il suo diritto* (Torino 1978, Milano 1981).

[4] *Immagini dal sogno*, Casale Monferrato 1983.

[5] Così, con un termine mutuato dalle arti figurative (etimologicamente correlato al tratto, al tratteggio nel senso di disegno abbozzato), vengono definiti quei racconti brevi o molto brevi – tipici della "Moderna" slovena e di Cankar in particolare – impressionistici e/o simbolici, che talora "tratteggiano" appunto semplici impressioni o stati d'animo senza una trama vera e propria, talaltra invece narrano anche storie più articolate e complesse. Questo tipo di narrazione è tipica del periodo giovanile dello scrittore – si vedano per esempio le *Vinjete* del 1899 – ma soprattutto dello Cankar degli ultimi anni, con la raccolta *Podobe iz sanj* (1917, ultimo libro uscito mentre l'autore era ancora in vita) e i due libri postumi *Moje življenje* (finito di scrivere nel 1904, ma uscito nel 1920) e *Moja njiva* (già pronto alla vigilia della prima guerra mondiale, nel 1914, poté vedere la luce appena nel 1935, ben 17 anni dopo la morte dello scrittore). Le opere d'impianto più vasto dello scrittore uscirono invece in un periodo intermedio (1902-1910).

[6] *La mamma* (Trieste 1945), *La madre. Bozzetti in prosa* (Roma s.a.).

[7] Per "Sova" si veda *Slovenski narod*, 12 maggio 1912; per "Lisjak" *Slovenski narod*, 24 maggio 1913; per "Firbec", *Slovenski narod*, 13 dicembre 1913.

altrettanto frequentemente come il motivo del pellegrino, del vagabondo e dell'anelito[8].

Lo stesso studioso, mettendo a confronto il pensiero di Cankar con la filosofia di Emerson, Hegel e Marx, autori assai familiari allo scrittore sloveno, giunge qualche pagina dopo, in seguito a un'articolata argomentazione, a osservare:

> Il problema di alienazione e disalienazione, disintegrazione e integrazione è a quanto pare quell'elemento fondamentale che è stato sempre in Cankar per così dire decisivo. Non si trattava quindi soltanto di un problema astratto di un uomo astratto, il nucleo era la questione dell'uomo nel mondo alienato[9].

L'alienazione, l'essere e sentirsi estraneo, straniero è una condizione che Cankar – che certamente anche nella sua vita l'aveva sperimentata di persona a più livelli – spesso riserva ai suoi personaggi positivi, siano essi artisti incompresi, insegnanti idealisti o giovani intellettuali che cercano con le loro doti e la loro forza di volontà di emergere da un destino di miseria e squallore. Qui abbiamo a che fare tuttavia con "personaggi" molto particolari, e mi sembra un po' riduttivo affermare semplicemente con Janko Kos – ma l'opinione dell'autorevole studioso è condivisa da molti altri – che in Cankar "il destino animale [sia] parabola di quello umano, ma anche della vita in generale"[10]. Ciò è sicuramente vero, ma non è a mio parere l'unica chiave di lettura possibile di questi bozzetti.

L'"estraneità" delle bestie è una questione a sé, che se riflette in grandi linee la condizione assurda della vita umana, contiene tuttavia alcuni elementi che la rendono ancor più tragica e si direbbe disperata. Quel che è certo è che tale estraneità non può essere banalmente intesa come non-familiarità all'uomo. Gli animali di cui scrive Cankar sono infatti tutt'altro che esotici: sia che si parli di bestie selvatiche, come volpi, ricci o civette, o del cane, l'animale più "domestico" in assoluto, quello la cui vita è più strettamente legata alla vita dell'uomo, i protagonisti di queste storie sono sempre molto accessibili e familiari agli umani, e anzi – come apprendiamo direttamente dallo scrittore e come confermato anche dai precisi riscontri dei biografi – sia la fiera civetta che la giovane volpe, sia il cane Curiosetto e altri protagonisti di indimenticabili bozzetti cankariani sono ben determinati e caratterizzati individui della loro specie che hanno avuto tutti un ruolo preciso nell'esistenza dell'autore.

Per entrare nel vivo della prosa a tematica "animale" si veda anzitutto l'incipit del bozzetto che non a caso reca quasi esattamente il titolo dell'intero ciclo, *Tuje življenje*[11]. Qui l'autore per così dire riassume in poche righe alcuni di quei drammatici destini di bestie che aveva descritto negli anni precedenti.

> To je pravica! Glorija!
> … Najprej smo imeli lisjaka, plemenito žival […]. Polakomnili smo se njegove židane dlake in smo ga ubili brez milosti. […]
> Koj za njim je šel v smrt gosposki, slokonogi Žaba. […]
> Njegov brat, moj črni Firbec, me je prosil sam. Trikrat se je vzdignil, da bi prišel do kolena, trikrat je padel. […]
> Belokrili, čopasti kakadu se je branil do zadnjega. […]
> Še zdaj vidim sinje, mirne, porcenalaste oči mlade sove[12].

Dopo un commento amaramente sarcastico, punteggiato da punti esclamativi – inizio piuttosto inusuale per le *črtice* cankariane – l'autore come si vede stila una sorta di elenco che nella sua scarna relazione cronachistica fa risaltare la brutalità che sottende i vari episodi accennati. Già in questa prima pagina della breve prosa troviamo un chiaro accenno alla "vita altrui". L'autore infatti denuncia:

> Prokletstvo je nad človekom. Kadarkoli poseže samovoljno v življenje, ki ni njegovo, mu je hudodelska roka do komolca krvava. Pokriža se in s Kajnovim znamenjem na čelu moli Boga, ki ga je bil ustvaril po svoji podobi[13].

Si percepisce qui abbastanza distintamente come l'estraneo che entra in una vita non sua, che interviene in qualcosa che non comprende, che perciò irrimediabilmente rovina o perfino distrugge al suo passaggio, sia in realtà l'uomo stesso. La prospettiva è quindi inevitabilmente rovesciata: è l'uomo l'intruso che apre porte proibite, è lui l'estraneo, l'alienato incapace di comprendere e rispettare una vita diversa dalla sua, sconosciuta. Ed è anche l'aggettivo *neznan* – spesso intercambiabile con *tuj* in questi racconti – a ricorrere frequentemente, soprattutto a connotare il sostantivo *življenje*, vita.

Una delle caratteristiche più incisive di Cankar è il suo sguardo estremamente penetrante, uno sguardo acuto e lucido che coglie la nuda essenza dei sentimenti, al di là di qualsiasi apparenza, al di là delle menzogne che l'essere umano tende a dire non solo agli altri, ma anche a

[8] D. Pirjevec, *Ivan Cankar in evropska literatura*, Ljubljana 1964, p. 417.
[9] Ivi, p. 435.
[10] Ibidem.
[11] Prima pubblicazione sulla rivista *Slovan* (1914).

[12] "Questa è la giustizia, questa la gloria! … all'inizio avevamo una volpe, un nobile animale […]. Avidi del suo pelo di seta, l'abbiamo uccisa senza pietà. […] Poco dopo andò a morte il distinto Rana dalle zampe slanciate. […] Suo fratello, il mio nero Curiosetto, mi pregò lui stesso. Tre volte cercò di sollevarsi fino alle mie ginocchia, tre volte cadde. […] Il cacatoa dal ciuffo e dalle ali bianche si difese fino all'ultimo. […] Ancora adesso vedo i calmi azzurri occhi di porcellana della giovane civetta", I. Cankar, "Tuje življenje", Idem, *Tuje življenje*, Ljubljana 1967, p. 35.
[13] "Una maledizione grava sull'uomo. Ogni volta che interviene arbitrariamente in una vita che non è la sua, il suo braccio di delinquente gli si insanguina fino al gomito. Egli si fa il segno della croce, e con il marchio di Caino sulla fronte prega Dio che lo aveva creato a propria immagine e somiglianza", Ibidem.

se stesso. Se è vero che il destino degli animali può essere paragonato a quello umano, Cankar va oltre. L'uomo infatti ha tra le altre una caratteristica negativa che lo differenzia profondamente dalla bestia: l'arroganza. Ed è questa che lo spinge a intervenire brutalmente nella vita di un altro essere vivente, spesso senza rendersi affatto conto del crimine commesso. Ma l'animale è estraneo, è altro, e la mancata comprensione e il mancato rispetto di questa premessa non possono che provocare un tragico epilogo, che a sua volta porterà nell'uomo consapevole – che è comunque una minoranza – a un senso di colpa che non si placherà mai, a una ferita che non si potrà mai rimarginare poiché alla sua origine c'è un delitto insensato. Il delitto per Cankar rimane crimine anche se non è stigmatizzato dalla società e dall'ordine costituito, anche se non viene cioè riconosciuto tale dall'ipocrita morale comune. La successiva consapevolezza dell'orrore di quanto commesso, lungi dall'assolvere colui che si è macchiato della colpa di causare volontariamente dolore a un altro essere vivente, arreca invero sofferenza anche al carnefice. Tale sofferenza è però sterile, poiché al crimine ormai perpetrato non c'è rimedio: la colpa non può essere riscattata. È lo spirito della spietata autocritica cankariana, quella che nella *Skodelica kave* [La tazzina di caffè] gli fa dire:

> Srce je pravičen in nezmotljiv sodnik. Sodi in obsodi grešnika po skriti, komaj zavedni kretnji, po hipnem pogledu, ki ga nihče ni opazil, po neizgovorjeni, komaj na čelu zapisani misli; celo po koraku, po trkanju na duri, po srebanju čaja. Le malo grehov je napisanih v katekizmu in še tisti niso poglavitni. Če bi bilo srce spovednik – dolga in strašna bi bila spoved![14].

Dei tre brevi racconti della nostra selezione, due sono dedicati ad animali selvatici – rispettivamente una civetta e una volpe, indomiti nella loro tragica ribellione all'uomo – mentre il terzo, forse la più nota tra le prose cankariane di questa tematica, è un intenso canto di dolore che l'autore ha voluto dedicare al cane preferito della sua infanzia. La tragicità della civetta e della volpe sta nel non potere né volere adattarsi minimamente ai progetti che l'uomo nella sua capricciosa arroganza ha per loro, mentre il cane Curiosetto, con la sua fedeltà totale, si distingue all'opposto per le sue doti di estrema consapevolezza e rassegnazione. La conclusione è comunque la stessa, e anche la civetta e la volpe sono a loro modo martiri, fedeli a un'"ideologia" che è la loro stessa natura: sono infatti esseri viventi e senzienti che non accettano compromessi, ma vanno fino in fondo nella coerenza con la propria indole, anche – e forse tanto più – là dove l'essere umano cerca di stravolgere l'ordine delle cose. Interessante è notare come le parti dell'uomo e dell'animale possano sottilmente scambiarsi: il sagrestano che porta la civetta ai suoi nuovi "padroni" la tiene con mani *šapaste*, che paiono cioè zampe, mentre lo sguardo del rapace è terribilmente umano, e anzi più che umano, essendo descritto come

> strašen, prikritega, besnega sovraštva poln, sovraštva, zaničevanja in prezira do ljudi, do sveta in Boga, sovraštva in zaničevanja do življenja, dneva in sonca[15].

L'odio provato dalla civetta – il rapace catturato dall'uomo ci appare dall'inizio alla fine della storia come un'entità collegata al soprannaturale – è in realtà un riflesso della negatività dell'uomo che ha stravolto arbitrariamente l'ordine delle cose, e questo modo di vedere le deriva direttamente da una *consapevolezza molto profonda*. Il cuore dell'io narrante già dopo la prima notte si stringe "per un timore ignoto", che diviene presto vero e proprio orrore [*groza*] perché "una vita sconosciuta" sta accanto a lui e parla un linguaggio terribile, anch'esso a lui ignoto:

> Poslušal sem ves v grozi – neznano življenje je bilo poleg mene, da bi ga z roko dosegel, govorilo je svojo strašno govorico, jaz pa je nisem razumel[16].

Nel corso della terza e ultima notte disperata della civetta prigioniera, è la stessa natura – immagine cankarianamente apocalittica – ad alienarsi, per cui la notte di primavera non è più "nostra": in essa infatti si è inserito "qualcosa di estraneo, di nero".

> spomladanska noč ni bila več naša; nekaj tujega, črnega je bilo poseglo vanjo [...][17].

Ma è la conclusione della *črtica*, con l'ultima lapidaria frase che enuncia il delitto ormai avvenuto, a contenere la condanna senza appello dell'arroganza umana:

> Na slepo je posegel človek v neznano življenje in je bil ubijalec[18].

Simile a quello della civetta è il destino della giovane volpe del secondo bozzetto: anche in questo caso abbiamo un animale selvatico ridotto in cattività per una forma di amore "sbagliato". Il tono è qui più leggero, spesso

[14] "Il cuore è giudice giusto e infallibile. Giudica e condanna il peccatore da un gesto segreto, quasi inconscio, da uno sguardo fuggevole che nessuno ha notato, da un pensiero inespresso, appena accennato sulla fronte; perfino dal passo, dal bussare alla porta, dal modo di sorseggiare un tè. Soltanto pochi peccati sono scritti nel catechismo e non sono neanche quelli fondamentali. Se il cuore fosse confessore... lunga e terribile sarebbe la confessione", I. Cankar, *Skodelica kave. Črtice*, Ljubljana 1963 (la prima edizione era uscita su *Ljubljanski zvon* del 1910), p. 54.

[15] "Spaventoso, pieno di odio celato e furioso, di odio, disprezzo e spregio per gli uomini, per il mondo e per Dio, di odio e disprezzo per la vita, il giorno e il sole".

[16] "Ascoltavo pieno di orrore: una vita sconosciuta stava accanto a me, avrei potuto toccarla con mano, parlava un suo linguaggio terribile che io però non comprendevo".

[17] "[...] la notte di primavera non era più nostra; qualcosa di estraneo, di nero era penetrato in essa".

[18] "Alla cieca, l'uomo si era insinuato in una vita sconosciuta ed era divenuto assassino".

ironico, anche perché il grazioso canide ispira nell'io narrante – nel suo entusiasmo di bambino – sentimenti certo più affettuosi di quel che non potesse fare la misteriosa e un po' tetra civetta dai "rotondi occhi infossati". Con la volpe il protagonista è affettuoso, cerca di instaurare con lei – anche se con scarso esito – un rapporto più stretto. Non per questo tuttavia la condanna dell'io narrante è meno dura, anzi. A proposito di un altro esemplare di volpe, che secondo il parere del narratore si è tolto la vita deliberatamente, suscitando nel bambino "padrone" e nell'intera famiglia un vero dolore, egli stesso osserva con tipica crudezza cankariana:

> Žalovali smo dolgo in odkritosrčno; zdi pa se mi čudno, da se niti v meni, niti v drugih ni zganilo ničesar takega, kar bi bilo podobno sramu ali kesanju[19].

Anche la conclusione de *La volpe* è molto diversa da quella del bozzetto precedente. La stigmatizzazione del comportamento umano da parte dell'ipercritico scrittore di Vrhnika si può ricondurre – semplificando – a due metodologie, che corrispondono nell'arte drammatica ai due generi della tragedia e della commedia, entrambi ben rappresentati nell'*opus* cankariano. Spesso troviamo questa suddivisione – talvolta secca ed esplicita, talvolta appena accennata – anche nelle opere in prosa. Pur essendo sia il racconto della civetta che quello della volpe decisamente ben più tragici che comici, nel secondo sono riscontrabili, a ben guardare, tenui elementi di commedia. Se la storia del rapace è pienamente compartecipe del clima cupo che si respira per esempio nel *Kralj na Betajnovi*[20], il racconto della volpe reca almeno qualche traccia dell'apparentemente frivolo *Za narodov blagor*[21] e soprattutto del dissacrante *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*[22], la commedia divenuta in seguito proverbiale per la sua evidente identificazione della "Valle di S. Floriano" con la società perbenista e ipocrita della Slovenia dell'epoca (ma in realtà di tutti i paesi e di tutte le epoche) che l'autore fustiga con sferzante sarcasmo. Tale sarcasmo lo ritroviamo qui soprattutto nell'ultima frase, con la sua stridente contraddizione: la "condanna a morte" inflitta alla volpe per aver ammazzato le galline viene infatti pronunciata da esseri umani che stanno beatamente pasteggiando con pollo fritto.

La più struggente e forse la più profonda è tuttavia la storia del cane Curiosetto, emblema stesso della consapevolezza, in un certo senso fin nel nome, *Firbec*, significante sia "curiosità" che "curioso". Proprio la coscienza di sé, la coscienza della condanna che lo accomuna alla stirpe "dannata" di cui fa parte, è il motivo che caratterizza questa simpatica bestiola, accompagnandola per tutta la breve prosa, sino alla fine. Nonostante l'estrema tragicità di quanto narrato – il lettore non può fare a meno di provare orrore e pietà al cospetto della storia della famiglia di cani ingiustamente perseguitata – bisogna però sottolineare come Curiosetto, similmente ai due animali selvatici degli altri due bozzetti e forse anche di più, è in fondo un vincitore. Tale circostanza è sottolineata dall'autore in entrambi i punti cardine della storia, l'incipit e la conclusione, che suonano infatti rispettivamente così:

> Žalostno je bilo tvoje dognanje, ali blagor ti, da si dopolnil[23]. Blagor ti, Firbec! Zgodaj in brez obotavljanja si izpolnil trdi ukaz[24].

Curiosetto, personaggio più che umano, ha preso coscienza di tutto l'orrore del destino che è toccato alla sua famiglia e che presto – anche di questo è ben conscio – toccherà anche a lui. In diversi passaggi il cane sembra assumere i tratti di un vero e proprio martire. A condannarlo, assolutamente innocente, è lo stolido e spietato personaggio della serva, che per una sorta di contrappasso sicuramente non casuale è a sua volta incarnazione di una religiosità fanatica ma vuota:

> Molila je z zaspanim, pojočim glasom, polnim vere in vdanosti. "Češčena si, Marija!"[25].

Lungi dal cercare di sfuggire a quella sorta di predestinazione che egli per qualche misterioso motivo già conosce, Curiosetto va incontro al suo destino sereno e a testa alta. E per Cankar – che ammira e anzi invidia questo atteggiamento più coraggioso di quello della maggior parte degli umani, tra cui lui stesso – ciò non è poco, poiché talvolta l'"orrore di ogni giorno è peggiore della morte stessa".

♢

La civetta

Era di sabato pomeriggio. Il sagrestano e il chierichetto avevano suonato le campane a festa: tornando dalla chiesa, lungo la strada passarono da noi. Il sagrestano stringeva tra le ma-

[19] "Per molto tempo, e sinceramente, la piangemmo; mi sembra però strano che né in me né negli altri si fosse destato qualcosa che assomigliasse alla vergogna o al pentimento".

[20] La tragedia *Il re di Betajnova* uscì in edizione libraria nel 1902, mentre la prima rappresentazione ebbe luogo solo due anni dopo.

[21] La commedia *Per il bene del popolo*, la cui prima edizione è del 1901, fu rappresentata per la prima volta a Praga nel 1905.

[22] La commedia o più precisamente farsa *Scandalo nella Valle di S. Floriano*, uscita nel 1908, è una delle opere teatrali più note e più rappresentate in Slovenia, tuttora estremamente popolare data anche la sua notevole attualità e modernità.

[23] "Triste è stata la tua presa di coscienza, ma beato te che l'hai raggiunta".

[24] "Beato te, Curiosetto! Presto e senza esitazioni hai eseguito il crudele comando".

[25] "Pregava con voce assonnata, cantilenante, piena di fede e devozione. 'Ave Maria'!".

ni – che parevano zampe – una grande civetta, che di quando in quando sbatteva furente le pesanti ali, cercando di graffiarlo con gli artigli d'acciaio. Era un bell'animale, ma lo sguardo dei suoi rotondi occhi infossati era spaventoso, pieno di odio celato e furioso, di odio, disprezzo e spregio per gli uomini, per il mondo e per Dio, di odio e disprezzo per la vita, il giorno e il sole; in quella fiamma giallo cupo delle strette pupille c'era come una consapevolezza molto profonda, quella delle cose ultime, al cui cospetto l'uomo diverrebbe di pietra. Una consapevolezza che va molto oltre la tomba, fino al nero abisso che deride sghignazzando tutto il miserabile mondo intero attuale.

Comprammo quella civetta dal sagrestano per tenerla in casa, come altrove si tengono i pappagalli. La mettemmo in una grande gabbia, dal fondo coperto di fieno. Attraverso la porticina, passando, riuscì ancora a beccare la mano del sagrestano, tanto che cominciò a uscirgli del sangue. Poi rimase ferma, silenziosa e immobile, dentro la gabbia, gli occhi incavati nascosti sotto le grigie sopracciglia corrugate, il becco giallo affondato sul petto. Se qualcuno si avvicinava e scuoteva la gabbia, quasi non si muoveva, soltanto gli occhi si dischiudevano a metà per un istante, e da essi balenava quell'odio furioso, profondo, indomito, che anche nella prigionia non conosceva né rassegnazione né paura. Mi ricordai di quel Vanek che sghignazzava sotto la forca, tanto che lo sentivano fino in strada.

Per la prima notte la mettemmo in una piccola cameretta vuota accanto alla mia stanza. La cameretta era buia, aveva solo un angusto abbaino rotondo con una finestrella impolverata.

In quel periodo c'erano delle splendide notti primaverili. Da noi in collina, nei nostri lidi solitari tra frutteti e boschetti di abeti, la primavera si annuncia molto prima, con molto più calore e a gran voce che non nella valle. Nelle notti silenziose par di sentire la vita che si risveglia; voci misteriose, come dalle profondità della terra stessa, frementi inquiete tra i rami, un grido improvviso, come un anelito ardente che viene da lontano… e tuttavia un silenzio così infinito che si potrebbero udire le stelle del cielo.

Mi coricai e spensi la candela. Nel dormiveglia mi sembrava ancora di vedere davanti a me due cupi astri gialli; poi più nulla.

D'un tratto mi svegliai tremante e mi misi in ascolto. Era come un'eco distante, si perdeva in lontananza... qualcosa di terribile, disperato, un grido di morte. Dalla cameretta si sentì la risposta; per tre volte di seguito si udì un urlo, tagliente, furioso, non di chi chieda aiuto ma di chi gridi vendetta. Vi fu un gran fracasso, un battere sulla gabbia, la quale vacillò più volte e infine si rovesciò. Non più dalla chiesa, ma già molto vicino, dal noce o dal melo, riecheggiava uno strillo lungo, strascicato, che a tratti scuoteva tutta la notte, facendola fremere dall'orrore. Un pianto selvaggio, furioso, minaccioso. E tuttavia nel profondo c'era nascosto in esso qualcosa di morbido, di doloroso. Dalla cameretta venne subito la risposta: si udì un urlo per tre volte di seguito, tagliente e duro come una lama di coltello, e la gabbia per la seconda volta si rovesciò con gran fragore. Mi sembrò di sentire un battito d'ali pesanti proprio davanti alla finestra, e il cuore mi si strinse per un timore ignoto. Solo, ancora mezzo addormentato, nel silenzio della notte, rabbrividii. "Ora, ora è vicinissima a te quella vita oltre la morte, piena di quella consapevolezza sconfinata che sghignazzando schernisce l'uomo e Dio, la primavera e la morte!". Un grido sussultò verso il cielo, un grido né di uomo né di civetta, forte da far tremare le stelle. Qualcosa si abbatté contro la gabbia con tutte le forze, una seconda volta, una terza. Nella cameretta si udì un urlo, la gabbia continuava a rovesciarsi con fragore. Ascoltavo pieno di orrore: una vita sconosciuta stava accanto a me, avrei potuto toccarla con mano, parlava un suo linguaggio terribile che io però non comprendevo; e tutti i segreti, tutte le ultime cose stavano in quelle voci soffocanti e

minacciose; sentivo.

Di colpo tutto tacque. Un silenzio affaticato, stantio, un silenzio di tomba. La primavera, timida, era ammutolita, tra i rami non c'era più alcun fremito, le stelle tacevano.

La mattina dopo entrai nella cameretta; nel buio, due occhi gialli mi guardavano con scherno e cattiveria.

"La civetta maschio sbatteva contro l'abbaino!", disse la padrona di casa. "Mettiamo la femmina dall'altra parte, così prenderemo anche il maschio!".

Per l'intera giornata la civetta se ne stette in gabbia silenziosa, immobile, indipendente; se appena appena dischiudeva un po' gli occhi, da essi balenava uno scherno malvagio.

La sera mettemmo la gabbia dall'altro lato, nella stanza dove dormiva il servo. Lì c'era una grande finestra, abbastanza ampia per le ali di una civetta, e il servo la spalancò.

Tutto fu silenzio fino alla mezzanotte. Già stavo per assopirmi, quando fui colto da un brivido di freddo; accesi la candela e guardai l'ora; era mezzanotte in punto.

E allora si sentì da una grande lontananza un verso prolungato e cupo; l'intera notte si risvegliò e si mise in ascolto. Non avevo paura, ma nel dormiveglia tremavo e mi balenò un pensiero: "Che passi oltre, che se ne stia lontano... al di là della morte!". Si avvicinava: mi pareva di sentire lo sventolio di forti ali; un urlo piangente, fragoroso, maligno e doloroso fendeva la notte. Il mio cuore si strinse, ammutolì: ammutolirono tutte le cose, dalla terra al cielo, e tutte le cose stavano in ascolto, tremanti e con lo sguardo fisso per lo stupore. Non c'era più nulla, né la terra né il cielo, né le stelle né il cuore dell'uomo... solo un urlo da un abisso senza fondo, un urlo tagliente, spietato, che penetrava nell'anima. Per tutta la notte, fino al mattino.

La mattina dopo, il servo entrò in cucina. Era accigliato, aveva dormito male.

"Quella bestia non la voglio più... mettetela dove volete!".

"Cos'è successo?".

"Niente! Il vento ha chiuso la finestra, e quella tutta la notte ci si è scagliata sopra da far pietà, fino al mattino... E poi se anche non fosse per questo, mettetela da qualche altra parte... quella morte!".

La terza notte ponemmo la gabbia in cortile, davanti alla stalla. Sul fieno mettemmo per la civetta della carne, perché non morisse. Tutta la notte si sentiva echeggiare come un pianto e uno sghignazzo, come un dolore e uno scherno, si udiva svolazzare intorno alla chiesa, andare di qua e di là tra i rami; la notte di primavera non era più nostra; qualcosa di estraneo, di nero, era penetrato in essa da un'altra notte, da una notte dell'aldilà... Già prima dell'alba tutto tacque di colpo, all'improvviso. Un silenzio terrificante mi si posò sul petto e mi addormentai sfinito.

La mattina dopo venne il servo.

"È morta!".

"Come morta?".

Nella gabbia giaceva la civetta, non si riuscivano a distinguere né gli occhi né il becco, tutto era nascosto e sepolto in un grande ciuffo folto picchiettato. Questo ciuffo era cosparso di goccioline di sangue, come coralli rossi. Accanto c'era il corpo morto di un ratto, ma la sua testa era come spezzata da una tenaglia. Tutti e due, civetta e ratto, furono buttati dal servo a far concime.

Ogni notte, a mezzanotte, si fa sentire, terrificante, un canto funebre. Ali pesanti svolazzano intorno alla chiesa, tra i castagni e i noci. In quel grido prolungato non c'è solo odio, c'è un dolore profondo, un rimprovero che batte sul cuore come una martellata.

"Che cosa avete fatto?".

Alla cieca, l'uomo si era insinuato in una vita sconosciuta ed era divenuto assassino.

La volpe

Avevamo una giovane volpe, ma visse prigioniera solo per pochi giorni. Vicino alla sua gabbia stava una grande botte vuota. Una matti-

na andai a vedere: l'animale stava appeso alla sua catena dall'altra parte della botte, morto e ormai rigido. Di notte si era arrampicato sulla botte, si era lasciato cadere dall'altra parte ed era rimasto appeso, impiccato. Dissero che era stata una pura disgrazia. Io invece sono tuttora convinto che la bestia abbia volutamente posto fine alla sua esistenza: perché quegli occhi aperti, due opali chiari, non rivelavano proprio nessuna paura o dolore, ma soltanto un odio selvaggio. Per molto tempo, e sinceramente, la piangemmo; mi sembra però strano che né in me né negli altri si fosse destato qualcosa che assomigliasse alla vergogna o al pentimento.

Poco tempo dopo ci comprammo un'altra volpe, ancora più giovane: aveva solo poche settimane. Un ragazzo giovane ce l'aveva portata in braccio. La bestiola era irrequieta ed estremamente paurosa; lo sguardo dei suoi occhi giallo-chiaro era pieno di stupore; ma quando da quei profondi incavi guizzava come un baleno che per un mezzo secondo si fissava sul volto dell'uomo mi sembrava che in lei iniziasse a risvegliarsi, oltre allo stupore, anche qualcosa d'altro, di più profondo.

Per la prima notte mettemmo la volpe in una cameretta vuota vicino alla mia stanza. Si strinse in un angolo, i suoi occhi ardenti splendevano nella tenebra come quelli di un gatto. Di notte fui svegliato da un verso rotto, tagliente, rabbioso: "Kef, kef, kef… Kef, kef, kef…". In un primo istante, in uno stato ancora di semiincoscienza, mi era sembrato che la bestia abbaiasse proprio accanto al mio letto, che fosse salita sulla coperta con le zampe anteriori. E non era la volpe ma tutt'altro animale, molto più grande, per metà buffo, per metà ripugnante, di quelli che ci terrorizzano nei sogni. Inorridii nell'oscurità : "Vai via, vattene per la tua strada… sono forse io che ti ho paralizzato?". Si sentì abbaiare per la seconda volta, un verso più forte e più tagliente, e sospirai riconfortato: "In fondo è solo una volpe!". … Mi alzai, andai verso la porta e aprii il chiavistello piano piano. Tutto era silenzioso e tranquillo: in un cantuccio risplendevano due luci gialle.

Il giorno dopo mettemmo alla volpe un ampio capanno accanto allo steccato del giardino. La legammo a una lunga catena in modo che potesse passeggiare. Ma non passeggiava. Talvolta attraverso la porticina spuntava un musetto appuntito, delicato, per poi nascondersi di colpo se si mostrava un uomo. Soltanto tardi, verso sera, la sorpresi fuori vicino allo steccato; la catena tintinnò, essa sparì e si spinse nell'angolo più profondo della sua gabbia. Sapevo che aveva scavato la terra vicino alla siepe. La mattina seguente le portai del pane sbriciolato nel latte, ma la volpe non c'era da nessuna parte.

"Ehi, volpe, volpacchiotto!". La catena era fortemente tesa: al di sotto del recinto – le cui fondamenta erano profondamente intaccate – portava diritta verso il giardino. "Ehi, volpacchiotto!". Afferrai la catena che a quel punto si tese ancor di più, tanto che perfino il capanno si mosse e cominciò a vacillare con tutto il suo peso. Una volta che ebbi tirato con tutte le mie forze, da sotto la siepe si mostrò un musetto appuntito: si teneva da una parte, il pelo intorno al collo era tutto arruffato, gli occhi guardavano fissi, come torbidi, forse per un orrore sordo o una stolida rabbia. Lasciai andare la catena e andai a guardare in giardino. Subito al di là della siepe la volpe di notte aveva scavato una buca così spaziosa che avrebbe potuto nascondercisi dentro tutta. Era stato, penso, un lavoro faticoso.

Presto cominciammo a nutrirla con carne fresca, sanguinolenta. Quando gliela portavo, non si nascondeva più nella gabbia, ma mi veniva incontro dando strappi alla catena. Afferrava dapprima solo un pezzo alla volta, poi scappava nella casupola, e sulla soglia si voltava ancora a guardare se la stessi osservando. Quello sguardo non era amichevole, né tanto meno grato: in esso non c'era proprio nulla di canino. Poi tornava a prendere anche il secondo e il terzo pezzo, scappando di volta in volta con ciascuno di essi. Prendeva anche dalla mano, ma avidamente, paurosa e audace allo stesso

tempo: come una belva che si prende le cose da sola e non ama i doni.

La serva aveva le chiocce e i pulcini contati con precisione. Una mattina, mentre dava loro da mangiare, le mancò all'appello una pollastra picchiettata, la più bella: era sparita senza lasciare traccia. Venne nell'atrio gridando, poi andammo alla casupola della volpe. Stava sulla soglia tutta tranquilla, il suo sguardo era innocente come non mai, anzi mi sembrava perfino che ci ammiccasse, come abbagliata. Perquisimmo a fondo tutto il cerchio intorno alla casupola, ma della pollastra non trovammo neanche una penna, neppure piccolissima.

"Tutta intera non l'avrà mica ingoiata... con tutto il becco e le penne!".

Ma il sospetto rimase, e dal sospetto nacque la sfiducia. Trasferimmo la volpe in un luogo isolato, un rifugio sotto la veranda dove le galline di solito non capitavano. Lì vicino c'era un capanno di legno dove tenevamo i conigli. Una volta uscii dall'atrio sulla soglia per vedere com'era il tempo. Da sotto la veranda si udivano dei colpi sordi; si sentiva battere a intervalli regolari, come se da qualche parte laggiù un martello battesse sulla porta o sul recinto. Con tutta la sua forza selvaggia, la volpe aveva trascinato la sua pesante casupola fino al capanno dei conigli. Dopo aver misurato e studiato dove il legno fosse più sottile, si accucciò, si sollevò con la parte anteriore del corpo avventandosi contro la porta sottile, direttamente con il muso; si avventò una seconda volta, una terza. La porticina cedette, si aprì una sottile fessura.

"Ehi, volpacchiotto!".

A malapena si voltò a guardare da una parte, sgarbatamente, come chi venga disturbato da un estraneo molesto mentre sta facendo una cosa molto importante; continuò poi ad avventarsi, sempre con lo stesso ritmo, con forza instancabile.

Perché la porta alla fine non cedesse del tutto e perché davvero non attaccasse anche i conigli, la trasferimmo di nuovo dietro lo steccato del giardino, dimezzandole la lunghezza della catena. Percepì di essere stata condannata a un carcere più stretto, e perciò il suo sguardo divenne ancora più scontroso e ostile. Particolarmente strano mi sembrava il fatto che non abbaiasse più; neanche di notte emetteva un qualche verso: taceva ostinatamente come chi sia stato condannato innocente e abbia compreso che grida e strepiti non servirebbero a niente. Con il tempo ci divenne quasi completamente estranea, anche a me: mi sembrava che vivesse in un altro mondo che io non conoscevo e che sarei annichilito per lo stupore e l'orrore se l'avessi conosciuto.

Stava seduta vicino alla siepe tutta tranquilla, la folta coda posata per terra con uno splendido arco. Attraverso l'ampia fessura che si era scavata e rosicchiata da sola fissava giù il giardino, i prati verdi sotto di esso, i boschi lontani, meravigliosamente impregnati dei raggi mattutini del sole. Vicino alla volpe e alla sua capanna le galline razzolavano nella sabbia. Non si curava di loro, neanche batteva ciglio, tutto faceva pensare che nella sua estasi neanche le notasse. Razzolando e becchettando, un bel pollastro dalle zampe lunghe si avvicinò fino a lei. La volpe guardava di qua e di là per il giardino, per i prati e i boschi. Ma di colpo, più veloce del pensiero, la volpe scattò e attaccò. Non riuscii nemmeno a vedere come fosse successo: le piume svolazzarono per aria; il pollastro non ebbe né il tempo né l'occasione di gridare...

Pochi giorni più tardi me ne andai di casa. Quando tornai, nella capanna la volpe non c'era più, ne era rimasto solo l'odore. Davanti alla mia stanza giaceva sul tappeto un animale imbalsamato che le somigliava. Il pelo spuntava duro da tutte le parti, era arruffato, morto; gli occhi di vetro fissavano torpidi, stupidi. L'avevano ammazzata le donne.

Durante il pranzo chiesi: "Perché l'avete fatto... come avete potuto farlo?".

"Ma se rubava i polli!".

E per pranzo stavamo mangiando pollo fritto.

CURIOSETTO

In questo periodo di solitudine mi sovvengo spesso di te, mio nero Curiosetto! Triste è stata la tua presa di coscienza, ma felice te che l'hai raggiunta.

A casa nostra avevamo una giovane cagnetta, una bestiola delicata e nobile dalle zampe sottili e dal bianco musetto leggiadro. Il nostro cortile era meta di pellegrinaggio per i corteggiatori di tutto il circondario. In primavera partorì: quattro maschietti e una cagnetta. Quest'ultima venne subito agguantata dalla serva che la scaraventò contro il muro; cadde a terra come un sasso, non emise nemmeno un guaito. Degli altri cuccioli, tre erano neri, mentre il quarto era proprio figlio di sua madre, aveva il pelo fulvo di seta e il musetto bianco. I due più debolucci già quello stesso giorno li cedemmo a dei bimbi che passavano di lì. Erano bambini a noi del tutto sconosciuti, chissà di chi e di dove, forse proprio di laggiù, della valle di Podlipa. Non ci venne neanche in mente di chieder loro se avessero del pane per quei due negretti non battezzati. Guaivano sommessamente, fissando con lo sguardo rigido e ottuso dei loro occhi ciechi, ripudiati prematuramente, sbattuti in giro per il mondo senza pietà. Sono sicuro che li avranno presi a botte e calci da un uscio all'altro finché non saranno morti sotto un qualche essiccatoio per il fieno. Un giorno, tempo dopo, vidi a Horjul un cane randagio affamato, con il pelo arruffato e le zampe ferite. All'inizio mi abbaiò furiosamente, poi si mise in fuga guaendo e zoppicando.

Ci rimasero due fratelli: poiché il fulvo nella sua prima giovinezza era molto panciuto e tarchiato, l'avevo battezzato Rana, al negretto invece avevo dato il bel nome di Curiosetto. Vivevano con la madre in giustizia e onestà, non accadeva loro nulla di male. Ma all'avvicinarsi dell'inverno riprese quel pellegrinaggio di corteggiatori. La serva, in collera, disse: "Ammazziamola, e facciamola finita con questo scandalo!". Trascinò la bestia nel campo, attrasse verso la morte quella povera infelice, madre di figli prematuri. Da lontano, guardavo quel delitto tremando dall'orrore. La serva sollevò un palo pesante, brandendolo con tutte le forze. "Non è mica un bue!". gridò un contadino che passava per i solchi lasciati dalle ruote. La colpì per la seconda volta, poi le diede un calcio. "Ma la lasci stare ora, la lasci stare!", urlavo, mentre le lacrime mi scorrevano giù per le gote. La sotterrammo in un solco divisorio; non c'è né una croce né una lapide a testimonianza di lei, condannata a morte per il troppo amore.

Rana e Curiosetto per un po' fiutarono di qua e di là per la stanza, nell'atrio e in cortile. Forse intuivano, sentivano qualcosa come un ricordo lontano e sordo. Ma già quello stesso giorno giocavano al sole e si rincorrevano per il poggio, nel fiore della loro altera e spensierata giovinezza.

Rana cresceva e si faceva grande più in fretta di Curiosetto. Lui che all'inizio era stato paffutello e dalle labbra grosse, divenne presto slanciato, con le zampe sottili e gli occhi limpidi, ritratto fedele di sua madre. Il suo morbido pelo fulvo oro risplendeva nobile, il musetto bianco dal bordo nero era sottile e fine. Gioia per gli occhi, così com'era egli fatto per le carezze e l'amore. Oh, Rana, dov'è la tua bellezza, che cosa ti ha dato? Come una farfalla effimera è stata la tua giovinezza: s'illumina e si spegne in un solo attimo… Una volta se ne andò in giro tutto il giorno e tutta la notte. Solo la mattina dopo tornò dal vagabondaggio dimagrito, affamato, insonne, tutto cisposo e sornione. "Dove sei stato, Rana?", gli chiesi. Dopo avermi gettato uno sguardo di traverso, si diresse verso il cortile a testa china, zoppicando leggermente. Lì si sdraiò sulla sabbia rovente e, raggomitolatosi, si assopì. La serva gli gettò uno sguardo maligno. "Questo cane è rognoso!", disse. "Come, rognoso?", dissi spaventato. "Che non lo vedi? Guarda gli occhi, come sono torbidi! E sul muso è tutto tignoso, questo sporcaccione!". Mai ci fu rivelato dove fosse andato in giro Rana quella notte, che cosa mai avesse vissuto e sperimen-

tato, né dove si fosse preso la malattia. Nel mio intimo, pensavo che non fosse malato ma solo molto triste e abbattuto. Qualcosa di terribile e grandioso era successo quella notte, ma a lui non andava di dirlo, e non lo svelò neanche con lo sguardo. "Vieni con me, Rana, vieni con me!", intimò la serva. "Lui non va in nessun posto!", saltai su. Ma Rana la seguì obbediente e rassegnato. Camminava a testa china, non guardava da nessuna parte, non si curava di nessuno. Così va alla morte colui che sa che tutto è finito, che non c'è più appello e non c'è più pietà in nessun luogo. "Fatto!", disse la serva al ritorno. Era assolutamente serena, come se avesse calpestato un filo d'erba sul sentiero. Ma anche quel filo d'erba sarebbe stato degno di una lacrima.

Solo Curiosetto rimase, unico superstite di una famiglia condannata a morte ingiustamente, dannata senza peccato.

La sera di quello stesso giorno in cui si era compiuto il destino di Rana, Curiosetto entrò nella mia stanza: camminava in silenzio, con leggerezza, quasi danzando. Prima rivolse lo sguardo al soffitto, poi annusò tutti gli angoli, e infine si sollevò mettendomi le zampe anteriori sulle ginocchia e guardandomi direttamente in faccia. I suoi occhi neri, profondi, brillavano ardenti, l'alta fronte convessa sopra di essi era corrucciata come per un pensiero gravoso. "Curiosetto, dov'è Rana?", gli chiesi. Un leggero fremito gli scosse tutto il corpo agile e slanciato. Nel brillio scuro dei suoi occhi leggevo che aveva visto tutto e che tutto sapeva. Tutto: aveva visto scaraventare contro il muro quella cosetta cieca e inerme che si era accasciata per terra come un sasso; aveva visto mandar via, nella miseria e nel freddo, i due cuccioli neri che guaivano sommessamente, prima ancora che avessero aperto gli occhi; aveva visto la madre, abbattuta a terra con un palo e gettata in un solco; e infine aveva visto Rana, il fratello nobile, andare rassegnato e tranquillo per la sua ultima strada. La maledizione di tutti loro ardeva viva in lui.

Quella sera stava sdraiato in cucina, sul telo di sacco davanti al focolare, palla nera, immobile. Pensavo dormisse; ma quando mi chinai su di lui, aveva gli occhi spalancati. Gli accarezzai il pelo morbido come la seta, ma lui mi guardò spaventato, e con un fremito contrasse le zampe sotto il corpo. La serva lo guardò di traverso: "Neanche questo durerà molto!". Curiosetto la sentì e comprese; si alzò lentamente, strisciando di soppiatto, con la testa china, verso la porta, ma là improvvisamente le zampe di dietro gli cedettero, e vacillò. Mai avevo visto in un solo sguardo tanta sofferenza come la vidi quella volta in quegli occhi neri che ardevano muti. La serva lo seguiva con lo sguardo mentre, zoppicando, si avviava quatto quatto verso il cortile, e dal cortile verso la strada.

"Questa famiglia è maledetta, in essa c'è il maligno!".

"Che maligno?", chiesi meravigliato.

"Sono malati senza malattia, rognosi senza rogna, rabbiosi senza rabbia. Nella bile ce l'hanno il maligno, e traspare dai loro occhi!".

"Che cosa hanno fatto che Dio li ha colpiti?".

"Ha colpito il maligno che c'è in loro. Cani così vagabondano affamati per il mondo, vengono bastonati da chiunque riesca a prenderli, finché non crepano da tutto questo male. E se neanche Dio ha pietà di loro, nemmeno l'uomo deve averne!".

Di notte, mentre stavo per assopirmi, sentii la serva recitare il rosario ad alta voce. Pregava con voce assonnata, cantilenante, piena di fede e devozione.

"Ave Maria!".

Ma il mio cuore si rodeva senza sosta:

"Vagabondano affamati per il mondo... E se neanche Dio ha pietà di loro, nemmeno l'uomo deve averne!".

