

eSamizdat



ISSN 1723-4042



Copyright © MMVII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 A/B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-1507-0

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: dicembre 2007

eSamizdat 2006

29 dicembre 2006



eSamizdat, rivista elettronica quadrimestrale di slavistica registrata presso la Sezione per la Stampa e l'Informazione del Tribunale civile di Roma. No 286/2003 del 18/06/2003, ISSN 1723-4042

Copyright © eSamizdat 2003-2005 Alessandro Catalano e Simone Guagnelli

Direttore responsabile: Simona Ragusa

Redazione editoriale: Alessandro Catalano e Simone Guagnelli

Comitato di redazione: Silvia Burini, Alessandro Catalano, Marco Dinelli, Andrea Lena Corritore, Simone Guagnelli, Catia Renna, Marco Sabbatini e Massimo

Tria

Copertina, impaginazione e progetto grafico: Simone Guagnelli.

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 purch'è 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

www.esamizdat.it

Numero unico – Recensioni

R. Petrović, <i>Il fallito modello federale della ex Jugoslavia</i> , a cura di R. Tolomeo, Rubbettino Editore, Catanzaro 2005	11-16	Angelo Floramo
J. Topol, <i>Lavoro Notturmo</i> , traduzione di L. Angeloni, Azimut, Roma 2006	16-18	Alessandro Catalano
O. Tokarczuk, <i>Che Guevara e altri racconti</i> , a cura di S. De Fanti, Forum, Udine 2006	18-22	Alessandro Amenta
O. Slavnikova, <i>L'immortale</i> , traduzione di G. Perugini, Einaudi, Torino 2006	22-24	Simone Guagnelli
M. Viewegh, <i>Romanzo per donne</i> , traduzione di Alessandro Catalano, Instar libri, Torino 2006	24-25	Massimo Tria
A. Makine, <i>La donna che aspettava</i> , traduzione di A.M. Ferrero, Einaudi, Torino 2006	25-27	Marco Caratozzolo
J. Kratochvil, <i>Nel cuore delle notti un canto</i> , traduzione e cura di A. Mura, Milano 2005	27-29	Massimo Tria
J. Hašek, <i>Racconti</i> , a cura di S. Corduas, Mondadori, Milano 2006	29-31	Massimo Tria
J. Jedlička, <i>Nel mezzo del cammin di nostra vita</i> , traduzione di L. Fiorica, postfazione di M. Špirit, con una nota di A. Wildová Tosi, Forum, Udine 2006	31-33	Alessandro Catalano
J. Mikołajewski, <i>Tè per un cammello. Ovvero i casi e i casini dell'investigatore McCoy</i> , traduzione di S. De Fanti, prefazione di A. Camilleri, Forum, Udine 2005	33-35	Alessandro Amenta

D. Hodrová, <i>Sotto le due specie</i> , traduzione e nota di A.M. Perissutti, Forum, Udine 2005	35-37	Massimo Tria
“La collana OltrE: i primi tre anni”	37-42	Alena Wildová Tosi
G. Herling-Grudziński, <i>Il pellegrino della libertà</i> , introduzione e cura di M. Herling, L'ancora del mediterraneo, Napoli 2006	42-43	Alessandro Ajres
T. Piątek, <i>Il caso Justyna</i> , traduzione di L. Pompeo e G. Kowalski, Anfora, Milano 2006	43	Lorenzo Pompeo
I. Stogoff, <i>mASIAfucker</i> , traduzione di M.A. Curletto, Isbn Edizioni, Milano 2006	44	Stefano Bartoni
J. Weiss, <i>Il palazzo a mille piani</i> , traduzione di C. Baratella, Santi Quaranta, Treviso 2005	44-46	Alessandro Catalano
K. Grochola, <i>Mai più in vita mia</i> , traduzione di B. Delfino, Barbera, Siena 2006	46-47	Leonardo Masi
Ju. Družnikov, <i>Angeli sulla punta di uno spillo</i> , traduzione di F. Aceto e revisione sul testo russo di L. Pignataro, Barbera, Siena 2006	47-48	Milly Berrone
W. Gombrowicz, <i>Diario. Volume I (1953-1958)</i> , a cura di E.M. Cataluccio, traduzione di V. Verdiani, Feltrinelli, Milano 2004	48-53	Riccardo Capacciola
“Una neonata che ci regala pesci d'aprile” J. Kolář, V. Fuka, <i>Il signor Pescedaprile</i> , traduzione di V. de Tommaso, Poldi libri, Porto Valtravaglia (VA) 2005	53-54	Sergio Corduas
A. Radiščev, <i>Viaggio da Pietroburgo a Mosca</i> , traduzione di B. Sulpasso, Voland, Roma 2006	54-55	Ilaria Remonato