Da lontano, dalla fredda notte senza luna, là da qualche parte nel campo si udì un abbaiare secco e rotto, e subito dopo un lungo guaito prolungato. Un orrore ignoto mi penetrò nell'anima e tremando mi nascosi sotto le coperte.

Curiosetto non c'era più. Soltanto una volta ancora, d'inverno, mi parve di sentire dal campo il suo pianto, quel pianto – simile al riso – del vagabondo che ha smarrito la strada e che si ferma nella neve per riposarsi per sempre.

Beato te, Curiosetto! Presto e senza esitazioni hai eseguito il crudele comando che ti era stato dato fin dall'inizio! Noi, gli altri, vaghiamo per il mondo, pusillanimi, e l'orrore di ogni giorno è peggiore della morte stessa.

[I. Cankar, *Tuje življenje*, a cura di F. Dobrovoljc, Ljubljana 1967, pp. 9-12, 23-26, 27-30. Traduzione dallo sloveno di Maria Bidovec]

www.esamizdat.it

Un continente riemerso. Poesie e prose

Ivan Matoušek

[Antologia a cura di S. Richterová e M. Tria]

♢ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 251-264 ♢

Chi è Ivan Matoušek

di Sylvie Richterová

LA presente antologia nasce da un incontro dell'autore con gli studenti di letteratura ceca dell'università La Sapienza di Roma, avvenuto nella primavera del 2005. Tradotti, poi letti e ascoltati con notevole coinvolgimento, i singoli brani presentano l'incipit di tre romanzi e alcune poesie, intense e ispirate (al tema mariano in particolare).

Nell'orizzonte della letteratura ceca contemporanea, i romanzi di Ivan Matoušek fanno pensare a una terra emergente, a un'Antiatlantide. L'idea di un continente s'impone, materialmente, alla vista delle duemila pagine che formano i tre romanzi già pubblicati, più uno che è attualmente in corso di stampa. I quattro volumi rappresentano il frutto degli ultimi venticinque anni, e si può dire che per dimensione corrispondano a una buona decina di romanzi mediamente grandi. La voglia di chiamare questo lavoro "ctonio" è dunque più che legittima, ed è inoltre confermata dal lungo lavoro di gestazione, scrittura e composizione, nonché di correzione, che ha preceduto l'uscita dei libri in questione. La metafora regge ugualmente se viene riferita alle qualità della scrittura; notiamo in particolare un'accorta strategia di polarità e di tensioni: antinomie come forza/delicatezza, sapienza/semplicità, follia/lucidità, o ancora ironia/compassione e sperdimento/coerenza generano delle correnti che, piuttosto che semantiche, verrebbe da chiamare telluriche, correnti che portano e trascinano sia i personaggi che l'andamento stesso delle trame.

Il narratore (e/o il protagonista) in prima persona, fragile, introverso, ultrasensibile, ossessionato dai particolari e al contempo solido e incorruttibile, attinge a un'osservazione scrupolosa, facendo mostra di una precisione denominativa quasi ossessiva. Da certosino del racconto, l'autore popola il mondo romanzesco di miriadi di creature ben individualizzate, ora identificabili con i ruoli archetipali della famiglia, ora portatrici di improbabili nomi parlanti, sempre esoticamente familiari. Impegnate in relazioni intensamente paradossali, queste sconcertanti incarnazioni ossimoriche, per non dire aliene, altro non sono che immagini riflesse dagli specchi appesi alle pareti del nostro spazio vitale. L'insieme, vasto e complesso, risulta bagnato da una delicatissima luce di empatia. L'Antiatlantide di Ivan Matoušek nasce da una coscienza e da una visione straordinariamente potenziate. "Di me stesso è presente, nei miei romanzi, soprattutto la visione," precisa l'autore stesso in un'intervista condotta da Božena Správcová per la rivista Tvar[1]. "Il tema non sono io, il tema è piuttosto ciò che mi si trova intorno. Io c'entro solo nella misura in cui muovo le acque per vederci meglio. Ma di solito non è nemmeno necessario muoverle, le cose precipitano su di me mettendomi in fuga e io ho bisogno di riprendermi per poterle usare". Ad emergere, a diventare alla fine visibile, non è altro che il mondo contemporaneo, amplificato però, e reso sensibile in tutte le sue nervature visibili e invisibili, tanto da sembrare l'immagine di un possibile futuro. O, ancora, di una dimensione altrimenti impercettibile che, prendendo corpo attraverso la scrittura, crea un'atmosfera straordinariamente e delicatamente morale, sensitiva, ideale, intelligente e umanamente calda. In questo modo la materia, lo spazio e i personaggi rendono il "continente" sorprendentemente abitabile e avvolgente. Entrarvi richiede un certo coraggio, uscirne, alla fine, suscita una certa nostalgia. Questa, almeno, l'esperienza di chi scrive, valida in particolare per la città-puzzle, la *Skládačka* di *Spas*[2], l'ultimo dei romanzi pubblicati che, nel 2003, ha ricevuto il premio della rivista Revolver Revue (per aver costruito uno "spazio linguistico creativo, ossia dignitoso, non indifferente e, al contempo, nel vero senso della parola, divertente," dichiara Marek Vajchr

[1] "Udělat všemu pomníčky", a cura di B. Správcová, *Tvar*, 2002, 17, pp. 1, 4-5.

[2] Non è semplice tradurre questo titolo, che deriva dal verbo *spasit* [salvare, redimere], e si potrebbe dunque intendere come suo imperativo, "salva", ma anche come abbreviazione o forma antiquata della parola *spasitel* [salvatore]. Se scriviamo in forma leggermente diversa, *špás*, abbiamo invece un termine colloquiale derivato dal tedesco, che sta per divertimento, scherzo. Ad ogni modo si propone qui la traduzione italiana *Salvo*.

nella *laudatio*)[3].

Matoušek ha elaborato la sua sorprendente scrittura nel corso dei lunghi anni della censura e del contenimento politicamente imposto. Semanticamente esplosiva, densa non tanto e non solo sul piano dell'espressione quanto su quello delle potenzialità del significato, essa procede spesso sul filo del rasoio tra alienazione e illuminazione, che si nutrono entrambe di caleidoscopiche scene realistiche, di minuziose descrizioni di oggetti, paesaggi, moti d'animo e ragionamenti. Il protagonista Demek "porta avanti l'antica lotta per la conservazione di ogni cosa unica, di tutto quello che la natura spreca senza pietà e senza rimpianto [...] in ogni parola egli sente una sincerità commovente, condannata all'oblio". Marek Vajchr riporta questa citazione da *Spas* per sottolineare "l'esattezza del pensiero" di Matoušek e la sua vena ironica[4].

Vertiginosamente complessa appare poi la struttura dei romanzi: procedimenti non lineari, visioni panoramiche, zoom che riportano dall'esterno all'interno e dall'oggettivo al soggettivo, tableaux vivants in cui riconosciamo quadri o foto antiche, movimenti circolari e sferici nello spazio e nel tempo. Un'"analisi poliprospettica", constata Vajchr[5], una strategia di "specchi a doppio taglio", afferma invece la studiosa francese Erika Abrams. Nella sua proposta di traduzione del romanzo *Adepti* per Albin-Michel, la Abrams parla giustamente anche della "trasmutazione del vissuto, del banale e del brandello in opera d'arte". I personaggi non sono univoci e l'autore, sovrapponendo e mescolando tanto i loro nomi quanto i segni di riconoscibiltà, costringe il lettore a sforzi conoscitivi, come biglietti d'ingresso indispensabili per entrare nell'umanità del nuovo continente. Per quanto riguarda la traducibilità, invece, non vi sono limitazioni, tranne quelle legate alla comprensione, alla "ricezione" che richiede, appunto, un alto grado di collaborazione e di creatività.

Noto anche come pittore, Ivan Matoušek iniziò a costruire il proprio profilo culturale dal lato scientifico. Nato a Praga nel 1948, egli si laureò nel 1971 in chimica e lavorò poi, fino al 2007, presso istituti di chimica e di ricerca farmacologica, impegnandosi contemporaneamente in diversi campi della cultura, sia alta che underground (più precisamente: alta, *ossia* underground) fino al 1989. Il suo primo volume di prosa, una raccolta di racconti intitolata *Mezi obrazy* [Tra i quadri], fu "pubblicato" nel 1980 da una delle case del samizdat ceco, l'Edice Expedice. In edizioni samizdat uscirono anche due raccolte di poesie: *Marie* (1982) e *Poezie a serigrafie* (1990), pubblicate più tardi con il titolo *Poezie* dalla casa editrice Triáda. Dal 1991 a oggi abbiamo in tutto nove titoli tra novelle, romanzi e raccolte di poesia. Alla bibliografia vanno aggiunte mostre personali e collettive, un volume di serigrafie e la presenza in diversi cataloghi d'arte contemporanea ceca. Agli anni Ottanta risale inoltre un esperimento, oggi leggendario, di teatro di marionette. Costruito, scritto e recitato in casa dall'autore medesimo per il figlio, il *Pét'ovo divadlo* [Il teatro del piccolo Petr], fu seguito con entusiasmo da un pubblico esclusivo e raffinato, composto da artisti e intellettuali del dissenso e dalla rispettiva prole. Un'altra impresa, divenuta leggenda in tempo reale, costituisce la risposta che Ivan Matoušek diede ai critici che definirono *Spas* "impossibile da leggere" a causa delle quasi 700 pagine (un giudizio davvero singolare, quello di respingere la buona qualità perché offerta in buona quantità). D'accordo con l'editore, Matoušek decise allora di leggere l'intera opera: ad alta voce, in pubblico. Con la cura a lui propria, egli articolò la lettura in quaranta puntate e lesse, nel 2003, per quaranta settimane, due ore a sera, di fronte a un pubblico di fedeli a di curiosi che si riunivano ogni giovedì nella "torre" della Facoltà di studi cinematografici, sul lungofiume Smetana (le quaranta ore di lettura sono state registrate e scrupolosamente documentate con tanto di liste firmate da parte del pubblico di ogni serata; gli incontri si concludevano con un rituale di cui facevano parte una torta fatta in casa e lunghi dibattiti; un vero "mito", difficile da dimenticare).

Concepita nel singolare incontro tra l'arte e la chimica, l'opera di Ivan Matoušek suggerisce, accanto alle metafore d'ordine ctonio, un altro ordine di immagini ancora: quello dell'alchimia. Implicitamente presente fin dalle prime opere, lo spirito alchemico si afferma a chiare lettere nell'ultimo dei romanzi, *Adepti* [Gli adepti], di prossima pubblicazione presso la casa editrice Triáda], dove i titoli dei capitoli riportano citazioni riprese da un trattato alchemico cinquecentesco. Ben prima dell'annuncio di questo nuovo titolo, la sottoscritta fece con Matoušek una breve intervista sul tema dell'alchimia per la rivista letteraria slovacca Rak: "L'alchimista cerca di preparare l'oro e, allo stesso tempo, lavora al perfezionamento di se stesso. Egli sa bene che il primo senza il secondo non è possibile. Per questo anela al bene e alla bellezza. Senza per questo peccare d'ingenuità..."[6]. Nella già citata intervista di Božena Správcová per Tvar, Matoušek ha risposto, preventivamente, all'eventuale obiezione di non essere facile: "non pretendo alte tirature. Vorrei invece aiutare la minoranza. Sono le minoranze ad avere problemi, la maggioranza è come un enorme rullo compres-

[3] M. Vajchr, "Milí přátelé, vážené hosté", *Kritická příloha Revolver revue*, 2003, 27, pp. 124-125.

[4] M. Vajchr, "Matouškův špás", *Kritická příloha Revolver revue*, 2003, 25, pp. 62-64.

[5] M. Vajchr, "Ein anderer Bildungrsroman", *Kritická příloha Revolver revue*, 1998, 11, pp. 97-98.

[6] "Jediná otázka Ivanovi Matouškovi", *Rak, Revue aktuálnej kultúry*, 2003, 9, p. 3.

sore che trasforma ogni cosa in una pianura senza ostacoli. Come si fa però a non annoiarsi, quando non vi è nulla in cui inciampare?".

♢

Salvo

La *C* è solo la lettera iniziale. La parola intera suona *catastrofe*. È difficile dire se ci fosse fin dall'inizio, ma di certo si ripete giorno dopo giorno. A ogni modo non mi riferisco all'attuale forma di notiziari destinati a sieste chiliastiche. La cosa che mi sta a cuore è invece quella sensazione insolita, spossante e capace di rendere la vita più difficile, che sopraggiunge nell'esperienza simultanea di ogni sofferenza, passata e futura nei luoghi più diversi di questo pianeta. Solo una persona dotata di una percezione così illimitata avrebbe il diritto di affermare: "So che cosa significa l'onniscienza". Il fatto è che non lo sa nessuno. Tuttavia, ci sono persone che hanno avuto la fortuna di poter osservare dalla collina di Risina il missionario che è stato per diversi anni il marito di Làlala, la quale a sua volta affermava di aver visto l'onnisciente un paio di volte. Le impressioni ricavate dall'osservazione sono notevolmente contraddittorie. Nova, ad esempio, ritiene che sono testimoni di un nuovo fenomeno meteorologico. Prato, un altro dei dotti nel gruppo dei gitanti, guarda in alto giungendo a riflessioni più generiche: "Quel che sta accadendo tra quelle nuvolette va considerato altresì un fenomeno del presente, pur essendoci diverse cose che possono risultare arcaiche". Si tratta di due professori che godono più o meno della stessa fama, e questo fatto dovrebbe confermare in noi la convinzione che se osserviamo un fenomeno inaspettato, possiamo interpretarlo in diversi modi. Il quadro, o in questo caso piuttosto un'incisione, potrebbe ricordare addirittura scene di genere. Della gente si è raccolta al di sopra di Puzzle. Guardano in alto indicando ciò che vedono. Indossano abiti da festa. Considerando l'impressione generale che la loro vista suscita, possiamo ritenere che si tratti di una delle prime tiepide domeniche primaverili. Ecco perché sono giunti sulla collina in così gran numero. Non possiamo escludere nemmeno che siano arrivati tutti insieme. Il posto, chiamato Belvedere, è uno dei luoghi preferiti per le gite fuori porta. Qui gli alberi e i cespugli hanno forme da parco rigorosamente decorative, e i fiori hanno un che di teatrale. Se è lecito chiamare intatta una natura del genere, allora sono molte le cose da ammirare sulla collina, ovvero sull'incisione. E la comitiva vacanziera con i suoi abiti e il suo comportamento fa un effetto insolito. Io però sono convinto che si tratti di persone che vivono tra noi.

Accanto ai due professori già menzionati (il nome più noto di Nova dai capelli bianchi è lo pseudonimo familiare di Bottaio) si trovano qui donne egualmente eccezionali, per esempio la signora Giasone, la principessa Cenere o ancora la signora da Vinci. È salita fino al Belvedere anche la vecchia, generosa Dalajmala, accompagnata da Madame Ah. Nella ripida salita, le due amiche si sono fatte forza immaginando una nuova tragedia, capace, almeno per un poco, di strapparle alla loro tristezza. Tra i partecipanti scorgiamo poi Li Ju e Rebecca Di Maschera. Sono animate dall'idea di incontrare buoni partiti. Non lontano da loro, con la camicia sbottonata sul collo, e circondato da un gruppo di periferici, sosta Bi 1, il marito della Cenere, mentre Bi 2, marito della signora Giasone, anch'egli con il colletto sbottonato, accanto all'albero ha l'aria di un uomo solo. La terza persona che indossa una camicia sbottonata non è Bi 3 bensì il signor Di Maschera, lo strangolatore senza una gamba. È davvero notevole la quantità di persone senza una gamba che si trovano tra i gitanti. E anche Muto è venuto. Guarda le nuvole in modo sarcastico. Sana Veda si trova qui con quel suo scapolo incallito, Cacciatore. Sono venuti anche alcuni assistenti sociali. Sono affascinati da Bottaio perché ogni cosa che dice ha solide basi scientifiche. Invece

Prato lo trovano un po' malaticcio. Il loro cliente William Stellapolare, che è ormai puro spirito, e dunque non si vede, è stato spinto qui dal vento. In compenso, il mio carissimo Mim ha l'aria più sportiva di tutti. Ma non è l'unica cosa a renderlo un fuoriclasse. Con le cuffie sulle orecchie, invece di guardare le nuvole, fissa il terreno davanti a lui. Anzi, sta pure battendo un piede. Assomiglia un po' a un micologo che a sua volta struscia con i piedi per terra nell'erba cercando i funghi anche intorno a Belvedere. E ci sono ancora tanti e tanti altri esseri in carne e ossa. Tra i cespugli è sparpagliato lo stormo delle Imbecilline. Si annoiano un tantino perché sono qui ormai da parecchio e non è ancora successo nulla. Per far passare il tempo si sono messe a scuotere le teste a scatti, l'una di fronte all'altra. Che fare, sono bambine. I più vivaci di tutti però sono i vari animaletti carini di Rebecca. Sicché fin dall'inizio si è riunita una compagnia davvero grande e varia. Eppure lì, sulla collina di Risina, non si trova affatto il Puzzle tutto intero. Manca, per esempio, Silvia. Può darsi però che si trovi qui nascosta da qualche parte. O ancora Cristiano… Proprio in questo momento è spuntata Cigno Bianco. È l'unica a indossare calzoni corti. Si è seduta sulla panchina. Questa bellezza, nonostante i suoi quasi quarant'anni, viene vista da molti come una bambina, forse a causa della sua impertinenza, e quindi la salutano bonariamente. Mormorando però tra sé e sé: "Dopo tutto questa qui è strana". Ai saluti non risponde. Si interessa esclusivamente dei suoi capelli. A causa della salita le girava la testa.

Da qui, tra una collina e l'altra, si apre una bellissima vista sui tetti dei palazzi e delle case, sulle torri delle chiese, persino sui comignoli della birreria e delle acciaierie. Sul fiume, nella direzione del Ponte di pietra, procede un vaporetto lasciandosi dietro una lunga striscia bianca. Nella direzione opposta alla corrente del fiume, oggi, grazie all'eccezionale visibilità, dal Belvedere si possono ammirare, alla periferia della metropoli, le pareti di roccia della Valle di lacrime. Ma in questo momento gli strani gitanti si interessano alle nuvole. Finalmente vi appare qualcosa di concreto. Tutti si animano. Gli uni mostrano agli altri la direzione precisa in cui occorre guardare. Bottaio e Prato hanno perfino portato all'occorrenza delle bacchette scolastiche. "Siamo testimoni di un fenomeno meteorologico, nient'altro. Un fantasma meteorologico. È certamente assai raro, tuttavia, ne è già stata fatta una descrizione centocinquant'anni fa". "Come si chiama?", "Lo sto dicendo: fantasma meteorologico". "Davvero? Che orrore". Prato, pur essendo soprattutto un filologo, e conoscendo in materia di meteorologia solo quanto normalmente si sa grazie alle previsioni del tempo, non si esime dallo scuotere la testa, divertito. A proposito dell'orrore non obietta nulla, dichiara però, dopo qualche istante, che la cosa lassù sta assumendo, con sempre maggior evidenza, le sembianze di un fantasma ornitologico. "In questo momento il fenomeno sta aleggiando sull'orlo di una nuvola lassù in alto". Decine di paia di occhi lo seguono curiose. "Volteggia". "Ho paura". "Deve essere un rapace". "Non temete. Vedete quanto è sublime mentre plana?", "Finora nemmeno un colpo d'ali", mormorò ammirato lo spirito William. Di quale specie di rapace si tratti in concreto, è una questione che al Belvedere incontra opinioni diversissime che vengono scambiate con spontaneità e con il giusto contegno. Persino il dotto Nova all'improvviso lasciò perdere la meteorologia e, suscitando meraviglia in tutti i presenti, dichiarò: "Aquila reale". Come volatile, un ectoplasma non meglio definito sarebbe stato certamente più straordinario, in sostanza, soprannaturale, ciò nonostante la presenza di un'aquila reale in queste contrade metropolitane rappresenterebbe comunque una visita fuori dal comune. Anche le Imbecilline alzavano la testa di tanto in tanto per non farsi sfuggire nulla. Solo Ragnatelino continua a non accorgersi delle co-

se che avvengono intorno. Le discussioni serie lui le trova infantili. Perché mai dovrebbe farsi sfuggire, a causa di certi matti, una canzone mitica? "E non è piuttosto un astore silvestre", buttò lì Katolina Cenere e rise sibilando. "Eh…, eh…, perché no", disse Karina Giasone e rise a sua volta. "Io penso che si tratti piuttosto di un gheppio comune", dichiarò con tono misterioso Bi 2. Difficile dire cosa volesse intendere con queste parole. "E ne è sicuro?" gli chiese Bi 1. "Sicurissimo", esclamò con una voce eccitata senza aggiungere altro. "E se fosse una poiana silvestre?, "Invece si tratta di un falco". "Che falco?", "Pecchiaiolo", dai cespugli suggerì con malizia Muto. "Non è un falco pecchiaiolo, è un gheppio comune". "Questa non è nuova", notò contratta Sana Veda. "E dunque, egregi signori, vi dico una cosa". Bi 1 fece una pausa. Tutti gli sguardi erano rivolti verso di lui. "Poiana calzata". Batté addirittura le mani, eppure, l'ultima parola non la ebbe lui. Garzona da Vinci informò i presenti che si trattava di un falco migratore. Era contenta di aver inventato qualcosa anche lei in quella compagnia illuminata. Inoltre, l'asserzione risultava più appropriata di quella secondo la quale a volare là sopra era un'albanella reale. D'altronde, quel termine inusuale serviva solo a uno specialista per mettersi in mostra. La signora Testona però, che solo da qualche minuto aveva raggiunto quelli che discutevano perché era rimasta ad abbronzarsi a metà della salita, non si fece turbare dall'albanella. Era soltanto una modella, tuttavia anch'ella volse lo sguardo in alto con fare curioso.

[I. Matoušek, *Spas*, Praha 2001, pp. 7-10. Traduzione dal ceco di Sylvie Richterová]

LE TERME NUOVE

Un uomo e una donna. Sono una coppia singolare. Il padrone e la padrona di casa. Sono vecchi. Sarà uno spettacolo triste. Del resto non è allegra neanche la vista dei loro figli; invecchiano anche loro. Novi e Gerson. Dove saranno i due fratelli? È come se non riuscissero a incontrarsi. Nessuno riesce a incontrarsi. La padrona di casa è tornata triste dalla stazione. Eppure fuori è abbastanza bello. Se si considera che secondo il nuovo calendario dopodomani sarà il primo, finora non ha piovuto un granché. Lei però sperava che dopo tutti quei giorni potessero magari stare di nuovo tutti insieme. A turno se lo augura tutta la famiglia. Non è meraviglioso? Ha rinfrescato però. Ma quello laggiù è il primogenito! Allora alla fine è arrivato. È già allo stagno… Adesso. Questo è, spero, il momento più adatto. Del resto continua a essere vivo nei miei ricordi.

NOVI È ARRIVATO

Un sole freddo si è posato sulla riva dello stagno, che presto sarà svuotato per la raccolta dei pesci. Davanti agli occhi guizzano gocce argentee, che si allontanano volando una dall'altra. Alcune fra loro invece stanno insieme, alcune lacrimucce che si conoscono. L'uomo in giacca grigio-blu con la valigetta rossa di cartone e la borsa a tracolla ne vede risplendere soltanto alcune contro il sole. Il riflesso discontinuo del sole autunnale aveva dato vita intorno a lui a un mondo strano. Ora gli sembrava che facesse buio e poi che schiarisse di nuovo. Posò il bagaglio e con tutte e due le mani si carezzò le guance. Si guardò intorno. All'ennesima ondata di buio guardò verso il fondo dello stagno e inspirò rapidamente il tanfo del fango. Vide serpeggiare là dentro lingue rosse, che ondeggiavano e danzavano al tramonto del sole. Prese un profondo respiro di quell'euforia e si coprì gli occhi con il palmo delle mani. La borsa gli scivolò dalla spalla e gli restò appesa al gomito. La lasciò cadere a terra accanto alla valigetta. Il fondale maleodorante era pieno di pesci guizzanti. Non era una vista piacevole. Incurvò la schiena. Qualcosa di commovente scricchiolò dentro di lui e lungo tutto il corpo sentì scorrere una calda sensazione agghiacciante, perché comprendeva questo mondo. Gli era già acca-

duto. Si mise a riflettere. Dietro di sé aveva le montagne e davanti la città. Allo stagno František finiva il Grande parco forestale municipale. Più giù sotto la strada c'era il confine indefinito tra la riva e il fondale. L'idea l'aveva già concepita qualche anno prima. Ora in pratica gli era venuta in mente di nuovo. "Ci prenderete. Nasconderete i forconi dietro la schiena e con la rete nelle mani protese avanzerete verso di noi. Fino all'ultimo istante con voce sommessa e suadente ci racconterete della salutare libertà e poi ci infilzerete. Avanzerete con in alto le nostre teste infilzate. Domani si inizia. Andremo a vedere. La morte con la falce ci saluta dal gradino più alto. Ha vinto di nuovo". "Questa è una storia vecchia, non smuoverà le coscienze di nessuno", gli disse il futuro censore quando gliene parlò. "Ma quella falce non si spunta mai", "È roba vecchia. Qui ora ci sono ben altre cose. Guarda questa ad esempio. O quest'altra". Nella foto seguente c'era una moto riversa per terra. Tacevano e guardavano attentamente il volto insanguinato del guidatore. "Ma se lei guardasse da dietro la mia schiena e vedesse che si chiama 'Questo mondo', non le piacerebbe? Sarebbe ancora roba vecchia? Che ne dice?". "Dovrei dargli un'occhiata". "Sì, e poi magari dirà: è abbastanza interessante, oppure: un po' stantio. Salvo poi a qualche seratina uscirsene dicendo con un sorriso incerto: Sarà 'Questo mondo'". "Caspita, ne sei un po' troppo sicuro. Lasciamelo almeno sfogliare". "Sfogli pure quanto vuole. Non pensi però che possa andar bene una cosa qualsiasi. Sarà 'Questo mondo'".

"Ssshhh, sono già qui da voi", sentì dalla direzione dello stagno, e poi qualcuno cercò di ridere. Posò le mani sulle ginocchia e piegandosi in avanti si mise in ascolto. Silenzio assoluto.

Stava in piedi, appoggiato a un albero. Era stata una bella giornata. Sorrideva. Si vedeva il fiato uscirgli dalla bocca. Piegò all'indietro la testa e vide quella chioma solitaria nel cielo. Quell'albero sorgeva in un punto in cui si incrociavano varie strade. Una di queste scendeva giù da Petrův Mlýn fino alla fermata della ferrovia, lungo la tratta che passando per la piana paludosa portava in città. Camminava che era un piacere. Aveva anche già nevicato un po'.

Si guardò intorno perché gli sembrò di sentire di nuovo, come un istante prima, una voce. Qualcuno cercò di mettersi a piangere. Ecco ora lo vede. È vestito a festa, pulito, è in piedi sulla riva sotto la strada e si appoggia a un albero. Non ha nulla a che vedere, a quanto sembra, col furgone che sta lì. Parla, sottovoce e senza errori, all'acqua nell'impronta che ha davanti. Un passante, il signor Rottenborn, che con lente camminate ogni sera si prende cura della propria salute, vede sulla strada davanti allo stagno František solo il signor Novi: "Buongiorno signor Novi, non la vedevo già da... Allora a domani..." ma quello non gli fa caso. Ha infatti una strana impressione, gli sembra di udire qualcosa che non è ancora successo, ma che si sta preparando appositamente perché lui possa un domani riviverlo nella realtà. Allora riconoscerà quella voce sommessa che parla all'impronta lasciata da qualche scarpa. Chi è che sta lì in piedi? E chi si metterà davanti a lui nel posto in precedenza stabilito, che adesso è ancora pieno d'acqua? Per ora solo lo sconosciuto con la testa china, appoggiato all'albero, che agita l'indice verso una mera pozzangherina: "Quando torno a casa, signora mia, mi reggo a malapena in piedi, è tutto un frastuono, e lei ha già preparato l'acqua fredda e mi dice, levati quelle scarpe, porco puzzolente, mettiti lì dentro, che ti lavo quei piedacci sudici. Ma io, signora mia, dico, basta, ne ho abbastanza di quell'acqua fredda, perché in realtà io sono pulito. Non devi sposare nessuno prima di me, le dico, ma io lei non la vedo perché io lei la odio. Ne ho abbastanza di quell'acqua fredda. Voglio quella calda, altrimenti me ne vado a letto e i piedi non me li lavo per niente. Lei è, signora mia, la mia principessina, è bella e io la adoro e voglio andare nel suo letto. Anche lei mi vuole con sé,

ma allora perché mi prepara quell'acqua fredda vicino alla sedia, perché mi devo togliere quelle mie belle scarpe lucide…?" E continua a blaterare ancora dio sa cosa. Non lo si vede quasi più lì vicino a quell'albero, neanche si capisce bene cosa dice. Molto probabilmente è solo un borbottio dentro a un salice, grazie al quale quella creatura originale si trova collegata, come attraverso una centrale telefonica, con tutto lo sterminato genere umano. Racconta ancora qualcosa alla sua signora per altri cinque minuti e poi rinfrancato e pieno di nuovi progetti se ne va.

Portava una valigetta di cartone e una borsa gli pendeva dalla spalla. Lo seguiva con lo sguardo, come se fosse lui stesso ad arretrare guardingo e la sua immagine allo specchio si andasse allontanando. Andava a passo lento. Perché alla stazione non c'era nessuno ad aspettare? Ne era rimasto un po' sorpreso, anche se non aveva detto con quale treno sarebbe arrivato. Ma di solito prendo questo. E ora quella voce. È strano. Anche lo svuotamento dello stagno gli sembrò un brutto segno. Degli scoiattoli neri correvano curiosi lungo i tronchi degli alberi nel parco forestale, verso il quale svoltò, all'altezza di un ristorante turistico con le gabbie e i recinti per gli animali selvatici. Attraverso il parco una strada portava direttamente in città. Lungo la strada scorreva piano un torrente fangoso e maleodorante. Per questo fango puzzolente oggi arriveranno qui persone da tutte le parti del mondo. Scenderanno dal treno rassegnate e un po' spaventate, ma quando se ne andranno via si saluteranno e per lungo tempo continueranno a ricordarsi del bel periodo che hanno trascorso qui. Uno scoiattolo nero era sgattaiolato fino a lui, si era messo ritto sulle zampette e lo osservava curioso. Che novità ci sono a casa? Era un po' spaventato. Avrebbe rivisto tutti. Salendo la scala avrebbe salutato i leoncini. E lei avrebbe esclamato: "Abbiamo un ospite".

Come sempre quando tornava dalla Lunga Panoramica, anche quel giorno, ma soprattutto quello precedente, prima di dormire, pensava al suo ritorno e se lo immaginava. Un osservatore distaccato sospeso su di lui poteva vedere due persone venirsi incontro. Diverse persone sbucano dalla penombra verso i vapori rosa del sogno, dalla luce poi si immergono insieme nel buio. Nel paesaggio notturno, innevato, grigio, ancora dormiente, scendevano giù sciando. Al mattino avevano l'aria di essere in fuga. Quando li avevano svegliati era ancora tutto buio. Erano convinti che tutta quella loro bella esperienza fosse stata soltanto un sogno. Lui si era svegliato solo alle nove. Alla fine aveva deciso di partire col treno del pomeriggio. Il treno era in ritardo. Si mise a passeggiare per Petrův Mlýn. Nella vetrina di un negozio di giocattoli vide una valigetta per bambini. Stette a pensare se non doveva comprarla al piccolo Jiří. Non riusciva a decidersi. Alla fine la comprò e tornò alla stazione. L'osservatore distaccato vedeva ormai venirsi incontro una moltitudine di persone per le strade, dalle finestre, nelle stanze, sulla schiena, sulla pancia, vive e morte. Vedeva anche lui che si avvicinava, che sostava imbarazzato nel piazzale antistante la stazione, che girava intorno allo stagno František svuotato, che deviava all'altezza del ristorante turistico e camminava per il parco forestale, e gli corse davanti come se volesse preparare tutto prima del suo arrivo. Novi lo seguì, attratto da una forza magica colma di incomprensibile interesse e aspettativa. Guardava la propria ombra che perdeva terreno e allo stesso tempo cominciava a superarlo, scompariva poi nelle finestre accese dei pianterreni, scavalcava i portoni e i pali dei cancelletti, spuntava sui tronchi dei castagni spogli, finiva sulla luce delle pareti vuote, saltellava oltre gli angoli precedendolo, si chinava e addirittura spesso si sovrapponeva per un attimo ad altre ombre, che le venivano incontro alla luce dei lampioni stradali o che la superavano. Girovagò per le stradine e alla fine giunse alla piazza Vecchia. Rabbrividì alla vista

dell'edificio che stava lì al centro, il più imponente e il più alto di tutti. La torre lo spiava con decine di strette finestre nere.

Viveva lì ormai da cinque anni, ma le sue aspettative non si erano realizzate come aveva previsto. Ci stava sempre peggio. Soprattutto nell'ultimo anno aveva sempre il desiderio di tornare alla Lunga Panoramica. Accelerò il passo. Quando arrivò a via del Viale, si tranquillizzò un po'. Camminava di nuovo in mezzo alle villette. Guardava con sollievo oltre gli steccati. Sono proprio curioso di sentire cosa mi direte…Ah, santa Olga. Sorrise. Si fermò e con la mano libera indicò il campanile della piccola chiesetta di legno. La croce in cima alla cupola sembrava di un bianco luminoso rispetto alla superficie nera del cielo. Quando arrivò davanti alla casa rimase un po' lì in piedi con posa solenne. Ancora stamattina ero sui monti. Mi nevica ancora nella testa. Sospirò. Si posò una mano sulla fronte. Chiuse per un attimo gli occhi e con un inchino appena accennato formulò una preghiera. Poi aprì il cancelletto e avanzò fino alla porta d'ingresso. Dalle finestre guardò in casa. Forse è meglio se suono. Si appoggiò allo stipite della porta e posò la valigetta per terra. Si girò e tornò a chiudere il cancelletto. Poi tornò di nuovo all'ingresso. Lente ed esitanti due dita, il pollice e l'indice, come un bizzarro animale zoppicante e smarrito, avanzavano in direzione del campanello. L'indice si sollevò; l'animale vacillò un po' su una gamba sola. Guardò la soglia ai suoi piedi, poi la maniglia e la nera inferriata ricurva. Premette brevemente l'indice. La casa risuonò sommessamente nelle sue profondità nascoste. Dopo un attimo suonò di nuovo. Nulla. Afferrò la maniglia. La porta era aperta. "Arrivo".

Stava in piedi sotto la scala di legno. Nella penombra, sul ballatoio di legno sopra di lui un vecchio magro con piccoli occhi chiari, le labbra sottili serrate, un basco nero sulla testa, si appoggiava con le mani grinzose alla balaustra e il bastone da passeggio, attaccato a quelle due mani bianche, faceva regolarmente capolino tra le fenditure della ringhiera con la sua punta di gomma. Il nuovo arrivato lo osservava e il vecchio a sua volta osservava lui, ma solo quel bastone si muoveva. Erano immobili in un muto stupore… "Arrivo! Che ci fai qui impalato, chi è che suona? Ma che sorpresa, che bello, il signorino, finalmente, credevo che oggi non sarebbe più venuto. Sono appena tornata dalla stazione, evidentemente non ci siamo incontrati. Le do il benvenuto. Prego, venga su. Ma ha solo una borsetta? E il suo bagaglio?", "Ha ragione, aspetti, l'ho dimenticato dietro la porta".

[I. Matoušek, *Nové lázně*, Praha 1992, pp. 5-11. Traduzione dal ceco di Elisa Quilici]

EGO

Natura morta escatologica

Non so se ce la farò. Sprofondo nell'abisso e non so dove sono. Sto già scendendo verso il fondo? Il tempo mi scorre fra le dita. Non so se è questo l'inizio. Davanti a me giace la mia mano, regge una penna, si muove. Sulla carta si arrampicano sottili e contorti serpentelli di un blu scuro. La mia mano…, se per un attimo la guardo ho la strana impressione che al suo posto si muova qualcosa di leggermente rosato. Ma cos'è? Una mano. Ora non riesco a ricordare. Lo sapevo, è importante, ha a che fare con me. Il fatto è che l'ho avuta fin troppo a lungo davanti agli occhi, ci ho pensato fin troppo, sempre da capo; succede. Da un lato è fiero di sé e gli dispiace per le persone retrograde, ma dall'altro è dispiaciuto anche per sé stesso. Si metterebbe quasi a piangere. È commosso. Comincia a leggere e finisce appena la prima breve frase. *Non so se ce la farò.* Non riesce a leggere oltre. La sua commozione aumenta. Alza gli occhi in alto. Lo sguardo assorto incrocia quello di Kašpárek[7] che ha un biglietto nella mano

[7] Marionetta tipica del teatro popolare ceco, incrocio fra la figura del prologo e quella del giullare furbo, introduce e accompagna l'azione, commentando a volte la storia a seconda delle

tesa verso la Morte, davanti alla quale c'è una clessidra esaurita con sopra un teschio. Legge tra sé e sé il biglietto, come quando leggiamo una lettera per l'ultima volta prima di spedirla a una persona cara, una persona che non vogliamo che pensi che non abbiamo stile e pensieri, o che addirittura non sappiamo la grammatica.

Lasciami stare, cara Morte,
io ho da fare

Quindi ebbe un'idea, gli venne in mente un abbellimento così, nulla di fondamentale. Per puro diletto personale tirò fuori dal cassetto un pastello rosso e affilò un po' meglio la punta col temperamatite, dopodiché si sfilò le pantofole, si mise in piedi sulla scrivania per arrivare fino al biglietto e ripassò la lettera M. Faceva un bell'effetto. Cauto indietreggiò un pochino, per quanto lo permetteva il piano del tavolo, e si convinse ulteriormente che così quel messaggio sembrava ancora più bello. Alzò gli occhi ancora più in alto. Pose lo sguardo sugli occhi sbarrati della campionessa olimpionica Anežka Hrůzová[8]. Ha senso continuare, anche se non so se ce la farò. Non devo essere impaziente; sono solo all'inizio. Scese giù e facendo qualche passo indietro pose lo sguardo sulla M rossa, continuando a esserne soddisfatto. Come se quella M rossa fosse una specie di inatteso successo, diceva tra sé e sé: Se non ce la farò a far tutto non starò certo a tormentarmi. Ma scriverò in ogni momento libero. Solo così posso ancora dare un senso a questi giorni sprecati. S'infilò le pantofole. In quell'eccesso di ottimismo profetizzò perfino: Di molte vite felici non rimarrà nulla che sia degno di nota. E agli infelici disse: Avreste dovuto farmi un'esibizione più interessante. Ma questo era troppo anche per una M rossa. Sogghignò, ma dopo un momento cominciò tra sé e sé una riflessione di questo tenore: Si capisce, se mi capitasse anche la minima opportunità di vivere non esiterò neanche per un attimo e smetterò di scrivere. E di nuovo sogghignò pensando a quelle opportunità di vivere delle quali tutt'a un tratto si era ricordato.

reazioni del pubblico.

[8] Nota vittima di un caso giudiziario che a partire dal 1899 per alcuni anni turbò l'opinione pubblica ceca: l'imputato numero uno era un mendicante ebreo, Leopold Hilsner, che fu accusato di aver ucciso la giovane sarta cattolica secondo le modalità di un omicidio rituale; nella diatriba intervenne anche il poi primo presidente della Repubblica cecoslovacca Tomáš Garrigue Masaryk, che provò a lungo a moderare le tensioni antisemite e i pregiudizi collegati al caso.

Un parto felice

Anna Černíková era felice quando partorì il bimbo. Era un maschietto. Se lo portò tutta fiera a casa, in un grande appartamento soleggiato in via Souměřní. Lo mostrava con le braccia leggermente sollevate a tutti quelli che lo andavano a vedere. Sarebbe stata ancora più felice se l'avesse potuto vedere il mondo intero. Le pareva bello. Si chinava sopra di lui con un tenero sorriso. Le sembrava che stesse bene lì con lei, che anche lui sorridesse. Vladislav Černík si metteva un passo indietro e con le mani giunte ammiccava da dietro le spalle della moglie. In un angolo della cameretta del bambino i genitori di Anna sedevano uno accanto all'altra e osservavano sonnacchiosi i propri discendenti. Il maschietto ricevette il nome di Jindřich. Una volta cresciuto tentò inutilmente di ricordarsi com'era quando lui era un lattante. Anche il sorriso felice della madre lo ricordava solo da un periodo successivo.

Lui aveva quattro anni quando ad Anna Černíková nacque una femminuccia. E allora, una volta ancora, sorrideva così teneramente, sentiva dietro di sé l'ammiccante Vladislav, sapeva che i suoi genitori guardavano la bambina dall'angolo della cameretta. Jindřich non riusciva a staccare gli occhi dal volto di sua madre, felicemente preoccupato. Non riuscì mai a comprendere quell'espressione. La femminuccia ricevette il nome di Jana. Neanche lei si ricorda più com'era quando era una lattante. A volte vedeva la madre ridere, ma quel sorriso col quale le aveva dato il primo benvenuto non riesce proprio a immaginarselo. Quello lo co-

nosce solo Jindřich. Per lui era diventato qualcosa di irraggiungibile. Più tardi cominciò ad avere la sgradevole sensazione che quel sorriso l'avrebbero dovuto pagare tutti quanti insieme, per tutta la vita.

Come fosse un bambino, con i suoi ventisette anni il dott. Jindřich Černík fa ritorno in via Souměřní. Spera in fondo che lì sarà di nuovo felice.

Com'è andata a Točná

Nessun ritorno, dunque neanche quello dell'autunno del 1980, è qualcosa di tangibile, qualcosa che si possa paragonare, per dire, a una pianta. È un'illusione. I giovani giudiziosi con i quali si può discutere della possibilità del ritorno, se li si porta nel campo delle spedizioni cosmiche, scrollano le spalle e chiedono informazioni sui soggiorni di studio a lungo termine, con possibilità di prolungamento, si capisce. Il dottor Černík invece vuole tornare all'infanzia. Non è una persona impulsiva; ci ha pensato su sei mesi. È pieno di dubbi, i quali si manifestano, se non è stanco e se è solo, con una varietà di smorfie. Ma il fatto che vede la metafora immateriale del ritorno all'infanzia appoggiarsi a una realtà materiale non lo riempie affatto di ottimismo per la possibile realizzazione del suo proposito, bensì gli fa presagire la possibilità di vivere una sorta di cerimonia, le cui parti ha accuratamente progettato e assicurato, e queste ora si incastrano una sull'altra come i denti degli ingranaggi di un orologio le cui lancette vanno all'indietro. Si era pianificato un grande cambiamento in una vita nel complesso monotona – un trasloco.

Più volte durante la notte si svegliava senza sapere dov'era. Il suo letto era un piccolo isolotto in un mare di parquet. Il vuoto echeggiava su di lui nell'acustica singolare ed estranea dei suoi stessi sospiri. Non apparteneva più a quel luogo. In quel momento avrebbe dimenticato anche di Ader se nel silenzio della notte la porta dell'appartamento vicino, pieno di gatti, non avesse sbattutto per ben tre volte. Dopodichè per il corridoio riecheggiò il suono di un coltello affilato sugli scalini di pietra. Si mise a sedere sul letto, ascoltava trattenendo il respiro. Aveva resistito un anno. Ancora solo questa notte e poi ritorno all'infanzia.

Stanno arrivando. Somigliano a quei giganteschi pupazzi di carnevale un po' grossolani. Le loro enormi teste penzolano in un vortice di polvere, e per il corridoio si sente ripetutamente un secco colpo contro il muro o qualche sporgenza. Lui soffre per ogni rimbombo, come se gli martellassero nella testa. Lo inquieta un insolito senso d'amore per il prossimo. Sta sdraiato immobile e digrigna leggermente i denti. Arrivano. Le loro facce non gli sembrano nuove. Le loro gambe si piegano. Ne hanno fin sopra i capelli. Magari getteranno i mobili giù per la tromba delle scale.