A. Stasiuk, <i>Jadąc do Babagad</i> , Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2004	55-57	Alessandro Ajres
P. Giedrowicz, <i>Bessa~Lala</i> , Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005	57-58	Leonardo Masi
D. Vogel, <i>Akacje kwitną</i> , Wydawnictwo Austeria, Kraków 2006 ²	58-60	Laura Rescio
N. Nedeva, <i>Darenieto</i> , Korporacija Razvitie KDA, Sofia 2001	60-63	Roberto Adinolfi
<i>Oberiu. An Anthology of Russian Absurdism</i> , a cura di E. Ostashevsky, Northwestern University Press, Evanston Illinois 2006	63-64	Giulietta Greppi
“Vozduch: la rivisitazione delle riviste e il librarsi dei libri”	64-69	Massimo Maurizio
“Otto poeti russi”, a cura di A. Niero, <i>In forma di parole</i> 2005 (XXV), 2	69-72	Massimo Maurizio
V.L. Puškin, <i>Stichotvorenija</i> , Giperion, Sankt-Peterburg 2005	72-74	Giuseppina Giuliano
V. Papernyj, <i>Kul'tura Dva</i> , Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2006 ²	74-77	Andrea Lena Corritore
J.B. Michlic, <i>Poland's Threatening Other. The Image of the Jew from 1880 to the Present</i> , University of Nebraska Press, Lincoln and London 2006	77-79	Laura Quercioli Mincer
L. Losev, <i>Iosif Brodskij. Opyt literaturnoj biografii</i> , Molodaja gvardija, Moskva 2006	80-83	Alessandro Niero
N. Lebina, <i>Enciklopedija banal'nostej. Sovetskaja povesednevnost': kontury, simvolj, znaki</i> , Dmitrij Bulanin, Sankt-Peterburg 2006	83-86	Andrea Lena Corritore

S. Dickinson, <i>Breaking Ground. Travel And National Culture in Russia from Peter I to the Era of Pushkin</i> , Rodopi, Amsterdam-New York 2006	86-87	Marco Sabbatini
A. Šenle, <i>Podlinnost' i vymysel' v avtorskom samosoznanii russkoj literatury putešestvij. 1790-1840</i> , traduzione dall'inglese di D. Solov'eva, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 2004	87-89	Ilaria Remonato
<i>Omosessualità e Europa. Culture, istituzioni, società a confronto</i> , a cura di A. Amenta e L. Quercioli Mincer, Lithos, Roma 2006	89-92	Leonardo Masi
A. Politkovskaja, <i>La Russia di Putin</i> , traduzione di C. Zonghetti, Adelphi, Milano 2005; E. Limonov, <i>Limonov protiv Putina. Takoj prezident nam ne nužen</i> , Moskva 2005	92-95	Marco Dinelli
D. Ugrešić, <i>Vietato leggere</i> , traduzione di M. Djoković, Edizioni Nottetempo, Roma 2005	95-96	Lorenzo Pompeo
P. Deotto, <i>Stanitsa Tèrskaja. L'illusione cosacca di una terra. (Verzegnīs, ott 1944 – mag 1945)</i> , Paolo Gaspari Editore, Pasion di Prato 2005	96-97	Caterina Cecchini
A. Belyj, <i>Glossolalia. Poema sul suono</i> , traduzione di G. Giuliano, Medusa, Milano 2006	97-99	Marco Sabbatini
A. Belyj - P. Florenskij, <i>L'arte, il simbolo e Dio. Lettere sullo spirito russo</i> , traduzione e cura di G. Giuliano, Medusa, Milano 2004	99-100	Antonio Maccioni
N. Valentini, <i>Pavel A. Florenskij</i> , Morcelliana, Brescia 2004	100-101	Antonio Maccioni

A. Parmeggiani Dri, <i>Scritti sulla pietra. Voci e immagini dalla Bosnia ed Erzegovina fra medioevo ed età moderna</i> , Forum, Udine 2005	101-103	Angelo Floramo
T. Olszanski, <i>E Adesso mio fratello tammazzerà. Reportage e riflessioni sulla guerra in Jugoslavia 1990-1994</i> , traduzione di A. Fonseca, Zane Editrice, Melendugno (Le) 2003	103	Alessandra Andolfo
A.J. Evans, <i>A piedi per la Bosnia durante la rivolta</i> , traduzione e saggio di N. Berber, Edizioni Spartaco, Santa Maria Capua Vetere (Ce) 2005	103-105	Lorenzo Pompeo
M. Caratozzolo, <i>La Russia allo specchio. Cultura, società e politica dell'emigrazione russa a Parigi negli anni Trenta</i> , nota introduttiva di R. Casari, L'Harmattan Italia, Torino 2006	105-107	Simone Guagnelli
R. Medvedev, <i>Jurij Andropov: neizvestnoe ob izvestnom</i> , Vremja, Moskva 2004	107-108	Stefano Bartoni
Ž. Medvedev – R. Medvedev, <i>Stalin sconosciuto</i> , Feltrinelli, Milano 2006	108-110	Stefano Bartoni
“Mio padre ha visto il primo uomo andare sulla luna?” Ju. Muchin, <i>“AntiApollon”. Lunna-ja afera SŠA</i> , Jauza Eksmo, Moskva 2006	110-112	Stefano Bartoni
“ <i>Drugoe iskusstvo</i> ”. Moskva, 1956-1988, a cura di I. Alpatova, Galart-Gosudarstvennyj Centr Sovremennogo Iskusstva, Moskva 2005	112-113	Marta Vanin
A. Boscolo, <i>Le trasformazioni urbane di Varsavia nel Novecento. Una guida bibliografica</i> , con saggi introduttivi di M. Marchi e C. Tonini, Carocci editore, Bologna 2005	113-115	Leonardo Masi