Si rigirò e affondò la testa sotto al cuscino, nella calda luce rossa vedeva la sua scrivania e la poltrona con la macchia d'inchiostro, il pianoforte, le librerie, i mobiletti, il quadro accanto alla porta; aprì la porta, vedeva dentro all'ingresso la cassetta del carbone e attraverso un'ulteriore porta aperta sino in camera da pranzo con il tavolo dove mangiava e il mobiletto accanto alla finestra. Questo lo sto abbandonando. Aprì un'altra porta. Nel bagno a piastrelle marroni, sopra alla mensola con le scarpe sta appeso uno scaldabagno bianco. Guarda dentro all'oblò dell'abbaino con l'isolante in polistirolo. Va nella stanza accanto. Lì c'è un'altra libreria e di fronte due armadi. Tra questi sta disteso un tappeto con un motivo in grigio, nero e rosso ben delineato e sotto alla finestra c'è un divano. Torna nell'ingresso. Incrocia con lo sguardo l'appendiabiti. Accosta l'orecchio alla porta. Silenzio. Forse l'isolamento delle porte e delle finestrelle funziona. Scosta la tendina marrone che sta sulle mensole davanti alla finestrella che dà sul corridoio. Qui l'isolamento in polistirolo ha dato un bel da fare, ma magari così sarà meglio per il rumore e per il calore. So-

prattutto per il rumore, che almeno isoli un po'. Le labbra si chiudono e la tensione sulle tempie si allenta. Fa un sorriso alla scatola degli attrezzi, lascia cadere la tendina e va oltre. Nella camera da pranzo a terra c'è un tappeto marrone. Intorno al tavolo ci sono delle sedie. Nel cortile c'è un albero alto e senza foglie. Ah, e un fornello elettrico. Ci splendeva sopra il sole. Era così bello pulito, rivestito di piastrelle bianche. Accanto a questo c'era un cucinotto e poi il frigorifero sotto al tavolo-lavabo e il tutto era rifinito con una struttura a mensole. Era molto bello. Sotto alle mensole c'era il secchio della spazzatura cui erano appoggiati una paletta e uno spazzolone. Andò in bagno. Le piastrelle marroni dietro alla lavatrice erano asciutte. Fece un sorriso alla vasca, al lavabo, allo stipetto, alla lampada a infrarossi che stava sopra alla porta e più in alto sino al serbatoio del riscaldamento autonomo. La caldaia del riscaldamento autonomo era nuova, gialla. Quella che c'era prima era ormai vecchia, era bianca e un po' screpolata. Nell'ingresso, dietro alla tendina marrone dell'armadietto per il carbone e l'aspirapolvere, lavorava silenziosa la pompa idraulica. La toccò. Non era neanche troppo calda. Grazie a Dio è di nuovo a posto. Ma prima ci ha fatto divertire un bel po'. La accarezzò e tornò alle sue cose. Camminando scalzo sul tappeto rosso arrivò fino alla finestra, scostò un po' la tenda e gettò uno sguardo all'impalcatura che ornava la chiesa di Sant'Anna. Era deserta e sopra di essa sotto i raggi lunari brillava una croce nuova.

Stava seduto sul letto e si chiedeva: Devo berlo fino in fondo? Nell'insolita acustica della camera vuota risuonò un secco e freddo: Sì. Sbatté una porta e dal corridoio si sentiva sempre il rumore di un coltello affilato sugli scalini. Isolante di polistirolo del cavolo, non serve a niente. Ci ho lavorato un sacco e si sente tutto lo stesso. Dovevo andarmene via. Sì. Risuonò un nuovo colpo. Ader faceva le scale. A guardarlo non si capiva se stava arrivando o andava via. Un berretto scuro nascondeva in parte i capelli dorati, con ricci da bambino. Era magro, sporco e puzzava di gatto. Aveva indosso una camicia bianca e dei pantaloni neri, portava a tracolla la nuova borsa degli attrezzi. Il suo volto era ripugnante. Non ce l'ho mai fatta a guardarlo abbastanza a lungo da poterlo ora descrivere in modo più realistico. Eppure sino alla morte non mi libererò mai di quel volto. Ma è proprio come se uno volesse avere una fotografia del Signore.

Con quanta difficoltà si era ambientato lì a Točná, e non si ambientò mai del tutto. Gli venne da pensare chissà come si sarebbero poi ambientati lì i Černín, che si trasferivano lì dopo di loro. E avevano pure pagato. Gli dispiaceva per loro ma in fondo non li conosceva, e naturalmente le sue preoccupazioni lo impensierivano di più. Lasciò andare la tenda. Dalla terra esce fuori lucente la bianca silhouette di un bimbo. Sta spuntando. Distolse la testa dalla Sorte, il primo quadro che aveva dipinto lì, e di nuovo scostò la tenda. Dall'altra parte della finestra non c'era già più il pupazzo di neve, splendente di bianco alla luce della luna. L'aria si è scaldata, è primavera, estate, è addirittura autunno, è sparito dalla finestra, è scomparso, si è disciolto. Forse là non ci starà mai più. Si mosse di scatto e si raggomitolò sotto la coperta. Si sedette. Era sudato. La porta che dava nell'ingresso era semiaperta. Sulla soglia stava la madre, teneva alta la testa gialla fosforescente sullo sfondo di un cielo grigio. Portava in mano il suo bambino stravolto, mortalmente malato. Lui provò una sensazione di piacere. Anna, ora no, ti prego, ora non venire qui. Prima di allora non aveva mai chiamato la madre per nome. Tremava per la debolezza. Stava nudo in piedi accanto alla porta semiaperta, il membro gli si alzava lentamente, la luce tagliente delle lampade lo illuminava. La madre guardava contrita davanti a sè. Lo scatto di una chiusura. Un solo centesimo di secondo.

Mi veniva a trovare qui anche Josef. Ci mettevamo sempre a sedere in camera a un tavolino basso e fumavamo. Josef esponeva in mo-

do lento e dettagliato un qualche problema cristiano. Sul volto sfoggiava fissa un'espressione confusa, distratta ma sveglia. Dava un attimo uno sguardo a un qualche quadro nuovo che gli illustravo. O magari suonava a Josef come viatico qualcosa al piano o al flauto e gli dava una copia di qualche suo racconto. Dopodiché, mentre Josef viaggiava per la Praga notturna, Jindřich faceva l'amore con Markéta mentre dal quadro vicino alla porta Anna li guardava preoccupata. Markéta osservava Anna e gli diceva con voce incolore: "Quella Pietà è terribile, guardarla è una pena. È come se volesse entrare qui nella stanza". Lui a sua volta voleva fare a pezzi quella fotografia, ma a lei piaceva. Sorrideva mentre se la guardava con gli occhi socchiusi.

Dovevo fotografare durante le piogge primaverili, l'ideale erano delle diapositive a colori. Il cuore prese a palpitargli. In ogni stanza la pioggia aveva un colore diverso: nella stanza rossa era rossa, in quella gialla era gialla, nella camera da pranzo marrone cacao pioveva di più e la pioggia là era di un marrone cacao. Capitava che lì balenasse pure il corpo abbronzato di Markéta.

È solo. Davanti all'armadietto per il carbone e l'aspirapolvere, sul quale teneva accanto al telefono un portacenere, si accese una sigaretta. Non era cambiato nulla. Negli oggetti c'è un tacito consenso, e nell'uomo un vacuo dispetto. Non ce la farò. Andò a sedersi al tavolo da pranzo. Passò la sigaretta a Markéta. Se la fumavano insieme, dapprima sotto l'orologio a cucù, poi, dopo la morte del nonno, anche sotto l'orologio a pendola. Era sopravvissuto per ventun'anni alla nonna. Scosse la cenere nel portacenere. Lesse il messaggio vicino al telefono: *Il professor Havlíček è morto. Il funerale è per martedì alle 10.00 a M.* Guardò il telefono grigio e dal ricevitore sentì la voce di Renka. Dovevano andare a pranzo insieme. Tutto preso com'era a lavorare all'isolamento di polistirolo si era completamente dimenticato dell'appuntamento. Ormai non la sentirà più. Soltanto Ader nel corridoio continua a minacciare qualcuno. Si gira. La barba gli brilla di saliva, digrigna i neri denti monchi: "Signor Černík, io le voglio bene! In cosa è dottore, signor Černík? Signor Černík, non lo vorrebbe un gattino? Signor Černík!". E a un tratto si leccò le labbra e mi diede un bacio.

Non andrò molto lontano. Non voglio andar dietro a Renka. In fondo mi trasferisco nella mia infanzia. Me ne andrò via dal panoptikum di Žižkov. Vi porto, indifese, tutte con me. Là starete come qua. Diede uno sguardo intorno ai mobili vuoti e spense la sigaretta. Non dimenticherò mai come stavate qui dentro. Versò la cenere nella tazza del gabinetto, vi fece scorrere un po' d'acqua, si risciacquò la bocca in bagno e se ne tornò nella stanza. Là starò proprio come qui. Il tempo vola proprio. Ma quanti anni hai? È già da un po' che le marionette dormono nelle scatole. Non c'è mica Ader nella cameretta dei bambini. Cacciò fuori sgomento braccia e gambe da sotto la coperta. Sopra di lui c'erano le loro maschere. Si scrollò di dosso la coperta. La maschera di Markéta lo fissava con un occhio dal suo grembo. Ma la propria maschera non la vedeva. Che aspetto avrà? Forse sta là, da dove guardo tutto questo?

[Ivan Matoušek, *Ego*, Torst, Praha 1997, pp. 9-16. Traduzione dal ceco di Fulvio Capparella]

POESIE

Maria dall'infanzia
Solitudine bianca
Solitudine del vetro
Solitudine del corpo
Solitudine in chiesa
Solitudine del letto
Solitudine alla finestra della stanza
Solitudine oltre il vetro
Solitudine della luna
Solitudine nella poesia
Solitudine nella fatica
Solitudine per nostalgia
Solitudine della via
Solitudine in cammino
Solitudine errante

Solitudine della città
Solitudine di primavera
Solitudine di mattina
Solitudine d'estate
Solitudine a mezzogiorno
Solitudine in montagna
Solitudine della sorgente
Solitudine sotto il sole
Solitudine nella calura del sole
Solitudine al sole
Solitudine nel mondo
Solitudine alla luce
Solitudine nella luce
In una luce abbagliante
Nella luce accecante dell'abbandono mi inginocchio
O Vergine dall'infanzia

♢

Morti prosciugati immobili occhi
futuri lo osservavano
mentre su una strada in salita nella calura del sole
ad ogni passo agitato sogghignava
Al passo della sua folle pietà
ripeteva
ad ogni passo illuminato
un singolo anello della catena della sfiducia:
Non verrà
Verrà, ma non da sola
Verrà sola, ma andrà via
Verrà sola, non andrà via, ma mi umilierà
Verrà sola, non andrà via, non mi umilierà
    ma non potrò amarla
Ripetutamente al passo
per la strada che portava in alto
di nuovo dall'inizio, Maria:
Non verrà
(Prosciugato
inghiottiva a vuoto la luce dell'inimicizia)
Verrà, ma non da sola
(Atteso con le marionette
sospirava in cieca retroflessione)
Verrà sola, ma andrà via
(Carezzato e senza fiato
sputava il gusto amaro di spezie tropicali)
Verrà sola, non andrà via, ma mi umilierà
(Per l'erta della via saliva verso il sole
Splendeva e soffocava)
Verrà sola, non andrà via, non mi umilierà
    ma non potrò amarla
Come se stessi sul sole
di nuovo dall'inizio, Maria:
Sto davanti a te
Stai davanti a me
Davanti alla galleria

♢

Sul podio

Una pellicola nera sul latte
Si ritrae raggrinzita, si affretta
Risucchiata in un gorgo del lavello
Tenerezza e mani vuote nel vuoto
Nella busta una treccia
Alla testa del gruppo
Scivola fra le dita
Sgradevole al tatto
Inafferrabile
Ma non piangere
Grido deciso
Al mondo, che da qui ha le sembianze della morte
Sono impotente, anche se da tempo so già tutto
Il mio bambino continua a dimenarsi in eterno
Cerca di saltar fuori da qualche parte
Sei ancora piccolo
Ridi, non è nulla
Neanche al terzo tentativo è stata un po' la sfortuna
Però sei il terzo
Dovresti essere grato
O sei stanco delle tue iniezioni?
O pensi che gli altri stiano meglio?
Gran parte dell'umanità soffre di malnutrizione
E quel vecchio signore non ha proprio più fame
L'importante è che ci aiuteranno
Staremo di nuovo in piedi
Anche con il gelo
Cammineremo di nuovo
Strano che io non impazzisca
Sto seduto, stanco, sulla pellicola nera
Fluttuo nel latte delle nuove mamme
Per l'immobilità ricordo forse Budda
Ma non piangete
Ho terrore di questo viaggiare a causa vostra
E ho terrore dei parti
Dell'allattamento
Oggi c'è stata l'eclissi
Ma se fossero tutti felici
Chi avrebbe più nostalgia?
È più facile che ci sia luce a mezzanotte
E che di giorno non si riesca a vedere
Nessuno di noi

♢

Città vecchia

In questa situazione banale
Fa buio presto
E chi sente i fantasmi?
Nessuno si fa avanti, e nemmeno si è astenuto

C'è nebbia tutto il giorno
L'albero è ancora in piedi come ieri
Per strada passeggiano tipi curiosi
Non è tempo di sognare, tutti sono contrari
Non vogliono permettere nulla sul picco a strapiombo
Non vogliono sapere nulla all'affluenza dei fiumi
Una cattedrale tetra in una terra vicina
Con una bella signora sorridente vecchia di mille anni
E case rossastre strette fra le valli
Ponteggi abbandonati, macerie
Nessuno in nessun posto
Solo negozietti pieni di gente
È così da molto
Faranno tutto in tempo?
Fa buio presto
Suoni dalla casa di fronte
Calma nel fumo sopra i tetti
Il marciapiede puzza di pioggia sulfurea
Il natale entra in città preoccupato
Le mani si alzano
Non è nulla
In questa situazione banale

♢

GRAFOMANIA

A novembre
Grafomania dalla mattina alla sera
Di tutti i mesi il più triste
Grafomania autunnale
Tutto l'anno
Una ressa così tanto
Tanto grande
Disarmante fino ai denti
Origliante tutt'orecchi
Da me
Non ozia nemmeno
Una caccia aperta alle idee
Ha brandito
Sfiora con la penna
Rimane sullo stomaco, fin sopra i capelli
Ovunque, ovunque
Ecco, ecco
Succede qualcosa da queste parti
Poesia prosa bozza
Nessuno in nessun posto figuriamoci loro
Non lo apprezzeranno a nessun'ora
Da me
Non pensa nemmeno
Sono tutti già stufi
I contadini nei campi
Lavorando guardano le nubi
Ricurvi temono la fame
Assonnati e ossessivi
Grafomani dietro le sbarre
Da me
Non trattiene nemmeno
Zampilla sempre più in alto
Ha un'aria da grande intenditore
Con il suo liquido amniotico ci
Scrive righe sempre più dure
Persevera alla porta di servizio
Come un grafomane partito per la tangente
Si scontra e di nuovo indietro
Timido e tronfio
Timido e con le chiome al vento
A finire, a finire non ce la fa
Nemmeno nemmeno no no no no
Da me da me
Balbetta
Novembre
Ossesse ossesse
Poesie tutti
Voi pecore
Piccoli marmocchi
Carne carne
Non va più
Va da sé
Da me da me
Ossesse ossessi
Ormai sempre
Ormai sempre
E così via

[I. Matoušek, *Poezie*, Praha 2000, pp. 11-12; 13-14; 48-50; 72; 74-76. Traduzione dal ceco di Ernesto Evangelista]

eSamizdat 2008 (VI) 1

"La rivista Delta e la slavistica italiana", a cura di Manuel Boschiero, in appendice Wolf Giusti "Poesia popolare slovena" 267-279

JAN REICH, *Mizející Praha*

HOLEŠOVICE – PŘÍSTAV 1979

Jan Reich, *Mizející Praha*

Tramvaj č. 23 1974

La rivista Delta e la slavistica italiana

a cura di Manuel Boschiero

♢ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 267-279 ♢

DELTA nasce a Fiume nel 1923, quando, dopo l'effimera esperienza della reggenza dannunziana, la città è riconosciuta come libero stato[1]. La rivista sembra voler rispondere alle esigenze della nuova situazione politica e si propone di rappresentare tutte le culture dell'entroterra fiumano, pur facendo proprie le posizioni irredentiste sull'italianità di Fiume. La *Premessa* al primo numero del marzo 1923 chiarisce l'orientamento editoriale:

> Delta sarà una rivista mensile, che si propone di condurre a una sempre maggiore conoscenza reciproca le moderne letterature: italiana, magiara, slava, tedesca, cecoslovacca. Fiume – che appare invero come un delta su cui l'antica civiltà nostra viene a contatto con nuove civiltà in fermento – ci sembra particolarmente favorire il nostro proposito.
> Non ci soffermiamo neanche un attimo a discutere sul carattere italiano di Fiume. Ciò per noi rimane verità indistruttibile.
> Accetteremo, da qualunque parte venga, una seria collaborazione, volendo indicare, con l'onestà delle opere e con la serenità delle idee, come ci si possa sollevare e intendere in un'atmosfera superiore, specialmente in questa città, a cui è affidata soprattutto la missione ideale d'irradiare il pensiero latino verso i paesi dell'Oriente e, a un tempo, di raccoglierne quanto d'originale e di fecondo essi vanno tuttavia creando[2].

La redazione è composta da Arturo Marpicati, Bruno Neri e Antonio Widmar. Il primo, scrittore originario di Brescia, è un reduce della prima guerra mondiale ed ex legionario dannunziano; dopo la fine della Reggenza del Carnaro si stabilisce a Fiume, dove insegna italiano nelle scuole superiori; in seguito ricoprirà incarichi di prestigio all'interno del regime e dedicherà alcuni saggi al fascismo e a Mussolini. Bruno Neri, invece, è lo pseudonimo di Francesco Drenig, irredentista e membro della società Giovine Italia, poeta, traduttore dal serbocroato, fotografo, attivo esponente della cultura fiumana tra le due guerre. Infine Antonio Widmar è uno scrittore, traduttore ed esperto di letteratura ungherese, che successivamente presterà servizio presso la Legazione italiana di Budapest[3].

Delta è concepita come una rivista mensile di carattere sostanzialmente divulgativo, dove viene riservato ampio spazio ai testi letterari di autori contemporanei, in fascicoli per lo più strutturati in due parti: la prima dedicata agli scrittori italiani, la seconda a quelli stranieri. Non mancano tuttavia articoli critici, e soprattutto rassegne, rubriche e recensioni. Sono presenti inoltre numeri speciali, interamente dedicati a una specifica letteratura. Nel corso del primo anno vengono presentati testi delle seguenti letterature: italiana, ungherese, tedesca, jugoslava, russa, neogreca, rumena.

All'inizio del 1924 l'ordinamento di Fiume viene segnato da nuovi sviluppi politici: in base

[1] Dopo la firma del trattato di Rapallo, il 12 novembre 1920, e la fine della Reggenza del Carnaro, le istituzioni dello stato di Fiume hanno fin da subito vita difficile. Il partito autonomista di Zanella, che vince le elezioni costituenti dell'aprile 1921, non riesce a imporre il proprio progetto di governo e viene estromesso dalla vita politica della città già nel marzo 1922 in seguito al colpo di stato di fascisti e nazionalisti italiani. Segue un periodo di formale indipendenza, ma di crescente controllo italiano, che crea i presupposti per l'annessione di Fiume all'Italia del 1924.

[2] "Premessa", *Delta*, 1923, 1, p. 1. Il nome della rivista e il testo della premessa sembrano riflettere le polemiche sorte alla conferenza di Versailles sul ruolo di Fiume come porto vitale per gli stati dell'entroterra.

[3] Marpicati è stato insegnante, fra gli altri, di Leo Valiani. Si veda I. Fried, *Fiume città della memoria 1868-1945*, Udine 2005 (prima edizione Budapest 2001), p. 242. Su Bruno Neri si veda E. Dubrović, "O talijansko-hrvatskim kulturnim dodirima u riečkim međuratnim časopisima (1921-1943)", *Fluminensia*, 1993, 1-2, pp. 13-22, E. Dubrović, "Drenig, Kamov e i croati. Drenig, Kamov i Hrvati", *Fiume*, 1997, 34, pp. 72-86 e E. Dubrović, "Francesco Drenig Kamovljev riječki prevoditelj", *Sušačka revija*, 1997, 20, pp. 19-27. Su Antonio Widmar si veda il paragrafo "Un fiumano in Ungheria: Antonio Widmar Vidmar Antal", I. Fried, *Fiume*, op. cit., pp. 290-302.

al trattato di Roma, la città viene annessa dallo stato italiano. La seconda e ultima annata della rivista si apre con una nota che riflette questi avvenimenti, come si osserva dal mutamento dei toni utilizzati rispetto alla premessa del primo numero del 1923[4]:

> Un anno fa iniziammo Delta promovendo e caldeggiando intese e scambi letterari coi paesi del retroterra adriatico. L'Italia nel programma politico in atto dichiara la necessità vitale di penetrarvi?
> Occorre dunque conoscerli quanto meglio si possa. [...]
> Un anno fa aprimmo, significativamente, la serie degli scritti italiani con le pagine d'un giovanissimo poeta e martire fiumano, Mario Angheben, che aveva per motto della sua vita – e l'ebbe per la sua morte – il virgiliano:
> Italiam quaero patriam!
> Ecco approdata la tua gente, o profetico eroe, dopo lungo errore, al porto sicuro della patria cercata![5]

Nonostante gli accenti della nota, la rivista non cessa di rivolgersi alle letterature dell'Europa dell'est, come testimonia lo stesso primo numero del 1924, interamente dedicato alla letteratura cecoslovacca. Delta termina le pubblicazioni nel luglio del 1925, ma già nel corso del secondo anno i numeri escono senza regolarità.

Riguardo alla connotazione politica della rivista, è possibile riscontrare un orientamento apparentemente vicino al fascismo, come viene evidenziato dal commento alla rivista dello stesso Mussolini:

> S.E. Benito Mussolini ci fa scrivere dal suo Segretario particolare comm. Chiavolini, che ha veduto con vivo compiacimento la pubblicazione della rivista Delta, alla quale augura il miglior successo[6],

o ancora dal giudizio del ministro Gentile:

> L'opera intrapresa dalla rivista "Delta" è opera d'alto patriottismo, di quel buon patriottismo che si fonda sulla valorizzazione del pensiero italiano all'estero. Particolarmente utile sarà l'opera che essa svolge mediante opportuni scambi di opere fra Italia e gli stati balcanici.
> Sono lieto di manifestarle la mia approvazione[7].

Considerati anche i futuri incarichi di Arturo Marpicati all'interno del regime fascista, tutto lascia supporre un allineamento della redazione su posizioni vicine al governo di Mussolini.

Non bisogna tuttavia trarre conclusioni affrettate. L'irredentismo che caratterizza la rivista non è infatti disgiunto da quello spirito mazziniano di fratellanza tra i popoli che pure ha avuto un ruolo importante nell'interesse per le culture dell'est europeo nei primi anni Venti. L'affermazione del binomio italianità-fascismo, soprattutto in una città mitteleuropea e multiculturale come Fiume, è stata la conseguenza di una campagna ideologica del regime, volta alla marginalizzazione di tutte quelle componenti autonomiste e moderate che inizialmente erano diffuse presso la popolazione. Tenuto conto di tali circostanze, non sorprende che Bruno Neri (alias Francesco Drenig), scriva a Piero Gobetti:

> Io seguo con molta simpatia l'opera della sua casa e delle sue riviste (sono un repubblicano) e sarei veramente lieto poter pubblicare questa mia antologia presso la sua casa editrice, così apertamente e decisamente antifascista, piuttosto che non presso il Sansoni[8].

---

[4] I. Fried, *Fiume*, op. cit., p. 240.

[5] "Nota", *Delta*, 1924, 1, prima pagina non numerata (la stessa nota si trova già in coda al numero 12 del 1923).

[6] Ivi, 1923, 3, controcopertina.

[7] Ivi, 1924, 4-5, p. 79. Nella stessa pagina anche Alessandro Casati esprime il proprio apprezzamento nei confronti della rivista: "ho seguito e seguo con particolare interessamento ogni buona iniziativa che sorge in Fiume: perché il nome della nobile città adriatica in me desta non pure i sentimenti che esso suscita in tutti i cuori italiani, ma anche cari ricordi personali. Conosco fin dal suo nascere la Rivista Delta, e con vivo compiacimento ho constatato che in questo primo periodo della sua vita, mercé la fervida costanza dei benemeriti redattori, si è affermata nel modo più promettente per l'avvenire. A Delta, io cordialmente auguro di continuare a svolgere attiva e feconda opera di cultura e di italianità. Suo aff.mo Casati". Il lusinghiero giudizio di Casati non va interpretato come un'ulteriore conferma dell'adesione di Delta al regime: l'allora ministro, infatti, il 5 gennaio del 1925, due giorni dopo il celebre discorso di Mussolini in parlamento, si dimetterà dagli incarichi di governo e sarà tra i firmatari del manifesto degli intellettuali fascisti di Croce, per poi divenire rappresentante del partito liberale nel Comitato di liberazione nazionale e ministro della guerra nei due governi Bonomi (1944-1945) .

[8] B. Neri, "Lettera a Piero Gobetti", 3 IX 1925, Centro di studi Piero Gobetti di Torino, Fondo Piero Gobetti, serie corrispondenza UA 639. La lettera viene scritta alla vigilia dell'aggressione, le cui conseguenze porteranno Gobetti alla morte nel giro di alcuni mesi. Bruno Neri propone a Gobetti di pubblicare un'antologia della lirica jugoslava contemporanea, già approvata dalla casa editrice Sansoni e lo informa di aver tradotto alcune opere di Krleža, il "più vivo e più combattivo poeta e scrittore croato".

La lettera, scritta il 3 settembre 1925, in un momento in cui il fascismo si appresta a diventare anche a livello giuridico una dittatura, dimostra che nella direzione di Delta c'era stato spazio anche per posizioni distanti dal regime, come quella espressa da Bruno Neri. Non è tuttavia da escludere che le divergenze politiche all'interno della redazione siano divenute profonde proprio nel 1925, un momento cruciale per il regime fascista, contribuendo alla cessazione della rivista[9]. È in ogni caso più probabile che il mutamento del clima politico abbia reso il progetto di Delta particolarmente scomodo e difficile, determinandone la chiusura.

Gli slavisti italiani

Nella rivista è notevole lo spazio riservato alle letterature slave, grazie alla collaborazione di Ettore Lo Gatto, Aurelio Palmieri e Wolf Giusti, allora giovanissimo[10]. È lecito ipotizzare che la partecipazione dei tre slavisti sia stata possibile grazie all'interessamento di Prezzolini, che conosceva bene Marpicati e apprezzava molto l'attività divulgativa svolta da Lo Gatto.

Il nome dello studioso compare tra quelli dei sostenitori della rivista fin dal primo numero. Nel primo fascicolo è presente inoltre una segnalazione della rivista Russia, che proprio allora riprendeva le pubblicazioni:

> Con sincero compiacimento annunziamo la ripresa della rivista Russia; la bella rivista diretta con fervido amore e rara abnegazione da Ettore Lo Gatto. La molteplice opera di volgarizzazione del pensiero russo, sia letteratura, che arte e storia, compiuta da Ettore Lo Gatto negli ultimi anni in Italia, ci dispensa dalle solite parole di raccomandazione[11].

Nel numero seguente viene pubblicato, tra gli altri, il giudizio dello stesso Lo Gatto su Delta:

> A proposito della mia impressione di Delta confermo che essa è eccellente. Oso solo osservare che la parte dedicata alla letteratura italiana è piuttosto frammentaria. Non corre tra i vari scrittori rappresentati nessun legame che stia a dire: questa è l'Italia spirituale d'oggi, quale noi la vogliamo e deve essere: i vari scrittori eccellenti, hanno dato qualcosa, come purtroppo si usa fare per le riviste nuove, tanto per non mancare, ma non per intima necessità spirituale. Ma è osservazione di dettaglio. Delta potrà diventare una delle più belle e interessanti nostre riviste. Siccome è in italiano, e si dirige soprattutto al pubblico italiano è necessario che essa rappresenti il più largamente possibile le letterature del retroterra. E voi avete a portata di mano il materiale e siete voi stessi ottimamente preparati. Se ci farete maggiormente conoscere le letterature serba, slovena, romena, bulgara, ungherese e magari risalendo anche la cecoslovacca, la polacca e la russa, sarete dei veri benemeriti della nostra cultura. Voi avete apprezzato e sentito il mio animo attraverso le pagine di Russia. Io sento il vostro attraverso Delta. Se all'animo sarà congiunta una forte, fortissima volontà, la battaglia sarà vinta…[12].

Nello stesso numero viene anche annunciata l'uscita di un fascicolo sulla letteratura russa:

> Uno dei prossimi fascicoli, compilato da Ettore Lo Gatto, sarà dedicato alla letteratura russa e conterrà: saggi di poesia contemporanea della Russia bolscevica e delle Russia "emigrata", due racconti dei due più caratteristici scrittori in prosa Muratov e Alessio Tolstoj, un saggio critico del più grande critico della letteratura contemporanea, Leone Scestov, e un articolo d'arte; inoltre cronache di quel che si è fatto per il centenario di Dostojevskij e di Nekrasov, notizie sul centenario di Ostrovskij e un abbondante e interessante notiziario letterario, più una bibliografia di traduzioni[13].

Nel fascicolo, uscito nel luglio del 1923 (numero 5), Lo Gatto presenta autori già noti al pubblico italiano, come Blok, Belyj e Zajcev, di cui traduce nuove opere, assieme a scrittori allora sconosciuti, tra i quali il giovane Lev Lunc[14]. Alle traduzioni fa seguito una breve rassegna di fonti e testi dedicati alla letteratura russa contemporanea, in cui lo studioso spiega brevemente i criteri compositivi del numero da lui curato:

---

[9] Il fatto che nella maggior parte dei fascicoli del secondo anno come direttore responsabile sia indicato Arturo Marpicati, lascia supporre un cambiamento degli equilibri interni alla redazione.

[10] Nella seconda annualità era previsto anche un numero dedicato alle letterature ucraina, *wenda* (soraba) e slovacca, che però non viene realizzato.

[11] "Riviste", *Delta*, 1923, 1, controcopertina. La rivista Russia (cinque annate dal 1920 al 1926) aveva sospeso le pubblicazioni nel 1922 per problemi finanziari. Una dettagliata ricostruzione della storia delle riviste italiane di slavistica degli anni '20 e '30 è contenuta nel contributo di Giuseppe Dell'Agata, "Le riviste slavistiche italiane tra le due guerre mondiali", che verrà presentato al prossimo Congresso internazionale degli slavisti (Ohrid 10-16 settembre 2008). L'autore mi ha gentilmente concesso di visionarlo.

[12] *Delta*, 1923, 2, controcopertina.

[13] Ivi, p. 53

[14] Lo Gatto propone al lettore il racconto *Nel deserto* (si tratta in assoluto della prima traduzione delle opere di Lunc).

> S'intende che per dare un quadro, per quanto si voglia sintetico, delle recenti correnti e manifestazioni della letteratura russa contemporanea occorrerebbero vari volumi. I saggi da me dati ai lettori di Delta non sono legati tra loro che da quel legame vago, spesso quasi indistinguibile che tiene insieme manifestazioni diversissime di uno stesso periodo. Ho scelto fra queste quelle più recenti e più ignote. Se Delta me lo permetterà continuerò prossimamente il mio esame, tanto più che di vari scrittori molto significativi ed importanti non è stato fatto cenno alcuno per la tirannia dello spazio[15].

La redazione, dal canto suo, ribadisce la disponibilità a future collaborazioni:

> Delta sarà lieta in avvenire di mettere a disposizione di Ettore Lo Gatto le sue pagine perchè egli possa largamente svolgere in Italia la sua opera di geniale traduttore ed artistico interprete della letteratura russa[16].

La partecipazione di Lo Gatto alla rivista rimarrà tuttavia limitata a questo numero.

Più continuativo e cospicuo è invece il rapporto con Delta di Wolf Giusti, che qui pubblica i suoi primi articoli – fatto non di secondaria importanza ma finora trascurato dagli studi sulla storia della slavistica italiana[17]. Nel secondo numero della rivista viene pubblicata una lunga recensione sulla poesia popolare slovena (a proposito della raccolta *Pesmarica. Zbirka narodni pesmi,* Gorizia 1920), uno dei primi risultati di quell'interesse per la poesia popolare, che caratterizzerà l'attività di Giusti negli anni successivi. L'autore esordisce sottolineando la scarsa conoscenza in Italia della lingua e della letteratura slovena, dovuta, a suo parere, all'erronea convinzione che lo sloveno costituisca un'espressione dialettale della lingua serbo-croata. Dell'antologia che, accanto ai componimenti popolari, presenta anche testi di Prešeren, Jenko e Gregorčič, Giusti apprezza in particolar modo le anonime espressioni poetiche del popolo, e tra gli scrittori, Gregorčič, considerato il poeta sloveno "più amato dal popolo e più vicino al popolo"[18]. Il giudizio su Prešeren si rivela, invece, maggiormente critico. La recensione termina con un invito agli slavisti italiani a interessarsi della cultura slovena:

> Sarei contento se avessi contribuito a svegliare tra quella piccola minoranza di studiosi italiani che hanno una certa familiarità con le lingue slave un po' più di interesse per la lingua e la letteratura slovena.
> La lingua, come ho detto, è ormai sviluppatissima. La letteratura è ancora giovane, ma non è priva d'interesse. Sarebbe poi bene che non ci dimenticassimo per le nostre relazioni col mondo slavo dell'importanza grandissima che hanno soprattutto tre lingue: il russo, per l'infinito tesoro letterario che questa lingua possiede, il serbo-croato e lo sloveno per le nostre relazioni con i vicini jugoslavi[19].

Giusti non si limita al campo della slavistica: nel numero 8 del 1923 cura la seconda parte della rivista, relativa alla letteratura romena, dove inserisce anche due suoi articoli: il primo, più ampio, è dedicato alla poesia popolare, il secondo a una breve panoramica della letteratura contemporanea. Alla letteratura romena è dedicato in parte anche il fascicolo doppio 2-3 del 1924, sempre curato da Giusti, che contiene anche un saggio sul poeta romeno Vasile Alecsandri. Il numero esordisce con una premessa del curatore:

> Nella compilazione del secondo numero rumeno di Delta ho seguito all'incirca gli stessi criteri applicati per il primo. Ho tradotto alcuni saggi da poeti moderni come il Cosbuc ed il Goga, poi alcune liriche di "modernissimi" ed infine dei saggi di poesia folkloristica e di prosa moderna.
> Ringrazio la rivista Delta per l'ospitalità che concede alla letteratura rumena – oggidì già così importante fra le letterature dell'Europa Orientale – e ringrazio le riviste rumene Gändirea e Roma per la cordiale accoglienza fatta al primo numero[20].

Tra gli slavisti che collaborano con Delta compare anche Aurelio Palmieri, malgrado il suo contributo alla rivista si limiti alla letteratura neogreca contemporanea (numero 12, dicembre 1923), che, come noto, era uno dei suoi principali interessi.

---

[15] E. Lo Gatto, "Letteratura russa contemporanea", *Delta*, 1923, 5, p. 176.

[16] "Nota di redazione", Ibidem.

[17] I testi pubblicati su Delta non vengono menzionati nemmeno nella dettagliata e precisa bibliografia curata da Francesca Cantini: "Wolf Giusti (1901-1980). Bibliografia", a cura di F. Cantini, *eSamizdat*, 2003 (1), pp. 181-211.

[18] W. Giusti, "Poesia popolare slovena", *Delta*, 1923, 2, p. 51. Il testo completo viene proposto in coda al presente articolo.

[19] Ivi, p. 53

[20] W. Giusti, "Avvertimento al secondo numero rumeno", Ivi, 1924, 2-3, terza pagina non numerata.

Una particolare attenzione merita il primo numero del 1924 interamente dedicato alla letteratura cecoslovacca, curato da Bartoš Vlček, autore anche di due poesie e di un articolo sui giovani scrittori, tra i quali spicca il nome dell'esordiente Vladislav Vančura. Vlček, reduce di guerra e legionario ceco, è tra i fondatori della Literární skupina e della rivista Host e collabora anche con alcune riviste di Praga, in particolar modo con Cesta[21], dove pubblica articoli e recensioni sulla letteratura italiana. Il contributo alla rivista Europa Orientale[22] così come la sua pur breve corrispondenza con Gobetti[23] sono una testimonianza del grande attivismo di Vlček in qualità di mediatore tra la cultura ceca e quella italiana. Meritano una menzione anche le sue traduzioni in ceco di autori italiani, tra i quali Papini, Pirandello e Marinetti e un'antologia della prosa italiana moderna[24].

Nello stesso numero viene inaugurata la rubrica "La poltroncina occidentale" tenuta da Léon Kochnitzky, scrittore belga di origine russo-polacca, anch'egli, come Marpicati, ex-legionario dannunziano. Chiude il volume la *Nota del traduttore*, dove Vlček offre alcune delucidazioni sui criteri adottati nella scelta dei testi da tradurre e ringrazia la rivista per lo spazio concessogli:

> Per le traduzioni ho dovuto preferire opere liriche, anche di quegli autori che hanno maggior importanza, da noi, per la loro prosa; e ciò soprattutto perchè le novelle e i racconti dei nostri migliori prosatori sono quasi sempre troppo lunghi cosicché la scelta mi sarebbe riuscita difficile, se non proprio impossibile, data la tirannia dello spazio a cui mi costringe un fascicolo di rivista. Ciò non di meno ho voluto far conoscere agli italiani quanti più autori è stato possibile, specie fra quelli che meritano senza alcun dubbio d'esser noti anche oltre i confini della nostra patria.
> D'altra parte non ho potuto tradurre scrittori come Durych, Ot. Fischer, K. M. Capek-Chod, B. Benešová, A. Piša, C. Jerábek ecc. ecc. sia per la complessità della loro produzione sia ancora per la difficoltà della traduzione stessa[25].

Il numero seguente di Delta si apre con una dichiarazione della redazione a proposito del "fascicolo cecoslovacco":

> Il precedente fascicolo cecoslovacco ha ottenuto, specialmente a Praga un vivissimo successo. I giornali e le riviste più importanti della Cecoslovacchia lo hanno considerato, per la loro nazione, come un avvenimento letterario tra i più significativi degli ultimi mesi. Gli scrittori più noti ci scrivono parole fraterne e piene di commossa gratitudine[26].

Nell'ambito delle culture slave risultano altrettanto degni di interesse i tre fascicoli che contengono testi della letteratura jugoslava, curati da Bruno Neri. Nel primo, il secondo numero del 1923, vengono presentate alcune opere tradotte di Jovan Dučić, Vladimir Vidrić e Ivan Cankar[27]. Nel numero doppio 6-7 del 1923 spiccano invece i nomi di Krleža, Andrić e Janko Veselimović[28]. La partecipazione di studiosi jugoslavi alla rivista viene salutata favorevolmente da Bruno Neri nelle note di redazione:

> Con la collaborazione di Gjorgje Roić e di Stj. Ilijić siamo lieti di ospitare nella nostra rivista anche letterati jugoslavi che vogliono contribuire con noi all'opera di vicendevole conoscenza fra le due Nazioni, tanto distanti l'una dall'altra per motivi che vorremmo fossero più distanti ancora. Ci auguriamo che l'esempio sia seguito e spesso[29].

Si percepisce il riferimento alla distanza nelle relazioni diplomatiche tra Italia e Jugoslavia. Anche in questa circostanza Neri assume posizioni improntate al dialogo, lontane da facili nazionalismi. La stessa posizione è ribadita nel *Notiziario dalla Jugoslavia*, in cui viene riportato il passo di un articolo di Piero Sturm sullo

[21] Nelle "note di redazione" del fascicolo 8 di Delta viene presentata una breve recensione del numero della rivista Cesta dedicato alla letteratura italiana e curato da Vlček.
[22] B. Vlček, "Sulle origini della letteratura ceco-slovacca moderna", *Europa Orientale*, 1924 (IV), pp. 628-634.
[23] Nel già citato Archivio Gobetti del Centro studi Gobetti di Torino sono conservate due lettere che Vlček scrive al giovane editore nel 1925. Nella prima lettera Vlček chiede di avere alcune foto dei quadri di Felice Casorati, sul quale progetta di scrivere un articolo; nella seconda, spedita assieme a un articolo su Otakar Březina per il Baretti (che però non verrà pubblicato), informa sulle proprie collaborazioni con le riviste ceche.
[24] *Povídky z Itálie. Antologie moderní italské prózy*, Praha 1926.
[25] B. Vlček, "Nota del traduttore", *Delta*, 1924, 1, p. 20.
[26] Ivi, 1924, 2-3, prima pagina non numerata.
[27] La traduzione è in quest'ultimo caso di Emilio Travaglia.
[28] Collaborano al fascicolo anche Emilio Travaglia e Đorđe Roić, che traducono rispettivamente il saggio di Čurčin su Meštrović e le poesie di Gustav Krlec assieme a *Canzone patetica di Madonna Eva* di Krleža.
[29] Ivi, 1923, 6-7, p. 229.

Zagreber Tagblatt, dove si lamentava una scarsa conoscenza reciproca tra Italia e Jugoslavia. Tra le diverse notizie riportate, il riferimento alla recentissima morte del giovane scrittore Ulderico Donadini testimonia l'attenzione di Drenig verso le letterature jugoslave contemporanee.

L'ultimo numero dedicato almeno in parte alle letterature della Jugoslavia, il fascicolo doppio 4-5 (aprile-maggio 1924) presenta tra gli autori: Jovan Cvijić, Oton Župančić, e soprattutto Laza Lazarević, Aleksa Šantić e Vladimir Nazor. Le traduzioni sono a cura di Miro Schwarz, Đorđe Roić, e naturalmente, Bruno Neri. L'attività di divulgazione delle letterature jugoslave svolta dal giovane redattore di Delta[30] appare particolarmente preziosa, soprattutto perché si colloca in un periodo in cui l'interesse per la cultura dei popoli jugoslavi è pesantemente condizionato da strumentalizzazioni di carattere ideologico-nazionale. Nonostante il suo indubbio spessore, tale contributo non è stato però notato dagli slavisti italiani. Nel volume *Avviamento agli studi slavistici in Italia*[31] Enrico Damiani non menziona i tre fascicoli sulle letterature jugoslave, ma solo i numeri speciali di letteratura russa e cecoslovacca; analoga lacuna è presente nel libro di Arturo Cronia *La conoscenza del mondo slavo in Italia*[32]. Considerata anche la collaborazione alla rivista di altri slavisti italiani, riesce difficile pensare che i due studiosi non conoscessero le traduzioni di Andrić e Krleža presentate su Delta, tra le prime in Italia[33]. Tale ipotesi è confermata dalla monografia su Laza K. Lazarević scritta da Cronia nel 1932, dove viene citata la traduzione della poesia del poeta serbo *Ma nel tuo paese t'indoreranno* fatta da Đorđe Roić, pubblicata su Delta nel fascicolo 4-5 del 1924. Quanto a Neri, si può ipotizzare che la sua figura sia stata volutamente dimenticata, forse perchè percepita come provinciale, poco italiana e troppo legata all'atmosfera multiculturale e mitteleuropea di Fiume. Va ricordato che i difficili rapporti diplomatici intercorsi negli anni '20-'30 fra l'Italia e il regno jugoslavo (in particolare le componenti croate e slovene) determinarono una tensione anche a livello culturale: a uno studioso di letterature jugoslave proveniente dalle "province orientali" veniva richiesta la dimostrazione di comprovati "sentimenti di italianità"[34]. Drenig che pure aveva partecipato all'irredentismo fiumano e si considerava italiano, tanto da scegliere lo pseudonimo di Bruno Neri, era tuttavia di origini slovene e di sentimenti "repubblicani": un doppio motivo di sospetto in un'Italia dove la politica aveva ormai preso altre direzioni. Un'ulteriore causa dell'oblio sceso su Drenig può essere individuata nel fatto che l'attività del giovane fiumano era forse considerata troppo divulgativa e dilettantesca, anche se in realtà si rivelò ben più attenta ai nuovi fenomeni delle letterature della Jugoslavia rispetto a quella di molti slavisti italiani del tempo, come testimonia il volume di Maver *Le letterature slave nei secoli 19° e 20°*[35], pubblicato nel 1925 (ben due anni dopo le traduzioni delle opere dei due autori su Delta), dove i riferimenti ad Andrić e Krleža sono frammentari e in parte inesatti.