- A. Wildová Tosi, *Bibliografia delle traduzioni e studi italiani sulla Cecoslovacchia e la Repubblica Ceca (1978-2003)*, Bulzoni, Roma 2006 115 Alessandro Catalano
- Slovník slovesných, substantivních a adjektivních vazeb a spojení*, a cura di N. Svozilová – H. Prouzková – A. Jirsová, Academia, Praha 2005; 116-119 Andrea Trovesi
Praktyczny słownik łączliwości składniowej czasowników polskich, a cura di S Mędak, Universitas, Kraków 2005
- D.S. Baldaev, *Tatuirovki za-ključennykh*, Limbus Press, Sankt-Peterburg 2006² 119-120 Chiara Caccialanza

Le persone che si sono laureate in russo con me, o subito prima di me, o subito dopo di me, nessuno di noi insegna russo o usa in modo continuativo quello che ha imparato all'università.

Subito dopo che mi sono laureato, qualche volta andavo ancora nell'istituto di lingue e letterature straniere dell'università di Parma, una volta il nostro professore ha parlato agli studenti nuovi che dovevano scegliere la lingua quadriennale. Se pensate di lavorare con la letteratura russa, gli ha detto, scordatevelo.

C'è da dire però che quello che hai fatto all'università, specialmente la tesi, come si facevan le tesi quando studiavo io, che della gente ci metteva due anni, due anni di studio ininterrotto con dei sei mesi a Mosca San Pietroburgo per raccogliere il materiale, queste cose uno non se ne libera facilmente.

Paolo Nori

Ogni rivista che si rispetti deve avere i suoi momenti di crisi e deve saperli superare, eSamizdat forse lo ha fatto. Rispettando i tempi pubblichiamo, come nostro regalo di natale, il numero unico del 2006, dedicato integralmente alle recensioni. Dal 2007 eSamizdat tornerà alla consueta periodicità, anche se non mancheranno le novità. Intanto ci stiamo dotando di una struttura più solida, l'associazione culturale Altreurope, che consentirà a tutti coloro che apprezzano eSamizdat di sostenerci attivamente ed economicamente (<http://www.esamizdat.it/altreurope/index.htm>). Ringraziando come sempre tutti i nostri amici, stavolta in particolare Laura Piccolo per l'aiuto redazionale e Paolo Nori per l'autorizzazione a riprodurre il suo testo, non possiamo che augurarci un futuro ancora più radioso delle belle parole che ci ha dedicato sul numero 77 della rivista russa Novoe Literaturnoe Obozrenie Nataša Mazur (<http://magazines.russ.ru/nlo/2006/77/mag44.html>). Pur non conoscendola di persona, la vogliamo ringraziare di cuore pubblicamente. A volte ci sono cose che aiutano più di quanto ci si immaginerebbe... Per questo abbiamo pensato che non ci fosse miglior modo per farlo che tradurla e pubblicarla come editoriale di questo numero un po' speciale.

Alessandro Catalano & Simone Guagnelli



La rivista elettronica eSamizdat (www.esamizdat.it) è uno dei progetti scientifici più riusciti e vivaci di cui abbia avuto notizia negli ultimi anni, e visto che i progetti scientifici vivaci sono merce particolarmente rara, mi prenderò la libertà di cominciare, illustrando il retroterra sociale di questa rivista. eSamizdat è stata fondata da due dottorandi italiani, Alessandro Catalano e Simone Guagnelli, che hanno raccolto intorno a sé un gruppo di colleghi di tutto rispetto. Nel sistema d'istruzione italiano il dottorato occupa lo stesso posto di quello russo in Russia, ma il "profilo sociale" del dottorando italiano si differenzia un po' da quello dell'attuale dottorando russo. A cominciare dal fatto che in Italia all'università ci si iscrive dopo e di solito il percorso di studio è più lungo, di conseguenza, al dottorato si accede in età già adulta, ed è impensabile portarlo a termine prima dei trent'anni. I posti dei dottorati di slavistica sono pochi e superare l'esame di ammissione rappresenta la prima tappa verso la successiva carriera accademica. Tutti i dottorandi russisti che ho avuto modo di conoscere parlavano un russo molto buono e avevano trascorso lunghi periodi di soggiorno in Russia, chi per starsene dalla mattina alla sera in un archivio poco riscaldato, chi per frequentare rumorose serate poetiche, a seconda dell'argomento della tesi, che di regola è di alto livello, a prescindere dalle difficoltà presentate dall'argomento e dalla traduzione. Non è chiaro però che fine faccia il "giovane specialista" italiano, una volta discussa la sua tesi, le cattedre di slavistica disponibili infatti sono praticamente inesistenti, e in futuro si profila la minaccia di ulteriori soppressioni. Di conseguenza un numero rilevante di persone di talento e con una preparazione solidissima, ma ormai non più molto giovani, vanno avanti per molti anni svolgendo lavoretti occasionali. In questa situazione sarebbe naturale maledire la propria professione e abbandonarla senza rimpianti. E invece i dottorandi italiani hanno fondato una rivista on line, molto professionale e senza sconti sulla qualità a dispetto del formato elettronico. E, cosa particolarmente gradita a

chi è abituato a guardare alla slavistica italiana come a una rigida struttura gerarchica con confini praticamente invalicabili fra i diversi livelli, l'iniziativa dei "figli" ha ottenuto l'approvazione e l'appoggio della generazione dei "padri". Personalmente, dopo aver passato in rassegna questa rivista, ho avuto la sensazione che persino nelle condizioni di crisi generale, nella slavistica come nell'economia, la nostra disciplina "sopporterà tutto e si aprirà la strada col proprio petto ampio e chiaro" [cit. N.A. Nekrasov, *Železnaja doroga*, 1864]; e già solo per questo nutro una vivissima e oltremodo sincera simpatia per i dottorandi italiani.