[30] Bruno Neri aveva già collaborato alla rivista La Fiumanella nel 1921 e negli anni Trenta parteciperà alla rivista Termini. Si veda E. Dubrović, "O talijansko-hrvatskim kulturnim dodirima", op. cit., pp. 13-22.

[31] E. Damiani, *Avviamento agli studi slavistici in Italia*, Milano 1941.

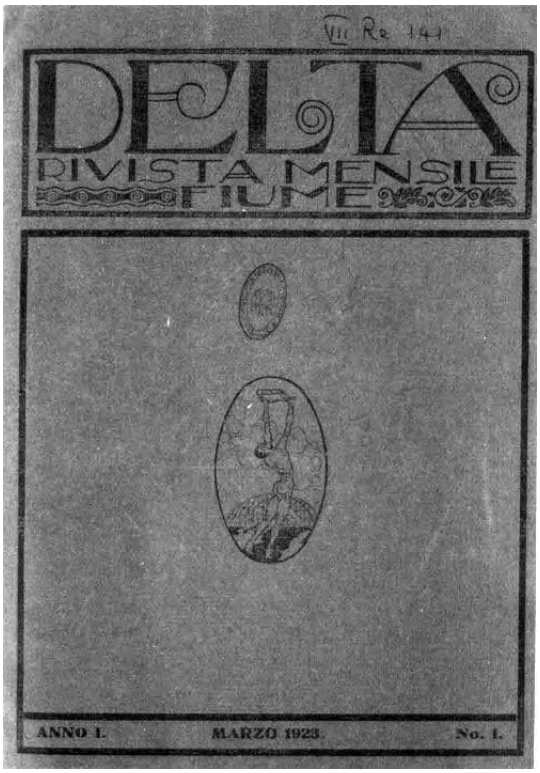
[32] A. Cronia, *La conoscenza del mondo slavo in Italia. Bilancio storico-bibliografico di un millennio*, Padova 1958.

[33] Nei volumi di Cronia e Damiani, viene inoltre citato il numero di agosto-settembre 1937 della rivista Termini, dedicato alla letteratura croata. Al fascicolo, partecipa anche Bruno Neri con un articolo sull'arte croata contemporanea che certamente doveva essere noto ai due slavisti.

[34] Tale è stato ad esempio il caso di Maver, titolare del primo insegnamento di Filologia slava istituito in Italia, presso l'Università di Padova. Maver infatti proveniva da Curzola ed aveva studiato a Vienna: per questo il ministero, prima di nominarlo docente presso l'Università di Padova, si preoccupa di accertarne l'affidabilità politico-nazionale. Si veda in tal proposito C.C. Cipriani, "Giovanni Maver e la prima Cattedra di Filologia Slava in Italia", *Atti e memorie della Società Dalmata di Storia Patria*, 1997 (XX/IX), pp. 51-72.

[35] G. Maver, *Le letterature slave nei secoli 19. e 20. Tre lezioni tenute alla scuola superiore libera di studi sociali di Brescia,* Padova 1925.

In conclusione, sembra di poter affermare che l'apporto di Delta alla conoscenza delle letterature slave in Italia sia stato nel complesso trascurato. Certamente non hanno giovato alla rivista né la sua effimera durata – due annate appena – né il luogo di pubblicazione, quella città di Fiume che, dopo il 1945, nella memoria collettiva italiana, diventa un passato da rimuovere e dimenticare. Oggi, alla luce di quanto riportato, emerge una breve ma significativa pagina degli studi slavi italiani che sicuramente merita ulteriori approfondimenti[36].



[36] Come accennato in apertura, Delta ha dedicato ampia attenzione anche alla letteratura italiana, ospitando autori di prestigio come Prezzolini, Papini, Giani Stuparich, Umberto Saba, Biagio Marin, Virgilio Giotti e molti altri. Malgrado la rilevanza del fenomeno, il contributo italiano è stato finora scarsamente considerato e anche i pochi studi esistenti sulla rivista (si vedano gli articoli di E Dubrović, "O talijansko-hrvatskim kulturnim dodirima", op. cit.; mentre Ilona Fried nel volume *Fiume*, op. cit., dedica a Delta un paragrafo, dove viene sottolineato il contributo della rivista alla diffusione della letteratura ungherese) non esauriscono gli ampi spazi di ricerca che rimangono ancora inesplorati. Anche per questo motivo ho ritenuto opportuno pubblicare gli indici della rivista e l'articolo "Poesia popolare slovena" di Wolf Giusti. Non sono intervenuto per uniformare l'articolo di Giusti e gli indici all'ortografia oggi in uso, tranne che nei casi evidenti di refuso.

DELTA
RIVISTA MENSILE
(FIUME, 1923-1925)

Delta, (I), 1, marzo 1923
Premessa, p. 1
Edizioni Delta, p. 2
Letteratura italiana
Mario Angheben: *Due liriche inedite*, p. 3
Paolo Buzzi: *Duomo di Milano*, p. 7
Nicola Mascardelli: *Ottobre, fiume d'oro*, p. 8
Mario Puccini: *Campionario decadente*, p. 9
Arturo Marpicati: *I divini fanciulli*, p. 11
Pietro Zanfrognini: *Tra l'uno e l'altro metallo*, p. 13
Dino Provenzal: *La macchina sconosciuta*, p. 14
Augusto Monti: *Letterature classiche e vita italiana*, p. 16
Letteratura ungherese
Jenő Rákosi: *Sándor Petőfi*, p. 20
Sándor Petőfi: *La putzta d'inverno*, p. 22
L'Alföld, p. 23
Luce, p. 24
Le nuvole, p. 25
Mihály Babits: *Salmo per voce di adulto*, p. 25
Ernő Szép: *Giocattolo*, p. 26
Dezső Szomory: *Lo straniero*, p. 27
Di alcuni libri:
Marpicati; *Tilgher*; *Borghese*; *Dandolo*; *Ravegnani*, p. 30
Libri ricevuti, p. 32
Dall'Ungheria, p. 33
Riviste

♢

Delta, (I), 2, aprile 1923
Redattori: Arturo Marpicati, Bruno Neri e Antonio Widmar
Sommario
Letteratura italiana
Renato Rinaldi: *La cavalla*, p. 35
Commiato, p. 36
Giuseppe Ravegnani: *Pioggia di marzo*, p. 37
Alberto Neppi: *La "Flora" e "L'Uomo dall'elmo d'oro"*, p. 37
Antonio Widmar: *La colomba*, p. 39
Ettore De Zuani: *Misticismo e poesia*, p. 43
Arturo Pompeati: *Gerarchie*, p. 45
Arturo Marpicati: *Riccardo Zandonai rivelato da Boito*, p. 46
Lorenzo Gigli: *Luciano Zúccoli*, p. 48
Letteratura jugoslava
Volfango Giusti: *Poesia popolare slovena*, p. 51
Jovan Dučić: *Il salice marino*, p. 54
Pioppi, p. 54
Il canto più triste, p. 55
Stelle, p. 55
Vladimir Vidrić: *Quadretto pompeiano*, p. 56
I due leviti, p. 56
Coena, p. 57
Sileno, p. 57
Ivan Cankar: *Via Crucis*, p. 58
Di alcuni libri:
Giannino Omero Gallo; *Augusto Monti*; *Pietro Gorgolini*; *Virgilio Bondois*; *Nino Savarese*; *Pietro Belli*, p. 65

Dalla Jugoslavia, p. 67
Libri e riviste, p. 68

♢

Delta, (I), 3, maggio 1923
Redattori: Arturo Marpicati, Bruno Neri e Antonio Widmar

Sommario
Letteratura italiana
Corrado Govoni: *La madre nascosta*, p. 69
Francesco Cazzamini-Mussi: *Timor panico*, p. 72
Fernando Agnoletti: *Ancona-Spoleto-Silenzio*, p. 73
Sergio Ortolani: *Pittori giovani: con Giannino Marchig*, p. 74
Lionello Fiumi: *Un poeta sempre vivo: Sergio Corazzini*, p. 79
Letteratura tedesca
Hermann Bahr: *Richard Dehmel*, p. 81
Ernst Stadler: *Colloquio*, p. 84
Preludio di primavera, p. 85
Discorso, p. 86
Wilhelm Klemm: *Filosofia*, p. 86
Contemplazioni, p. 87
Fantasia, p. 87
Kurt Heynicke: *Salmo*, p. 88
Gethsemane, p. 88
Artur Schnitzler: *Pensieri*, p. 89
Peter Rosegger: *La Madonna della roccia*, p. 90
Di alcuni libri
Mussolini; *Arany*; *Marino*; *Russo*; *D'Orazio*; *Carmine*, p. 97
Luigi Fossati: *Ere nuove?*, p. 99
Riviste e libri ricevuti, p. 101
Dalla Germania
Raimondo Collino Pansa: *Letteratura tedesca nel dopoguerra*, p. 102
Notiziario, p. 104

♢

Delta, (I), 4, giugno 1923
Redattori: Arturo Marpicati, Bruno Neri e Antonio Widmar

Sommario
Letteratura italiana
Mario Puccini: *L'altra luna*,p. 107
Marcella Caecilia: *Sul limitare*, p. 108
Francesco Meriano: *Poche sillabe di deserto*, p. 109
Giovanni Comisso: *Poemetti*, p. 109
Giuseppe Prezzolini: *Punti, spunti, appunti per le "Parole d'un uomo moderno"*, p. 110
G. Manzella Frontini: Lolotte, p. 112
Giuseppe Ravegnani: *L'Italia spirituale*, p. 114
Arturo Marpicati: *Giosuè Borsi*, p. 117
Letteratura ungherese
Aurél Kárpáti: *Zsigmond Móricz*, p. 119
Mihály Tompa: *I sogni della viola*, p. 120
Endre Ady: *Liriche*, p. 122
Dezső Kosztolányi: *Fra bara e culla*, p. 124
Rime nervose, p. 125
Spasimano le sepolture, p. 126
Renée Erdős: *Canto di Natale*, p. 126
Io prego così..., p. 128
L'ospite, p. 128
Canzoni popolari magiare, p. 129
Zsigmond Móricz: *La raganella*, p. 131
Il piccino, p. 131
Ferencz Molnár: *Discrezione*, p. 133
Di alcuni libri:
Bovio; *Franchi*; *Buzzi*; *Stuparich*; *Fabris*; *Bydeskuty*, p. 136
Dall'Ungheria
Recensioni e notiziario, p. 138
Riviste e libri ricevuti, p. 142

♢

Delta, (I), 5, luglio 1923
Redattori: Arturo Marpicati, Bruno Neri e Antonio Widmar
Numero speciale di letteratura russa a cura di Ettore Lo Gatto

Sommario
Letteratura russa
Ivanov Razumnik *Da uno studio sul poema* Cristo è risorto *di A. Bjelyj*, p. 114
Leone Scestòv: *Che cos'è la bellezza?*, p. 146
Anna Achmatova: *Turbamento*, p. 148
Andrea Bjelyj: *Epopoea*, p. 149
Russia, p. 150
Ad Assia, p. 151
Ad Assia, p. 152
Alessandro Blok: ** p. 153
Alla patria, p. 154
Russia, p. 155
Vladislav Chodasevič: *Ballata*, p. 156
N. S. Gumiljov: *Il violino magico*, p. 158
Viaggio in Cina, p. 159
Un tramvai smarrito, p. 160
A una crudele, p. 161
Poeti della rivoluzione: Majakovskij; Michele Gheràsimov; V. Kirillov; Samobytnik; V. Aleksandrovskij p. 162
Leone Lunts: *Nel deserto*, p. 165
Paolo Muratov: *Virgilio in una cesta*, p. 168
Alessio Tolstoj: *Nazar*, p. 171
Boris Zaitsev: *Sorella*, p. 173
Letteratura russa contemporanea, p. 176
Note di redazione, p. 177

♢

Delta, (I), 6-7, agosto-settembre 1923
Redattori: Arturo Marpicati, Bruno Neri e Antonio Widmar

Sommario
Letteratura italiana
Giuseppe Ravegnani: *La chiesa dell'amore*, p. 179
Augusto Hermet: *Liriche*, p. 180
Osvaldo Ramous: *La preghiera*, p. 183
Piero Gigli: *Figliuol prodigo*, p. 183
Nicola Moscardelli: *L'eco*, p. 184
G. Manzella Frontini: *Canti popolari siciliani*, p. 184
Raffaelo Franchi: *Dialogo sulla pittura*, p. 186
Auro d'alba: *L'orto selvaggio*, p. 190
Letteratura jugoslava
Miroslav Krleža: *Canzone patetica di Madonna Eva*, p. 193
Gustav Krlec: *L'amore degli uccelli*, p. 198
Morte regina (Quattro canti e ritornello in lode della Morte), p. 199

Rimembranza di Dio, p. 201
Ivo Andrić: *Ex ponto*, p. 202
Milan Čurčin: *L'infanzia e la giovinezza di Ivan Mestrović*, p. 206
Janko M. Veselinović: *Zio Piero*, p. 211
Di alcuni libri
Alberto Neppi: *Tre poeti nella tradizione (Pietro Mastri – Giuseppe Villaroei – Ugo Ghiron)*, p. 219
a. w.: *G. A. Bürger, Rainer Maria Rilke, G. Manzella Frontini – Ugo Betti*, p. 219
Arturo Marpicati: *G. A. Borghese (I Vivi e i Morti)*, p. 221
G. F. Cecchini: *Mario Puccini (L'inganno della carne)*, p. 221
a.w.: *A. N. Ostrovskij (La foresta)*, p. 222
La Poltroncina Occidentale
Leone Kochnitzky: *André Maurel (Paysages d'Italie – De Trieste a Cattaro)*, p. 223
Dalla Jugoslavia
Notiziario p. 225
Note di Redazione, p. 229
Libri e riviste ricevute, p. 230

♢

Delta, (I), 8, ottobre 1923
Redattori: Arturo Marpicati, Bruno Neri e Antonio Widmar
Sommario
Letteratura italiana
Arturo Marpicati: *Liriche*, p. 231
Antonio Widmar: *La Canzone del Cristo*, p. 233
Lorenzo Gigli: *La Terra e l'Idillio*, p. 234
Mario Puccini: *Questi critici d'oggigiorno...*, p. 237
Letteratura rumena
Volfango Giusti: *La poesia popolare romena*, p. 239
Leggende sulla Madre d'Iddio, p. 246
G. Tocilescu: *Materiali folkloristici*, p. 249
Demostene Botez: *Lirica*, p. 251
Nichifor Cranic: *Liriche*, p. 252
Lucian Blaga: *Liriche*, p. 253
Cesare Petrescu: Fantasma, p. 254
Di alcuni libri
Nino Fattovich, La poesia amorosa di Cecco Angiolieri; *Wolfango Goethe, Torquato Tasso (trad. A Carafa)*; *F. Cazzamini Mussi, Il cuore e l'urna*; *M. Sadoveanu, Novelle romene (trad. Marcu e Cecchini)*; *L. Salvatorelli, Nazionalfascismo*; *Umberto Forti, Giorgio Berkeley*; *Pietro Mignosi, Levamen*; *Antonio Galeazzo Galeazzi, Cose allegre*, p. 256
Dalla Romania
Volfango Giusti: *La letteratura romena contemporanea*, p. 260
Notiziario, p. 261
Note di Redazione, p. 261
Libri e riviste ricevute, p. 263
Inserzioni, p. 264

♢

Delta, (I), 9-11, novembre 1923
Redattori: Arturo Marpicati, Bruno Neri e Antonio Widmar
Fascicolo spirituale a cura di Piero Zanfrognini e di Augusto Hermet
Sommario
Giovanni Papini: *Il grande inverno* p. 268
Domenico Giuliotti: *Autoritratto* p. 269
Dalle "Chiese all'Imitazione di Cristo", p. 270
Ernesto Buonaiuti: *Cristianesimo e scolastica*, p. 272
Antonino Anile: *L'oggi e San Francesco d'Assisi*, p. 275
L'Allodola, p. 276
Piero Marrucchi: *Da una* Meditazione su Pascal, p. 276
Arrigo Levasti: *Jacopone da Todi*, p. 279
Augusto Baroni: *La chiesa cattolica d'oggi e i suoi santi*, p. 281
Pietro Zanfrognini: *La predestinazione*, p. 286
Augusto Hermet: *La tradizione mistico-tragica in Italia*, p. 288
Giuseppe Antonio Borghese: *Il sublime in critica e in arte*, p. 291
Silvio Tissi: *Misticismo tragico*, p. 293
La tragedia del dubbio, p. 294
Giovanni Costetti: *La mia fede*, p. 295
Guido Pereyra: *Dal* Libro del Collare, p. 297
Giuseppe Ravegnani: *Preghiera*, p. 300
Gino Roncaglia: *Battesimo*, p. 301
Diogene, p. 302
Cuido Manacorda: *Dall'Appello*, p. 305
Di Ruisbroeck l'Ammirabile, p. 306
Augusto Garsia: *Il sogno*, p. 309
Vittorio Grandi: *Gesù*, p. 312
Le Creature di Gesù, p. 313
Vittorio Macchioro: *La Camicia di Nesso*, p. 315
Nicola Moscardelli: *Di là dal velo*, p. 317
Ignoranza e sapienza, p. 318
Decio Calvari: *Il movimento spirituale che fa capo a "Ultra"*, p. 322
Linee generali del nostro movimento, p. 323
Olga Calvari: *Chi è Parsifal?*, p. 327
La follia di Parsifal, p. 328
L'incantesimo del venerdì Santo, p. 329
Roberto Assagioli: *Marta e Maria*, p. 330
"Sertor": *Al discepolo*, p. 336
Eugenio Pavia: *Intuizione e mente*, p. 338
Osservatori e mistici, p. 338
Caratteri peculiari della coscienza mistica, p. 339
L'artista e il Koilon, p. 340
Alcibiade Mazzerelli: *L'antroposofia in Italia*, p. 341
Lamberto Caffarelli: *I tre impulsi fontali*, p. 345
Augusto Hermet: *Breve storia spirituale d'oggi*, p. 348
Di alcuni libri spirituali
Donatello d'Orazio: *Storia di Cristo, di G. Papini*; Giuseppe Baronio: *Itinerario di uno spirito che si cerca, di Pietro Zanfrognini*; Augusto Garsia: *Verso una nuova mistica, di G. Manacorda*; Arturo Marpicati: *L'umile filosofia della vita, di C. P.*, p. 350
Note di Redazione, p. 354

♢

Delta, (I), 12, dicembre 1923
Redattori: Arturo Marpicati, Bruno Neri e Antonio Widmar
Sommario
Letteratura italiana
Francesco Cazzamini Mussi: *Sotto la cappa del camino*, p. 355
Auro D'Alba: *Cercatore*, p. 356

Momo Longarelli: *Dicembre*, p. 357
Leonardo Kociemski: La *predizione d'una zingara*
Quando la morte avrà cantato la sua canzone
... per fuggire il mio destino, p. 358
Adriano Tilgher: *Il nuovo teatro italiano*, p. 360
Lorenzo Gigli: *Un canzoniere*, p. 362
Letteratura Neo-Ellenica.
Angelo Vlakhos: *L'usignolo e la viola*
Nostalgia
Che cosa io amo?..., p. 365
Giorgio Souris: *Poesie satiriche*, p. 369
Achille Paraskos: *Liriche*, p. 371
Aristomene Provelenghios: *Liriche*, p. 374
Dimitrios Kokkos: *Liriche*,p. 376
Giorgio Zalokostas: *Il poeta*, p. 378
Giorgio Drossinis: *La vedova del marinaio*, p. 380
Giorgio Xenopulos: *La gatta del prete*, p. 381
Di alcuni libri
Un umorista modernissimo: A. Frattini di A. Neppi; *Notizia letteraria su Angela di Fracchia* di M. Puccini; *L'Odissea trad. da E. Romagnoli*; *Pagine eroiche della grande epopea*; *Dante e Manzoni, forze nazionali*, p. 386
Libri e riviste, p. 390

♢

Delta, (II), 1, gennaio 1924

Redattori: Arturo Marpicati, Bruno Neri e Antonio Widmar
Sommario
Letteratura czeco-slovacca
Miroslav Rutte: *Letteratura czeca del XX secolo*, p. 1
Bartoš Vlček: *I giovanissimi*, p. 4
Antonin Sova: *Il canto dell'opera nuova*, p. 6
Frána Šrámek: *Se io fossi pastore*
La fanciulla, p. 7
Stanislav K. Neumann: *Il circo equestre*, p. 8
Viktor Dyk: *Parla la terra*, p. 10
Karel Toman: *La voce della notte*
Gennaio
Autunno
Le cose, p. 11
Miroslav Rutte: *Il poeta*, p. 12
Jiri Wolker: *Strofe*, p. 13
Miloš Jirko: *Aeroplano*, p. 14
Bartoš Vlček: *I pellegrini*
La rivolta della solitudine, p. 14
Vitežslav Nezval: *La canzonetta czeca*
Il paradiso e la terra, p. 16
Jindrich Horejši: *Ninna Nanna*, p. 17
Karel Čapek: *Il tribunale*, p. 17
Leo Blatny: *Il sacco d'oro*, p. 19
Bartoš Vlček: *Nota del traduttore*, p. 20
La Poltroncina Occidentale
Leone Kochnitzky: *J. e J. Thauraud, Quand Israël est Roi*; *Ludwig Hatvany, Das Verwundete Land*; *Un grande ungherese a Parigi*, p. 21
Note di letteratura italiana
Americo Traini: *A proposito d'un inchiesta*, p. 26
Augusto Hermet: *Polemica Delta*
Conscientia, p. 28
Augusto Hermet: *Lunario con commento ai giorni segnato da A. H. per l'anno del Signore 1924*, p. 29
Libri e riviste ricevute, p. 33
Direttore responsabile. Arturo Marpicati

♢

Delta, (II), 2-3, febbraio-marzo 1924

Redattori: Arturo Marpicati, Bruno Neri e Antonio Widmar
Sommario
Letteratura italiana
Michele Campana: *Il fratello di Gesù*, p. 39
Ugo Ghiron: *No, non dire*, p. 42
Pietro Zanfrognini: *Sul molo*, p. 43
Francesco Cazzamini-Mussi: *Passi su la sabbia*, p. 44
Giuseppe Prezzolini: *Giovanni Gentile*, p. 46
Arturo Marpicati: *L'ultimo poeta dell'Ottocento: (Giuseppe Manni)*, p. 49
Mario Puccini: *Le poesie di Antonino Anile*, p. 52
Alfonso Ricolfi: *Le due facce di un poeta nuovo: (Lionello Fiumi)*, p. 54
Valentino Piccoli: *Studi sul Manzoni*, p. 57
Letteratura rumena
Volfango Giusti: *Il poeta Vasile Alecsandri*, p. 63
Giorgio Cosbuc: *Il corvo*
Gli annunciatori della primavera
La fanciulla del mugnaio, p. 66
Ottaviano Goga: *Sera*
Abbandonati
Fremito, p. 68
Lucian Blaga: *Autunno*, p. 70
Nichifor Crainic: *Elegia*, p. 70
Ion Pillat: *Le pecore*
Il Prut
La campana, p. 71
Canti popolari: Dai Materiali folkloristici *del Tocilescu*, p. 72
Dalla rivista folkloristica "Izvorasul", p. 74
Cesar Petrescu: *Vera Arcadievna*, p. 75
Gh. Braescu: *Il vecchio*, p. 76
Libri e riviste ricevute, p. 78
Direttore responsabile Arturo Marpicati

♢

Delta, (II), 4-5, aprile-maggio 1924

Promuove scambi letterari coi paesi del retroterra adriatico
Redattori: Arturo Marpicati, Bruno Neri e Antonio Widmar
Sommario
Lettere dei Ministri Gentile e Casati, p. 79
Letteratura italiana
Giovanni Pascoli: *Tallusa* (trad. di U. Ghiron), p. 83
G. De Leoni: *Virgilio e Orazio nell'opera latina di G. Pascoli*, p. 86
Mario Puccini: *Giovanni Verga*, p. 90
Lorenzo Gigli: *Il fabbro armonioso: Angiolo Silvio Novaro*, p. 94
Letteratura jugoslava
Jovan Cvijić: *I fondamenti della civiltà jugoslava* (trad. di Miro Schwarz), p. 99
Aleksa Šantić: *Poesie* (trad. di B. Neri), p. 103
Vladimir Nazor: *Poesie* (trad. di B. Neri), p. 106
Oton Župančić: *Poesie* (trad. di B. Neri), p. 109

Racconti popolari jugoslavi (trad. di B. Neri), p. 111
Laza K. Lazarević: *Ma nel tuo paese t'indoreranno* (trad. di G. Roić), p. 113
Arturo Marpicati: *Note letterarie*, p. 119
Augusto Garsia: *Itinerario di uno spirito che si cerca di P. Zanfrognini*, p. 123
Augusto Hermet: *Lunario*, p. 127
Libri ricevuti, p. 132
Riviste ricevute, p. 132
Riviste nuove, p. 132

♢

Delta, (II), 6-7, gennaio 1925

Promuove scambi letterari coi paesi del retroterra adriatico
Redattori: Arturo Marpicati, Bruno Neri e Antonio Widmar
Sommario
Arturo Marpicati: Lettera, p. 135
Marino Raicich: Lettera, p. 137
Mario Angheben
Poesie:
Vele, p. 141
Azzurri, p. 142
Illusioni, p. 146
Primavera, p. 147
La via del mago, p. 151
I "Martini", p. 153
Castello di Lizzana, p. 154
Il monumento a Dante in Trento, p. 155
El fifuloto, p. 156
Colsanto, p. 157
Ninna-nanna, p. 165
Le due sorelle, p. 166
Prose:
Ricerche e rivelazioni, p. 169
Presagi, p. 170
E l'Alpino?, p. 172
La Trappola, p. 173
Direttore responsabile: Arturo Marpicati.

♢

Delta, (II), 8-9, luglio 1925

Fascicolo regionale della Venezia Giulia a cura di Giani Stuparich
Silvio Benco: *Spettri d'un giorno di sole*, p. 177
Umberto Saba: *La casa della mia nutrice*, p. 179
Virgilio Giotti: *Idillio (1920-1923)*, p. 183
Piero Pillepich: *Gli occhi che mi rimangono*
Pellegrinaggi romani
Apparizione, p. 188
Osvaldo Ramous: *I campanili neri*
Bestemmia Rondò, p. 190
Antonio Widmar: *La canzone di Caino*, p. 191
Giulio Barni: *S. Floriano*
La vecchia di Cerovo
Il mio funerale
Mi seppellirete, p. 193
Biagio Marin: *Primavera*
Presentimenti
Autunno
Mamola
Preghiera
Se vesso 'na casa
La gno manicunia, p. 199
Giani Stuparich: *La vedova* (novella), p. 200
Le nostre Edizioni, p. 208

♢

Poesia popolare slovena[37]

Wolf Giusti

La scarsa cognizione della lingua e della letteratura slovena derivano in gran parte dall'illusione che lo sloveno sia un insignificante dialetto del serbo-croato o che si tratti di una lingua parlata da pochi e presto destinata a scomparire.

Lo sloveno è invece una lingua ben formata, che possiede la sua piccola, ma non insignificante letteratura e una notevole quantità di traduzioni da autori stranieri che stanno ad indicare il grado di coltura raggiunto dal popolo sloveno.

Il canzoniere di sotto ricordato contiene quasi esclusivamente anonime canzoni popolari, nonché talune canzoni del Prešeren, dell'Jenko e del Gregorčić, - nomi non completamente ignoti in Italia - canzoni diventate ormai di dominio popolare. Infine vi sono alcune traduzioni assai felici di canzoni popolari russe, tra cui quella tanto bella del *Sarafan rosso*. Nella *Pesmarica* [canzoniere] si notano tra generi di poesia: poesie amorose, poesie cantanti le bellezze della natura e poesie politiche, queste ultime fortunatamente non troppe.

Sfogliamo le pagine del canzoniere.

Nella prima canzone si canta la fanciulla slovena in genere, confrontandola per bellezza ai mughetti, alle rose selvatiche, ai gigli. Niente di specialmente originale o interessante; ma ci piace quella semplicità ed ingenuità che ricorda un po' i *Minnesänger* tedeschi, per esempio Walther von der Vogelweide.

In quasi tutte le poesie amorose appaiono continuamente fiori e piante: garofani, gigli, viole, verbene, mughetti, mammole, le erbe dei prati, i cespugli, i tigli, le querci, le betulle, i faggi; è insomma tutto un giardino botanico che va dalle più umili piante agli alti alberi della foresta.

"Stamani è caduta la brina sull'erba verde; ha ucciso tutta l'erba e le splendide rose. Ma che m'importa se la brina uccide le rose! Mi sta invece a cuore la mia fanciulla, se questa mi abbandona. Proprio nel mezzo del mio cuore una rosa fiorisce; se tu non l'annaffi, certamente appassirà".

Ed ecco una scena di separazione:

[37] Sotto il titolo di "Pesmarica. Zbirka narodnih pesmi" è uscito a Gorizia (Narodna Tiskarna, 1920) un canzoniere sloveno.

"La prossima notte, ohimè, la prossima notte, quando la luna splenderà, verrà da me il mio amato a dirmi addio... E i cani abbaiano forte forte nel villaggio e mi annunciano che sopraggiunge il mio diletto...".

Poco dopo ecco una canzone piena di malinconia:

"Il bosco comincia già a farsi verde, il prato comincia ad essere in fiore, gli uccelletti cantano lieti sotto la volta celeste. Uccelletti io vi domando se sarà presto primavera, se sarà presto la verde primavera. La primavera verrà quando tu non sarai più in questo mondo, quando ti avranno messo nella nera terra".

Ed ecco una ballata, questa volta non di un anonimo, ma del poeta goriziano Gregorčić[38].

Si osservi con quanta grazia ed abilità le varie parti della ballata sono fuse insieme:

"Ella intrecciava rose nel giardino e cantava una lieta canzone; si colorì tutta di rosso nel volto quando egli le giunse dinanzi. Dammi un fiore, o bella fanciulla, che me lo metta sul petto; un piccolo fiore in segno di ricordo, prima che parta per lontane contrade. Ella gli dette una ghirlanda di fiori, e coi fiori gli dette il cuore; ella restò nel giardino ed egli se ne andò per il mondo. Ella intrecciava rose nel giardino e cantava una lieta canzone. Ma come? Ella non lavora più nel giardino? Non canta più come prima? La fanciulla sta a testa china. Appassisce il volto prima così fiorente; qualcosa le pesa nel cuore; un caldo ruscello di lacrime le scorse dagli occhi. Egli guarda attraverso la siepe del giardino. Molte persone vi passano dinanzi. Pallida fanciulla! Pallida fanciulla! Di lei non vi è più nessun segno".

Anche il Prešeren è rappresentato nel canzoniere con una delle sue più belle canzoni, una canzone marinara che pare come fatta apposta per esser messa in musica. Ma il Prešeren non è un poeta popolare; di lui non è quindi il caso di parlare.

Sia detto, semplicemente di sfuggita, che la poesia popolare slovena in tutta la sua semplicità e, talvolta, infantilità, mi pare assai più degna di attenzione dei sonetti del Prešeren e di gran parte delle liriche di questo poeta in cui mi ripugna un certo che di ricercato e di tendenzialmente petrarchesco.

Chi ha letto i sonetti del Prešeren credo che divida il mio apprezzamento.

Lasciando dunque da parte il Prešeren, continuiamo a sfogliare le poesie popolari che ci piacciono per lo stesso motivo per cui ci piacciono i primitivi nell'arte, nella letteratura e nella musica.

"Laggiù, laggiù... c'è una collinetta, una collinetta verde, su di essa cammina una fanciulla, una graziosa fanciulla. Laggiù, laggiù c'è una casetta dove si sente il fruscio di una sorgente, dove la mia amata può rinfrescarsi il cuore affinché il dolore non lo uccida. La mia amata è giovane giovane, ha appena sedici anni, ha colpito il mio cuore e deve esser mia. La mia amata è bella come la bianca neve invernale; essa ha colpito il mio cuore e deve esser mia".

Ed eccoci dinanzi a qualcosa di molto originale:

"Chi ti consolerà, o amata, quando io ti avrò lasciata? Mi consoleranno i fiorellini che fioriscono per i campi; io mi comprerò una nuova falce e falcerò tutti i fiorellini. Chi ti consolerà, o amata, quando io ti avrò lasciata? Mi consoleranno gli uccelletti che volan per l'aria; io mi comprerò un nuovo fucile e con quello li ucciderò tutti. Chi ti consolerà, o amata, quando ti avrò lasciata? Mi consoleranno i pesci che nuotano nell'acqua; io mi comprerò una nuova rete e con quella prenderò tutti i pesci. Chi ti consolerà, o amata, quando io ti avrò lasciata? Mi consoleranno i giovani che cantano sotto la mia finestra; io mi comprerò un nuovo bastone e con quello li caccerò via tutti. Chi ti consolerà, o amata, quando ti avrò lasciata? Mi consolerà la terra, quando vi riposerò in pace".

Quanta grazia infantile in questi pochi righi:

"Per tre anni ho camminato per il mondo, ancora tre anni dovrò camminare; la mia amata è giovane e ancora debbo aspettare".

Anche la natura viene frequentemente cantata.

"Sui monti si fa giorno, sui monti spunta l'aurora; fratelli, su in alto sui monti, sulle vette montane. Le vette ed i pendii d'intorno son rivestiti di fiori; là possiamo stare senza pensieri".

Oppure abbiamo delle brevi fotografie di paesaggi:

"Il Goriziano è bello, vi sono alti monti e rapide correnti e bianche strade".

O è il suono delle campane attraverso il silenzio mattutino della natura:

"Quando il giorno si annunzia, sorge la stella mattutina; si sente un suono di campane attraverso monti e piani. Campane, suonate, svegliate al lavoro, che la nostra vita ha la durata di un giorno". Appare continuamente il monte Triglav che è per gli Sloveni un po' come il Fusijama per i giapponesi.

"Dietro il bosco montano il Triglav s'innalza; si solleva fino alle stelle e risplende di neve; i tuoni montani gli rombano intorno alla fronte; oh, non svegliare il gigante dal suo sono".

Infine il canzoniere contiene un genere speciale di canti in cui ci si lamenta delle sofferenze del servizio militare e dei pericoli della guerra.

Credo opportuno di avvertire che trattandosi, in massima parte, di poesie popolari è purtroppo difficile di sta-

[38] Il Gregorčić, [nato] nel 1844 nel Goriziano, noto anche come studioso di lingue slave è certo il poeta sloveno più amato dal popolo e più vicino al popolo. Dice giustamente di lui il Ljubljanski Zvon (1917, p. 68) che "era diventato tutt'uno col nostro popolo; le sue canzoni erano come l'espressione viva della nostra terra, di modo che alla sua morte tutta la Slovenia pianse la morte del suo poeta preferito".

bilire il tempo a cui appartengono, specialmente trattandosi, come in questo caso, di un popolo che si è sviluppato assai tardi e gradualmente[39].

Queste poesie, chiamiamole così, antimilitariste, non sono tra le più recenti. I molti "tedeschismi" ce lo dicono.

Eccone una delle più belle e commoventi:

"Io sono un ragazzo di diciassette anni. L'imperatore mi vuole avere nell'esercito, ma come devo esser soldato se sono un ragazzo che non sa neppure tenere il fucile in mano? Le campane della chiesa suonano docilmente; dai ragazzi e dalle fanciulle prendo congedo, e prendo congedo, Dio solo sa in quale stato d'animo. Non tornerò mai più indietro. I genitori piangono quando vedono i loro ragazzi già rivestiti dell'uniforme: essi son vestiti dell'uniforme e vanno in guerra e non torneranno più indietro. Il fratellino e la sorellina piangono; dal fratello amato prendo congedo; oh, fratellino mio, non piangere, che presto verrai anche tu dietro a me".

È un motivo che ritorna molto spesso. Alla guerra si va senza entusiasmo e sempre certi di non tornar più. Si subisce come una fatalità, ecco tutto, ma non ci si rivolta contro. Manca ogni accenno rivoluzionario; ed infatti non poteva essere diversamente quando si ripensi alle condizioni economiche e culturali degli sloveni.

Più recenti sono le poesie patriottiche inneggianti alla Slovenia ed allo Slavismo in genere.

"Una fanciulla soltanto amerò, ad una sola resterò fedele, altre mani non corteggerò, ad altre non darò mai il cuore".

La fanciulla di cui vengon poi descritte le qualità è la patria slovena.

Nella massima parte di queste poesie tornan fuori i soliti luoghi comuni, in una forma più o meno rettorica.

Più graziose sono talune lodi della Slovenia, fatte in forma, diciamo così, geografica-descrittiva, dove si parla dei bianchi nevai, del gigante Triglav, dell'Isonzo e della Drava scorrenti, delle meraviglie delle grotte di Postojna, della candida Lubiana. Mi è parsa assai interessante una canzone, firmata col nome dell'autore, Dr. Razlag, canzone di contenuto più "slavo" che "sloveno".

Imitando il famoso "von der Maas bis an die Memel, von der Etsch bis an den Belt", il Dr.Razlag canta la Slavia "dagli Urali al Triglav, dai monti di Boemia ai Balcani".

Gli sloveni che non hanno come i Serbi, i Bulgari, i Polacchi, rivalità con altri popoli slavi, hanno naturalmente assai sviluppato il sentimento "slavo" oltreché "sloveno".

Generalmente questo "panslavismo" è però puramente letterario. Ho così brevemente accennato alle parti più notevoli del canzoniere.

Sarei contento se avessi contribuito a svegliare tra quella piccola minoranza di studiosi italiani che hanno una certa famigliarità con le lingue slave un po' più di interesse per la lingua e la letteratura slovena.

La lingua, come ho detto, è ormai sviluppatissima. La letteratura è ancora giovane, ma non è priva d'interesse. Sarebbe poi bene che non ci dimenticassimo per le nostre relazioni col mondo slavo dell'importanza grandissima che hanno soprattutto tre lingue: il russo, per l'infinito tesoro letterario che questa lingua possiede, il serbo-croato e lo sloveno per le nostre relazioni con i vicini jugoslavi.

www.esamizdat.it

[39] Le poesie più antiche si riconoscono soprattutto per la grande frequenza di "tedeschismi". Ne riporto alcuni dei più caratteristici: frišati = erfrischen, vandrati = wandern, jagati = jagen, jagrček = jägerchen, zavber = Sauber, kuglica= Kügelchen, vaht =wacht, hauptman = Hauptmann, ecc…

eSamizdat 2008 (VI) 1

Giulia Gigante, “Tra due lingue e due culture. Il fenomeno dei giovani scrittori russi che scrivono in un’altra lingua” 283-288

JAN REICH, *Mizející Praha*

NÁDRAŽÍ PRAHA-SMÍCHOV 1978

Jan Reich, *Mizející Praha*

U Jiráskova mostu 1975

Tra due lingue e due culture. Il fenomeno dei giovani scrittori russi che scrivono in un'altra lingua

Giulia Gigante

♢ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 283-288 ♢

> Scrivere dunque dal versante di una lingua verso il tenebroso rifugio dell'altra
>
> Assia Djebar[1]

C'È una nuova generazione di scrittori russi emigrati che scrive nella lingua del paese di adozione. È un fenomeno – cui si fa comunemente riferimento con il termine di "letteratura di migrazione"[2] – che in epoca recente sta assumendo sempre più rilievo ponendo una serie di problemi[3].

Non si tratta di un fenomeno nuovo nella letteratura russa né in quella mondiale. Per quanto riguarda l'ambito russo, basti pensare a due casi illustri del Novecento, Nabokov e Brodskij che, benché a un certo punto della loro vita nell'emigrazione abbiano incominciato a comporre in inglese, sono universalmente considerati scrittori russi. In una prospettiva più estesa, restano memorabili casi come quelli di Joseph Conrad e di Samuel Beckett.

In questo articolo si è scelto di far riferimento alla produzione letteraria di Andrej Makin (André Makine) in francese, di Vladimir Kaminer in tedesco e di alcuni giovani scrittori, come Lara Vapnyar e Anya Ulinič, in inglese, tutti autori viventi che hanno optato per una scelta linguistica definitiva, pur restando, come si vedrà, intrinsecamente russi.

Se nel 1757 Francesco Algarotti metteva severamente in guardia contro la difficoltà di scrivere "acconciamente in uno idioma non suo" che equivarrebbe a "svestire del tutto la propria sua e natural forma"[4], lo sdoppiamento linguistico di questi autori sembra voler dimostrare il contrario, ma solleva una serie di interrogativi che si ricollegano tutti a una questione di fondamentale importanza: le opere di autori russi scritte in un'altra lingua appartengono o meno alla cultura russa nella percezione dei lettori, della critica e degli scrittori stessi?

Prima di tutto, occorre capire quali siano le motivazioni che hanno portato a tale decisione e quali circostanze abbiano eventualmente influito su di essa.

Se, almeno per quanto riguarda Brodskij, la scelta dell'inglese riguarda essenzialmente la sua produzione in prosa, non mancano raccolte di poesia in inglese come *So forth*. Secondo Annelisa Alleva, il russo rappresenta per lui "la lingua dell'aldiquà" mentre l'inglese è quella dell'aldilà, piena di addii a persone vive o già scomparse[5].

Per Brodskij, così come per la maggior parte degli scrittori che adottano una lingua diversa dalla propria, la nuova lingua rappresenta il passaggio a una nuova vita, a un mondo diverso, ma anche una rottura, dal momento che spesso presuppone un non-ritorno.

---

[1] A. Djebar, "E questo beccheggiare di lingue", Idem, *Queste voci che mi assediano*, Milano 1999, p. 16.

[2] Si veda la definizione di P. Proietti, *Lontano dalla lingua madre*, Roma 2000, p. 96.

[3] La definizione di "letteratura di migrazione" non è l'unica adoperata in relazione a questo fenomeno; comuni sono anche denominazioni come "creolizzazione della letteratura" e "meticciato linguistico".

[4] "Opere di F. Algarotti e di S. Bettinelli", *Illuministi italiani*, a cura di E. Bonora, Milano-Napoli 1969, II, p. 516.

[5] A. Alleva, "Josif Brodskij a quattro anni dalla morte", *L'Indice*, 2000, 4, p. 37.

Per Makin, invece, tale scelta non assume il carattere di un taglio con il passato, ma ne è piuttosto la continuazione, agevolata dalla circostanza concreta della sua emigrazione in Francia nel 1987. Indubbiamente, il caso di questo scrittore è particolare perché per lui il francese rappresenta un "lessico familiare", una lingua percepita, sin dall'infanzia, non come straniera, bensì come un codice segreto che distingueva la sua famiglia dalle altre. Era una sorta di chiave magica per accedere a un paese che gli appariva remoto e misterioso come Atlantide. Messaggera di tale universo è Charlotte Lemonnier, la nonna materna che gli ha trasmesso non solo la propria lingua, ma anche la propria cultura. Grazie a questa figura affascinante, che ha un ruolo di primo piano nel romanzo *Le testament français*[6], Makin è cresciuto in un contesto dominato da una duplice cultura, ha vissuto una sorta di sdoppiamento in due realtà parallele: i racconti mitici della nonna, che facevano rivivere davanti ai suoi occhi episodi della vita francese d'inizio secolo, e la vita sovietica negli anni Sessanta-Settanta che ne ha segnato il destino.

Si tratta di un'esperienza, del tutto peculiare, che si rispecchia nelle sue opere, soprattutto nel *Testamento francese* in cui i due mondi (russo e francese) convivono, si intrecciano e si contrappongono. Nell'anima del protagonista del romanzo (alter ego dello scrittore), si scontrano e si combattono due principi: la *stichija* russa e quella francese. È lo stesso Makin a riconoscerlo: "appartengo indubbiamente alla lingua e letteratura francese, ma trasferisco in esse la mia sensibilità russa, slava"[7]. D'altronde, secondo l'autore, la lingua poetica è una sola, universale e le diverse lingue rappresentano dei "dialetti" nei quali essa si esprime[8].

Makin si ricollega deliberatamente alla tradizione russa dell'Ottocento, quando nelle famiglie della nobiltà russa si usava discorrere in francese, le due culture erano strettamente legate e molti scrittori (come lo stesso Puškin all'inizio) componevano in francese[9]. Indubbiamente, molto meno comune era un fenomeno del genere nella Russia sovietica.

È quindi evidente che la componente biografica riveste un'importanza di primo piano nel processo che ha portato alla scelta di scrivere in un'altra lingua, non solo per Makin ma per tutti gli altri scrittori a cavallo tra due lingue.

Se si considera Lara Vapnyar, emigrata a New York nel 1994 a ventidue anni, che ha esordito pubblicando in inglese *There Are Jews in My House*[10] (2003) cui è seguito nel 2006 il sorprendente *Memoirs of a Muse*[11], sono circostanze di natura biografica ad aver influito sulla scelta della lingua inglese. Innanzitutto, l'età e la correlata mancanza di esperienze letterarie precedenti. In un'intervista, la scrittrice confessa candidamente:

> Non ho mai scritto nulla in russo e non ho mai pensato di diventare scrittrice. Il passaggio dal non scrivere allo scrivere è stato così traumatizzante che ha cancellato completamente lo choc di scrivere in una lingua straniera[12].

Se, da una parte, è significativo il riferimento della Vapnyar all'inglese come "foreign language", dall'altra è evidente che si tratta di una scelta definitiva, che esclude qualsiasi ripensamento. La scrittura in inglese non impedisce ai due

[6] A. Makin, *Il testamento francese*, traduzione italiana di L. Frausin Guarino, Torino 2008.

[7] "Makin: Obr-eščate g-rb na vašeto minalo, posledstviata mogat da sa neobratimi", *Aktualno*, 12 giugno 2007, http://interview.actualno.com/news_107601.html.

[8] "No ved´ glavnoe eto jazyk poetičeskij, dialektami kotorogo sčitaju francuzskij, japonskij, russkij i vse pročie" [Ma la cosa più importante è la lingua poetica di cui ritengo che il francese, il russo, il giapponese e così via siano dei dialetti], G. Chabarov, "Smes´ francuzskogo s krasnojarskim", *Soveršenno sekretno*, 2003, 7, p. 26.

[9] Nell'intervista citata alla nota precedente, Makin sostiene addirittura che il francese di Puškin dovrebbe essere studiato nelle scuole francesi come esempio di "čistejšij jazyk".

[10] L. Vapnyar, *Ci sono degli ebrei nella mia casa*, traduzione italiana di S. Prina, Vicenza 2007.

[11] Idem, *Memorie di una musa*, traduzione italiana di S. Prina, Vicenza 2006.

[12] M. Budman, "Frogs, Muses & Dostoevsky: An Interview with Russian Writer Lara Vapnyar", *The Bloomsbury Review*, 2005, vol. 25, p. 37.

libri finora pubblicati di essere intrinsecamente russi per sensibilità, personaggi, ambientazioni, paesaggi, situazioni. È un mondo innegabilmente russo quello che, con un'indubbia capacità narrativa, la Vapnyar ci racconta, partendo da episodi apparentemente insignificanti della vita quotidiana, ma ben radicati nella realtà russa, per approdare al disvelamento delle passioni umane.

Tale approccio pragmatico è alla base dell'analoga scelta di Anya Ulinič. Quest'ultima, emigrata negli Stati uniti a soli diciassette anni, narra dello smarrimento di sentire, all'improvviso, trasformarsi in passato tutto ciò che ha vissuto fino a quel momento, le esperienze, i ricordi e persino la lingua materna e descrive la situazione di sdoppiamento in cui si è trovata a vivere ("like an alien with a suitcase full of stories")[13]. Con il romanzo d'esordio *Petropolis*[14], (titolo che allude a una celebre poesia di Osip Mandel´štam), la Ulinič rappresenta i *realia* della Russia post-sovietica in una città immaginaria di una Siberia molto realistica in cui il tempo sembra essersi fermato e lo fa come può solo una scrittrice russa, consapevole del fatto che il processo di dissoluzione è lungo e doloroso e che tutti i complicati meccanismi in cui si articolava il socialismo reale non svaniscono da un giorno all'altro.

Del resto, l'attaccamento al mondo familiare del proprio passato è una caratteristica tipica degli scrittori emigrati. Come osserva Brodskij: "Uno scrittore in esilio è tutto sommato un essere retrospettivo e retroattivo [...]. Come i falsi profeti di Dante, il nostro uomo ha la testa perpetuamente rivolta all'indietro e le lacrime, o la saliva, gli scorrono giù tra le scapole"[15].

Lara Vapnyar, Gary Steyngart e Anya Ulinič sono le nuove voci della letteratura russa che fanno dell'America, secondo Valerij Vajnberg, direttore della rivista russo-americana Novoe russkoe slovo, una "seconda casa della cultura russa"[16]. Raccontano il loro *background* e l'esperienza dell'emigrazione utilizzando la lingua del paese in cui ora vivono, ma non per questo cessano di essere scrittori russi come non ha smesso di esserlo il loro grande predecessore Nabokov[17].

A complicare ulteriormente il discorso quando si fa riferimento a questi tre ultimi scrittori è la componente ebraica che amplifica i loro orizzonti narrativi e li arricchisce intessendoli con elementi che appartengono alla tradizione, cultura e mentalità degli ebrei russi.

Anche Vladimir Kaminer, emigrato a Berlino nel 1990 all'età di 23 anni, rientra in questo contesto multiculturale grazie al suo status di ebreo-russo che scrive in tedesco. Anzi, la critica ha visto in lui uno dei protagonisti del *revival* della cultura ebraica a Berlino. Lo scrittore, però, non attribuisce molta importanza a tali speculazioni: "Mi hanno chiamato scrittore russo, scrittore tedesco e scrittore ebreo. È tutto vero, probabilmente, ma non mi interessano affatto queste categorie"[18]. Kaminer, pur portando indelebilmente impressa dentro di sé la tradizione culturale dell'epoca sovietica, non sente di appartenere ad alcuna tradizione e ritiene che ciò sia tipico dell'epoca multiculturale in cui viviamo e in cui il concetto stesso di tradizione sembra non avere più senso[19].

Kaminer asserisce che la propria scelta è stata inconscia. Ciò che contava per lui era raggiungere una cerchia quanto più ampia di pubblico: "E per quanto riguarda la lingua, è solo una questione di tecnica"[20]. Egli racconta, infatti, di aver iniziato a scrivere in tedesco per-

[13] http://www.anyaulinich.com/interview.html.
[14] A. Ulinič, *Petropolis*, traduzione italiana di I. Vaj, Milano 2007.
[15] I. Brodskij, *Profilo di Clio*, Milano 2003, p. 47.
[16] V. Vajnberg, "Vtoroj dom russkoj kul´tury", *Novoe russkoe slovo. Daily Russian American Newspaper on the web*, giugno 2007, http://www.nrs.com/news/details/usa/070607_173113_71336.html.
[17] Ibidem.
[18] K. Grieshaber, "Capturing Lost Soul of Russia in Berlin", *New York Times*, 21 dicembre 2004, p. 21.
[19] M. Kučerskaja, "Tragedija so strausami", *Rossijskaja gazeta*, 8 ottobre 2004, p. 13.
[20] Ibidem.

ché non aveva altre possibilità per farsi capire dai suoi lettori. È diventato così l'interprete di una *kabackaja literatura* [letteratura delle bettole], russa nell'ispirazione, ma destinata principalmente a un pubblico tedesco. Ciò non gli impedisce, però, di scrivere anche in russo, collaborando con la rivista Russkij Berlin pubblicata in Germania.

La scelta di questi giovani scrittori scaturisce da motivazioni diverse ma sempre profondamente radicate nelle loro storie personali, accomunate dal fatto di avere vissuto una parte della loro vita nella Russia sovietica o postsovietica. Tuttavia, a differenza di quanto ritiene Donald G. Daviau, secondo cui in casi del genere c'è sempre una decisione consapevole da parte dell'autore di tagliare tutti i legami con la madrepatria "adottando la lingua, la cultura e la *Weltanschauung* del nuovo paese"[21], in altre parole la decisione di assumere una nuova identità, questi scrittori sono rimasti saldamente ancorati sia al contesto concreto che all'immaginario russo.

Il desiderio di comunicare all'interno del nuovo ambito geografico senza rinunciare alla propria identità né dimenticare le proprie radici li porta a una contaminazione linguistica e culturale con la trasposizione di temi e forme letterarie della tradizione russa nel paese di adozione. Come osserva Proietti, "la proiezione all'interno del testo di termini e citazioni nella lingua di provenienza, il ricorso a calchi linguistici non è una forma di esotismo o un vezzo letterario; ma un'esigenza pratica"[22]. Tale "contaminazione" comporta naturalmente una serie di conseguenze per la lingua utilizzata.

Makin sembra aver riflettuto sulla questione e ciò che sembra maggiormente colpirlo non sono tanto i fenomeni linguistici che, per effetto dell'influsso – consapevole o inconsapevole – della lingua madre, si producono nella lingua di arrivo, quanto piuttosto l'effetto che quest'ultima lingua ha sul modo di scrivere dell'autore. Ad esempio, a suo parere, le leggi che governano la composizione in francese rispetto a quella in russo sono molto diverse: "La lingua francese costringe a essere rigorosi nella costruzione delle frasi. È una lingua-dittatrice che, nella sua purezza e semplicità, non perdona nulla"[23] e ciò obbliga lo scrittore a una maggiore autodisciplina che va a vantaggio della scrittura, mentre "una qualità eccezionale della lingua russa è l'agilità delle frasi"[24]. Inoltre, egli ritiene che il francese sia una lingua più spirituale, e quindi più adatta per la trasmissione di concetti astratti, mentre il russo rimane insostituibile per la concretezza delle descrizioni: "Tutto ciò che è materiale e concreto si riesce a esprimerlo meglio in russo, mentre per tutto ciò che è astratto è più adatto il francese"[25]. Nel passaggio alla lingua nuova – l'inglese – la Vapnyar confessa dal canto suo: "mi manca molto la flessibilità del russo, la possibilità di inventare parole nuove aggiungendo suffissi e prefissi diversi"[26].

In un articolo dal significativo titolo di "Russian as an American Language", David Stromberg fa riferimento alla lingua adottata da Anya Ulinich come a un "linguaggio ibrido"[27], che rispecchia la condizione della scrittrice, segnata dalla duplice esperienza russa e americana e che fa sì che sia difficile stabilire a quale delle due culture appartenga maggiormente. Nel suo libro, infatti, la Ulinich fa un ampio uso di termini traslitterati dal russo senza fornirne una spiegazione diretta[28]. Ne risultano due li-

[21] D.G. Daviau, "Writing in a Different Language. The Example of Charles Sealsfield", *TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 2002, 13: http://www.inst.at/trans/13Nr/daviau13.htm.

[22] P. Proietti, *Lontano dalla lingua,* op. cit., p. 100.

[23] G. Chabarov, "Smes´", op. cit., p. 26.

[24] Ibidem.

[25] Ibidem.

[26] M. Budman, "Frogs", op. cit., p. 37.

[27] D. Stromberg, "Russian as an American Language. A Conversation with Anya Ulinich", *Zeek: A Jewish Journal of Thought and Culture*, 2007, 3, p. 12 [http://www.zeek.net/703book/].

[28] Si tratta di appellativi o vezzeggiativi come *detka* [bambino/bambina], *lapočka* [tesoro], nomi di cibi come *pončiki* [frittelle] o *pirožki* [pasticcini], espressioni come *užas* [che or-

velli di lettura: uno più immediato e comprensibile, grazie al contesto, anche ai lettori con *background* completamente diversi e un altro, più intimo e profondo, che sembra destinato ai russi o a chi ha esperienza della lingua e del mondo russo. Lo stesso dualismo può essere riscontrato nella scrittura di Kaminer il quale, da una parte, scrive in tedesco per i tedeschi, ma dall'altra, considerate le sue tematiche, scrive indubbiamente per un pubblico russo[29] e il suo stile, benché possa sembrare paradossale, è talmente russo che lo scrittore è stato paragonato a un Čechov che scrive in tedesco "conservando, tuttavia, un modo di raccontare tipicamente russo, condito con un'ironia benevola nei confronti di se stesso e del mondo circostante"[30].

Il passare da una stanza (che corrisponde alla lingua di origine) all'altra[31] (la seconda lingua), per usare un'immagine di Alice Oxman, un'autrice inglese che scrive in italiano, porta non solo a un arricchimento linguistico, ma anche a un arricchimento culturale. Sono due mondi che si scontrano e si intersecano, due immaginari che si confrontano, due sistemi culturali che si misurano tra loro, ciascuno con il proprio patrimonio di storia e di tradizioni e i propri codici di espressione e di interpretazione della realtà.

E tra la cultura di origine e quella d'arrivo gli scrittori migranti, con le loro molteplici esperienze di vita e l'ampia gamma di punti di riferimento, svolgono una funzione di ponte. Secondo Predrag Matvejević, tali scrittori "partono con un libro in valigia e conservano la propria identità"[32] e con questa fecondano il paese di accoglienza, ma al tempo stesso arricchiscono anche la propria cultura nazionale pur essendo lontano dalla patria.

Non tutti, però, percepiscono questo fenomeno come un arricchimento. Spesso, il passaggio alla lingua del paese di arrivo, "la casa del dopo", è guardato con ostilità nell'ambiente letterario del paese di provenienza. Per esempio, la scrittrice Tat´jana Tolstaja ha un atteggiamento piuttosto polemico nei confronti della produzione letteraria di Makin. La scrittrice, in un articolo abbastanza feroce, vede in Makin qualcosa di mostruoso e lo qualifica come "slovesnyj metis" [meticcio delle parole], "kul´turnyj gibrid" [ibrido culturale], "lingvističeskaja chimera" [chimera linguistica][33]. Pur riconoscendo l'indubbia bravura di Makin nell'orchestrare la struttura del romanzo e la sua capacità narrativa, la Tolstaja non nasconde l'irritazione verso ciò che considera un tradimento nei confronti della cultura russa. Le appare strano e quasi sospetto che uno scrittore russo decida di esprimersi in un'altra lingua. Altrettanto privo di senso le appare il fatto che tale scrittore, pur scrivendo in francese e per un pubblico di francesi, intessa la propria scrittura con riferimenti e allusioni che possono essere colti solo da russi. Al tempo stesso, però, la Tolstaja accusa Makin di rifarsi a degli stereotipi e di mostrare la Russia come gli stranieri vogliono immaginarla: le steppe sconfinate, la remota Siberia, e così via, cercando di catturare l'immaginazione di "persone assolutamente estranee e indifferenti" con trucchi da baraccone: "è sbarcato con un bagaglio da saltimbanco ambulante: un coniglio che salta fuori da un cappello a cilindro, una donna segata in due, dei cagnolini ammaestrati"[34].

La diffidenza della Tolstaja ci riporta al nocciolo del problema: questi scrittori possono essere considerati ancora come scrittori russi e

rore], *čert* [diavolo] e altre che nell'edizione italiana sono tradotte in nota, spesso in maniera errata (un esempio per tutti: *zdravstvujte* tradotto come "arrivederci" invece di "salve").

[29] Si veda H. Rindisbacher, "Voobražaemye i real´nye putešestvija Vladimira Kaminera" [articolo tradotto in russo dal tedesco da T. Voroncova], *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 2006, 82, pp. 352-378.

[30] E. Svetlova , "Putešestvije v Tru-lja-lja s Vladimirom Kaminerom", *Soveršenno sekretno*, 2002, 8, p. 25.

[31] D. Bregola, *Da qui verso casa*, Roma 2002, p. 24.

[32] P. Matvejević, "Sulla zattera con loro. Prefazione", *Quaderno balcanico II*, Firenze 2000, p. 9.

[33] T. Tolstaja, "Russkij čelovek na randevu", *Znamja*, 1998, 6, p. 310.

[34] Ibidem.

le loro opere come facenti parte a pieno titolo della letteratura russa?

Makin è consapevole della propria difficile posizione rispetto a una realtà che è ormai lontana, ma che è comunque quella in cui ha vissuto per trent'anni: "Sono un profugo che viene da un paese che non esiste più: l'Unione Sovietica. In un certo senso, un mutante"[35]. L'immagine del mutante ricompare nel suo *Testamento francese* quando il protagonista, stanco di essere in bilico tra due mondi e due culture, dice: "bisognava farla finita con questa Francia che aveva fatto di me uno strano mutante, incapace di vivere nel mondo reale"[36].

Ma anche se si muovono in un contesto che non è più quello russo, la Russia è dentro di loro; se l'orizzonte mentale si è allargato, ciò non significa che tale processo sia avvenuto facendo tabula rasa di ciò che hanno vissuto, del patrimonio acquisito consapevolmente o inconsapevolmente attraverso la famiglia, le letture, il tessuto sociale, le esperienze quotidiane e i sogni alimentati in quell'epoca della vita. "Gli scrittori migranti – afferma Gnisci – sono quelli [...] che trapassano i mondi. Essi [...] creolizzano le contrade dove si fermano"[37].

Con lo sguardo rivolto verso i due mondi, come dei Giano bifronte, questi scrittori conservano un legame così forte con la storia, la cultura e la vita del proprio paese di origine da non poter essere considerati a esse estranei. Al contrario, essi costituiscono parte integrante della letteratura russa contemporanea che deve ormai fare i conti con un contesto sempre più ampio e culturalmente diversificato.

[35] V. Katin, "Otkrovenno govorja ja dostoin premii", *Literaturnaja Gazeta*, 1995, 47, p. 9.
[36] A. Makine, *Il testamento francese*, op. cit., p. 223.
[37] A. Gnisci, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma 2003, p. 172.

INDICE RECENSIONI

E. Zamjatin, *Noi*, traduzione di B. Delfino, Lupetti, Milano 2007 (Andrea Gullotta) 291-293

W. Kaminer, *Berliner Express*, traduzione di R. Cravero, Guanda, Parma 2005 (Giulia Gigante) 293-294

M. Sorina, *Voglio un marito italiano. Dall'est per amore?*, Edizioni Il Punto D'incontro, Vicenza 2006 (Ramona Parenzan) 294-295

I. Sachnovskij, *Nasuščnye nuždy umeršich*, Vagrius, Moskva 2005 (Giulia Gigante) 295-296

"Intorno, sopra e sotto Bohumil Hrabal". 296-297
Intorno a Bohumil Hrabal. Atti del Convegno internazionale di studi, Udine, 27-29 ottobre 2005, a cura di A. Cosentino, Forum, Udine 2006 [edizione ceca: Hrabaliana rediviva, a cura di A. Cosentino, M. Jankovič, J. Zumr, Filosofia, Praha 2006];
A. Kaczorowski, *Il gioco della vita. La storia di Bohumil Hrabal*, traduzione dal polacco di R. Belletti, edizioni e/o, Roma 2007 (Alessandro Catalano)

M. Colucci, *Tra Dante e Majakovskij. Saggi di letterature comparate slavo-romanze*, a cura di R. Giuliani, Carocci, Roma 2007 (Eugenia Gresta) 297-299

S. Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica. Il mito, la letteratura, la filosofia*, Firenze University Press, Firenze 2006 (Daniela Rizzi) 299-300

F. Caccamo, *Jiří Pelikán. Un lungo viaggio nell'arcipelago socialista*, Marsilio editori, Venezia 2007 (Alessandro Catalano) 300-302

N. Berdjaev, *Pensieri controcorrente*, a cura di A. Dell'Asta, La Casa di Matriona, Milano 2007 (Antonio Maccioni) 303-305

A. Scarlato, *L'immagine di Cristo, le parole del romanzo. Dostoevskij e la filosofia russa*, Mimesis, Milano 2006 (Davide Posadinu) 305-307

La tecnica e il corpo. Riflessioni su uno scritto di Pavel Florenskij, a cura di S. Tagliagambe e B. Antomarini, Franco Angeli, Milano, 2007 (Valentina Martina) 307-309

La tecnica e il corpo. Riflessioni su uno scritto di Pavel Florenskij, a cura di S. Tagliagambe e B. Antomarini, Franco Angeli, Milano, 2007 (Antonio Maccioni) 309-311

D. Roman, *Fragmented Identities: Popular Culture, Sex, and Everyday Life in Postcommunist Romania*, Lexington/Rowman & Littlefield Publisher, Lanham 2007[2] (Giancarlo Covella) 311-313

A proposito della recensione al libro di M. Clementi, *Storia del dissenso sovietico (1953-1991)*, Odradek, Roma 2007, uscita nel numero scorso 314

Jan Reich, *Mizející Praha*

Nádraží Praha-Bubny 1976

Recensioni

♢ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 291-314 ♢

E. Zamjatin, *Noi*, traduzione di B. Delfino, Lupetti, Milano 2007

A ventitré anni di distanza dall'ultima edizione (targata Feltrinelli) torna sulla ribalta italiana il genio di Evgenij Zamjatin in quella che è universalmente riconosciuta come la sua opera più rappresentativa, *My* [Noi]. Il merito di donare nuova visibilità allo scrittore di Lebedjan va ascritto all'audacia della Lupetti, casa editrice milanese, che ha inserito *My* nella collana "I rimossi", mirata a restituire alle stampe scritti di autori di varie nazionalità, uniti dal difficile destino della propria opera.

A dir il vero già da tempo Zamjatin compare in traduzione italiana (a partire dai racconti di Sellerio *Il destino di un eretico*, Palermo 1988, o *In provincia*, Roma 1990, più i recenti *Racconti inglesi*, Roma 1999). Sebbene dunque la "rimozione" in questo caso sia relativa, è però innegabile che l'edizione della Lupetti abbia saputo restituire visibilità (a partire dalla veste grafica: una copertina semplice e bianca su cui risalta il nome dell'autore e il titolo) a uno dei maggiori narratori dell'epoca sovietica.

Ciò che colpisce maggiormente, nell'edizione di *My* della Lupetti, è la decisione di operare una nuova traduzione del romanzo dopo quella di Ettore Lo Gatto, proponendo all'angolo dello sfidante Barbara Delfino, giovane traduttrice con alle spalle una sola opera tradotta, il romanzo *Nigdy w życiu* di Katarzyna Grochola, apparso in versione italiana col titolo *Mai più in vita mia!* (Siena 2006). Una scommessa, dunque, il cui esito sembra nel complesso più che soddisfacente. Nonostante alcune scelte traduttive discutibili (come la resa poco efficace dell'inciso "'Noi' deriviamo da Dio, *ma* 'Io' dal diavolo", p. 104), la traduzione della Delfino si rivela preziosa ed efficace nel rendere fedelmente la scrittura visionaria di Zamjatin. Impresa non da poco se si considera la difficoltà della prosa di Zamjatin. Così, grazie al lavoro della Delfino, agli occhi del lettore si affaccia tutto il vulcanico erompere della lingua zamjatiniana, e così anche l'opera, libera dalla pesante zavorra che una lettura superficiale o distorta ideologicamente ha affibbiato allo scrittore nei decenni scorsi.

Come è noto, la trama del libro e la storia della sua pubblicazione hanno influito in maniera decisiva sulla ricezione dell'opera da parte del gran pubblico. Così la storia di D-503, il progettista dell'Integrale, fiore all'occhiello di uno Stato Unico modellato sul rispetto rigorosissimo delle regole di produttività tayloriane, e del lento insinuarsi con l'aiuto di I-330 di sentimenti rivoluzionari (ovvero liberi, nella logica del conflitto razionalità-irrazionalità sul cui confine si svolge tutto il romanzo), è stata letta con una lente d'ingrandimento troppo potente rispetto all'oggetto, e dietro allo Stato Unico si è visto lo smascheramento dello stato sovietico.

Il gesto di Zamjatin è stato così per decenni recepito come gesto di sfida, ciò che non è: Zamjatin scrive per l'istinto di protesta e autonomia che gli è proprio, non crea uno scritto mirato alla critica di uno stato che, al momento della stesura, è ancora in fase transitoria. *My* va inserito quindi nella temperie del periodo, quell'inizio degli anni '20 che segna in Russia la rinascita del romanzo ma che ancora ribolle di fermenti avanguardisti all'interno di un paese devastato dalla guerra civile. Né tantomeno può essere ignorato il forzato avvicinamento del Benefattore alla figura di Lenin o peggio ancora di Stalin, avvicinamento purtroppo spesso passato al grande pubblico: questa avventata lettura è stata anche incentivata dalle vicende legate all'uscita del romanzo, avvenuta in traduzione inglese nel 1924 in Inghilterra dopo essere stata rifiutata in Russia, e che scatenò un putiferio sull'autore dopo l'uscita a Praga prima dell'edizione in ceco (1927) e poi di quella in russo (1928, su Volja Rossii, dal testo in ceco) a insaputa dello scrittore (mentre la pubblicazione ufficiale in Urss si sarebbe poi avuta solo nel 1988), costringendo Zamjatin a subire innume-

revoli attacchi dal Sojuz Pisatelej (assieme a Erenburg e Pil´njak) e a emigrare infine in Francia nel '31 su permesso di Stalin, cui lo scrittore inviò un'accorata quanto celebre lettera, e con la probabile "intercessione" di Gor´kij. Libero da queste zavorre, il romanzo si presenta per ciò che è: l'opera straordinaria di uno scrittore-ingegnere (navale, che mai si piegò a essere ingegnere di anime! Basti ricordare le ultime parole dell'articolo *Ja Bojus´* del 1921) molto ispirato. Resta solo Zamjatin, e la sua scrittura: "Guardai le labbra in silenzio. Tutte le donne sono labbra: soltanto labbra. Quelle di alcune sono rosa, morbidamente rotonde; un anello, un morbido riparo dal resto del mondo. E queste: un secondo fa non c'erano ed ecco adesso... col coltello... il sangue dolce sta ancora gocciolando". Questo violento straniamento, effettuato tramite un capogiro sensoriale (tattile/visivo/uditivo), appare nella prima fase della mutazione che il sopravvenire della coscienza provoca in D-503, e che lo porta poi alla "malattia" vera e propria. "Più vicino – si appoggiò a me con la spalla – e formammo una cosa sola e lei sembrava riversarsi in me". La metamorfosi è compiuta, il numero anonimo, abituato a ragionare per formule matematiche, si scopre uomo tramite la liberazione del sentimento dai gangli dell'organizzazione della vita dello Stato Unico. Il passaggio non è ancora completato (e non si completerà mai totalmente), come ci dimostrano, poche righe più avanti, le riflessioni di D-503 sulla percezione dell'emozione erotica: "Probabilmente un pezzo di ferro prova la stessa gioia a sottomettersi alla legge inevitabile, e a penetrare nel magnete" (p. 59).

Zamjatin "assale" il lettore con procedimenti di questo tipo, con la sua scrittura matematica che richiama le avanguardie, con i suoi continui ammiccamenti alla sperimentazione, con gli squarci prosastici dilanianti che si aprono all'improvviso nel testo mimetizzandosi nella narrazione e sbucando poi fuori d'un tratto, come se rappresentassero un vero e proprio agguato teso al lettore. "Se vi dicessero che la vostra ombra vi vede, vi vede sempre, che pensereste?" (p. 71): questa frase compare a bruciapelo all'interno delle riflessioni del protagonista sull'assillante pressing che sente subire da S-4711.

Zamjatin stravolge il lettore con la costruzione della narrazione. Il gioco delle parti tra D-503, impegnato a scrivere un diario rivolgendosi costantemente a un pubblico che lentamente diventa alter-ego della sua stessa coscienza, e il pubblico stesso (o lettore, o coscienza di D-503) che assiste alla trasformazione dell'opera da agiografica in autopsicanalitica, il gioco delle parti dicevo porta a un continuo rovesciarsi di prospettive. Zamjatin gioca straordinariamente con il ritmo, con la diegesi, con l'aspettativa del lettore, camuffando l'etica nell'immoralità, mitragliando sul lettore le sue raffiche di pensieri senza tuttavia mai dare a essi una qualsiasi veste apodittica: "Ecco vedete, io vado al passo con tutti eppure sono separato da tutti. Sto ancora tremando per le emozioni provate, come un ponte sul quale è passato da poco strepitando un antico treno di ferro. Io sento me stesso. Ma in verità sentono se stessi, hanno coscienza della loro individualità soltanto un occhio con dentro una pagliuzza, un dito con un'infezione, un dente malato: l'occhio, il dito, il dente sano è come se non esistessero. Allora non è chiaro a tutti che la coscienza individuale, è soltanto una malattia?" (p. 104). In questa confusione sta una delle maggiori cariche esplosive della prosa zamjatiniana: da che parte sta Zamjatin? Crede che la coscienza individuale sia una malattia o gioca ironicamente con il lettore su un'ovvietà? L'importante non sta nella risposta, che saggisti ben più esperti hanno saputo dare a questa domanda: a mio modesto parere, la grandezza di Zamjatin sta nella maestria da giocoliere con cui lo scrittore confonde le tre carte, facendole voltare vorticosamente davanti agli occhi attoniti del lettore, con cui peraltro gioca di continuo, anche esplicitamente: "Come, che significava questo 'non c'è motivo'? E che strana cosa, considerarmi soltanto come l'ombra di qualcuno. Forse, voi siete tutti mie ombre! Non vi ho forse reso proprio io abitanti di queste mie pagine, che solo poco tempo fa erano dei fogli bianchi e vuoti?" (p. 97).

Cosa dire poi del cromatismo della prosa di Zamjatin, del vertiginoso e intontente svariare tra la pericolosità del verde del Muro, di un mondo che prende colore ("l'ombra grigio-azzurra", p. 70, "la luna azzurra", p. 105, le "labbra da negro" di R-13) in uno Stato Unico dominato dalla trasparen-

za, in cui il ritorno ossessivo del giallo è visto come corruzione, sordida immondezza della perfezione trasparente della città.

Ancora altro si potrebbe dire di Zamjatin (tutti i vari tipi di straniamento, le "cascate" narrative, gli aforismi carichi d'una ironia tagliente, senza considerare la straordinaria ricchezza contenutistica), ma si andrebbe al di là delle intenzioni di una recensione. Ed è chiaro come trovarsi nelle mani Zamjatin, pescandolo non nelle polverose budella dei dipartimenti, ma in una scintillante bianca veste su uno scaffale in libreria, dia pieno titolo di merito alla Lupetti e alla Delfino. Un'unica nota stonata è rappresentata dalla mancanza di un'introduzione critica sullo scrittore sovietico e sulle qualità della sua opera. Al posto di un profilo critico di livello (ed è pur vero che non mancano studiosi di tutto rispetto che hanno affrontato l'argomento Zamjatin, Alessandro Niero su tutti), viene proposto in postfazione un deludente articolo di Stefano Moriggi, il cui unico pregio sta nel sottolineare la carica eversiva dell'anonimato "reale" in *My*. Nel complesso l'articolo è di poca profondità ed è di sconcertante somiglianza con l'articolo di Heller comparso nella *Storia della Letteratura Russa* pubblicata da Einaudi (Torino 1989), di cui riprende concetti base e persino le stesse citazioni. Un neo che macchia un'iniziativa editoriale di tutto rispetto. E, si spera, un monito per chi intendesse seguire le orme della Lupetti nella coraggiosa e vincente scommessa Zamjatin.

Andrea Gullotta

W. Kaminer, *Berliner Express*, traduzione di R. Cravero, Guanda, Parma 2005

Wladimir Kaminer è giunto ormai alla sua terza opera in tedesco, ma i suoi libri sono molto russi: russo è il modo di raccontare, russi sono i *realia*, dalla *papirosa* alla *vodka*, russi sono i personaggi (anche se si trovano in Germania o in altre parti del mondo), russe sono le situazioni, russo è l'umorismo.

Kaminer è rappresentativo di una generazione di nuovi autori che, pur restando pienamente se stessi, e quindi intrinsecamente russi, riescono a sentirsi a proprio agio ovunque, a Berlino come a Copenaghen. È un personaggio singolare che anima la vita notturna di Berlino con le serate di musica russa *Russendisko* in cui propone un originale *mix* di musiche russe e slave, di diverse epoche e dei generi più disparati. Dichiara di sentirsi estraneo a qualsiasi categoria: proviene da una famiglia ebrea (e questo è uno dei motivi per cui è apprezzato in Germania da chi vuole vedere in lui un esempio della rinascita della cultura ebrea a Berlino), è nato e cresciuto in Russia dove è rimasto fino all'età di ventitré anni facendo in tempo a vivere in prima persona le esperienze della società sovietica e, una volta emigrato a Berlino, non è rimasto ai margini, ma si è dedicato, nonostante il suo *background* di studi di ingegneria, al teatro, alla musica, per poi approdare, quasi per caso, alla letteratura. La sua narrativa nasce come *kabackaja literatura* [letteratura da bettola] e, dal momento che le bettole in questione si trovano sul suolo tedesco, si comprende l'esigenza di creare in una lingua che, benché intrisa di termini che rispecchiano sia la concretezza dell'esistenza russa che, meno prosaicamente, la sua *Weltanschauung*, risulti comprensibile a tutti.

Dopo *Militärmusik* (2003) e *Russendisko* (2004), Kaminer ha scritto *Berliner Express* al cui centro, come si evince già dal titolo originale *Die Reise nach Trulala*, sembra esserci il viaggio o piuttosto una serie di variazioni sul tema, spesso surreali, sempre intelligenti e, al tempo stesso, esilaranti. Il paese di Trulala – o Trallalà – del titolo è un non luogo, una sorta di villaggio posticcio, creato per alimentare la bizzarra leggenda sull'artista Josef Beuys precipitato con il suo aereo durante la guerra in una remota località della Crimea e lì miracolosamente curato dai Tatari. Sulla scia dell'inventiva compaiono addirittura un figlio presunto (Viktor Josefovič), una serie di rottami dichiarati come provenienti dal suo velivolo e una sorta di culto a lui votato, alimentato dal folklore locale e destinato ai turisti.

Ancora più surreale, ma non per questo meno plausibile (anzi plausibilissima) l'invenzione di una falsa Parigi, edificata nelle steppe sul modello dei villaggi Potemkin, con tanto di torre Eiffel e stradine pittoresche, a uso e consumo dei lavoratori sovietici modello in viaggio premio onde salvaguardarli dai mefitici e pericolosi influssi della decadenza occidentale: "una chimera, nata come una sorta di pre-

servativo ideologico per proteggere la popolazione dalle attrattive della corrotta civiltà occidentale".

Attraverso gli episodi del libro cadono uno a uno tutti i miti sovietici di un tempo: il mito di Parigi con un falso d'autore; quello della frontiera, non più invalicabile; quello dell'America, molto meno paradisiaca di quanto sognato, e così via. Di viaggi veri e propri ce ne sono ben pochi: uno stralunato vagabondaggio per la Danimarca, tra russi che fanno lo sciopero della fame per avere asilo politico rimpinzandosi di zuppa, qualche frammento di una specie di pellegrinaggio di pace in bicicletta nella remota Siberia, fame e incomprensione di due ingenui ragazzi russi a Parigi (questa volta, quella vera).

Quello che sembra interessare maggiormente Kaminer in questo libro è il viaggio inteso come metafora dell'esistenza, il vagabondare delle anime inquiete attraverso strade slabbrate, ricordi sfilacciati, reminiscenze letterarie e foto di famiglia consumate dal tempo.

In un mondo che appare popolato ovunque da russi, Kaminer riesce a mostrare sempre il lato comico delle avventure dei suoi personaggi e spesso anche delle proprie vicende biografiche che si mescolano quasi impercettibilmente a quelle narrate.

Al centro della narrazione c'è sempre la città di Berlino in cui l'autore ha vissuto la cruciale esperienza della caduta del Muro: recatosi con un visto blindato nella Germania dell'est, si è trovato di colpo a essere un libero cittadino del mondo occidentale. Un'occasione che Kaminer non si è lasciato sfuggire per raccontare il mondo che improvvisamente gli si rivelava dalla prospettiva di chi aveva un passato diverso. Ed è proprio la diversità dello sguardo, unita a un'ironia tipicamente russa, a rendere il libro interessante.

Giulia Gigante

M. Sorina, *Voglio un marito italiano. Dall'est per amore?*, Edizioni Il punto d'incontro, Vicenza 2006

Il romanzo della scrittrice ucraina Marina Sorina si offre subito, sin dalle prime pagine, come un goloso e affascinante romanzo di formazione. La vicenda della giovane Svetlana che lascia il mercato di Mironovka (Ucraina) per la sua irresistibile passione per l'Italia, ci conduce, passo dopo passo, avventura dopo avventura, a esplorare il mondo sommerso e perlopiù sconosciuto della diaspora, permettendoci in questo modo di osservare da vicino e di "sentire" insieme alla protagonista le emozioni che vive passando soglie non solo geografiche ma anche culturali.

Grazie allo sguardo acuto della protagonista riusciamo a riconoscere, durante il viaggio narrativo, le molte differenze che marcano i diversi "mondi immaginati" da quelli realmente attraversati.

L'Italia che Sveta sognava da piccina attraverso le immagini in bianco e nero dei film neorealisti ma anche attraverso la musica dei Ricchi e poveri e la riviera partenopea illuminata dal sole non è esattamente quella si trova ad attraversare appena arrivata.

Nello stesso tempo, però, grazie al suo sguardo vengono decostruiti molti stereotipi di un supposto e generico "est", immaginario e spesso sconosciuto. Insieme a Svetlana incontriamo le ambulanti del mercatino con i loro ritmi e le loro abitudini, la solidarietà delle persone, l'allegria spesso fatalista ma reattiva di fronte agli imprevisti, la forza delle donne nel reggere i pesi della famiglia. Durante i vari racconti e le diverse descrizioni apprezzatesi apprezza anche il kitsch ostentato senza troppa consapevolezza e si assapora, forse per la prima volta, combinazioni alimentari dai sapori forti e per noi assolutamente originali, se non impossibili.

Grazie alla particolare bravura della Sorina nell'arricchire la narrazione di dettagli di tipo "sensuale" (odori, gusti, colori...) riusciamo a immaginare perfettamente la giovane Svetlana e il suo umore quando la sera aspetta la mamma davanti a una grande tazza di thè fumante, in una minuscola stanza di un appartamento di Mironovka, allo stesso modo si intuiscono tutte le atroci ferite della disillusione dopo il primo, terribile, incontro in Italia.

La seguiamo mentre insieme al suo nuovo amore italiano fa la fila per il visto davanti all'ambasciata di Kiev la immaginiamo anche quando si culla, nella nuova casa di San Crispino, pensando, serena, a un futuro meno burrascoso.

Svetlana supera soglie che sono delle vere e pro-

prie iniziazioni a una nuova vita. Durante i suoi diversi viaggi geografici ed emotivi riesce ad affinare sempre di più lo sguardo e a superare ostacoli che in un primo tempo parevano insormontabili.

Grazie alla sua vicenda diasporica Svetalna conosce l'Italia, un tempo del tutto idealizzata, nelle sue cangianti sfumature. Accompagnati dal suo sguardo amorevole e severo nello stesso tempo impariamo a riconoscere alcune nostre stranissime idiosincrasie culturali, non sempre del tutto "positive".

Durante i suoi viaggi esistenziali Sveta non smette mai di amare la sua gente pur riuscendo a capire meglio, grazie alla distanza, alcuni "buchi neri" del suo paese e la resistenza nei confronti del cambiamento.

Con questo romanzo capiamo ancora di più quanto sia preziosa e indispensabile la trasmissione di esperienze e vicende personali per comprendere l'universo dei diversi "impliciti culturali", ovvero modi di comunicare, atteggiamenti e abitudini culturali, spesso "ereditati" e trasmessi in modo inconsapevole che paiono però assolutamente indecifrabili, in un primo momento, per chi viene da fuori.

Marina ci insegna, infatti, che per ogni singolarità, popolo o "cultura" le priorità sono più o meno sempre le stesse: sopravvivere, essere felici, realizzarsi nel mondo anche se le modalità per raggiungerle sono diverse.

Non esistono allora "le donne e gli uomini dell'est" né tanto meno "gli uomini o le donne occidentali". Ogni singolo individuo possiede una propria storia, un proprio sguardo e molti sogni e immaginari che crescono, si sviluppano e mutano costantemente a contatto con gli altri, con la comunicazione, lo scambio, i viaggi.

Ramona Parenzan

I. Sachnovskij, *Nasuščnye nuždy umeršich*, Vagrius, Moskva 2005

In una società sovietica alla deriva che sembra non offrire alcuna possibilità di elevazione e di riscatto e in cui dominano la sconfortante desolazione delle città di provincia, la grettezza morale, la corruzione quotidiana e l'alcolismo spinto, il piccolo Sidelnikov, il protagonista del romanzo di Sachnovskij, incurante dello squallore estetico ed etico che lo circonda, cresce alimentando dentro di sé un delicato sentimento d'amore. È un amore puro nei confronti di una donna, Roza, che, sullo sfondo di una piccola città degli Urali in cui la vita è asfissiante, si staglia, per forza d'animo e indipendenza. L'enigmatica Roza, che resiste impavida e sorridente alle dure prove inflittele dalla vita, è la nonna del protagonista e rappresenta il solo punto fermo della sua infanzia e soprattutto adolescenza travagliata.

Mentre si snodano le avventure del protagonista alle prese via via con un'infelice storia d'amore complicata dal meschino ricatto di un burocrate provinciale, con il goliardismo universitario, con l'emergere di una casta di mafiosi (un tema che lo scrittore approfondirà nel romanzo *Čelovek kotoryj znal vse*) e con un'esperienza scoraggiante in un ospedale sovietico da cui esala una brutalità corporea fatta di sangue, urina e morte, Roza resta salda come una roccia, unica fonte di luce e di calore. Mentre tutti sembrano disperdersi in un insulso e vuoto chiacchiericcio, Roza capisce senza bisogno di inutili domande e non abbandona mai il nipote, neanche dopo la propria morte.

Il romanzo assume così una dimensione metafisica che l'autore riesce però a gestire con una certa misura, senza strafare. Le apparizioni di Roza in sogno si inseriscono armonicamente nella narrazione e fanno da contralto alle miserie del quotidiano: la miseria materiale di Sidelnikov, perennemente senza un rublo, e quella morale in cui tutta la società sovietica sembra affondare come in un pantano.

Sin da questa sua prima opera narrativa, Sachnovskij che, come il suo potagonista proviene dalla regione degli Urali, dà prova di una profonda sensibilità e si rivela capace di costruire un libro "che tiene", sulla base di una storia minima in cui l'intreccio è semplice, ma le implicazioni profonde. Ciò che ne risulta è un romanzo di formazione originale, di grande poeticità, non privo di un certo senso dell'umorismo.

La scrittura è ricca, la lingua duttile, capace di adattarsi alle circostanze: ora sincopata, in sintonia con il rantolo della società brežneviana, ora poetica, in armonia con il volteggiare dei sentimenti.

Nasuščnye nuždy umeršich [Le necessità esistenziali dei morti], con cui Sachnovskij ha esordito nel mondo della prosa dopo alcune raccolte di versi, è stato pubblicato per la prima volta nel 1999 sulla rivista Novyj Mir ed è stato successivamente inserito nella raccolta di racconti e romanzi *Sčastlivcy i bezumcy* [Pazzi e felici] per la quale Sachnovskij ha vinto il premio Decamerone russo ed è stato finalista in numerosi altri premi letterari. Il romanzo, che è già stato tradotto in inglese e in francese, si è aggiudicato in Gran Bretagna il premio Fellowship Hawthornden International Writers Retreat.

Giulia Gigante

"Intorno, sopra e sotto Bohumil Hrabal".
Intorno a Bohumil Hrabal, Atti del Convegno internazionale di studi, Udine, 27-29 ottobre 2005, a cura di A. Cosentino, Forum, Udine 2006 [edizione ceca: *Hrabaliana rediviva*, a cura di A. Cosentino, M. Jankovič, J. Zumr, Filosofia, Praha 2006];
A. Kaczorowski, *Il gioco della vita. La storia di Bohumil Hrabal*, traduzione dal polacco di R. Belletti, edizioni e/o, Roma 2007

L'opera di Bohumil Hrabal, da sempre non facilmente distinguibile dalla sua vita, ha attirato in tutto il mondo negli ultimi decenni l'attenzione di studiosi dagli approcci disciplinari molto diversi, a cominciare dai massimi esperti di letteratura fino a un discreto numero di dilettanti poco originali. Non è del resto un caso che Hrabal stesso sia a sua volta divenuto – come era in precedenza capitato per merito suo nel caso di molti altri personaggi reali – attore di diverse opere letterarie (oltre al celebre romanzo dello scrittore ungherese P. Esterházy, *Il libro di Hrabal*, Milano 1991, si può leggere almeno il recente testo dello scrittore polacco P. Huelle, *Mercedes-Benz. Da alcune lettere a Hrabal*, Roma 2007, recensito su eSamizdat, 2007/3, pp. 356-358), o dei nostalgici ricordi dei suoi amici (ad esempio nel volume di T. Mazal, *Bohumil Hrabal*, Praha 2004, che contiene anche un ampio corredo fotografico), così come anche di una lunga serie di reportage giornalistici, per lo più incentrati sul "mistero" del suo suicidio.