Veniamo ora all'edizione in sé. La rivista ha un sottotitolo: Quadrimestrale di Slavistica creativa. Fino ad ora sono usciti sette numeri: uno nel 2003, tre nel 2004, due (di questi uno è doppio) nel 2005. Gran parte degli articoli è in italiano, ma si accettano anche testi in lingue slave e romanze, in tedesco e in inglese. eSamizdat ha alcune sezioni principali: si inizia con "Dialoghi", dove vengono pubblicate le interviste con noti slavisti italiani (L. Marinelli, G. Dell'Agata, R. Picchio, N. Kauchtschischwili e altri) e con scrittori russi (Viktor Erofeev, Vladimir Sorokin, D.A. Prigov, E. Limonov e altri). Nel 2005, dopo "Dialoghi", è stata inserita la nuova sezione "Reportage", inaugurata dal contributo di Emanuela Bulli da Majdan Nezaležnosti (2005/1). Dopo i materiali di attualità c'è la sezione degli articoli scientifici che colpiscono sia per l'eterogeneità degli interessi scientifici degli autori, che – non ho paura di ripetermi – per l'alto livello professionale. Recensirne soltanto una parte sarebbe ingiusto, recensirli tutti sarebbe superiore alle mie forze, quindi mi limito a elencarli:

2003/1: Simone Guagnelli, "Ex inculto ac horrido moscovitico'. Tradizione indiretta della risposta del Terribile a Jan Rokyta"; Massimo Tria, "Le avventure linguistiche del buon soldato Švejk. La lingua come metro di valutazione etica"; Simonetta Simi, "Il passaggio dal paganesimo al cristianesimo in due sermoni antico-russi"; Alessandro Catalano, "Una parola magica e ammaliante'. Il surrealismo ceco nei primi anni del dopoguerra"; Francesca Romoli, "Ioann-II'ja, primo arcivescovo di Novgorod"; Pavel Helan, "Mussolini e le legioni cecoslovacche"; Roberto Adinolfi, "Alcune interpretazioni in chiave mitologica dei resti fossili".

2004/1: Catia Renna, "Il dibattito critico degli anni Venti sulla letteratura russa di emigrazione e la 'nota praghese': M. Slonim e A. Turincev"; Matteo Bertelè, "Ai margini della pittura sovietica non ufficiale degli anni Settanta e Ottanta: Erik Bulatov"; Alessia Antonucci, "Il corsivo è mio: Viaggio attraverso la memoria di Nina Berberova"; Sergio Mazzanti, "La rinascita religiosa russa d'inizio secolo e l'emigrazione".

2004/2: Paola Bocale, "Il russo in vetrina. Indagini sulla lingua dei partecipanti a *Za steklom*"; Alessandro Catalano, "Moltissimi sono i verseggiatori, pochi i poeti'. L'italiano e la letteratura italiana nell'Europa centrale del XVII e XVIII secolo"; Svetlana Samokhina-Trouvé, "Le fantastique dans les ballades de Žukovskij"; Alessandro Amenta, "La produzione dell'identità e il linguaggio del desiderio. Note a margine di *Rudolf* di Marian Pankowski"; Elena Fedrigo, "Oskar Rabin, pittore 'realista'"; Federica Visani, "Le slogan politique dans l'*anekdot*. Réactions linguistiques à la manipulation communicative"; Eleonora Gallucci, "La lingua di Costantino di Preslav. *Učitel'noe Evangelie*: lingua e tecnica di traduzione".

2004/3: Contributi del "Seminario italo-francese di studi dottorali in Slavistica", Roma 23-24 gennaio 2004: Maria Chiara Ferro, "Temi e problemi dell'agiografia russa al femminile nei secoli X-XVII"; Ксения Хендерсон-Стюарт [Xénia Henderson Stewart], "О разговорной речи и письменной традиции в русской литературе XVII-го века"; Pierre Gonneau, "La chancellerie secrète comme source d'inspiration d'une nouvelle russe? L'affaire Skobeev (mai 1722)"; Bianca Sulpasso, "Il 'Ciclo di Olsuf'ev': introduzione ai problemi di catalogazione e lettura dei testi"; Rita Giuliani, "Gogol' e il Natale di Roma 1837"; Полина Недялкова-Травер [Paulina Nedjalkova Travert], "Социальная история питейных заведений в России: общественная роль кабака в жизни деревенской общины (конец XIX начало XX века)"; Francis Conte, "Le chemin de l'âme vers l'au delà dans la culture russe traditionnelle"; Ecatherina Rai Gonneau, "Les éditions de l'histoire et de l'autobiographie de Van'ka Kain (présentation provisoire)"; Maria Bidovec, "Johann Weichard Valvasor: polimata, nonché avvincente narratore nella Carniola del Seicento"; Massimo Tria, "I processi di Mosca e la campagna stalinista contro il formalismo visti da Praga"; Catia Renna, "Boris Jakovenko e la cultura filosofica europea: una ricostruzione biografica".