In Italia, in diverse città, è stata esposta, nell'ambito di una serie di iniziative a lui dedicate nel 2005, una ricca mostra fotografica che ha avuto un discreto successo ed è stata accompagnata dal bel volume *Hrabal: Immagini di un tenero barbaro. Dall'archivio fotografico di Tomáš Mazal*, a cura di A. Cosentino e M. De Anna, Udine 2005. A breve distanza l'uno dall'altro sono stati inoltre pubblicati in italiano due volumi hrabaliani, la non particolarmente innovativa ricognizione sulla sua vita e l'opera di uno dei suoi traduttori polacchi, Aleksander Kaczorowski, in gran parte basata su citazioni tratte da testi dello stesso Hrabal, e i ben più interessanti atti di un convegno tenutosi a Udine nell'ottobre del 2005.

Il primo dei due libri si inserisce nella serie delle analisi hrabaliane basate in gran parte sulla forza persuasiva della scrittura e della personalità dello stesso Hrabal – sia attraverso i suoi testi letterari sia attraverso i ricordi di chi lo ha conosciuto – e fornisce un quadro generale piuttosto noto, per di più accompagnato da alcune tesi quantomeno azzardate (ad esempio che con il suo salto dalla finestra Hrabal sia finalmente riuscito a diventare un "poeta maledetto", una "figura mitica" e persino "una delle icone della cultura pop contemporanea", p. 153).

Intorno a Bohumil Hrabal, in ricordo di una celebre raccolta di saggi hrabaliani (*Hrabaliana*, Praha 1990) presentato in ceco con il titolo di *Hrabaliana rediviva*, offre un panorama di testi di raggio molto più ampio su quella che acutamente il critico letterario Květoslav Chvatík ha definito "un'autobiografia in movimento". E senz'altro positiva è la risposta da dare alla domanda della curatrice, Annalisa Cosentino, se abbia senso "dedicare un'altra raccolta di studi all'opera e alla figura di Bohumil Hrabal, uno degli scrittori più grandi del Novecento" (p. 5). A maggior ragione in Italia, dove troppo spesso, soprattutto prima dell'ottima edizione delle sue *Opere scelte* (si veda la recensione in eSamizdat 2004/2, pp. 289-293), l'analisi delle sue opere è stata contrassegnata quantomeno da un certo pressappochismo.

Molti degli interventi del volume rappresentano da questo punto di vista piacevoli novità interpretative, come ad esempio l'analisi del critico francese Xavier Galmiche sui montaggi letterari di Hrabal, di Jiří Pelán sul donchisciottismo in Hrabal, di Annalisa Cosentino sul *Flauto magico*, di Sergio Corduas sulle "antipoetiche" hrabaliane, o di Michal Špirit

sul problema delle varianti dei testi hrabaliani, o ancora di François Esvan sull'analisi linguistica dei tempi narrativi nella prosa di Hrabal. Jiří Gruntorád ha invece ripercorso la storia di Hrabal nel samizdat ceco, con una dovizia di particolari che potrebbe però scoraggiare il lettore inesperto. Josef Zumr ha analizzato dal punto di vista filosofico *Una solitudine troppo rumorosa* come immagine del mondo moderno, mentre Giuliana Polenta ha dato una lettura psicanalitica del tema del suicidio nel discorso hrabaliano. Particolarmente interessanti si sono poi rivelati i testi di Ivo Krobot e Petr Oslzlý sulla loro celebre messa in scena del 1985 di *Ho servito il re d'Inghilterra* nell'altrettanto famoso teatro di Brno Husa na provázku, tutt'ora in repertorio: in modo molto chiaro è stato ripetutamente messo in evidenza il potenziale teatrale implicito nell'opera di Hrabal. Di particolare raffinatezza è infine il saggio di Francesco Pitassio, che analizza con grande chiarezza e abbondanza di riferimenti il ruolo ispiratore di Hrabal per il cinema e le citazioni di opere cinematografiche nei suoi testi letterari.

Tornando ai dubbi suscitati dalla lettura del volume di Kaczorowski, non a caso anche in *Intorno a Bohumil Hrabal* i testi meno originali sono quelli che fanno largo uso dei propri ricordi personali, tornando a sottomettere l'opera di Hrabal alla sua vita, così come faceva lo stesso scrittore ceco. Per certi aspetti è come se nella sua opera Hrabal avesse già prosciugato tutte le possibilità di fabulazione sul rapporto tra arte e vita, rendendo inevitabilmente un epigono chi si spinga ancora oggi in questa direzione… Interessante sarebbe stato anche discutere l'intervento iniziale del volume, opera di uno dei più acuti critici dell'opera hrabaliana, Milan Jankovič, consacrato alla difesa di quel "giornalismo letterario" del tardo Hrabal, che molto scetticismo ha suscitato non solo tra i lettori. Anche se in verità alla fine la tesi del reale valore estetico dei "motivi-cifra" e della volontaria frammentarietà di questi testi non risulta troppo convincente. L'impressione che si continua ad avere, nonostante la raffinata analisi di Jankovič, è infatti quella che questi testi siano non tanto "davvero giornalistici" e "davvero letterari", quanto piuttosto "poco giornalistici" e "poco letterari". L'applicazione di un sistema, sia pure di per sé interessante, del resto non ha mai garantito a nessuno scrittore un risultato certo.

Per tornare all'interrogativo dell'organizzatrice del convegno di Udine e di tutte le meritorie iniziative del 2005 "Intorno a Bohumil Hrabal", non c'è dubbio che continuare a dedicare attenzione all'opera di Hrabal abbia un senso. Anche quando sembra essere già stato detto molto…

Alessandro Catalano

M. Colucci, *Tra Dante e Majakovskij. Saggi di letterature comparate slavo-romanze*, a cura di R. Giuliani, Carocci, Roma 2007

Il titolo scelto per questo volume sintetizza lo spirito vivace e la lungimiranza critica di Michele Colucci nell'arco della sua carriera di studioso: Dante e Majakovskij sono, infatti, gli estremi temporali e spaziali entro i quali si è mossa l'attività esegetica del professore riservata alla comparatistica slavo-romanza.

Diviso in tre sezioni dedicate a Settecento, Ottocento e Novecento, il libro raccoglie i lavori scritti e pubblicati durante un quarantennio che riflettono, in massima parte, su cultura russa e italiana, ma che lasciano spazio anche alla Polonia e al Portogallo, il tutto arricchito da elaborati sull'arte del tradurre, sulla cultura prepetrina, sull'elemento ebraico nell'opera di Babel´ e da due camei dedicati rispettivamente a Roman Jakobson e ad Angelo Maria Ripellino. A chiosa del libro, la curatrice, Rita Giuliani, ha posto un inedito dello slavista, trovato fra le sue carte dopo la morte – avvenuta nel 2002 – che ha per argomento l'immagine di Roma nella poesia di Vjačeslav Ivanov. La selezione è ben sorretta da una rete di preziose schede introduttive a ciascun saggio, in cui la curatrice spiega la genesi dei lavori, dandone anche un sunto. A fine volume, sempre a opera della curatrice, troviamo delle note esplicative di personaggi e opere di cui si parla nei lavori di Colucci, note che guidano il lettore in una giungla informativa di altrimenti difficile gestione.

I saggi sono raggruppati per temi, dai quali emerge un chiaro interesse dell'autore per la poesia e il suo destino e una sua spiccata inclinazione per i *cultural studies*, filone che buona eco ha nel Nord Europa e Oltreoceano, ma che nel Belpaese è an-

cora poco sedimentato. Questi i due fili conduttori del libro a cui si aggiunge, inevitabilmente, la metodologia di lavoro dello slavista, ricettivo non solo verso i temi che si prefigge di analizzare, ma anche le fonti, i contesti culturali ed eventuali corollari bio-bibliografici. È così, alla luce di queste indicazioni contestuali, che prende corpo e si giustifica la triade di saggi "settecenteschi": "Francesco Filippi-Pepe e il suo *Monumentum* a Pietro il Grande"; "Jan Potocki e i 'motivi italiani' nel *Manoscritto trovato a Saragozza*"; "Cheraskov e Camões". Gli elaborati divergono sostanzialmente dai titoli. Tanto l'analisi al *Monumentum* del Filippi-Pepe quanto quella dei motivi italiani in Potocki occupano un breve spazio: veri obiettivi della strategia critica di Colucci sono, infatti, l'accurata ricostruzione storico-culturale dell'ambiente intellettuale della Teramo del Filippi-Pepe e la riflessione sulla genesi, le fonti dei motivi italiani e la bibliografia secondaria di riferimento per l'opera del polacco. Anche il titolo del lavoro dedicato a Cheraskov e Camões appare eccessivamente "ampio". Il tentativo di dimostrare un'influenza dell'autore dei *Lusiadi* sul russo del *La battaglia di Çesmę*, snodo centrale delle considerazioni dello slavista, rimane sospeso e l'influenza si ridimensiona in suggestione.

Sorprende che i lavori sul Settecento di un estimatore del secolo dei Lumi quale era Colucci, siano, nel complesso, strutturalmente meno nitidi e puntuali dei saggi dedicati all'Ottocento, secolo di importanza tangenziale negli interessi dello studioso.

"La figura dell'italiano nel romanzo di V. K. Kjuchel´beker *L'ultimo Colonna*" è stato scritto in francese. In linea di principio, avrebbe potuto essere tradotto per la presente pubblicazione, ma scorre comunque in maniera agevole e va a rintracciare quei possibili modelli ideologici e culturali, quelle tradizioni e fonti che hanno verosimilmente ispirato Kjuchel´beker nel tratteggiare la figura di Giovanni Colonna nel suo romanzo. Senz'altro più "di nicchia" è lo studio di "Una storia fiorentina della letteratura russa", un compendio di letteratura scritto dall'intellettuale conservatore S. Ševyrev e tradotto dall'italianista G. Rubini, in forze all'Università di Mosca. Ciò che stuzzica la curiosità dello studioso sono i criteri di redazione del testo in cui lo sviluppo della letteratura è interpretato alla luce della vichiana *Scienza Nuova*, il che permetterebbe allo Ševyrev di aprirsi in senso "progressista" mantenendo una visione del mondo conservatrice. Il filone ottocentesco si conclude con "Dostoevskij e la cultura italiana". Colucci ripercorre in maniera molto efficace la fortuna del russo in Italia, in uno studio denso di particolari in cui si sottolinea la ricezione, da parte della letteratura nostrana, della *pars destruens* del grande scrittore.

Più diversificati rispetto ai *cultural studies* settecenteschi e ottocenteschi appaiono i numerosi saggi dedicati al Novecento, fra i quali spiccano quelli sul futurismo e quelli di argomento dantologico. Se in "Marinetti corrispondente di guerra nei Balcani" (*Zang Tumb Tumb*) e "Un romanzo inedito di Filippo Tommaso Marinetti", il professore fa un'incursione nella degenerazione del futurismo italiano inquadrandolo nei rapporti italo-russi, in "Futurismo russo e futurismo italiano", lo studioso mette a confronto i due movimenti, espressione di un'analoga spiritualità. Ancorché scritto nel 1964, il lungo saggio rimane tuttora di piacevole lettura e mantiene intatta la sua freschezza scientifica. Leva della riflessione di Colucci è l'asserzione che l'influenza del futurismo italiano su quello russo non sia stata solo un abbaglio, come volevano note teorie fra cui quella jakobsoniana, ma che effettivamente il primo abbia funto da intelaiatura alla poesia di quel gigante del futurismo che fu Vladimir Majakovskij. Lucida è, in quest'ottica, l'analisi del primo Majakovskij, "apprendista" alla scuola italiana.

La sezione dantologica, anch'essa tripartita, riassume lo *status quo* dei rapporti Dante-Russia nel Novecento. La grande partecipazione dello slavista all'oggetto di analisi in "Note alla *Conversazione su Dante* di Mandel´štam", traspare in una serie di osservazioni pregnanti, anche se non sempre sinuose, sul significato della *Commedia* per il poeta russo. Segue subito dopo "Un Dante russo del nostro secolo: *L'ultimo cerchio* di Zinaida Gippius" – per ammissione dello stesso studioso un *curiosum*. Più specifico e articolato è l'excursus sugli studi dantologici negli anni 1970-1995 in "Dante in Russia e nella russistica occidentale negli ultimi venticinque

anni", in chiusura di sezione.

Dei cinque saggi conclusivi meritano una particolare attenzione "Del tradurre poeti russi (e non solo russi)" e "The Image of Western Christianity in the Culture of Kievan Rus´" che ci mostrano due facce complementari di Michele Colucci. Il primo è un appassionato trattato di teoria della traduzione da cui emerge tutta l'intensità del Colucci traduttore e l'importanza che egli attribuiva a questo complesso esercizio. Per il secondo, pubblicato in inglese, vale ciò che è stato detto per il lavoro su Kjuchel´beker. Il professore analizza la complessità del rapporto fra la Rus´ kieviana e l'Occidente religioso attraverso pochi ma importanti testi anticorussi con esito felice, esito che riflette, verso noi lettori, lo spirito di un raffinato medievalista.

Un'ultima parola va spesa per i "medaglioni" dedicati a Roman Jakobson e Angelo Maria Ripellino, scritti a venti anni dalla loro scomparsa. Se nel primo Colucci riflette con piglio libero su uno studioso della statura di Jakobson, ponendosi anche criticamente nei confronti del suo lascito intellettuale, nel secondo il professore sembra frenato dall'ombra di Ripellino che lo ha sempre accompagnato nella sua attività scientifica e universitaria. Colpisce questo atteggiamento in un uomo che per sensibilità culturale e intelligenza critica non aveva nulla da invidiare al suo illustre predecessore. Testimonianza ne è questo volume, ben pensato e ben curato, in cui lo slavista presenta sì il suo lato "lunare", quello meno conosciuto, ma non per questo meno luminoso.

Eugenia Gresta

S. Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica. Il mito, la letteratura, la filosofia*, Firenze University Press, Firenze 2006

Il libro è presentato dall'autrice come "una monografia non particolarmente scientifica" (p. 9) che vuole indagare l'intertesto brodskiano con la letteratura e la filosofia antiche attraverso l'analisi di una scelta di testi del poeta circoscritta e personale. L'*understatement* è d'obbligo, trattandosi di affrontare un argomento assai arduo in relazione sia a Brodskij, sia all'intera tradizione poetica russa alla quale egli appartiene. E anche la rivendicazione da parte dell'autrice di un certo impressionismo assunto come procedura metodologica, che si legge tra le righe della *Premessa* e dell'*Introduzione*, appare prudente alla luce di un andamento espositivo che non segue un argomentare rigoroso, ma accumula spunti interpretativi e non disdegna di "lasciare spazio a riflessioni che appaiono non pertinenti" (p. 11).

In effetti, alcuni passi del libro (a esempio un sillogismo come: "L'acqua è una forma condensata del tempo, ma la poesia è essa stessa tempo e, quindi, una 'forma condensata del tempo'. Se ne può dedurre che la poesia è assimilabile all'acqua", p. 166) possono far pensare a un genere di scrittura che non si identifica del tutto con il saggio critico. Invece, nonostante la modestia con cui l'autrice presenta il proprio lavoro, davanti al lettore si para una nutrita serie di penetranti esplicazioni di testi: in una ventina e più di componimenti poetici il tema antico – si tratti di reminiscenze, citazioni nascoste, diretti riferimenti a opere e autori dell'antichità, o di altro genere di intrecci interstestuali – è illustrato con puntualità e messo in relazione con la prosa dello stesso Brodskij e con la ricca bibliografia (tanto critica che memorialistica) esistente sulla sua opera. I fitti rimandi bibliografici diventano così altrettanti tasselli dei quali si compone questo mosaico di notazioni che, se da un lato traccia un quadro esauriente dello *status quaestionis*, dall'altro forse denota un'eccessiva ritrosia a trarre conclusioni generali.

Accanto a ciò, si rileva però un sorprendente contrasto tra la passione erudita mostrata dall'autrice nelle analisi brodskiane e un discreto numero di imprecisioni. Qualche esempio: Zabolockij diventa Zabalovskij (p. 24); l'inesistente verbo *gonit´* è indicato (p. 37) come infinito della forma *goni* che ricorre in *Ja kak Uliss*; Samizdat diventa il nome della casa editrice per i cui tipi sarebbe uscita a Leningrado nel 1972 una raccolta di opere di Brodskij (p. 127). La distrazione dell'autrice si accanisce sull'epoca simbolista: Vladimir Solov´ev (morto nel 1900) è annoverato tra i frequentatori della "torre" ivanoviana, che notoriamente diventa il ritrovo della società letteraria pietroburghese a secolo già iniziato; la "evidente passione di Vjačeslav Ivanov per la cultura ellenica" sarebbe sfociata "solo nel 1923" nella "famosa monografia *Dionis i pradionisijstvo*, pubblicata

quando l'autore si trovava a Parigi" (p. 108): in realtà a Parigi Ivanov tiene nel 1903 un celebre corso sulla religione dionisiaca, pubblicato in Russia a puntate tra il 1904 e il 1905 (*Ellinskaja religija stradajuščego boga*), mentre *Dionis i pradionisijstvo* esce sì nel 1923 ma a Baku, dove Ivanov vive tra il 1920 e il 1924, anno dell'emigrazione in Italia. E, quanto a distrazioni, impossibile non menzionare questa sintesi *en raccourci* dell'opera puškiniana: "Pietro il Grande è legato in modo indissolubile al proprio cavallo, sia nella statua equestre, sia nella piccola tragedia di Puškin, dove il povero German fugge atterrito dal rumore degli zoccoli del destriero" (p. 204).

Daniela Rizzi

F. Caccamo, *Jiří Pelikán. Un lungo viaggio nell'arcipelago socialista*, Marsilio editori, Venezia 2007

Il panorama non particolarmente ricco delle monografie dedicate dalla storiografia italiana alle principali figure del dissenso (per non parlare della storia ceca in generale) si è arricchita del riuscito lavoro di Francesco Caccamo, dedicato a uno dei più noti esuli dopo la repressione della Primavera di Praga, Jiří Pelikán (1923-1999). Se in qualche modo si trattava di un grave debito della nostra storiografia, visto anche il profondo legame avuto da Pelikán con il nostro paese (è stato eletto nelle fila del Partito socialista italiano per due volte parlamentare europeo, dove è stato in carica dal 1979 al 1989), il volume rappresenta anche un deciso passo in avanti nella direzione della storicizzazione e "obiettivizzazione" di una vicenda personale che continua a correre il rischio di essere letta, almeno in Italia, esclusivamente nell'ottica della dialettica concorrenziale tra Partito socialista e Partito comunista. Proprio la vicenda biografica e politica di Pelikán, più ancora che di altri protagonisti della Primavera di Praga, offre invece l'opportunità di provare a ridiscutere alcuni dei problemi che i feroci scontri ideologici della seconda metà del XX secolo hanno lasciato aperti. Nel caso di Pelikán la questione è resa per di più particolarmente complessa dal suo essersi venuto a trovare, dopo la caduta del processo riformatore in Cecoslovacchia, in un mondo ideologico, culturale e politico – quello italiano – molto diverso da quello di partenza.

Pochi esponenti della Primavera di Praga hanno legato il loro successivo destino in tutto e per tutto alla difesa di quell'esperienza come Pelikán, direttore della televisione di stato nei mesi di aspirazioni e promesse che hanno rappresentato forse l'ultima speranza reale di ridare vita a un socialismo reale sempre più agonizzante. Rifugiatosi in Italia (inizialmente come consigliere per la stampa e la cultura presso l'ambasciata romana) dopo l'arrivo dei carri armati dei paesi "amici", Pelikán ha continuato a lottare, a partecipare a numerosissimi convegni e a cercare in tutti i modi che la tragedia di Praga non venisse dimenticata. Anche alla sua azione a Roma come editore della rivista Listy, nei quasi vent'anni che precedono il 1989 e la rivoluzione di velluto, si deve del resto la celebrità della dissidenza cecoslovacca e una certa simpatia che ha sempre circondato la causa della Cecoslovacchia invasa. Fondamentale è stata inoltre la sua collaborazione alla preparazione della Biennale del dissenso del 1977 e, tra i molti lavori, meritano di essere citati almeno i due volumi da lui curati, dedicati rispettivamente al XIV congresso clandestino del Partito comunista cecoslovacco, *Congresso alla macchia* (Firenze 1970 – è stato poi ristampato qualche anno fa con il titolo *L'ultima resistenza. L'atto più importante e dimenticato della primavera di Praga*, Firenze 1999), e ai processi politici, *Il rapporto proibito. Relazione della commissione del Comitato Centrale del Partito Comunista Cecoslovacco sui processi politici e sulle riabilitazioni in Cecoslovacchia negli anni 1949-1969* (Milano 1970). Forse superfluo può essere invece sottolineare l'importanza della tuttora validissima raccolta di documenti *Qui Praga. Cinque anni dopo la primavera. L'opposizione socialista cecoslovacca parla* (Roma 1973) o la dettagliata reinterpretazione della vicenda offerta nel volume *Il fuoco di Praga. Per un socialismo diverso* (Milano 1978).

La vicenda esistenziale di Pelikán avrebbe quindi tutti i presupposti per accattivarsi le simpatie del lettore, che può al massimo sorprendersi per l'"ingratitudine" dei cechi e degli slovacchi che, dopo il 1989, non hanno riservato a Pelikán alcun ruolo politico nel paese ormai liberato dall'ingombrante

comunismo normalizzato di G. Husák. Esiste però naturalmente anche per questa apparente contraddizione in termini una spiegazione, così come del resto anche per quella strana sensazione di fastidio che è stata spesso evidenziata dalla stampa locale per alcune "omissioni" di Pelikán nella propria biografia (cosa che peraltro spesso vale anche per altri politici e intellettuali, anche di primo piano). Il tema è infatti molto delicato, trattando tragedie personali e violenze collettive su intere classi sociali, che hanno provocato ferite evidentemente ancora oggi non sanate.

Da questo punto di vista non si può non apprezzare il tono della ricostruzione biografica di Caccamo, molto lontano dal grande coinvolgimento emotivo e politico che questi avvenimenti suscitavano ancora pochi anni fa tra gli storici delle generazioni precedenti. Il volume è inoltre basato in gran parte su documenti inediti, per lo più provenienti dall'archivio personale di Pelikán, oggi conservato presso l'Archivio storico della Camera dei deputati (si veda a questo proposito l'*Inventario del Fondo Jiri Pelikan* [Quaderni dell'Archivio storico 8], Roma 2003). Va per altro sottolineato che, pur avendo scelto di non approfondire alcune di queste questioni, l'autore non ha comunque tralasciato di soffermarsi sui problemi che la biografia di Pelikán presenta agli occhi dei cechi e che provocherà poi il rifiuto definitivo e senza ripensamenti delle generazioni successive (a cominciare da quella di Havel) nei confronti suoi e di tutti i "riformatori" del 1968…

Per il liceale Pelikán le scelte politiche erano state in un certo senso scontate, data anche la precoce militanza del fratello Vladimír, funzionario comunista. Costretto a nascondersi negli anni della guerra, sarebbe divenuto subito dopo la fine del conflitto una figura di discreta importanza tra i giovani comunisti cechi, fino ad assumere la presidenza del Comitato di azione del Fronte popolare per gli istituti universitari praghesi, cioè dell'istituzione che di fatto ha gestito le epurazioni all'interno delle università nell'ambito delle cosiddette "verifiche studentesche". Molto nota a Praga, se non addirittura famigerata, è la vicenda dell'allontanamento del celebre economista Karel Engliš dalla carica di rettore dell'università praghese (pp. 14-16). Dato il suo ruolo nelle settimane successive alla presa del potere da parte dei comunisti, non stupisce quindi che già nelle elezioni del maggio del 1948 Pelikán sia stato eletto (come deputato più giovane) nell'Assemblea nazionale, trovandosi così, nel 1948 e negli anni immediatamente successivi, a ricoprire un importante ruolo nel Partito comunista ceco. Anche se probabilmente non si può seriamente affermare che Pelikán abbia contribuito a diffondere lo stalinismo, in quanto altolocato funzionario "accorto e realista" (p. 22), di sicuro non ha fatto molto per combatterne l'ascesa. Dal 1953 Pelikán ha inoltre ricoperto l'incarico di segretario generale dell'Unione internazionale degli studenti, divenendone tre anni dopo il presidente). Facile capire quindi perché, agli occhi di chi in un modo o nell'altro di quell'agire politico è restato vittima, su Pelikán sia rimasto sempre il sospetto di essere stato uno dei "carcerieri degli anni Cinquanta". E questo anche se lui stesso sarà poi oggetto – ma questo soltanto nel 1961 – di accuse di "revisionismo e deviazionismo", dalle quali si sarebbe salvato venendo trasferito alla televisione per intervento diretto di quello stesso Novotný che successivamente avrebbe aspramente combattuto (pp. 23-25).

Il principale problema della vicenda biografica di Pelikán – almeno agli occhi delle generazioni successive – risiede quindi proprio nelle modalità della sua ascesa politica. Lo stesso Pelikán del resto, pur autore di molti volumi in cui la propria vicenda biografica viene offerta al lettore sullo sfondo delle tragiche vicende della Cecoslovacchia, ha quasi sempre preferito "sorvolare" su questa sua attiva partecipazione alla fase decisiva della presa del potere dei comunisti in Cecoslovacchia per concentrarsi sulla fase di oppositore a quello stesso potere che aveva contribuito a instaurare. E qui siamo molto vicini al fulcro del problema di quella "doppiezza" che impedirà lo svilupparsi di una reale fiducia tra le singole anime della dissidenza ceca dopo il 1968. Semplicistico sarebbe del resto accusare Pelikán di aver taciuto il suo ruolo attivo nei numerosi volumi pubblicati all'estero, come ad esempio nella lunga intervista a cura di Antonio Carioti *Io, esule indigesto. Il Pci e la lezione del '68 di Praga* (Milano 1998), mentre tale rivendicazione non manca ad esempio nei

documenti di uso "interno" (ad esempio nel testo autobiografico degli anni Cinquanta citato nel volume a p. 14). Per certi aspetti si è forse trattato più di un'impari lotta con il proprio passato, nella quale però si è giocata gran parte della credibilità politica di tutta la generazione di Pelikán rispetto a quella successiva, che con Charta 77 avrebbe invece fatto (sia pure idealisticamente) della "vita nella verità" il proprio motto.

Nonostante il passo falso del 1961 (peraltro forse anche ingigantito da Pelikán), la sua carriera sarebbe culminata nel 1963 con la nomina a direttore generale della televisione cecoslovacca, che nel periodo caldo della Primavera si sarebbe rivelata una delle "armi" principali del movimento riformatore (alcuni commentatori hanno del resto parlato di "telerivoluzione", p. 26). Non ci sono naturalmente motivi di dubitare della buona fede e della profondità del processo di revisione delle proprie posizioni da parte di Pelikán, confermato dai fatti, ma non ci si può nemmeno stupire più di tanto se per molti non sono mai scomparsi i dubbi nei confronti di una figura elevata a un ruolo così importante da quello stesso Novotný che poi sarebbe stato indicato, per buona parte del 1968, come principale colpevole di tutte le distorsioni del sistema. Indubbio è infatti il ruolo svolto da Pelikán come direttore della televisione, com'è confermato del resto dal fatto che i russi ne chiederanno, nel corso delle estenuanti trattative del 1968, ripetutamente la testa. Anche in polemica con lo stesso Dubček, Pelikán si rivelerà peraltro uno dei più convinti assertori della necessità della resistenza all'invasore o almeno di "un compromesso forte" (p. 30).

Revocatogli l'incarico presso l'ambasciata di Roma, inizia nel 1969 per Pelikán il lungo esilio e il suo notevole apporto alla causa del movimento di opposizione al regime di Husák (per una descrizione dettagliata si vedano le pp. 35-57), anche dopo l'apparire di una piattorma ormai chiaramente non più socialista come Charta 77 (pp. 59-74). Il sempre più evidente coinvolgimento nella politica italiana si poteva già intuire nel finanziamento dato dal Partito socialista alla rivista Listy, risultato del crescente interesse di Bettino Craxi per il fenomeno del dissenso, giustamente interpretato come punto debole della strategia del Partito comunista italiano. Nonostante si fosse schierato apertamente per il nuovo corso cecoslovacco nel 1968, il Pci aveva infatti dimostrato di non poter/saper realmente aiutare il dissenso (allo stesso Pelikán, nonostante le sue richieste, non è peraltro mai stato offerto di entrare nel partito e senza risposta era rimasta una sua lettera a Berlinguer, ora riportata in J. Pelikán, *Io, esule*, op. cit., pp. 114-119). Nonostante i numerosi contatti avuti da Pelikán nel nostro paese (pp. 75-88), è con l'ascesa di Craxi che matura la vicenda politica di Pelikán in Italia, che culminerà con l'elezione a parlamentare europeo e sostenitore della causa cecoslovacca anche nei difficili anni Ottanta (pp. 93-111). Così come è con la rivoluzione di velluto e con la caduta di Craxi legata alle vicende di "Mani pulite" che sarebbero definitivamente crollati i pilastri su cui si era fondato l'agire politico di Pelikán nei quarant'anni precedenti (pp. 113-125). Anche se esula dal discorso di questo libro, credo sia comunque una domanda più che legittima (ancorché difficile da verificare) quella della provenienza dei soldi con cui in Italia venivano finanziate Listy e tante altre iniziative in favore del dissenso…

Probabilmente l'atmosfera sta cambiando e più facile sarà occuparsi di questi fenomeni negli anni a venire più nell'ottica di che cosa si studia realmente (la Primavera di Praga ad esempio) e meno nell'ottica delle ripercussioni di quei fenomeni sulla politica in Italia (com'è avvenuto per il recente cinquantennale della rivolta ungherese). In ogni caso la storiografia italiana era debitrice a Pelikán, figura che ha attraversato i quarant'anni del governo comunista in Cecoslovacchia da protagonista, di una ricostruzione storica obiettiva e non militante della sua vicenda politica. E il merito maggiore del volume di Caccamo è proprio quello di offrire una terza via, non quella semplice delle condanne di generazioni ormai sempre più lontane da quei fenomeni, ma nemmeno quella – altrettanto facile – dell'immedesimazione con tutti i passi delle figure, spesso fin troppo carismatiche, che hanno fatto politica (e spesso in modo anche spregiudicato) nei difficili decenni passati.

Alessandro Catalano

N. Berdjaev, *Pensieri controcorrente*, a cura di A. Dell'Asta, La Casa di Matriona, Milano 2007

Un volumetto, sapientemente curato da Adriano Dell'Asta, ripropone in lingua italiana alcuni saggi di Berdjaev già editi su rivista e adesso ripresentati in prospettiva composita ma omogenea, incentrata su alcuni dei temi fondamentali più cari all'autore. I testi, alcuni dei quali di particolare interesse (*L'œcuménisme et le confessionalisme*, *Problema čeloveka*, *O kul´ture*, *Krizis iskusstva*, *Duchovnoe sostojanie sovremennago mira*, *O demokratii*, *Paradoks Iži*) rielaborano importantissime linee di fondo del pensiero del filosofo russo. Tenterò, a uso dei futuri lettori, una dettagliata, ma assolutamente non esaustiva, schematizzazione dei temi che ritengo fondamentali nelle pagine di *questo* Berdjaev. Lo farò enucleandoli fin dal principio. Un primo tema riallacciabile alla presenza di a) Nietzsche; le riflessioni sulla b) democrazia; c) scienza e tecnica; d) la crisi dell'arte; e) l'unità dei cristiani. I riflessi sono quelli di una vera crisi, colta nelle sue principali sfaccettature.

a)

La crisi della cultura contemporanea (secondo Berdjaev riconosciuta, tra gli altri, da Nietzsche, Ibsen, Huysmans, Léon Bloy, Dostoevskij, Tolstoj), deve essere compresa, e le sue strade ripercorse, dovrebbe essere intesa come crisi non democratica, ma piuttosto aristocratica (p. 93). I giudizi di valore su Nietzsche, espressi con stile chiaro, cristallino, attraverso un fermo e breve periodare come di consueto, in queste pagine, andranno direttamente a riallacciarsi col tema della democrazia, con la ridefinizione delle sue prospettive, del suo percorso, dei suoi limiti. Nietzsche, sostenendo una verità quale prodotto della volontà di potenza, attribuiva a questa un carattere relegato al piano del sociale. Il superuomo, operando attraverso la menzogna, sulla scia di Cesare e in opposizione a Cristo, si limitava pertanto a una libertà non autentica: quando la menzogna stessa è proporzionata alla coscienza "centralizzata e collettiva", letteralmente ossessionata dalla volontà di potenza, la lotta eroica dello spirito libero (che allo stesso modo si oppone al mero individualismo) vedeva recise le sue radici vitali. La coscienza collettiva, cristallizzandosi "con una forza e in proporzioni tali da soffocare totalmente nell'uomo la coscienza personale" (p. 24), costrinse l'essere umano alla menzogna. Per questo Nietzsche e Marx, che allo stesso modo attentavano all'uomo, vengono a disporsi su piani decisamente paralleli e conformi. Marx infatti, individuando il "valore supremo" non nel singolo in quanto tale ma nel collettivo sociale, si staglia sulla risultante dell'umanesimo insieme al Nietzsche che vorrebbe un superamento di questa umanità. "Così si compie la rinuncia al valore dell'uomo, l'ultimo valore del cristianesimo che si era salvato. [...] Stiamo entrando in un'epoca della civiltà che rinnega il valore dell'uomo. Il valore supremo di Dio era stato rinnegato già prima. Qui sta l'essenza della crisi contemporanea" (p. 58).

Se nella cultura hanno sempre agito due principi (classico e romantico), prevalendo l'uno sull'altro nel determinare lo stile in una data epoca, la loro presenza intrinseca non andrebbe comunque occultata. Classico e romantico si intrecciano: la loro lotta, secondo Berdjaev, venne inizialmente tradotta nella prospettiva felicemente inaugurata proprio da Nietzsche. Nella cultura cristiana (prevalentemente romantica), non potendosi compiacere della propria cultura, la nostalgia del trascendente finirebbe pertanto invece col relegare ai margini gli slanci classici (pp. 91-92).

Un ulteriore grado della presenza di Nietzsche in Berdjaev, e delle conseguenti valutazioni sulla crisi della coscienza nel mondo contemporaneo, è possibile individuarlo nella calata del pessimismo: un pessimismo nuovo, che si ripropone in nuove forme, in un mondo che ha ceduto la propria essenza all'inquietudine, forme "a confronto delle quali il pessimismo di Schopenhauer appare consolante e ingenuo" (p. 46). Abbandonando Dio, sposando l'idolatria, scienza, arte, nazione e società mostrerebbero chiaramente come l'essere umano sia stato capace di individuare un idolo in ogni campo. Consideriamo allora i casi indicati dallo stesso Berdjaev: la democrazia, l'arte, la scienza, la religione.

b)

L'opposizione dei filosofi religiosi russi al marxismo ebbe un carattere non politico, come chiaramente considerava Adriano Dell'Asta (*Un libro di*

incontri e di intuizioni, in O. Clément, *La strada di una filosofia religiosa: Berdjaev*, Milano 2003, p. XV). L'autore francese al quale lo slavista si riferiva, Clément, avrebbe infatti mostrato, nella complessa radicalità di quel pensiero cristiano, il privilegio attribuito al valore assoluto della persona, in modo così "difficilmente comprensibile per l'Occidente" (Ibidem).

Dal canto suo in effetti, Berdjaev, considera come "riconoscere la volontà del popolo come il principio supremo della vita sociale significa soltanto aderire a un principio formale, vuoto di contenuto, significa soltanto divinizzare l'arbitrio umano". Diviene in questo senso importante non tanto ciò che l'uomo vuole, ma che ci sia ciò che egli stesso vuole. Allora "il contenuto e la condizione stessa della volontà popolare non interessano al principio democratico. La volontà popolare può volere il male più tremendo e il principio democratico non può obiettare niente contro di esso". Così "nell'idea astratta di democrazia è insito un profondo disprezzo per le qualità dell'uomo e del popolo, per il suo livello spirituale" (p. 28). Considerando l'uomo come un'unità aritmetica, l'unità organica del popolo, solamente dopo essersi disgregata in atomi, dopo aver perso la sua originaria, "aristocratica" gerarchia, si riassume in una collettività aritmetica dove l'uomo in quanto tale è qualcosa di indifferente. La risultante combinazione quantitativa, secondo Berdjaev, difficilmente ricostruirebbe una qualsivoglia volontà popolare. "La democrazia vuole che io mi sottometta solamente agli uomini e all'umano" (p. 40), mentre il suo limite o, meglio, la sua sottomissione andrebbe individuata esclusivamente, nella prospettiva del filosofo, su un piano spirituale che svolga il ruolo di educatore interiore.

Le considerazioni su questo tema, pertanto, sono strettamente vincolate alla constatazione che il mistero dell'uomo si rende palese solamente nell'esistenza umana interiore. L'uomo, che "non appartiene interamente al mondo oggettivo", ha, secondo Berdjaev, "un mondo suo proprio, un proprio mondo extramondano, un destino proprio che non ha misura comune con la natura oggettiva" (p. 120) che pretenderebbe plausibile la stessa democrazia.

c)

Criticando la scienza tradotta in scientismo, che mitologizza le sue stesse possibilità, Berdjaev ritiene che la tecnica dal canto suo abbia letteralmente "strappato l'uomo alla terra" distruggendo l'ordine patriarcale. Il cristiano, abituato a vivere secondo il ritmo religioso e il ritmo mondano, perde la concezione dei limiti del secondo, che non gli permette di allontanarsi dal mondo per avvicinarsi a Dio. "Il problema della tecnica per noi è diventato un problema spirituale che tocca il destino dell'uomo, il suo rapporto con Dio" (p. 48).

La tecnica comporterebbe un passaggio dell'esistenza dall'organismo all'organizzazione: il legame con le piante e gli animali, proprio delle grandi culture del passato, ha subito lo strappo dell'uomo, trasportato negli spazi dell'universo, in un ambiente freddo e metallico, mai intimo e non cordiale. Così anche "il fatto inevitabile del passaggio dall'organismo all'organizzazione è una delle fonti di crisi del mondo contemporaneo" (p. 50). Eppure la reazione romantica, per quanto comprensibile, viene considerata inutile da Berdjaev, dato che "il ritorno al vecchio stile di vita organico, ai rapporti patriarcali, alle vecchie forme di agricoltura e di artigianato, di vita nella natura a contatto con la terra, le piante e gli animali, è impossibile" (p. 51).

d)

L'arte, "tentando convulsamente di superare i propri confini" (p. 61), attraversa la più grande delle sue crisi storiche. Le sue manifestazioni, nate nel tempio e nel culto, nate da un'unità organica e religiosa alla quale erano subordinate, vengono riscoperte a loro modo (ma teoricamente) dai simbolisti nella loro sacralità. La crisi è la sua secolarizzazione.

Se la cultura è nata nel tempio, la civilizzazione (cara allo spirito rivoluzionario) non è come quella un fenomeno individuale, ma si ripete ovunque, e "non ha antenati. Non ama le tombe. La civilizzazione ha sempre l'aspetto di una cosa nata oggi o ieri. Tutto in lei è nuovo fiammante, tutto è adattato alla comodità del giorno d'oggi" (p. 85).

Così "la pittura, come anche tutte le arti plastiche, era un'incarnazione, una materializzazione", ma nel contemporaneo attraversa "una crisi senza precedenti", quando la stessa materia si smaterializza, di-

sincarnandosi. Già in Picasso "i confini dei corpi oscillano. Nell'arte contemporanea è come se lo spirito venisse meno e la carne si smaterializzasse"; nell'arte futurista il confine "che separa l'immagine dell'uomo dagli altri oggetti, dall'enorme mostro meccanizzato" è superato, e certamente il passatismo "non ha la forza di lottare contro di lui" (p. 18), contro il rigido superamento. Il rapporto tra l'uomo e la terra, nella sua organicità, nei suoi intimi confini, è andato perduto.

Così ogni cultura secondo Berdjaev si esaurisce, si inaridisce, e giunta al culmine, allontanandosi dai fondamenti ontologici, seppur raffinandosi, inizia ad appassire; solo allora dopo lo splendore della decadenza, muore.

e)

Il tema dell'unità dei cristiani, precipuamente, in Berdjaev concretizza la necessità di una specifica unità tra Chiesa ortodossa e Chiesa cattolica. Il superamento della divisione agiterebbe "ben poco quegli ortodossi, quei cattolici e quei protestanti che sono pienamente soddisfatti della propria confessione, che vedono in essa la pienezza della verità e la ritengono l'unica custode fedele della rivelazione cristiana" (p. 100). Secondo la prospettiva della divinoumanità della realtà ecclesiale, eredità fortemente presente in Berdjaev, l'uomo ha la possibilità di imprimere la propria radicale, fondamentale, orientativa impronta: se il cristianesimo interconfessionale è "mutilo", per il filosofo solamente "andando a fondo ed elevandomi" nella mia confessione "posso sperare di raggiungere la pienezza sovraconfessionale". Così "nella profondità, nelle realtà ultime, un ortodosso si può incontrare con un cattolico e con un protestante. La profondità della mistica cristiana si incontra nella profondità della mistica delle religioni non cristiane. Alla superficie ci dividono le dottrine", ma solamente nelle "profondità veniamo a contatto con Cristo stesso e perciò l'uno con l'altro" (p. 107). Pertanto, Berdjaev padroneggia la critica a un avvicinamento scolastico-dottrinale, canonico-religioso; privilegia l'accostamento sul piano spirituale, religioso ma interiore. Come riconobbe Adriano Dell'Asta (*Un libro di incontri e di intuizioni*, in O. Clément, op. cit., p. XVI) era "questa lucidità che gli permetteva e gli permette di richiamare costantemente entrambe le parti alle proprie responsabilità, che non sono innanzitutto le diverse colpe degli uni contro gli altri, ma prima di ogni altra cosa consistono nel compito comune della testimonianza".

Antonio Maccioni

A. Scarlato, *L'immagine di Cristo, le parole del romanzo. Dostoevskij e la filosofia russa*, Mimesis, Milano, 2006

Questo testo di Alessio Scarlato è dedicato all'analisi dell'immagine di Cristo nell'opera dostoevskiana e alle diverse interpretazioni di questa nella filosofia religiosa russa tra il 1880 e il 1934. La figura di Cristo, riferimento essenziale del pensiero di Dostoevskij, viene innanzitutto analizzata a partire da diverse fonti: la lettera dello scrittore a Natalija Fonvizina del 20 febbraio 1854, le considerazioni scritte nei taccuini dopo la morte della prima moglie e, soprattutto, i motivi cristici presenti nei romanzi *Delitto e castigo*, *L'idiota*, *I demoni*, *I fratelli Karamazov*. L'immagine di Cristo appare quindi rifratta in molteplici volti che ne rivelano l'intima problematicità.

Il tema della kenosi divina, ovvero il farsi nulla della divinità, il vuotarsi di se stesso che il Verbo divino compie nel rendersi natura umana, umiliandosi fino alla morte sulla croce (si veda N. Abbagnano, *Dizionario di filosofia*) è la chiave ermeneutica portante del testo di Scarlato. Il problema kenotico ha come suo presupposto il passo paolino: "Egli [Gesù Cristo], pur essendo di natura divina, non considerò un tesoro geloso la sua uguaglianza con Dio; ma spogliò se stesso, assumendo la condizione di servo e divenendo simile agli uomini; apparso in forma umana, umiliò se stesso facendosi obbediente fino alla morte e alla morte in croce", (*Fil.*, II, 6-8). In particolare il problema dell'umiliazione di Dio nel farsi uomo rivela la sua drammaticità sulla croce, nello scandalo della morte di Dio, attimo in cui, in virtù della libertà dell'atto divino, morte e resurrezione sono ambedue possibili e dove quindi convergono nichilismo e cristianesimo. L'evento della croce incarna così il momento di congiunzione e disgiunzione della prospettiva nichilistica e di quella cristiana. Attraverso la prospettiva kenotica

Scarlato cerca di comprendere il molteplice estrinsecarsi dei motivi cristici negli scritti dostoevskiani e l'ambiguità che li caratterizza.