2005/1: Maria Grazia Bartolini, "Marina Cvetaeva's 'Poety'. An Analysis"; Massimo Maurizio, "I primi due cicli di G. Saggir nel contesto del concretismo russo: la ricerca della parola pura tra assenza e assurdo"; Elena Simonato, "Alfabeto russo: un progetto fallito

di latinizzazione”; Laura Sestri, “Ritmo, stile, conservazione. Alcune considerazioni sulla tipologia delle *byliny* russe”; Ilaria Remonato, “Considerazioni introduttive a una caratterizzazione delle particelle enfatiche in russo”; Eva Krátká, “Noi facciamo l’arte per battere la morte sulla linea del traguardo’. L’arte ceca nel segno della poesia visuale italiana degli anni Sessanta-Ottanta”; Marta Vanin, “Il mio colore preferito è quello che non fa male’: Vladimir Jakovlev all’interno della cultura *andegraund* moscovita”; Elena Fratto, “Chi vuol essere J. Gagarin? Kitsch, icone sovietiche e sottoculture: l’esperienza dei *rejvery*”.

2005/2-3. Questo numero è strutturato in modo diverso dai precedenti e, come promettono i redattori, questa nuova struttura diventerà standard. Si apre con la sezione “Temi”, una specie di “rivista nella rivista”, dedicata a un solo tema: questa volta si è trattato della ricezione della tradizione dei cultural studies nella slavistica italiana. I materiali di questa sezione si succedono nel seguente ordine: l’articolo programmatico di Gian Piero Piretto “Prospettive e limiti degli studi culturali nella slavistica italiana”; un’intervista con Michail Epštejn sull’essenza del concetto di “cultural studies” e sulle prospettive delle scienze umanistiche; un’intervista di Gian Piero Piretto su questo stesso tema con Evgenij Dobrenko e Vladimir Papernyj; la traduzione italiana di alcuni lavori di Ju.M. Lotman, D.S. Lichačev, M. Epštejn e V. Papernyj (questi testi sono stati scelti come precursori dello sviluppo dei cultural studies nella russistica). I nuovi esempi dell’applicazione di questo metodo sono raccolti in un gruppo di articoli: Silvia Burini, “Realismo socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito”; Marco Sabbatini, “Tra il Sajgon e Praga. Il Sessantotto e dintorni a Piter”; Giovanni Moretto, “Politica e cultura dei consumi in Unione sovietica nell’epoca chruščeviana”; Matteo Bertelè, “L’acquisizione di grafica russa presso il Gabinetto delle stampe di Dresda come modello delle relazioni culturali fra Unione sovietica e Repubblica democratica tedesca”; Andrea Lena Corritore, “Divismo e morte nel cinema russo degli anni Dieci: i funerali di Vera Choldnaja”; Marco Caratozzolo, “La satira antisovietica nel Satirikon di Parigi”; Giulia Dri, “Iconografia e cultura: rappresentazioni di un eroe sovietico, Jurij Alekseevič Gagarin”. In una sezione separata sono inserite le ristampe di articoli di russisti italiani: Giovanni Buttafava, “Soavi Licori. Succhi amari e il riso rosso di Medvedkin”; Gian Piero Piretto, “Un prato di non facile lettura: *Bežin Lug* di Sergej Ejzenštejn”.

Accanto alla sezione “Temi”, il numero doppio del 2005 include anche un gruppo di articoli, tradizionale per eSamizdat, su temi vari: Raffaella Vassena, “La retorica della persuasione e il modello di Puškin nel *Dnevnik pisatelja* di Dostoevskij e nei *Vybrannye mesta iz perepiski s druž’jami* di Gogol’”; Anna Valerio, “La traduzione di cultura: il caso dell’autobiografia di Nabokov”; Massimo Maurizio, “Del mutismo del verso poetico, o il ‘testo vuoto’ e ‘semivuoto’ nell’opera di G. Sapgir’”; Irina Kokochkina – Elena Simonato, “L’édification linguistique en Urss et la destinée de la langue tchéchéne”; Marco Leoni, “Lo *Slovo izbrano*: un emblematico trattato antilatino della Moscovia quattrocentesca”; Claudia Pieralli, “La tradizione epica orale delle *byliny* russe: *Mat’ syra zemlja* e il culto della terra”; Alessandro Catalano, “La Cecoslovacchia nella guerra fredda: da centro dell’Europa a frontiera dell’Europa dell’est (1945-1959)”; Francesca Ferri, “Le barzellette politiche in epoca sovietica e post-sovietica: opinioni a confronto”; Stefano Bartoni, “Fantascienza e anni Sessanta in Unione sovietica”.