L'autore ripercorre le principali interpretazioni religiose dell'opera di Dostoevskij, cercando di evidenziare come la diversità delle posizioni assunte dalla critica russa sia fondata sui molteplici aspetti cristiano-nichilistici che coesistono nelle immagini cristiche dello scrittore. La problematicità, che caratterizza le figure cristiche dell'opera dostoevskiana, le rende possibili maschere del nichilismo e possibili prefigurazioni degli sviluppi rivoluzionari insiti nel nichilismo stesso così come, del resto, nel messianesimo religioso.

Scarlato ricostruisce in modo lucido ed essenziale le posizioni di Leont´ev, Solov´ev e Fedorov, mettendo in luce come, fin dagli ultimi decenni del XIX secolo, le interpretazioni del pensiero dostoevskiano evidenzino la contraddittorietà e la pluralità di temi cristici presenti già nelle opere del romanziere.

Molti esponenti della cosiddetta *intelligencija* religiosa russa danno vita a un intenso dibattito su Dostoevskij in riviste, pubblicazioni e riunioni. Sono coinvolti simbolisti, pensatori religiosi, ex marxisti, figure come Rozanov, Šestov, Merežkovskij, Sergej Bulgakov, Berdjaev, che affrontano le cosiddette "questioni ultime" dell'opera dostoevskiana. I nodi concettuali sui quali si incentra il dibattito sono i temi della libertà, del sottosuolo, del Cristo, della rivoluzione, temi che ricorrono continuamente nel pensiero di Dostoevskij e, conseguentemente, in quello della critica. La sintesi delle diverse interpretazioni proposta dall'autore ha il merito di rivelare la varietà dei risvolti tematici propria dell'opera del romanziere, offrendo una vasta panoramica delle interpretazioni filosofico-religiose dei primi decenni del XX secolo. Tuttavia la quantità degli autori considerati e il vario intersecarsi delle problematiche dostoevskiane con le diverse interpretazioni della critica russa rende l'analisi del dibattito non sufficientemente esplicativa delle molte interpretazioni proposte, sebbene renda l'idea di quanto il dibattito fosse vivo, attuale e fondato su una pluralità di prospettive.

L'analisi di Scarlato si concentra quindi sul nesso tra ideologia e forma compositiva, che emerge con Vjačeslav Ivanov e viene sviluppato negli anni '20 dagli studi di Štejnberg, Engel´gardt e Grossman. Attraverso questo percorso Scarlato giunge infine a considerare le analisi di Bachtin che, indubbiamente, rivestono un ruolo privilegiato nell'interpretazione dell'autore.

L'interpretazione di Bachtin dà un contributo essenziale alla comprensione dell'opera dostoevskiana e, secondo Scarlato, costituisce una possibile risposta anche alle problematiche filosofico-religiose insite nel corpus dostoevskiano e al centro del dibattito critico. I testi di Bachtin vengono infatti interpretati da Scarlato in chiave cristologica; la polifonia e il peculiare rapporto autore-eroe, questione centrale degli studi di Bachtin, vengono riconsiderati secondo la prospettiva kenotica, ovvero l'autore (Dostoevskij), secondo Scarlato, si pone verso gli eroi in modo analogo al movimento kenotico divino della tradizione cristiana. Tale ipotesi ermeneutica consente di comprendere il nuovo rapporto polifonico che per Bachtin costituisce la novità del romanzo dostoevskiano rispetto al "romanzo monologico". Non solo l'autore, in tal modo, entra nello stesso orizzonte dialogico proprio degli eroi, ma gli stessi eroi, a giudizio di Scarlato, risultano essere delle declinazioni più o meno corrispondenti o divergenti rispetto al paradigma cristico. In tal modo la kenosi divina diviene la prospettiva privilegiata di analisi dei personaggi cristici dostoevskiani. L'ambiguità delle immagini di Cristo dell'opera dostoevskiana sarebbe quindi dovuta alle diverse possibilità in cui si può esplicare l'immagine cristica e, in una prospettiva kenotica radicale, le maschere cristiche possono divergere dal volto cristico tradizionale. In tal senso la morte di Dio, il nichilismo come svuotamento dei valori supremi, risulta essere una conseguenza del cristianesimo stesso. Il testo contiene una nota bio-bibliografica degli autori considerati e una ricca bibliografia delle opere critiche su Dostoevskij.

L'interpretazione di Scarlato ha il merito di mostrare l'ambiguità dei motivi cristologici dostoevskiani. Questa prospettiva permette di comprendere la pluralità e perfino la deformità dei volti cristici, cogliendo il nesso cristianesimo-nichilismo e rendendo possibili nuove aperture di senso del Cristo

dostoevskiano. Le conclusioni dell'autore sono particolarmente significative nella comprensione della componente nichilistica presente in alcuni motivi cristici dostoevskiani, delle derive rivoluzionarie del messianesimo religioso, così come nel cogliere il rapporto nichilismo-cristianesimo attraverso il tema kenotico. Meno convincente appare l'interpretazione del rapporto autore-eroe compiuta da Scarlato. L'adozione del modello cristico, considerato in prospettiva kenotica, per comprendere la presunta parità dialogica tra autore ed eroe, è piuttosto problematica. Quest'interpretazione si rivela essere riduttiva della problematicità che caratterizza il romanzo polifonico dostoevskiano e il pensiero stesso dello scrittore. Non vi è alcuna necessità di ricorrere ad una analogia autore-Cristo per comprendere la polifonia che, secondo Bachtin, caratterizza l'opera dostoevskiana. Se è vero che lo stesso Bachtin ritiene di ravvisare nei dialoghi socratici un modello originario dei dialoghi dostoevskiani, è altrettanto vero che tanto i primi, quanto i secondi, sono fondati su una solo apparente parità dialogica tra gli interlocutori. Si pensi, per quanto riguarda i dialoghi socratici, al ruolo privilegiato del protagonista rispetto ai suoi interlocutori e alle modalità di svolgimento del dialogo stesso, ovvero alle regole che Socrate impone di rispettare a coloro che interroga. Per quanto riguarda il romanzo di Dostoevskij, il dialogo è sviluppato dallo scrittore attraverso l'intersecarsi di punti di vista, ognuno dei quali comprende gli altri dalla particolare posizione ideologica che gli è propria e immettendoli nel proprio orizzonte dialogico interiore. Se anche vi fosse in Bachtin tale prospettiva cristologica alla base dell'immagine polifonica proposta, non implica affatto che tale approccio fosse quello di Dostoevskij. Il movimento kenotico dell'autore rispetto ai personaggi è una suggestiva e esplicativa analogia per comprendere la nuova posizione dell'autore (Dostoevskij) rispetto agli eroi individuata da Bachtin, ma risulta forzata se considerata non come analogia esplicativa, ma come l'unica prospettiva capace di comprendere la posizione dell'autore rispetto ai propri eroi o addirittura come necessaria per comprendere il cosmo umano degli eroi dostoevskiani. Per di più, il riconoscimento di numerosi personaggi dei romanzi dostoevskiani come maschere cristiche, seppur deformi, quali ad esempio Ivan, Smerdjakov, Stavrogin, se ha il merito di sottolineare alcune distorsioni del messaggio cristiano da parte di Dostoevskij e l'ambiguità dei riferimenti cristici della sua opera, tuttavia tende a considerare tali aspetti problematici come declinazioni dell'immagine di Cristo. Se ciò può esser vero per figure quali Myškin e Aleša, è altrettanto vero che considerare gli aspetti problematici di altri personaggi come declinazioni deformi di un paradigma ideale è piuttosto riduttivo per la complessità dei personaggi e rende impossibile la comprensione delle loro reciproche relazioni. Inoltre la kenosi divina, se pone il problema dell'umiliazione di Dio nel farsi uomo, non affronta la questione ricorrente dell'opera dostoevskiana, ovvero l'imprescindibile nesso del Dio-uomo con l'Uomo-dio. Non tiene conto quindi delle prospettive attraverso le quali i personaggi dostoevskiani guardano Cristo dalla propria incommensurabile distanza rispetto a un paradigma morale ideale che, proprio per questo, risulta loro estraneo.

Davide Posadinu

La tecnica e il corpo. Riflessioni su uno scritto di Pavel Florenski, a cura di S. Tagliagambe e B. Antomarini, Franco Angeli, Milano, 2007

La relazione tra organi, tecnica e realtà è il problema centrale dello scritto di Florenskij *Organoproiekta* [La proiezione degli organi], tradotto in italiano in un volume curato da Silvano Tagliagambe e Brunella Antomarini, che ha fatto emergere alcune riflessioni sul rapporto tra corpo e tecnica, appartenenti a diversi ambiti di ricerca che spaziano dal problema filosofico del rapporto fra scienze dello spirito e scienze della natura a quello della relazione fra organismo e ambiente. Nel presente saggio Florenskij considera la tecnologia "un frammento che si stacca dal corpo vivente", stabilendo così una correlazione fra organismo e tecnica.

Il concetto di rappresentazione può rivelarsi proficuo per mettere a fuoco il tipo di relazione che esiste fra organismo e realtà. Solo a partire da ciò che si intende per rappresentazione è possibile formulare delle questioni attorno a questo tipo di correlazione. C'è davvero un *continuum* fra organi e strumenti? E

come occorre pensarlo? Il pensiero di Florenskij è caratterizzato dalla presenza di un forte nesso tra gli oggetti, l'ambiente e la spazialità: i primi sono elementi che hanno la propria ragion d'essere nell'ambiente in cui si trovano e che possono essere trasformati, mentre la spazialità (*prostranstvennost´*) è quella relazione, quella zona intermedia, che dà forma all'ambiente e che conferisce senso al rapporto tra organismo e oggetti. La spazialità si innerva negli oggetti e nel loro uso quotidiano, come sostiene il filosofo russo: "le nostre mani e spalle [...] si proiettano nella tecnologia come una comune bilancia: i piatti della bilancia corrispondono ai palmi delle mani [...]. La trave della bilancia corrisponde alle braccia, la testa alla freccetta, le gambe al supporto della bilancia".

Il saggio sul corpo e la tecnica, proposto in questo volume, non è confinato esclusivamente alla questione della tecnica, poiché la sua portata teorica è da rintracciare in un contesto più generale che è quello della rappresentazione. Si tratta di un'opera che "va localizzata negli anni in cui Florenskij cerca di scoprire l'importanza artistica e spirituale dell'iconografia e lo induce a prendere coscienza della stretta interconnessione tra una concreta disponibilità spaziale e le esigenze della realizzazione nell'atto creativo".

Nella *Prospettiva rovesciata*, infatti Florenskij mette in luce l'importanza del termine rappresentazione, che non è una copia delle cose ma indica l'originale come suo simbolo. Florenskij si riferisce ai modelli di corrispondenza matematici proposti tra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento da Cantor, Hilbert e Peano, sostenendo che qualunque cosa, in geometria, può essere proiettata su qualunque altra, ma un determinato principio di corrispondenza può, di volta in volta, essere scelto in relazione a diversi scopi. Dunque, la rappresentazione è il luogo del cambiamento: essa non si esaurisce nell'essere un morto schema della cosa. A tal proposito Florenskij tiene a precisare che benché la "forma della tecnica e la forma della vita siano parallele [...] alcuni sviluppi di ciascuna possono andare avanti o rimanere indietro rispetto all'altra. E questo ci permette di giudicare ciascuna di queste linee per prevedere [...] la forma della vita nella nostra mente, la forma della tecnologia nella realtà". Ciò conferma che la relazione tra vita e tecnica non è una relazione univoca e unidirezionale e non lo è a partire dal rapporto fra l'organismo dell'animale umano e l'ambiente: "l'uomo, ovviamente, non può identificarsi con la tecnica e i sui prodotti, e tanto meno ridursi a essi [...]. Deve imparare ad abitare lo spazio intermedio tra sé e altro da sé [...] fare in modo che il confine fra queste dimensioni non divenga mai linea di confine netta e invalicabile, tale da impedire la reciproca comunicazione e una fruttuosa interazione, ma non si assottigli neppure al punto di non diventare più riconoscibile".

La natura di questa relazione è ravvisabile nella distinzione fra segnale e rumore (si veda M. De Carolis, *La vita nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Milano 2004). La peculiarità dell'animale umano, nel momento in cui riceve informazioni dall'ambiente circostante, consiste nel distinguere il segnale dal rumore, l'informazione rilevante e pertinente da quella che non lo è. Se negli animali non umani "i segnali biologicamente significativi sono già preventivamente distinti dal semplice rumore", al contrario nell'essere umano, "*il confine tra segnali e rumore è strutturalmente labile*". Dal momento che nell'uomo le informazioni non sono del tutto preselezionate, egli ha la possibilità di inventare i criteri che gli consentono di stabilire quali siano le informazioni rilevanti. Questa è una caratteristica biologica dell'essere umano che si traduce nella possibilità di attribuire senso alla realtà. In questo contesto, il rapporto tra i sistemi viventi e l'ambiente in cui essi sono immersi cessa di essere considerato unilaterale: se è vero che i primi subiscono la pressione del secondo, altrettanto vero è che gli organismi scelgono a seconda della propria organizzazione interna i pezzi e i frammenti rilevanti del mondo per la loro esistenza (si veda S. Tagliagambe, *Il sogno di Dostoevskij. Come la mente emerge dal cervello*, Cortina 2002).

Di conseguenza, la correlazione fra organismo e tecnica per essere definita tale, deve pur sempre ammettere uno scarto che è costituito dai molteplici modi di vedere e di dar forma agli oggetti che popolano l'ambiente da parte dell'animale umano. È questa capacità biologica dell'essere umano, con-

nessa a un tipo di correlazione oscillante tra tecnica e natura, che "supera l'assunzione tacita che ci sia una sorgente di perfezione [...] Quello che viene compromesso è da una parte l'ideologia razionalista della macchina perfetta e dall'altra l'idea classica di una natura perfetta. Dal momento che Florenskij riconosce la reciprocità e la parzialità dell'analogia, disconosce la natura come fonte unilaterale della costruzione. Se ci fosse solo una natura come insieme di funzioni materiali delimitabili, non ci sarebbe bisogno né di proiezioni, né di domande su di essa (e su di noi), se ci fosse solo intenzione trascendente, non ci sarebbe bisogno di proiezioni materiali". Il contributo di questo volume ci fornisce lo spunto per ripensare la reciprocità tra gli organi e la tecnica, assumendo come punto di partenza uno scritto che ha il pregio di analizzare tale problema senza esaurirlo nella logica delle coppie oppositive (organi e tecnica, biologico e meccanico, natura e spirito) che alimenta il dibattito filosofico-scientifico. L'idea di fondo del volume, quella di aver sviluppato una discussione attorno al rapporto tra organi e tecnica a partire da un pensatore non così vicino alla nostra tradizione filosofica occidentale, costituisce uno sprone per approfondire un approccio filosofico basato sulla sinergia fra biologia e cultura, utilizzando un punto di vista che veda in stretta connessione e convergenza le più disparate discipline, quali l'estetica, la filosofia della biologia, la filosofia della matematica e le teorie della percezione.

Valentina Martina

♢ ♢ ♢

Curato da Brunella Antomarini e Silvano Tagliagambe, un celebre scritto di Florenskij, su traduzione di Nino Pardjanadze, viene restituito ai lettori italiani all'interno di un volume dal forte significato teoretico. Probabilmente in virtù delle stesse esigenze programmatiche, incardinate su un piano generosamente speculativo, alcuni elementi contestuali, relativi al breve (eppure significativo) saggio in questione, vengono ovviati. Tenterò, anche se in poche righe, di suggerire ai futuri lettori del volume una prospettiva di fondo necessaria per un'adeguata collocazione del testo. Compito al quale, dettagliatamente, sarà difficile adempiere: privilegiando aspetti apparentemente cronachistici, e di conseguenza i lavori di significato storico inclusi fra i contributi, l'intento rimarrà quello di chiarire ai lettori cosa troveranno nel volume di Antomarini e Tagliagambe, e cosa invece dovranno andare a cercare altrove.

L'argomento base dell'*Organoproekcija* del filosofo russo prende infatti le mosse da una lezione del 15 settembre del 1917 (come si desumerebbe dagli appunti di alcuni studenti), tenuta nell'ambito del corso *Iz istorii filosofskoj terminologii* [Dalla storia della terminologia filosofica]. Si sarebbe atteso il 1922 per avere una versione definitiva di un testo corretto dallo stesso Florenskij, seppure incompleto e pubblicato in versione integrale solamente nel 1999. Gli aspetti legati alla controversa genesi del testo, evidenziati dai riferimenti offerti dal curatore dell'edizione in lingua originale attualmente considerata canonica (P.A. Florenskij, *Organoproekcija*, Idem, *Sočinenija v četyrech tomach*, III, Moskva 1999, pp. 402-421, 584-587), vengono pertanto messi da parte dal traduttore e dai curatori del volume italiano. Il testo scelto per la traduzione si individua infatti nella versione incompleta stampata nel 1969 dalla rivista Dekorativnoe iskusstvo SSSR, la quale non conterrebbe in linea di principio alcuna lacuna sostanziale nel confronto con la più tarda edizione integrale. Fuori da ogni polemica, pertanto, si consideri che per poter visionare una traduzione dell'edizione canonica è necessario riferirsi a un ulteriore riscontro editoriale di esito recente (*La proiezione degli organi*, in P.A. Florenskij, *Il simbolo e la forma*, a cura di N. Valentini e A. Gorelov, traduzione italiana di C. Zonghetti, Torino 2007, pp. 159-182). Essendo le due versioni tradotte e pubblicate nell'esigenza di un arricchimento reciproco, non concorrenziale, possiamo salvare la pregnanza di una siffatta trasposizione solamente, e paradossalmente, per il suo valore storico. Non quindi una logica che releghi i tagli delle parti esemplificative al terreno del superfluo (fatto comunque difficile da accettare in un lavoro teoretico, che assuma il saggio di Florenskij come riferimento): l'unica esigenza per una traduzione di questo tipo, in definitiva, come detto, la si rileva nel suo significato di documentazione storica, nel suo sottolineare un momento editoriale nel

percorso di quella genesi e di quella ricezione controversa. La necessità di questa versione allora è arricchita solamente dall'ulteriore e coeva traduzione integrale, e così viceversa.

Il termine *organoproekcija*, come chiarisce Florenskij, venne già impiegato nel 1877 da Ernst Kapp, più tardi da Paul Kraus, Karl du Prel e M.M. Filippov. La citazione del filosofo du Prel, si consideri, non è casuale nello scritto dell'autore russo. Florenskij infatti si riferisce all'opera *Monistische Seelenlehre*, scritto risalente al 1887. Non casuale in quanto il filosofo cita spesso, talvolta a braccio, le pagine di du Prel, in anni in cui la sua presenza tra gli studiosi europei non era ancora stata subissata da una sorta di oblio passato per il secondo conflitto mondiale; a conferma dell'attenzione di Florenskij nei suoi confronti (paradossale, trattandosi di un autore intriso di misticismo), si consideri la presenza in Russia di una traduzione della suddetta opera stampata a Mosca nel 1908.

Tra gli scritti presenti nel volume curato da Antomarini e Tagliagambe, Nina Kauchtschischwili offre interessanti versioni dei fatti (*Il mondo reale come organizzazione dello spazio*, pp. 25-37) che andranno a essere inserite nelle "carte processuali" sulla riscoperta di un grande pensatore. Sarebbe, effettivamente, l'unico modo per affrontare il contributo in questione, trattandosi di un'autrice chiamata in causa dalla stessa rinascita degli studi: il suo angolo di visuale offre numerosi elementi che andranno intesi, appunto letteralmente, a partire da quel suo punto di vista sulla vicenda. La Kauchtschischwili ricorda infatti di avere preso i primi contatti con l'opera di Florenskij, prima ancora di arrivare ai convegni internazionali, in occasione della commemorazione dostoevskiana dell'ottobre del 1981 (ricorrenza dei cent'anni dalla morte del romanziere), concludendo uno studio sulla presenza dell'icona nell'opera di Dostoevskij avviato nel 1980. Alla luce di questo fatto, oltre al premio meritevolmente concesso a Natalino Valentini per il suo lavoro divulgativo e scientifico circoscritto negli ultimi anni, può ritenere di dover mettere l'accento "sul ruolo che spetta all'Italia nell'aver promosso la conoscenza dell'opera florenskiana" (p. 28). Si intenda, pertanto, questo: l'autrice colloca e contestualizza il filosofo nell'ambito della sua ricezione, ma da una prospettiva, necessariamente, consequenzialmente, e forse volutamente interna.

Nello stesso ambito andrebbe collocata la *Nota storico-bibliografica* (pp. 180-183) di Pavel V. Florenskij (nipote omonimo del filosofo) che chiude il volume, offrendo un interessante e breve excursus sulle primissime vicende editoriali che segnarono la rinascita a partire dall'Università di Tartu.

Al di fuori di questi contributi, il volume riflette in senso teoretico, in modo curioso e ricco di suggestioni, sul nucleo della concezione di Florenskij. Il quale, attribuendo alle parole di Protagora "un significato non soggettivo-psicologico ma oggettivo-fisico e metafisico", considera gli strumenti come "costruiti sul modello degli organi, poiché c'è un'origine creativa comune all'istinto di far rivivere inconsciamente il corpo con i propri organi, e alla mente, che concepisce la tecnica con i suoi strumenti" (p. 11). In questo caso, l'opposizione concettuale tra oggettivo e soggettivo, alla luce della versione russa canonica del testo, andrebbe meglio riproposta nei termini "soggettivo-psicologico" e "oggettivo, fisico e metafisico", in quanto la traduzione di Pardjanadze non coglie bene il riferimento dell'aggettivo "oggettivo" sia al "fisico" che al "metafisico". Riconosco inoltre che questa mia impressione è stata condivisa dalla traduzione del saggio nel volume *Il simbolo e la forma* (p. 160) già citato. Mi pare oltremodo un'annotazione necessaria, questa, e non relegata solamente al campo linguistico: qui come altrove, in Florenskij l'oggettività del fisico e del metafisico è indissolubilmente collocata nella prospettiva della metafisica concreta (spesso velatamente come in questo caso) fortemente presente nella sua opera più matura.

Pertanto, secondo l'idea di base del saggio florenskiano, organismo e organi "non devono essere considerati come derivanti dal meccanismo, ma proprio al contrario bisogna vedere nel meccanismo un riflesso, un frammento, un'ombra di qualche parte dell'organismo. Si può dire che il meccanismo è un aspetto esterno, una traccia, un contorno dell'organismo, ma vuoto dentro" (p. 15).

In questo senso, come considera Marco Mazzeo (*L'ambiente alla rovescia: proiezione e malinconia*,

pp. 38-57) prima di esporre le sue tesi, il fatto che i confini del corpo umano possano comprimersi o ampliarsi giustificherebbe la socialità della specie umana. Pertanto l'uomo non è somma "di singole identità che, in un secondo momento, si aggregano o si contagiano tra loro: la nostra è una specie collettiva poiché il carattere pubblico della nostra vita mette in discussione la conformazione stessa del corpo umano" (p. 38).

Silvano Tagliagambe (*La tecnica come proiezione degli organi e il mondo intermedio*, pp. 58-88) pone invece in contatto lo scritto di Florenskij con l'opera di Vernadskij, riferendolo all'indirizzo di indagine che guarda alla rete di interrelazioni tra realtà della vita e realtà dell'ambiente, dal quale sarebbe poi scaturita l'ecologia in senso moderno e la teoria generale dei sistemi; sottolinea ancora il gioco degli opposti nel ruolo del "mondo intermedio", dove visibile e invisibile, come interno ed esterno in questo caso, interattivamente, si compenetrano e si completano a vicenda, in modo mai scontato. Considera: "La tecnica, dunque, spiega la vita perché quest'ultima, a sua volta, spiega gli artefatti e le macchine" (p. 65). Così, Antomarini (*La natura come caso speciale della tecnica*, pp. 100-114) può riproporre il generarsi di quella "relazione sistemica che definisce sia il corpo che la macchina e domina gli elementi caotici nell'uno tramite l'altro" (p. 103). Afferenti talvolta a discipline tra loro distanti, gli autori del volume circoscrivono discutibilmente un lavoro che viene a collocarsi nel cerchio di convergenza che vorrebbe un Florenskij "geniale", filosofo e teologo, certamente, eppure scienziato, matematico e linguista, padre di una delle teoresi più alte del secolo breve, così, felicemente a modo suo.

Antonio Maccioni

D. Roman, *Fragmented Identities: Popular Culture, Sex, and Everyday Life in Postcommunist Romania*, Lexington/Rowman & Littlefield Publisher, Lanham 2007[2]

Nel suo ultimo lavoro intitolato *Fragmented Identities: Popular Culture, Sex, and Everyday Life in Postcommunist Romania*, Denise Roman, nativa di Bucarest e ricercatrice presso il *Center for the Study of Women* dell'Università di California (Los Angeles), fa il punto della situazione su una vastissima area di ricerca, quella delle donne dell'Europa dell'est nei periodi comunista e postcomunista, raccogliendo interviste, aneddoti, incontri con studiosi del pensiero femminista e attivisti politici. Il risultato è uno studio accurato e originale, sostenuto da un'euristica scientifica e sottilmente filantropica.

Fragmented Identities è il viaggio di una *flâneuse* nella cultura popolare della Romania post-1989, attinta principalmente dalla vita quotidiana e indagata secondo alcuni aspetti particolari (trasformazioni generazionali, elementi linguistici, genere, differenza sessuale); fenomeni – questi – contemplati non nella loro singolarità, ma attraverso lo stretto legame tra popolo ed eredità comunista. Malgrado i riferimenti all'epistemologia degli studi culturali e della teoria femminista, Roman ha scelto di non continuare il discorso di queste due discipline, volendo invece dare risposta "alla mancanza di un'antecedente introspezione analitica" (p. 33) in quelle che Michel Foucault ha chiamato *tecnologie del sé* e *tecnologie di potere*.

Il percorso dispiega una realtà poliedrica, declinata secondo il concetto filosoficamente *forte* di "identità", esplorato dapprima come nozione politico-culturale di *costruzione dell'identità* (cioè, nelle sue pratiche costitutive, nei dibattiti, nelle esperienze soggettive e intersoggettive), e in un secondo momento come *identità politica*.

Fragmented Identities consta di tre parti, sette capitoli, una conclusione e un *post scriptum*, in cui vengono analizzati importanti aspetti teorici della critica postcoloniale, poststrutturalista e femminista.

La prima sezione, "Everyday Life", comprende due capitoli generali, dove viene dettagliatamente illustrato il nuovo stile di vita che i cittadini romeni hanno dovuto mettere in pratica negli ultimi diciassette anni dopo la caduta del comunismo.

In "A Flâneuse through Bucharest at the End of the Twentieth Century" l'autrice intraprende un lungo viaggio nel cuore di Bucarest, mettendo in luce questioni e problematiche che saranno affrontate nei capitoli successivi. Agli occhi della *flâneuse* "la città offre or ora una nuova generazione (lavanderie, centri di bellezza, cliniche private, farma-

cie, ecc.); strade e vie hanno cambiato i loro nomi; nuovi monumenti sono in procinto di essere eretti; e i parchi pubblici, in estate, sembrano soddisfare pienamente i giovani viandanti" (pp. 7-8).

"Discourses, Identities, and Practices of Everyday Life" è una breve analisi metodologica del lavoro svolto nel libro. Qui l'autrice dichiara di essersi abbondantemente servita di "testi critici, letterari e giornalistici; di aver seguito *talk-show* e programmi in TV; di aver letto quotidiani, annunci e inserzioni pubblicitarie; di aver intervistato gente che ha vissuto prima, durante e dopo il 1989, fra cui musicisti e compositori di musica pop e molti altri ancora" (p. 34).

"Popular Culture" è il titolo che apre la seconda sezione con i suoi tre lunghi ed essenziali capitoli, dedicati alla cultura e alle tradizioni popolari.

"Aesthetics and Politics: from 'Socialist Realsim' to 'Postcommunist Carnivalesque'" analizza, all'interno della cultura popolare, il periodo di transizione che va dal "realismo socialista" fino all'attuale "postcomunismo carnevalesco". Secondo l'autrice, "una nuova sensibilità estetica sembra oggigiorno dominare la razionalità del postcomunismo" (p. 43). Facendo così riferimento alla teoria del sociologo francese Pierre Bourdieu, secondo cui "la cultura è usata in corrispondenza del modo in cui è stata acquisita" (p. 44), Roman giunge alla conclusione che "il sistema comunista ha sempre funzionato sotto l'egemonia culturale dell'estetica popolare" (p. 45). Chiude il capitolo una pregnante osservazione: "L'aver preso in considerazione la logica culturale del precomunismo come funzionamento per la ricombinazione e il ripristino di sistemi simbolici precomunisti e comunisti, mi ha indotto a riscontrare nell'estetica postcomunista la conseguenza di una 'logica del carnevalesco'" (Ibidem).

Il quarto capitolo, "'Blue Jeans Generation' and 'Generation PRO': Youth, Pop Culture, and Politics", introduce il discorso sulla costruzione dell'identità giovanile nella Romania dei periodi comunista e postcomunista, una forma di identità/ribellione che perdura fino a oggi, e s'intrecciata in maniera indissolubile con numerosi dibattiti e pratiche costitutive della cultura popolare. Come Roman scrive nel preambolo al capitolo, "questo capitolo concettualizza esperienze di soggettività attraverso la cultura popolare, e lo fa proprio a partire dal punto di vista di uno degli attivisti politici fra i più emarginati nell'attuale trasformazione postcomunista: la gioventù" (p. 59). Lo studio colloca l'età giovanile all'interno di una cultura popolare situata al bivio di una grande evoluzione postcomunista, che rientra a pieno titolo in un mondo ormai globalizzato, moderno ma anche postmoderno. "Questo capitolo" – spiega ancora Roman – "svela inoltre la natura deterritorializzata della cultura popolare occidentale – natura che, come in diversi altri contesti dell'Europa orientale, ha pervaso ininterrottamente forme e aspetti della cultura pubblica e privata romena sin dall'inizio dell'era comunista" (pp. 59-60).

"Popular Culture and the Discourse of Hate: The Case of Anti-Semitsm" introduce il discorso su una particolare forma di antisemitismo che si basa su ciò che comunemente è stato definito il *mito dell'ebreo* come "simbolo e concentrato di una diversità minacciosa e sinistra". "Questa rappresentazione" – ribadisce Roman – "costituisce una forma specifica del discorso dell'odio per quelle società dell'Europa dell'est in cui il numero dei membri delle comunità ebraiche è stato drasticamente ridotto o dal fascismo o dall'assimilazione o, addirittura, attraverso l'emigrazione sotto i periodi comunista e postcomunista" (p. 81). Oggigiorno, in Romania, "il discorso sull'identità e la politica del movimento ebraici sembra non avere basi abbastanza solide su cui poggiare" (p. 80). È in vista di tale giustificazione che l'autrice esamina qui la questione dell'antisemitismo come discorso esclusivamente postcomunista: "Sin dal 1989, l'antisemitismo è diventato non solo la polemica di partiti nazionali e organizzazioni politiche da poco emersi, ma anche il problema della cultura popolare, così come quello di svariati gruppi intellettuali. Questo antisemitismo ha contribuito alla rinascita di nuove forme di raziocinio sciovinista e di discorso dell'odio" (p. 82).

La terza e ultima sezione, "Gender and Sexuality", fa un'analisi sul modo in cui è costruita l'identità della donna alla luce di argomenti politici e discorsivi durante il periodo postcomunista. Questa riflessione sulla teoria di genere e sulla differenza sessuale viene maggiormente sviluppata nell'ulti-

ma parte del libro (cap. 7), in cui viene esaminata la costruzione dell'identità *queer* nella Romania d'oggi.

Il sesto capitolo, "The Postcommunist *Femminine Mystique*: Women as Subjects, Women as Politics", esamina la subordinazione delle donne all'interno della società romena dal periodo precomunista a quello postcomunista, a dispetto dell'ideale socialista riguardo alle pari opportunità fra uomini e donne. Esso, inoltre, riflette sulle forme alternative di costruzione della soggettività femminile (contadina, proletaria, borghese, aristocratica, sessuata, in carriera e così via), sull'attività politica delle donne romene, sia pure sull'identità politica femminista dopo il 1989 e sull'influenza del femminismo transnazionale nei paesi occidentali. Qui, l'autrice ci fa notare che "nell'era postcomunista la costruzione dell'identità della donna è condizionata dalla rinascita della tradizione e dei valori patriarcali, intrecciate a costruzioni simboliche comuniste di genere. Dopotutto, anche le più recenti nozioni occidentali stanno avendo un impatto notevole sulla formazione della soggettività e identità politica delle donne" (p. 101).

"Beetween *Ars Erotica* and *Scientia Sexualis*: Queer Subjectivity and the Discourse of Sex", settimo e ultimo capitolo, esamina l'identità *queer* (termine con cui indica tutte le soggettività non eterosessuali: gay, lesbiche, transgender, e così via) e la lotta per il riconoscimento dei diritti degli omosessuali nell'attuale Romania. "Questo capitolo" – dichiara apertamente Roman – "cerca di presentare un resoconto esauriente della soggettività *queer* nella Romania postcomunista. Innanzitutto, il contesto in cui le soggettività *queer* sono prodotte si sono rivelate come organizzazione *frattale* di tempo, spazio, attività e identità. In secondo luogo, la soggettività *queer* è stata associata a un discorso sessuale eclettico – per usare un'espressione di Foucault. Infine, l'identità *queer* è stata decostruita e classificata come soggettività performativa, dal momento che opera in assenza di identità politiche ben delineate" (p. 142). Il capitolo si chiude con un'attenta considerazione: "Questo studio ha fiduciosamente rivelato una delle più importanti forme politiche di de-territorializzazione. Una politica transnazionale di questo tipo è stata imposta dal *queer* internazionale e dall'attivismo dei diritti umani sull'intolleranza dell'apparato statale politico-legale e sugli elementi etnico-religiosi all'interno della società civile rumena. Per giunta, questa politica transnazionale de-territorializzata ha riconciliato, come mai prima d'ora, le società civili nazionali e internazionali con il loro sforzo contro il tradizionale e tuttora egemonico eterosessismo patriarcale repressivo" (p. 143).

La conclusione, infine, asserisce che il postcomunismo è qualcosa di più del semplice passaggio dall'era comunista al periodo postcomunista: è un'ampia trasformazione che cerca di risolvere il problema dell'identità; ciononostante, il discorso sulla politica è rimasto inattivo già a partire dalla seconda guerra mondiale, allorquando il regime comunista assunse il comando della Romania.

A corredare il testo, oltre a un apparato ricco di note, a una vasta bibliografia e a un piccolo repertorio fotografico, si aggiunge un *post scriptum* intitolato "Eastern European Women and Transnational Feminism. A call for Inclusion". Scritta esclusivamente per la nuova edizione aggiornata del 2007, questa appendice altro non è che l'ampliamento di "Missing in Action. On Eastern European Women and Transnational Feminism", articolo pubblicato nella *newsletter* del *Center for the Study of Women* del novembre 2006. L'autrice tenta di spiegare e, nel contempo, di suggerire che la donna dell'Europa dell'est è vista oggi come un'europea di second'ordine, "minore", intanto che guarda ora verso l'integrazione nell'Unione Europea ora verso l'esclusione dai dipartimenti degli studi sulle donne del nord America – "dipartimenti dominati da un femminismo transnazionale di origine postcoloniale" (p. 19). Da un punto di vista epistemologico, il *post scriptum* evidenzia un mutamento in prospettiva, da uno studio che si basa principalmente sulla città di Bucarest e sulla Romania in generale a uno sostanzialmente basato sui programmi degli *women's studies* dell'America del nord che, ancora oggi, focalizzano l'attenzione sulla problematica della rappresentazione delle donne dell'Europa dell'est nel mondo accademico.

Giancarlo Covella

A proposito della recensione al libro di M. Clementi, *Storia del dissenso sovietico (1953-1991)*, Odradek, Roma 2007, uscita nel numero scorso

Alla soglia dei 19 anni, appena superato l'esame di maturità, mi innamorai di una mia ex compagna di classe. Si chiamava Maura e per cinque anni avevamo frequentato gli stessi banchi, ignorandoci. Quando anche lei si accorse di me, la sua famiglia cominciò a protestare e tanto fece, che dopo un anno di vita infernale decidemmo di lasciarci. Posso ancora ricordare l'intensità del dolore. Nessuno mi spiegò il motivo di quella persecuzione. E oggi, a distanza di 20 anni, non lo conosco.

La recensione apparsa su eSamizdat (2007/3) del mio libro *Storia del dissenso sovietico* ha richiamato alla mente questo episodio. Vi ho letto la stessa mancanza di garbo e soprattutto di coraggio dei parenti di Maura, e le spiegazioni che ho ricevuto in privato dalla redazione sono state elusive: a cosa non si sono appellati (dalla "famiglia italiana" ad "Aldo Moro" alla "libertà di stampa"), spostando continuamente il discorso, pur di fuggire! È stato come parlare con il fratello di Maura alle 7 del mattino al capolinea di un autobus. Oggi, come allora, mi sono sforzato di capire e farmi capire, persino di giustificare il tentativo di mortificarmi con tante affermazioni ridondanti e pretestuose che invece di analizzare il libro nella sua complessità, lo spiano dal buco di una serratura. Perché *La storia del dissenso sovietico* non è stata recensita. È stata spiata! Alla maniera usata dalla famiglia di Maura nei confronti miei e della figlia.

Una recensione, lo dico ai giovani che affidano le loro speranze anche al mondo che ruota intorno a eSamizdat, è ben altra cosa. Esige solidità di sapere non disgiunta dall'umiltà, entrambe supportate da capacità critica e correttezza. Principi etici che valgono in ambito scientifico e nella vita reale.

Marco Clementi

Questa replica viene pubblicata su richiesta dell'autore sulla base dell'articolo 8 della legge dell'8 febbraio 1948 sulla stampa. La recensione si trova all'indirizzo: http://www.esamizdat.it/rivista/2007/3/recensioni/guagnelli1.htm. *L'articolo della legge in questione è consultabile all'indirizzo:* http://www.interlex.it/Testi/l48_47.htm#8.

Ciascun lettore ha quindi facilmente a disposizione tutti gli strumenti per farsi un'idea sia della recensione che dell'uso che è stato fatto del diritto di replica.

Le corrispondenze "private" intercorse sull'argomento, cui si fa generico e quantomeno impreciso riferimento nel testo di replica, non possono essere pubblicate per ovvi motivi, non ultimo il fatto che la polemica è stata inaugurata da una mail che riportava la strana dicitura "Lettera privata, non destinata alla pubblicazione". Un vero peccato...

Alessandro Catalano e Simone Guagnelli

www.esamizdat.it

eSamizdat 2008 (VI) 1

"In Boemia non si potevano fare affari, quindi ci dedicavamo tutti all'arte". Dialogo con Jan Reich, a cura di Alessandro Catalano 317-325

JAN REICH, *Bohemia*

TÁBOR

Jan Reich, *Bohemia*

Manětín

“In Boemia non si potevano fare affari, quindi ci dedicavamo tutti all’arte”. Dialogo con Jan Reich

A cura di Alessandro Catalano

♢ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 317-325 ♢

Jan Reich è nato a Praga nel 1942 ed è uno dei più noti fotografi cechi. La sua bibliografia completa può essere letta all’indirizzo http://www.galerienovysvet.cz/janrei_en.htm.

Fig. 1. Jan Reich (Fotografia di Karel Cudlín, 2008)

Alessandro Catalano *Mi piacerebbe cominciare dicendole che mi ha molto sorpreso la velocità con la quale, a partire dal 2005, è improvvisamente affiorato, nella fotografia ceca, il “fenomeno Reich”. La vittoria di un premio tutto sommato “letterario” come Magnesia Litera è stata infatti un po’ per tutti una sorpresa. Mi interesserebbe capire fino a che punto anche lei si è stupito delle reazioni del pubblico al successo del libro* Bohemia.

Jan Reich Dietro a questa apparente sorpresa c’è una lunga storia. Io, alla fine degli anni Settanta, dopo aver finito l’università, ho cominciato a fare il fotografo di professione. Fotografavo il paesaggio ceco e pubblicavo libri, cartoline e dépliant illustrati di vario tipo. È un lavoro che ho fatto per 13 anni e, siccome allora le frontiere erano chiuse, ho girato la Boemia in lungo e in largo. Erano fotografie a colori che dovevano andare incontro ai gusti del grande pubblico, quindi sullo sfondo ci dovevano essere le nuvole, il cielo azzurro e così via. In questo modo mi sono reso conto che la Boemia è un paese interessantissimo, che ha una storia ricchissima, ma non potevo fare quello che avrei voluto, fotografarlo in bianco e nero, cercando di coglierne la dimensione spirituale, con il mio modo di fotografare che è opaco punta più a cogliere delle atmosfere specifiche, il *genius loci*, lo spirito del luogo. E questa era una cosa che all’epoca non interessava a nessuno, tutti volevano le solite serie di fotografie belle, turistiche. Nel 1990, quando qui da noi è cambiato tutto, ho avuto finalmente le mani libere e così ho iniziato a fotografare gli stessi luoghi che avevo già visitato in Boemia, con un apparecchio fotografico di grandi dimensioni (18x24 centimetri). Ed erano tutti luoghi legati alla storia del mio paese, con una storia spirituale alle spalle. Tutti luoghi che mi avevano colpito, anche perché, visto che allora praticamente il turismo non c’era, erano perfettamente preservati. Si poteva ancora osservare, senza le alterazioni apportate dalle epoche successive, il loro carattere gotico, barocco o romanico. E l’ho fatto per dieci anni, ho girato tutto il paese e ho scattato mille fotografie, con questo apparecchio ingombrante e il cavalletto. Avevo già idea di cosa volevo e ho fotografato tutti i luoghi più importanti.

A.C. *Ho sentito dire che avete qui a casa*

una cartina su cui sono indicati tutti i posti visitati...

J.R. Sì, è vero, venga, gliela faccio vedere. Ho comprato questa grande cartina della Boemia, poi ho cominciato a segnare con gli spilli i luoghi visitati, alla fine più o meno 800 luoghi, e quando mi sembrava di aver ottenuto un risultato soddisfacente, sostituivo lo spillo rosso con uno nero. Avevo così sotto controllo la situazione. Mi ero procurato tutti i libri possibili e immaginabili dedicati alla storia regionale. Quando poi, dopo dieci anni, ho finito, anche se ovviamente non è una cosa che si possa davvero finire, mi sono detto che era comunque arrivato il momento di pubblicare le fotografie. Così ho passato i successivi due anni a scegliere, assieme a mia moglie, le singole fotografie, abbiamo preparato una selezione e ho cominciato ad andare in giro per case editrici. Ma tutti mi rispondevano che era un progetto troppo ambizioso, troppo costoso e che non avevano i soldi per realizzarlo. A casa continuavo a lamentarmi del mio triste destino, fino a quando mia moglie, che allora aveva una galleria, ha detto che lo avrebbe pubblicato lei. Ha fondato una casa editrice, poi abbiamo preso in prestito dei soldi in banca, abbiamo venduto il garage e altre cose che avevamo a casa, e abbiamo pubblicato il libro. È stato un lavoro di gruppo, con un'ottima tipografia, un ottimo grafico. Tutti coloro con cui abbiamo avuto a che fare ci sono venuti incontro. Alla fine avevamo l'impressione che il risultato fosse buono. Sono stati poi i librai a proporre il libro al premio Magnesia litera. È un riconoscimento che ha molte categorie e una di queste premia l'operazione editoriale dell'anno. E siccome un'operazione editoriale del genere è da noi piuttosto inconsueta, perché i soldi vengono dedicati a tutt'altro che ai libri, tutti si sono meravigliati. Ancora più sorprendente è stato poi che, alla fine, il libro abbia vinto anche il premio più ambito, quello di miglior libro dell'anno 2006. Anche per me è stata una grande sorpresa e subito dopo se n'è parlato dappertutto, sono cominciati gli articoli sui giornali, la televisione, le interviste. Io ho partecipato attivamente alla sua diffusione perché volevo che il libro raggiungesse la gente, perché volevo che si vendesse, oltre al fatto che avevamo anche dei debiti. Ci sono state anche molte mostre, in tutto il mondo, siamo andati anche in Giappone. E alla fine, nel giro di un solo anno, abbiamo venduto l'intera tiratura e abbiamo dovuto ristamparlo.

A.C. *L'anno scorso avete portato la mostra anche a Pisa e in quel momento mi sono reso conto che fino a quando non si vedono le foto appese, a grandezza naturale, è impossibile comprendere fino in fondo il fascino delle sue fotografie.*

J.R. Questo dipende dal mio modo di fotografare. Noi abbiamo una lunga tradizione fotografica che risale a Josef Sudek, che ha cominciato a fotografare con degli apparecchi grandi, utilizzando grandi negativi, gli stessi che si usavano agli albori della fotografia. Si tratta naturalmente di un processo dispendioso, gli apparecchi, gli obiettivi, i negativi, ma d'altro canto è la tecnica migliore che esiste. Quando i negativi si fanno più piccoli, bisogna poi infatti ingrandire, e naturalmente questo si riflette sulla qualità. L'unico motivo per cui tutti usano i negativi piccoli è che sono più economici. Io ho invece deciso di continuare in quella tradizione, anche perché ho ereditato alcuni degli apparecchi di Sudek, perché lui voleva che continuassero a essere utilizzati, che anche qualcuno della nuova generazione, dopo la sua morte, continuasse a utilizzarli, e così ho iniziato a fotografare in questo modo e a usare apparecchi sempre più grandi, perché quanto più grande è il negativo tanto migliore è la qualità. Alla fine ho scelto il formato 18x24 centimetri e ho scattato, come ho detto, circa mille fotografie. Si tratta di copie a contatto, questo significa che la fotografia è grande come il negativo, dunque non si tratta di una fotografia, ma di una copia a contatto. Il libro l'abbiamo quindi stampato direttamente dai negativi, in modo che la riproduzione fosse fedele. Le fotografie sono legger-

mente più piccole, quindi sono perfettamente a fuoco e hanno una qualità notevole.

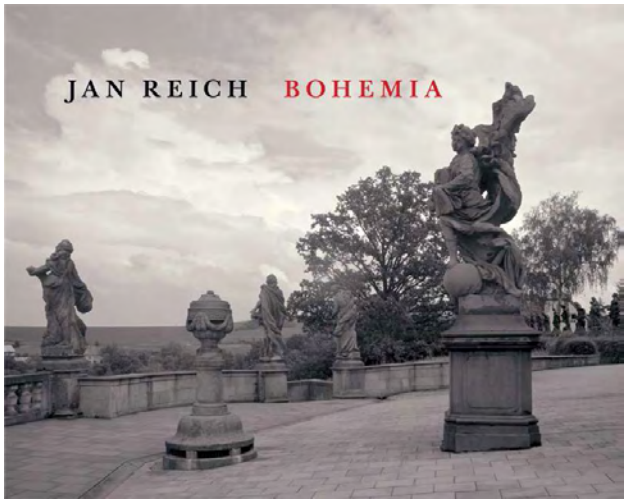


Fig. 2. Jan Reich, *Bohemia*

A.C. *Che reazione ha registrato alle sue fotografie da parte di chi fotografa soltanto con la macchina digitale? Ho l'impressione che si tratti di due mondi completamente diversi...*

J.R. Certo, anche quando siamo stati in Italia mi ricordo che qualcuno mi ha chiesto com'è possibile che esistano ancora apparecchi così arcaici, che qualcuno li usi ancora, visto che in Italia non esistono più. Io ho risposto che mi scuso, ma sono una specie di brontosauro della fotografia. E qualcuno ha risposto: "ma a noi i brontosauri piacciono". Questa è una cosa che mi ha particolarmente colpito... Certo però è anche una cosa triste, perché questa tecnica sta ormai sparendo, anche i negativi non si fabbricano quasi più, tutto si sta spostando verso la fotografia digitale, e chi usa le macchine digitali mi considera una specie di folle. Ma, se parlate con un esperto, vi dirà senz'altro che la vecchia tecnica non è stata superata, sia per quanto riguarda la qualità che la durata nel tempo. Il digitale è economico, è ecologico, è veloce, è tutto molto facile, ma se si vuole fare una mostra, qualcosa che abbia una durata maggiore, non c'è assolutamente confronto con le vecchie fotografie. La nostra epoca è diversa, è veloce, però è un peccato che questa tecnica stia sparendo perché questi media possono esistere uno accanto all'altro senza danneggiarsi, perché hanno fini diversi.

A.C. *E ritraggono realtà diverse...*

J.R. Sì, realtà completamente diverse. Certo, dal punto di vista commerciale, il digitale è incredibile per la sua velocità, per la sua capacità di comunicare. Se però parliamo di arte, e guardiamo le copie a contatto, la cornice nera, ci avviciniamo all'impressione che coglie l'occhio umano, è un effetto completamente diverso da quello dei pixel e degli ingrandimenti. È un effetto tridimensionale, come se davvero fossimo all'interno di quel paesaggio.

A.C. *Sempre che nel frattempo il nostro occhio non si sia abituato a tal punto ai pixel...*

J.R. Io credo proprio di no, e lo faccio proprio per questo, adesso ho un nuovo apparecchio e uso negativi di 30x40 centimetri, e lo faccio proprio per far vedere la differenza. Questo è però solo uno dei motivi, il motivo principale è soprattutto che mi diverto...

A.C. *Nell'ultimo libro che mi ha regalato poco fa ho notato che ci sono anche fotografie di persone. Ho letto che molti hanno visto in queste foto una forte malinconia. Io ho invece l'impressione che non sia così, ma forse questo ha a che fare con il fatto che ormai il nostro occhio si è abituato a tal punto ai colori che non appena vede il bianco e nero tende a interpretarlo come malinconia. Le bambine ad esempio mi sembrano molto più felici in queste immagini di alcuni decenni fa di quanto sarebbero oggi, alla stessa età...*

J.R. Questo è molto interessante, anche se le domande sono in realtà due. Una è essenziale. La fotografia in bianco e nero è una cosa completamente diversa da quella a colori. Io ho fotografato per anni a colori, sono due sguardi diversi sul mondo, nella prima sono importanti il colore, in quella in bianco e nero sono importanti la luce, le forme e, attenzione, le espressioni. Mentre di fatto il colore non valo-

rizza l'espressione. Qui invece la semplificazione fa risaltare l'espressione del viso. Nel caso dei ritratti utilizzo una Leica, non è un apparecchio invasivo, non altera l'atmosfera di fiducia, non è un apparecchio enorme, è silenzioso. Io fotografo soltanto le persone che conosco, la mia famiglia in primo luogo, o i miei conoscenti, perché in questo modo non li disturbo, sono uno di loro, e quello che è per me importante è il rapporto che hanno con me. E quindi la naturalezza, quei momenti miracolosi di calma e tranquillità, non so se si può chiamare malinconia, direi piuttosto che si tratta dell'essenza di quella persona.

A.C. *E secondo lei sarebbe possibile ancora oggi. Nelle birrerie di oggi per esempio?*

J.R. Io ho diversi cicli, paesaggi, nautre morte, quando però si tratta di persone, lo faccio soltanto in quei rari casi in cui è possibile, non è una cosa che faccio per vivere. Ho un progetto a lunga scadenza, di persone che hanno vissuto con me e che per me sono state importanti, e le fotografo ormai da vent'anni. Sono persone che continuano a cambiare, quindi ho sempre voglia di continuare. Da questo punto di vista la fotografia è un medium importantissimo perché, siccome il tempo sta precipitando, è fondamentale cogliere il modo in cui i volti cambiano, perché non si può tornare indietro…

A.C. *Mi ricordo che a Pisa qualcuno aveva addirittura obiettato, in modo un po' paradossale, che sarebbe meglio non fotografarli certi luoghi, perché la conseguenza sarebbe un incremento di turisti che finiranno per distruggerli.*

J.R. Il rischio è piuttosto che possano arrivare gli americani e cominciare a girare anche qui i loro film…

A.C. *Mi piacerebbe anche capire in che modo ha scelto i luoghi che ha fotografato.*

J.R. Come dicevo prima, grazie al mio lavoro, avevo girato molto il mio paese, poi mi sono fatto guidare anche dai libri, dalle cartine. Ho girato così quasi tutti i luoghi significativi della Boemia. Questo ovviamente implica anche che sono dovuto tornare negli stessi posti finché non è stato possibile fare la fotografia che volevo, per via delle condizioni atmosferiche, oppure per colpa mia, per cercare una nuova inquadratura, perché non sentivo ancora mio quel luogo. Li ho scelti quindi in modo molto accurato e puntiglioso.

A.C. *Molti hanno notato che in* Bohemia *l'uomo non è mai presente. Ho notato che non sono mai presenti nemmeno i segni più elementari lasciati dall'uomo, ad esempio i fili dell'elettricità, è quasi come se non ci fossero tracce umane sui paesaggi…*

J.R. Il motivo è che un tempo le persone e l'architettura erano strettamente legati alla natura, tutti i luoghi fotografati sono stati costruiti in una determinata epoca, entro la fine del XVIII secolo, solo dopo è iniziata la rivoluzione tecnologica, con i treni e le strade asfaltate. Da allora in poi la natura è stata per così dire distrutta, fino a quel momento veniva abbellita, esisteva ancora una dimensione spirituale, i castelli erano in cima alle colline, andavano a formare una specie di corona della collina e di tutta la regione. Con la rivoluzione tecnologica ha prevalso invece la dimensione razionale, le strade dovevano essere dritte e non importava niente a nessuno se in questo modo si alterava il paesaggio. Non si è più prestata la giusta attenzione alla natura, e questo continua ancora oggi. Io invece ero interessato alla dimensione spirituale, quindi niente fili, niente macchine e niente persone, perché le persone di oggi non sono più adatte a quei luoghi.

A.C. *A suo modo è un po' lo stesso lavoro che fanno gli storici, con un altro materiale…*

J.R. Sì, con il mio modo di fotografare cerco di lavorare proprio così. È una fotografia più vera. Anche il paesaggio cambia, per questo è importante fermarlo sulla carta. La Boemia è il posto in cui sono nato e il fatto che possa cambiare in peggio mi atterrisce, anche le persone oggi

vivono in modo completamente diverso. Negli anni Settanta e Ottanta ho vissuto in campagna e andare a piedi, lungo i sentieri gotici, era una dimensione diversa…

Fig. 3. Jan Reich e Jana Reichová (Fotografia di Karel Cudlín, 2008)

A.C. *Per tornare al discorso di prima, ho l'impressione che più che di malinconia si potrebbe parlare di "visione periferica". Nelle sue fotografie lei si accorge spesso di ambienti e situazioni che la nostra cultura non ha particolarmente a cuore. Nel ciclo* Moldava *mi ha colpito questo riscoprire il senso reale del fiume per la città, che in passato è stato immenso, mentre ora è come se non esistesse più…*
J.R. Anzi oggi dà addirittura fastidio…

A.C. *In un certo senso ha senz'altro ragione.*
J.R. Eppure Praga è una città fondata sulla Moldava, da un lato il castello, dall'altro Vyšehrad, le due colline che dominano il fiume, che allora era un corso d'acqua che permetteva il passaggio del legno, delle merci, in sostanza era l'autostrada dell'epoca.

A.C. *Quindi c'è davvero una sua certa predilezione per determinati temi, i Sudeti, la Moldava,* Praga sparita…
J.R. *Praga sparita* è un caso un po' diverso. Se posso aggiungere qualche particolare, io sono emigrato, nel 1969-1970 ho vissuto a Parigi, fotografavo la gente per strada, mi piaceva moltissimo, perché era una cosa completamente diversa. Praga è grigia, pesante, c'è un tempo atmosferico diverso, fa freddo, mentre la Francia – come del resto l'Italia – era solare, spensierata, allegra. Poi sono tornato per quella che definirei un'incapacità di emigrare, avevo nostalgia. Per me la poetica non è un valore così importante, per me sono più importanti i legami con le persone, con gli amici, allora ero da solo, mia madre era addirittura emigrata, ma sono tornato perché ero cresciuto qui, perché avevo qui tutti i miei amici e mi sono reso conto che nella mia vita non avrei più trovato amici del genere. Francesi e americani possono essere ottimi conoscenti, ma l'esperienza vissuta, l'infanzia… Ma si è trattato piuttosto della mia incapacità di mettere lì radici, certo mi è dispiaciuto, ma d'altro canto sono tornato, non c'era nessuna possibilità di mantenersi lavorando, non c'erano riviste, c'era uno stato di polizia, dopo il '68 la situazione era tremenda. E ho cominciato a girare le redazioni, pensavo di poter continuare a fotografare la gente, come facevo a Parigi, ma poi ho scoperto che era impossibile, l'atmosfera era difficile, c'era la polizia dappertutto, e così ho cominciato a fotografare i luoghi dove ero stato felice da bambino, i quartieri di Líbeň, Holešovice, Smíchov, e ho fotografato di nuovo quei luoghi in cui ero stato felice, li ho riportati alla memoria, e in questo modo è nato il ciclo *Praga sparita*, perché anche i miei luoghi erano stati nel frattempo distrutti.

A.C. *Visto che ha accennato al 1968, com'erano stati dal suo punto di vista gli anni Sessanta? Lei ha studiato alla Famu, dev'essere stato un momento particolare, alla vigilia della Primavera di Praga…*

J.R. Io sono stato, probabilmente, molto fortunato. Quando sono entrato alla Famu avevo 23 anni, eravamo nel 1965, erano proprio gli anni in cui stava cominciando a manifestarsi la *nová vlna*, quel nuovo modo di fare cinema, io studiavo nell'atelier di fotografia ed era interessantissimo perché qui in Boemia non si potevano fare affari, non c'era la pubblicità, quin-

di ci dedicavamo tutti all'arte... C'era quindi una concentrazione assoluta, non c'era nemmeno la televisione, tutti si incontravano ogni giorno e un ruolo enorme era riservato alla letteratura, uscivano tutti quei libri che negli anni Cinquanta non potevano essere pubblicati, e tutti si conoscevano tra loro. Praga era accogliente, in tutti i caffé sedeva qualcuno di interessante. E poi allora avevamo vent'anni, eravamo molto più curiosi, era un'epoca di grande libertà, anche se c'erano i comunisti, tutti quei film che oggi conosciamo venivano girati uno dopo l'altro, tutto con i soldi dello stato. La Famu era allora, come si diceva, una delle migliori scuole al mondo, venivano a studiare lì da tutte le parti, sia per l'avvento della *nová vlna*, sia per una lunga tradizione culturale, in campo fotografico, cinematografico.

La disillusione poi è stata fortissima, all'improvviso c'erano dappertutto i carri armati. La cosa peggiore è stata, almeno dal mio punto di vista, quando sono tornato dalla Francia, vedere come tanta gente, per conservare il proprio lavoro, era cambiata, tutti i democratici di qualche mese prima hanno cominciato a comportarsi come se fossero i peggiori conformisti. Era un situazione terribile e triste.

A.C. *Se posso farle una domanda indiscreta, lei ha fotografato in quella settimana dopo l'arrivo dei carri armati russi? Da noi sono celebri le foto di Koudelka, l'orologio su piazza San Venceslao...*

J.R. Sì, già nel corso di quella prima notte – non stavo dormendo – sono subito andato a vedere che stava succedendo. Poi alcune le ho anche spedite alla radio Svobodná Evropa, alcune le hanno anche pubblicate con il mio nome, e poi avevo paura che mi mettessero in galera.

A.C. *Ma poi non le ha ripubblicate?*

J.R. No, però sono qui in qualche scatola... Anche perché io non sono, come Koudelka, un reporter, ne ho un paio che sono riuscite bene, scattate anche in una situazione pericolosa, avevo paura che sparassero, alcuni carri armati stavano bruciando ma, anche se la situazione non era così grave, a me non piacciono queste situazioni...

A.C. *Credo che non piacciano a nessuno... Mi ha poi molto colpito il ciclo* Il circo*, che ruolo ha avuto il circo nella sua vita?*

J.R. Per me rappresenta una parte della mia vita, tornato dal militare ho fatto quattro volte gli esami per entrare alla Famu e da noi bisognava avere un lavoro, altrimenti si finiva in prigione, e allora visto che non si poteva andare all'estero ho scelto, tra le altre cose, di andare in giro per la Cecoslovacchia in autostop. E ho incontrato un circo, mi sono trovato benissimo e sono rimasto lì per quasi due anni. Siamo stati in Slovacchia, abbiamo girato tutta la Moravia e ho scattato molte fotografie, poi ero ormai uno di loro, mi occupavo dei cavalli, era bellissimo, eravamo una specie di famiglia, quindi ho potuto fare le foto che volevo, loro non avevano nessun timore, e siccome si ripeteva tutti i giorni, ho potuto fare tante prove, e così è nato il mio ciclo. Poi è arrivata la Famu e ho lasciato perdere.

A.C. *Per un lettore italiano che non conosce molto la letteratura ceca non può non venire in mente, alla luce di quanto stiamo dicendo, il nome di Bohumil Hrabal. Del resto c'è un suo testo anche nel suo libro* Praha.

J.R. Io ho avuto con Hrabal un rapporto molto intenso, era un autore geniale. Negli anni Sessanta quando hanno cominciato a essere pubblicati i suoi libri non era più un ragazzino, aveva quasi cinquant'anni, ma è stato uno di quegli autori che hanno contribuito a creare l'atmosfera degli anni Sessanta. Lo conoscevo personalmente, abbastanza bene, perché era una persona molto aperta, andava in birreria tutti i giorni, gli ho fatto vedere le mie fotografie e lui un paio di volte ha scritto una prefazione ai miei libri. Tra le persone che ho incontrato in vita mia Hrabal è una delle figure più importanti, aveva una visione del mondo molto vicina alla mia ed è incredibile che poi siamo anche

diventati amici, andavamo in birreria insieme, nonostante la sua gloria. Era poi una persona che aiutava, che incitava gli altri.

Fig. 4. Jan Reich, *Dům v Krajině*

A.C. *Forse qualcuno potrebbe meravigliarsi del fatto che il suo nuovo libro,* Una casa in campagna*, contenga cicli tra loro diversi. In effetti è molto più eterogeneo rispetto a* Bohemia*, anche se mi sembra di capire che non si tratti di cicli contrapposti. Com'è nato questo libro?*

J.R. Negli anni Settanta abbiamo comprato una casa in campagna, non si trattava dei Sudeti, dove non volevo tornare, mio padre era stato trasferito lì per forza e quello era un paesaggio triste, era una terra di nessuno, da cui erano stati cacciati i tedeschi. Quando sono tornato da Parigi, non sarei potuto tornare lì perché era una zona troppo deprimente. Ho allora cominciato, come il padre del nostro popolo, Čech, a cercare un luogo dove fermarmi, e poi l'ho trovato per caso, nei dintorni di Sedlčany. È una regione povera, non ci sono industrie, ci vivono ancora gli abitanti originari e laggiù l'influenza della politica si faceva sentire molto meno. Allora ho venduto una casa e ne ho comprata un'altra lì. Mi piaceva il fatto che fosse rimasta intatta la struttura originaria del paese e gli abitanti, e ho fotografato tutto, anche gli interni, spesso molto semplici, con la loro particolare spiritualità, i paesaggi originali con le stesse strade dell'epoca gotica. È stata una cosa assolutamente spontanea. Quando si fotografano le costruzioni, si comprende molto meglio come sono state costruite. È una specie di avventura, per questo lo faccio... Un secondo fattore per me estremamente importante è che, quando si fa una cosa del genere, si crea anche un documento sentimentale, questa è la mia concezione dell'arte. Naturalmente non sempre ci si riesce, bisogna trovare il posto giusto, le condizioni atmosferiche giuste e così via...

Nel libro ci sono diversi cicli: interni, paesaggi, nature morte e persone. Allora mi sono sposato e abbiamo vissuto a lungo lì con tutta la famiglia, per questo ci sono anche queste fotografie della mia famiglia e delle birrerie. Quando abbiamo preparato il libro, abbiamo cercato di rendere un'atmosfera precisa, sulla base delle quattro stagioni dell'anno. Questi quattro cicli li avevo in precedenza sperimentati in diverse mostre. Visto che sono sempre la stessa persona in stagioni diverse, ho pensato che potesse funzionare. E sono molto soddisfatto del risultato finale, questo libro l'abbiamo preparato a lungo, le fotografie le abbiamo scelte con mia moglie, che non ha con esse un rapporto di dipendenza così stretto, perché lei riesce a vederle da un altro punto di vista. E questo l'abbiamo fatto per diversi anni. E quando siamo stati del tutto sicuri, l'abbiamo pubblicato. Non c'è quindi nulla di casuale. Si tratta di fotografie di molti anni fa...

A.C. *Nonostante lei viaggi molto, tutti i suoi libri sono estremamente legati alla Boemia. Ha questo qualcosa a che fare con il fatto che il suo "rapporto sentimentale" con i luoghi è in questo caso diverso? Fotografa anche quando si trova all'estero?*

J.R. In parte abbiamo già toccato questo argomento parlando di *Bohemia.* Dopo l'uscita del libro ho avuto mostre in molti paesi diversi, ma in primo luogo va subito detto che in tutti quei paesi ci sono stato soltanto per periodi piuttosto brevi. Ad esempio in Toscana sono già stato

quattro volte, quindi è una regione che conosco abbastanza bene e che mi piace molto, mi sembra anzi quasi il paradiso terrestre, il mare, le isole, i ristoranti all'aperto, è tutto incredibile, ho quasi l'impressione di essere in un altro mondo, qui da noi mi sembra tutto tragico. Ma mi sento legato a questi luoghi, non ci posso fare niente, e questa è una cosa che mi sembra fondamentale. È questo il mio ambiente. Lo sento quasi come un obbligo, il mio destino è questo. Anche all'estero naturalmente fotografo, ma soprattutto le persone, cerco di cogliere qualche atmosfera particolare, più che altro, in tutta quella fretta, per comprendere quel luogo. Due settimane non si possono confrontare con decenni di vita vissuta.

A.C. *Se capisco bene, quindi, non sono fotografie che pubblicherebbe…*

J.R. In certi casi no. Ho però fatto molte fotografie a Parigi, ad esempio, e quelle le vorrei pubblicare. Ma è una cosa che ho fatto ogni giorno per sei mesi. Ho poi altre fotografie, spesso soltanto quattro o cinque, in Italia o in Giappone ad esempio, che rappresentano una specie di diario di viaggio, ma lo faccio per me stesso, perché rimanga una traccia.

A.C. *Questo lo facciamo anche noi comuni mortali, soltanto che le nostre fotografie sono quasi sempre a colori e spesso poco riuscite.*

J.R. Non è questa la cosa importante, in quel caso la cosa essenziale è cogliere le sensazioni di quei momenti.

A.C. *In Italia le sue fotografie sono già comparse nel volume di Daniela Hodrová,* Visioni di Praga *(Udine 2005). Si tratta di un caso?*

J.R. No, l'iniziativa è partita dalla cattedra di ceco di Udine, è stata un'idea di Annalisa Cosentino. In ogni caso non si è trattato di un caso, la Hodrová è di poco più giovane di me e anche lei si è occupata spesso di Praga, della sua storia, ed è un'ottima scrittrice. Io avevo pubblicato il volume *Praga* e mi hanno chiesto se mi interessava partecipare a questo progetto. C'è una certa similitudine tra le nostre poetiche, la sua concezione letteraria va molto in profondità, è molto personale…

Fig. 5. Jan Reich e Jana Reichová (Fotografia di Karel Cudlín, 2008)

A.C. *L'ultima domanda ricalca probabilmente uno stereotipo: mediamente all'estero conosciamo soltanto Koudelka, i più informati forse anche Sudek, ma spesso si ha la sensazione di un certo tipo particolare di fotografo, che fotografa in bianco e nero, nella variante del giramondo o di chi si concentra su un soggetto specifico. È un caso o, secondo lei, c'è una precisa motivazione?*

J.R. Forse ha a che fare con il fatto che noi siamo qui chiusi in mezzo alle montagne e allora ci concentriamo. Ma secondo lei in Italia non è comune?

A.C. *Non ne sono sicuro, ma ho l'impressione che non sia così comune che un fotografo abbia una casa in campagna da qualche parte in Toscana e gli piaccia fotografare le strade che portano ai paesini intorno o che fotografi il paesaggio che vede ogni giorno dalla sua finestra…*

J.R. Forse possiamo tornare al discorso che da noi non potevamo viaggiare e avevamo quindi le case in campagna. Poi, in secondo luogo, un terzo del paese era vuoto, dopo che i tedeschi erano stati costretti ad abbandonarlo, e le case avevano prezzi molto bassi. Se fossi stato nella situazione di mio nonno a suo tempo, proba-

bilmente sarei andato anch'io a fare il bagno a Rimini…

A.C. *Il punto essenziale di questo discorso forse è che mentre da voi non c'è "differenza di classe" nel possedere una casa in campagna, in Italia avere un casale in Toscana non ha niente in comune con l'esperienza ceca.*
J.R. Sono assolutamente certo che il passato ha profondamente modificato la nostra percezione, ogni praghese per sopravvivere è dovuto diventare anche un po' contadino. Non tutti hanno iniziato a fotografare, ma c'è un'esperienza che è stata davvero comune.

[Praga, 13 febbraio 2008]

INDICE E DIDASCALIE DELLE IMMAGINI

Bohemia

Dobřív, p. 4
Betlém – Kuks, p. 8
Čichadlo, p. 54
Pardubice, p. 115
Říp, p. 116
Tábor, p. 315
Manětín, p. 316
Liběchov, p. 327
Cheb, p. 328

Dům v krajině

Neděle v Nechvalicích [Domenica a Nechvalice], p. 167
Kamna v obděnické hospodě [Stufa nella birreria di Obděnice], p. 168
Snídaně v Křemenici [Colazione a Křemenice], p. 197
V myslkovské hospodě [Nella birreria di Myslkov], p. 198
Světnice v Křemenici [Il soggiorno di Křemenice], p. 223
Cesta do Křemenice [La strada per Křemenice], p. 224

Mizející Praha

Holešovice 1978, p. 233
A – Smíchov 1978, p. 234
Holešovice â Přístav [Holešovice â- Porto] 1979, p. 265
Tramvaj č. 23 [Tram n. 23] 1974, p. 266
Nádraží Praha-Smíchov [Stazione Praha-Smíchov] 1978, p. 281
U Jiráskova mostu [Vicino a Jiráskův most] 1975, p. 282
Nádraží Praha-Bubny [Stazione Praha-Bubny] 1976, p. 290

eSamizdat 2008 (VI) 1

Russia, a cura di Marco Dinelli; *Polonia*, a cura di Alessandro Amenta; *Repubblica ceca*, a cura di Alessandro Catalano 329-331

JAN REICH, *Bohemia*

LIBĚCHOV

Jan Reich, *Bohemia*

Cheb

Panorama 2007

Russia, Polonia, Repubblica ceca

◇ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 329-331 ◇

RUSSIA

Il 2007 è stato proclamato dal presidente della Federazione russa V. V. Putin l'anno della lingua russa nel mondo ↬ Il Concilio popolare ha proposto il ripristino della lettera "i" nell'alfabeto russo ↬ Dal 10 al 14 giugno a Mosca si è tenuto il festival Settimana della lingua russa promosso dal Consiglio di Curatela della fondazione ortodossa per la beneficienza Peresvet ↬ Il presidente russo Vladimir Putin ha sottoscritto il Decreto sulla costituzione della Fondazione Mondo russo che ha come obiettivo lo studio e la diffusione della lingua russa in Russia e nel mondo ↬ La Commissione interministeriale per la lingua russa ha avanzato la proposta di rendere obbligatorio l'uso della lettera "ë" nel russo scritto ↬ Durante una conferenza stampa Michail Švidkoj, direttore dell'Agenzia Federale per la cultura e il cinema, ha dichiarato che "il degrado della lingua letteraria e parlata è evidente e rappresenta un serio problema" ↬ A Čeljabinsk è apparso il primo filobus "intellettuale": all'interno tappezzato di brevi racconti di autori classici, notizie sulle novità letterarie e indirizzi delle biblioteche, esternamente decorato con immagini di libri. Nel filobus verranno distribuiti testi di autori contemporanei e non, libri di narrativa e poesia ↬ La Federazione internazionale degli scrittori in lingua russa ha messo a punto il programma speciale Il retaggio culturale mondiale, i valori fondamentali e la lingua russa, nell'ambito del quale si prevede di collocare un busto di bronzo raffigurante il sommo poeta russo Aleksander Puškin in ogni paese del mondo ↬ Monumenti inaugurati a Mosca nel 2007: a Michail Šolochov, Ivan Bunin, Marina Cvetaeva e a Cirillo e Metodio. A San Pietroburgo è stato invece inaugurato un monumento a Vladimir Nabokov ↬ Nel 2007 hanno festeggiato il loro settantesimo compleanno gli scrittori Valentin Rasputin, Bella Achmadulina, Andrej Bitov ↬ Nel 2007 hanno festeggiato il loro settantacinquesimo compleanno gli scrittori Evgenij Evtušenko, Vladimir Vojnovič, Vasilij Aksenov ↬ All'età di 47 anni si è spento il poeta e traduttore Il´ja Kormil´cev ↬ All'età di 67 anni si è spento il poeta e artista Dmitrij Aleksandrovič Prigov ↬ All'età di 80 anni si è spento il violoncellista Mstislav Rostropovič ↬ Il Presidente russo Vladimir Putin ha conferito alla poetessa Bella Achmadulina l'Ordine al merito della patria di II classe ↬ E pure Aleksandr Soženicyn, che aveva rifiutato in passato premi e riconoscimenti sia da Gorbačev che da El´cin, ha accettato il Premio di stato assegnatogli dal presidente Vladimir Putin ↬ Il premio Nacional´nyj bestseller è stato assegnato a Il´ja Bojašov (per il romanzo *Put´ Muri* [Il cammino di Muri]), il premio Lev Tolstoj a Leonid Borodin (per il romanzo *God čuda i pečali* [L'anno del miracolo e della tristezza]), il Booker russo a Aleksandr Iličevskij (per il romanzo *Matiss* [Matisse]), il premio Bol´šaja kniga a Ljudmila Ulickaja (per il romanzo *Daniel´ Štajn, perevodčik* [Daniel´ Štajn, traduttore]) il premio Poet a Oleg Čuchoncev (alla carriera) ↬ Secondo dati ufficiali l'autore più venduto in Russia è oggi Dar´ja Doncova, seguita da Tat´jana Ustinova, Julija Šilova e Boris Akunin ↬ L'Antipremio Polnyj abzac è andato a Sergej Minaev, l'autore di *Duchless* e *Media Sapiens* ↬ A San Pietroburgo è nato Blogbuster (blog+blockbuster), il primo premio letterario per opere che compaiono all'interno di blog e siti web ↬ Il governo di San Pietroburgo ha consegnato un premio letterario al pugile russo Nikolaj Valuev che con la sua autobiografia *Moi 12 raundov* [I miei dodici round] ha dato un importante contributo alla propaganda della boxe ↬ Vladimir Putin si è incontrato con quindici giovani scrittori. Tra i vari temi affrontati, quello di testi letterari commissionati dallo stato al fine di propagandare i valori della famiglia, della salute e della sicurezza ↬ È uscito *Za čto* [Perché], un volume che raccoglie gli scritti di Anna Politkovskaja ↬ Presso il Museo Sacharov a Mosca si è tenuta la mostra Arte proibita che ha raccolto alcune opere respinte l'anno precedente dalle direzioni di gallerie d'arte e altri lavori censurati dal potere sovietico e sgraditi alla chiesa ortodossa. Era possibile guardare le opere nascoste dietro a finte pareti soltanto attraverso dei forellini. Il direttore del museo è stato incriminato per insulto alla dignità umana e oltraggio alla religione ↬ Di fronte a una foto realizzata dal gruppo Nasi blu il ministro della cultura Aleksandr Sokolov ha esclamato "Questa è pornografia!" e l'opera, che doveva essere trasportata in Francia per la mostra *Soc-Art. Arte politica in Russia*, non ha potuto lasciare il territorio russo. La foto, intitolata *Era miloserdija* [L'era della misericordia], ritrae due poliziotti che si baciano in mezzo a un bosco di betulle innevato ↬ Tra i film russi usciti nel 2007: *Puškin. Poslednjaja duel´* [Puškin. L'ultimo duello] di Natal´ja Bondarčuk, *Mongol* [Il mongolo] di Sergej Bodrov, *Kod apokalipsisa* [Codice Apocalisse] di Vadim Šmelev, *1612* di Vladimir Chotinenko. Ma anche *Aleksandra* di Aleksandr Sokurov e *Gruz 200* [Cargo 200] di Aleksej Balabanov ↬ Nikita Michalkov ha realizzato un cortometraggio televisivo su Putin in occasione del cinquantacinquesimo compleanno del presidente ↬ Sul quotidiano Rossijskaja gazeta è apparsa una lettera firmata, tra gli altri, dal regista Nikita Michalkov e dallo scultore Zurab Cereteli. Gli autori della lettera ringraziano Putin dell'opera svolta durante il suo mandato e a nome di tutta la comunità artistica russa chiedono al presidente di non abbandonare la sua carica ↬ Il noto regista teatrale Anatolij Vasil´ev ha lasciato la Russia, forse per sempre.

↬

Marco Dinelli

POLONIA

Il 2007 si è aperto con la scomparsa di Ryszard Kapuściński, famoso giornalista, fotografo, poeta, viaggiatore, autore di importanti reportage scritti nel segno della divulgazione e dell'incontro con l'altro. Tra le sue ultime opere (tutte tradotte in italiano): *Heban* [Ebano], *Podróże z Herodotem* [In viaggio con Erodoto], *Ten Inny* [L'Altro]. Dopo la sua morte, come consuetudine nell'epoca della *lustracja*, sono subito scattate le accuse di collaborazionismo con il regime comunista ↬ Il premio Nike è stato assegnato a Wiesław Myśliwski per *Traktat o łuskaniu fasoli* [Trattato sullo sbucciare i fagioli]. Lo scrittore aveva già ricevuto questo riconoscimento nel 1997 per *Widnokrąg* [Orizzonte]. Il pubblico ha invece premiato *Gottland* di Mariusz Szczygieł ↬ Il Paszport Polityki per la letteratura è andato a Michał Witkowski per *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej* [Barbara Radziwiłłówna di Jaworzno-Szczakowa] ↬ Nella categoria delle arti visuali il premio è stato assegnato a Joanna Rajkowska, artista conosciuta soprattutto per l'esotica palma artificiale al centro di Varsavia, divenuta ormai uno dei nuovi simboli della capitale ↬ Dopo avere fondato, con scarso successo elettorale, il Partito delle Donne, col romanzo *Kobieta i mężczyźni* [La donna e gli uomini] Manuela Gretkowska torna alla sua vena provocatoria che negli ultimi tempi sembrava aver accantonato in favore di scelte più compromissorie, seppure di grande successo mediatico ↬ Il 2007 ha visto la pubblicazione di una serie di importanti opere di critica letteraria e saggistica: *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości* [Il ritorno della centrale. La letteratura nella nuova realtà] di Przemysław Czapliński; *Wyspiański wielokrotnie* [Molte volte Wyspiański] di Jan Błoński; *Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu* [La natura e il teatro. 16 testi su Gombrowicz] di Jerzy Jarzębski; *Twarz Tuwima* [Il volto di Tuwim] di Piotr Matywiecki; *Monolog wewnętrzny Telimeny i inne szkice* [Il monologo interiore di Telimena e altri schizzi] di Michał Głowiński; *Niesamowita Słowiańszczyzna* [Incredibile Slavia] di Maria Janion; *Tadeusz Kantor. Między śmietnikiem a wiecznością* [Tadeusz Kantor. Tra immondezzaio e immortalità] di Krzysztof Miklaszewski ↬ Rimasto inedito per trent'anni, è uscito il romanzo *Kurtyzana i pisklęta* [La cortigiana e i pulcini] di Krzysztof Niemczyk, bizzarro performer cracoviano e collaboratore di Tadeusz Kantor fino alla rottura che ne ha segnato il tracollo artistico e personale. Il romanzo è accompagnato dal *Traktat o życiu Krzysztofa Niemczyka na użytek młodych pokoleń* [Trattato sulla vita di Krzysztof Niemczyk a uso delle giovani generazioni] di Anna Ptaszkowska ↬ Grande interesse ha suscitato *Wędrowiec cmentarny* [Il vagabondo dei cimiteri], racconto inedito di Gustaw Herling-Grudziński incentrato sul sanguinoso massacro di Srebrenica del 1995 ↬ Il 2007 è stato anche l'anno della narrativa gay. Oltre al già citato romanzo di Witkowski, sono usciti *Berek* [Acchiapparella] di Marcin Szczygielski, *Ja, czyli 66 moich miłości* [Io, ovvero 66 miei amori] di Bartosz Żurawiecki, *New romantic* di Michał Zygmunt, *Śmierć w darkroomie* [Morte nella darkroom] di Edward Pasewicz. Una vera esplosione, se non sempre qualitativa, almeno quantitativa. Effetto di reazione di massa al governo Kaczyński? ↬ Erano anni che si aspettava un film sull'eccidio di Katyń. Finalmente questo film è uscito. Il regista non poteva che essere il maestro Andrzej Wajda, che in quella tragedia ha perso il padre. Un successo di pubblico e critica, anche se l'agognato Oscar non è arrivato ↬ Continua il fenomeno Mariusz Wilk. Dopo *Wilczy Notes* e *Wołoka* è uscito *Tropami rena* [Sulle orme della renna], seconda parte del suo *Dziennik północny* [Diario del nord] ↬ A cavallo tra i generi letterari, *Podziękowanie za gościnę. Moja Francja* [Ringraziamenti per l'ospitalità. La mia Francia] di Julia Hartwig è una raccolta di testi eterogenei accomunati dalla fascinazione per la lingua e la cultura francese della grande poetessa polacca ↬ Il XXXII Festival cinematografico di Gdynia è stato vinto da *Sztuczki* [Stratagemmi] di Andrzej Jakimowski ↬ Il nuovo romanzo di Olga Tokarczuk, *Bieguni*, è stato accolto dalla critica come un capolavoro. Il titolo si riferisce al nome di una setta russa i cui adepti ritenevano di dover trascorrere la vita in continuo movimento, perché non appena si fossero fermati, Satana si sarebbe impossessato di loro. Partendo da questo spunto, la scrittrice narra dello sradicamento e dello spaesamento postmoderno dei nuovi cittadini del mondo ↬ Tra le proposte narrative più interessanti del 2007 vale la pena ricordare *Rynek w Smyrnie* [La piazza di Smirne] di Jacek Dehnel; *Ostatnia wieczerza* [L'ultima cena] di Paweł Hulle; *Ciemny las* [Bosco oscuro] di Andrzej Stasiuk; *Pijani Bogiem* [Ebbri di Dio] di Max Cegielski.

↬

Alessandro Amenta

Il 2007 verrà probabilmente ricordato per la discussa fondazione dell'Ústav pro studium totalitních režimů [Istituto per lo studio dei regimi totalitari], istituzione che ha il compito di coordinare lo studio sul passato recente della Cecoslovacchia (http://www.ustrcr.cz). Nonostante le molte polemiche e un'evidente insensibilità nell'approccio a tutta questione da parte del mondo politico, i primi due numeri della bella rivista Paměť a dějiny [La memoria e la storia] lasciano ben sperare ↬ A quasi vent'anni dalla rivoluzione di velluto si sta forse per risolvere anche la questione della restituzione dei beni confiscati alle chiese dopo il 1948 (in gran parte ovviamente alla chiesa cattolica) ↬ A Charta 77 sono state dedicate molte iniziative, tra cui un'affollata conferenza e un'impeccabile edizione in tre volumi dei documenti originali ↬ Il 15 novembre del 2007 si è aperta la grande mostra *Albrecht z Valdštejna a jeho doba* [Albrecht von Wallenstein e la sua epoca], che ha riaperto il dibattito sulle reali intenzioni del celebre condottiero, privato del comando dell'esercito da Ferdinando II e ucciso nel 1634 a Cheb ↬ L'Istituto per la storia contemporanea ha dedicato un bel sito alla Primavera di Praga (http://www.68.usd.cas.cz/) ↬ Con gli ultimi due volumi, dedicati agli anni 1958-2000, si è conclusa la monumentale edizione in undici tomi della storia dell'arte ceca (*Dějiny českého výtvarného umění*) ↬ L. Hubatová-Vacková e C. Říha hanno curato l'interessante mostra *Husákovo 3+1. Bytová kultura 70. let* [Le tre stanze e cucina di Husák. La cultura abitativa negli anni Settanta], tentativo di superare la demonizzazione di uno dei periodi più imbarazzanti della recente storia ceca ↬ Sono finalmente usciti i primi due volumi dell'ambizioso progetto di una storia della letteratura ceca dal 1945 al 1989 in quattro volumi (*Dějiny české literatury 1945-1989*), materiali di cui si aspettava da tempo con curiosità la pubblicazione. A volta la pazienza viene ripagata… ↬ Dopo quasi vent'anni Havel è tornato in teatro con una nuova opera, *Odcházení* [Il commiato / Andando via], che ha provocato molte discussioni, purtroppo però soprattutto per l'idea di scritturare l'attuale moglie nella messa in scena… ↬ C'è attesa per un film che sta per arrivare nelle sale cinematografiche dedicato al "cittadino Havel" ↬ Con molto interesse (e una fascetta bianca con la scritta "Bestseller") è stato accolto dai lettori cechi il libro di reportage dedicato dal giornalista polacco Mariusz Szczygieł a una serie di miti culturali cechi. Guardarsi dall'esterno non è sempre spiacevole ↬ Una delle figure più note dell'underground "giovane" degli anni Ottanta, Petr Placák, ha pubblicato il libro *Fízl* [Sbirro], integralmente basato sui documenti prodotti sul suo conto dalla polizia segreta ↬ Pochi mesi prima è invece morto il guru dell'underground ceco, Egon Bondy ↬ Sono usciti parecchi libri interessanti di narrativa, ma non molti di cui si senta l'esigenza di parlare diffusamente ↬ Milan Kundera ha ricevuto il premio di stato per la letteratura dell'anno 2007 per *L'insostenibile leggerezza dell'essere*. La cosa potrebbe sorprendere chi non conosce i rapporti tra Kundera e il suo paese di origine. Forse la situazione sta però migliorando visto che al momento della consegna del premio è addirittura risuonata la sua voce registrata…

Alessandro Catalano

◇ eSamizdat 2003

◇◇ eSamizdat 2004/1

◇◇ eSamizdat 2004/2

◇◇ eSamizdat 2004/3

◇◇◇ eSamizdat 2005/1

◇◇◇ eSamizdat 2005/2-3

◇◇◇◇ eSamizdat 2006

▽ eSamizdat 2007/1-2

▽ eSamizdat 2007/3

In questo numero testi e contributi di:

Alessandra Agostinelli
Alessandro Amenta
Stefano Bartoni
Egon Bondy
Manuel Boschiero
Vladimír Boudník
Maria Bidovec
Silvia Burini
Ivan Cankar
Fulvio Capparella
Lorenzo Casson
Alessandro Catalano
Alessio Cobianchi
Giancarlo Covella
Karel Cudlín
Lorenzo Di Bisceglie
Marco Dinelli
Katarina Dusikova
Vasile Ernu
Ernesto Evangelista
Andrea Ferrario
Zbyněk Fišer
Giulia Gigante
Wolf Giusti
Eugenia Gresta
Andrea Gullotta
Milan Herda
Tat´jana Korneeva
Maria Luisa Lombardo
Antonio Maccioni
Martin Machovec
Valentina Martina
Dario Massimi
Ivan Matoušek
Franco Miele
Alberto Morgante
Paolo Nori
Patrik Ouředník
Antonio Pane
Ramona Parenzan
Davide Posadinu
Elisa Quilici
Jan Reich
Sylvie Richterová
Angelo Maria Ripellino
Daniela Rizzi
Massimo Tria
Jaromír F. Typlt
Ivo Vodseďálek