In eSamizdat c’è una sezione dedicata alle pubblicazioni d’archivio. I materiali presentati coprono un arco cronologico molto ampio; qui, ad esempio, compaiono regolarmente documenti della prima metà del XVII secolo, tratti da archivi cechi, relativi a uno dei più interessanti periodi nella storia della Boemia (la cura dei testi è di Alessandro Catalano), sempre qui vengono pubblicati lavori inediti di Angelo Maria Ripellino (curati da Alena Wildová Tosi). Nell’ultimo numero (2005/2-3) è apparsa una riedizione molto interessante del racconto di Georgij Ivanov *Дело Почтамтской улицы/L'affare di via Počtamskaja*. Per sfatare le voci, circolate per molti anni, sulla sua presunta partecipazione a un omicidio, consumato, a quanto pare, nella primavera del 1923 nell’appartamento Pietrogradese di Georgij Adamovič, Ivanov nel 1956 aveva scritto e inviato a Roman Gul’ un testo nel quale si dava una descrizione particolareggiata dell’omicidio, compiuto – come lui insisteva ad affermare – già dopo la sua partenza dalla Russia, e al quale avrebbe preso parte lo stesso Adamovič. Se sia mai realmente avvenuto “l’affare di via Počtamskaja”, o se piuttosto ci si trovi di fronte alla macabra fantasia di Ivanov, non è chiaro neanche adesso, ma ora, grazie alla pubblicazione di Simone Guagnelli, si sono resi evidenti il contesto biografico di questo disegno, ricostruito sulla base delle lettere di Georgij Ivanov, Irina Odoevceva e Roman Gul’ conservate nell’archivio di Yale, e i prototipi letterari sui quali si basò Ivanov per descrivere nei minimi dettagli un omicidio cui, come lui stesso assicurava, non aveva potuto assistere.

Nella sezione “Ristampe” trovano spazio i lavori classici degli anni passati; la scelta testimonia il buon gusto e l’acutezza dei curatori. Citerò soltanto alcuni materiali: Giuseppe Dell’Agata, “La questione della lingua presso i cechi: le apologie del cecco nell’ultimo quarto del XVIII secolo”; (2004/1); i primi lavori di Angelo Maria Ripellino (2004/2); Nina Kauchtschischwili, “La funzione artistica dei nomi propri”; Ju.M. Lotman, “L’architettura nel contesto della cultura” (2004/3); Michele Colucci, “Il pensiero linguistico e critico di A.S. Šiškov” (2005/2-3). La premura dimostrata dai giovani “esamizdatiani” verso la tradizione scientifica precedente ha trovato espressione anche nella sezione “Bibliografie”, dove sono apparsi gli indici dei lavori di due noti slavisti italiani: Wolf Giusti (2003/1) e Angelo Maria Ripellino (2004/2).

La vasta sezione “Traduzioni” è pensata, tra l’altro, come mezzo per stabilire un legame tra l’ambiente della slavistica accademica e l’editoria contemporanea, presentando nuovi autori e traduttori. Mi limiterò ad elencare solo le traduzioni dal russo: 2003/1: *Gli allegri lucherini* di D. Charms (Laura Piccolo); *Il fiume Potudan’* di A. Platonov (Stefano Bartoni); 2004/1: *Russofobia* e altri testi di S. Stratanovskij (Marco Sabbatini); 2004/2: *L’Autobiografia* di Ju. Tynjanov (Agnese Accattoli); *Il governo dei lacchè* di V. Kataev (Andrea Lena Corritore); *Non ci sono sintomi preoccupanti* di I. Varšavskij (Stefano Bartoni); i Poeti di Vavilon (Massimo Maurizio); *La disintegrazione dell’atomo* di G. Ivanov (Simone Guagnelli); 2004/3: *Aria* di Elena Muljarova (Marco Dinelli); *Lampioni* di Gajto Gazdanov (Marco Caratozzolo); 2005/1: *Lo scriba veloce* di Elena Švarc (Marco Sabbatini); Quattro prose di Osip Mandel’stam (Milly Berrone); *Un errore* di Gajto Gazdanov (Marco Caratozzolo); 2005/2-3: *La soffitta dell’ingegnere* di Vadim Kalinin (Daniela Liberti); Traduzioni da Viktor Ivaniv (Massimo Maurizio).

Più clamore ha sollevato la sezione “Ankety”. Ad una di queste *ankety*, dal titolo entusiasmante “‘Nelle profondità delle cave siberiane’: il dottorato di ricerca e la slavistica” (2004/2), hanno risposto 29 dottorandi che non hanno avuto paura di esprimere la propria imparziale, e solo in rari casi anonima, opinione sui problemi presentati da questa istituzione. Nel primo numero del 2005 sono state pubblicate le risposte di 15 docenti universitari con il titolo “Tra idealismo utopistico e dissoluzione dell’università. Il dottorato e la slavistica II”. Non starò a giudicare se queste pubblicazioni siano state “un temporale purificatore”, ma le proporzioni del problema sono sicuramente emerse.

Ogni numero si conclude con un’ampia sezione dedicata alle recensioni. Fino ad ora in eSamizdat sono state recensite circa 150 edizioni tra le quali ci sono lavori scientifici su argomenti di slavistica, opere di letteratura, tanto nelle diverse lingue slave quanto nelle relative traduzioni in italiano.

Il sito www.esamizdat.it presenta una bella grafica e una buona ed efficiente struttura, agile e comoda nella navigazione. Oltre alla versione elettronica la rivista esce anche in formato cartaceo: la tiratura delle copie stampate è determinata dal numero delle richieste alla redazione.

Oltre a un indubbio valore scientifico, eSamizdat rappresenta un’esperienza sociale molto importante. Questo progetto non ha sponsor, né finanziamenti esterni, né sostegni istituzionali; è apparso grazie all’energia e alla passione professionale di due giovani e gode ora di larghissima richiesta. Nell’internet russo da molto tempo si discute sulla possibilità di creare un’edizione on line indipendente dedicata agli studi letterari russi. Quello che noi progettavamo, loro l’hanno realizzato. E per questo vanno ringraziati molto.

Nataša Mazur

Numero unico – Recensioni

◇ eSamizdat 2006 (IV), pp. 11-120 ◇

R. Petrović, *Il fallito modello federale della ex Jugoslavia*, a cura di R. Tolomeo, Rubbettino Editore, Catanzaro 2005

Molto più che una raccolta di saggi, *Il fallito modello federale della ex Jugoslavia* è quasi il diario intimo scritto per mano di un prezioso testimone “a conoscenza dei fatti”, una memoria civile asciutta e dettagliata quale solo uno storico d’alto profilo come Rade Petrović sa tratteggiare. Il bel libro, che nasce da una vita intensa dedicata alla ricerca e all’insegnamento, è stato licenziato nel 2005 per i tipi dell’editore Rubbettino. Si direbbe una data di alto contenuto simbolico, se si tiene conto del fatto che riassume in sé un’impressionante sequela di anniversari fondamentali per la storia recente degli “slavi del sud”: i sessant’anni esatti dalla conclusione del secondo conflitto mondiale, i trent’anni dalla firma del trattato di Osimo, i dieci anni dagli accordi di Dayton. Cicatrici che nella ciclicità della tragedia hanno profondamente segnato quell’arcipelago di nazioni, popoli ed etnie (sloveni, croati, serbi, bosgnacchi, ungheresi, italiani, montenegrini, albanesi, macedoni) che si trovarono, entro le pieghe della storia, a dover condividere alcuni tra gli episodi più drammatici e sanguinosi del “secolo breve” da poco concluso; chiave e paradigma per comprendere l’idea stessa di Europa, un continente che senza il loro apporto risulterebbe inevitabilmente mutilo e incompleto. Il libro di Petrović è tutto questo.

Per di più si configura come una sorta di manuale imprescindibile a uso di quanti vogliano comprendere i Balcani negli ultimi travagliatissimi duecento anni della loro storia, colti nel più ampio quadro delle relazioni con l’Italia. Il materiale che ne costituisce la trama è stato scrupolosamente raccolto, quasi collazionato, da Rita Tolomeo, che firma anche le chiarificatrici pagine introduttive; premessa ed introduzione sono invece rispettivamente di Carlo Ghisalberti e di Antonello Bigini, colleghi, amici, sodali, discepoli di uno degli ultimi grandi maestri nel campo della ricerca storica europea.

L’apparato di note critiche e, in chiusura, la fondamentale bibliografia ragionata delle opere di Rade Petrović (dal 1959 al 2005) rendono in filigrana il profilo di uno studioso attraverso la complessità della sua ricerca, definiscono i confini di un’identità, lo “spazio di una passione”, per parafrasare il titolo di uno tra i capitoli più suggestivi che corredano la raccolta.

Molti dei contributi che qui vengono sistematizzati nell’architettura generale del saggio sono comunicazioni tenute in occasione di convegni internazionali, articoli comparsi su riviste specifiche, lezioni, o ancora capitoli tratti da altre opere: un materiale eterogeneo, ricco, diversificato che in alcuni casi viene per la prima volta tradotto in italiano e messo a disposizione della critica. Talvolta la materia è priva di note e di commenti, proprio perché la preziosa biblioteca di Petrović è rimasta a Sarajevo, fonte purtroppo, almeno per ora, inattuabile di documenti e bibliografie.

Ma questo apparente impedimento, che deriva dalla ferita ancora scoperta delle recenti guerre balcaniche, rende ancor più preziosa la vasta messe documentaria, trasformandola per così dire in una fonte primaria che sollecita, stimola e appassiona il lettore, suggerendogli a sua volta chiavi di lettura inedite, lasciandogli intravedere indirizzi di ricerca ancora non battuti o non del tutto praticati. Ingolosendolo ad andare oltre. Avrei voluto incontrare l’autore in una *krčma* balcanica. Una di quelle osteriacce che lui ama raccontare a pennellate fosche e sanguigne, quasi fossero una metafora stessa della sua terra. Sono certo che l’incontro avrebbe assunto un valore aggiunto del tutto particolare, forse perché le parole sembrano più vere se si sciolgono nell’asprezza di una *rakija* condivisa, magari con i gomiti appoggiati a un tavolo di legno, vicino al focolare. Mi sono dovuto accontentare più prosaicamente di un telefono. E quanto segue è frutto di quella stranezza tecnologica che avvicina gli uomini tanto da poter parlare eppure impedisce loro di bere assieme dalla medesima fiasca.

Ma Dubrovnik resta la meta di un sogno, di un viaggio attraverso i Balcani condiviso con il grande vecchio, forse “l'ultimo degli Jugoslavi”, come lui stesso suggerisce e invita alla fine di questa breve intervista che qui propongo come anomala recensione.

Angelo Floramo Il fallito modello federale della ex Jugoslavia è un libro avvincente, che nasce per l'appunto da una passione, un'identità che attraversa la sua vita.

Rade Petrović Il titolo è provocatorio. Deve essere compreso nel quadro dei tentativi di costruire uno stato comune jugoslavo. Storicamente vennero posti sul tavolo e dibattuti molti progetti che si ispirarono a modelli tra loro profondamente diversi: centralismo, unitarismo, federalismo... quest'ultimo in particolare era abbastanza ben visto. Ma all'indomani del 1918, a guerra conclusa, prevalse l'idea di un centralismo forte che si basava sull'ideologia dell'unitarismo. Si ritenne allora che serbi, croati e sloveni fossero in realtà un unico popolo diviso in tre differenti stirpi, tre popoli jugoslavi riuniti in un popolo solo, per creare uno stato accentrato sul modello italiano e francese.

Questo modello fallì, connesso com'era alla famiglia reale dei Karađorđević, che regnò sui territori della Jugoslavia dal 1918 al 1941. La lotta di liberazione, legata al partito comunista e a tutti quei movimenti antifascisti non sempre di ispirazione comunista, lanciò un nuovo programma: quello federativo. In quegli anni la Jugoslavia si doveva difendere da fascisti e nazisti, ma per farlo avrebbe dovuto organizzarsi diversamente, trovare un modello alternativo rispetto a quello precedente.

L'idea di un nuovo modello di stato nacque nel 1943 a Jajce, un paese della Bosnia centro occidentale (soggetto alla dinastia angioina come il suo omonimo Castel dell'Ovo a Napoli). A Jajce si formò un parlamento partigiano che pianificò il futuro della Jugoslavia federale: Slovenia, Croazia Serbia, Bosnia Herzegovina, Montenegro e Macedonia, considerate ormai nazioni (non si parla più di un popolo solo) avrebbero goduto di tutte le prerogative spettanti a una repubblica federale. L'eccezione rimase la Bosnia perché su questo territorio nessuna delle tre stirpi costitutive (serbi, bosniaci musulmani e croati) raggiungeva il 51% della popolazione. Fu così che nel 1943 la Bosnia fu definita casa comune dei serbi, dei bosniaci musulmani e dei croati.

Questa premessa è fondamentale per comprendere la

situazione odierna. Quel modello durò per più di cinquant'anni, e fu capace di grandi progressi, come ebbero modo di notare tutti coloro che in quegli anni e negli anni successivi visitarono la Jugoslavia. Devo dire con tristezza ma con franchezza che tra il 1991 e il 1992 anche il modello federale socialista fallì, nonostante tutti i meriti personali di Tito. Dalle sue macerie sono nati stati indipendenti, grazie anche all'aiuto, secondo alcuni profondamente sbagliato, della commissione Badinter. A questi, da qualche mese, si è aggiunto anche il Montenegro, che ha proclamato la propria indipendenza. Il problema non è legato a Dayton. Il fatto è che tutti i popoli un tempo afferenti alla ex Jugoslavia sono dispersi nelle vecchie unità federali. Alcuni sono oggi diventati minoranza.

Prenda ad esempio la Slovenia: è una repubblica ben organizzata e, al suo interno, convivono diverse minoranze, come quella italiana e quella ungherese. E gli sloveni sono piuttosto orgogliosi nell'affermare di aver risolto brillantemente i problemi inerenti la loro tutela. Ma si tratta di poche centinaia di persone. Che dire dei 60 mila croati, dei 50 mila serbi o dei 40 mila musulmani che ormai, non più considerati popoli costitutivi, sono diventati minoranze non riconosciute dalle repubbliche indipendenti?

Io sono nato a Dubrovnik nel 1932. Ho vissuto nella Jugoslava dei Karađorđević, poi nello stato fascista di Ante Pavelić durante la seconda guerra mondiale, quando la Croazia, divenuta stato indipendente comprendente anche la Bosnia Herzegovina, perseguì una politica etnica fortemente nazionalistica, che ho purtroppo vissuto sulla mia stessa pelle, dal momento che appartengo a una famiglia serba ortodossa. Spesso nelle discussioni storiche ci si dimentica che tra le vittime di quel regime fascista ci furono anche serbi, musulmani, zingari... ma anche tutti quei croati democratici di sinistra che si opposero al regime. Poi ho vissuto nella Jugoslavia di Tito. Per tutti noi che all'epoca avevamo tra i tredici e i quattordici anni, quel modello politico ha offerto molte possibilità di crescita, nei campi dell'istruzione, della cultura, dell'economia. Sono poco più giovane dello stato jugoslavo nato nel 1918. E ho avuto la possibilità di seguirne dal vivo tutta la storia. Forse per questo ho sempre sentito mio il motto di *bratstvo i jedinstvo* [fratellanza e unità] coniato proprio in que-

gli anni. Poi ho assistito alla dissoluzione nel sangue di questo mondo. Non avrei mai creduto che un giorno sarebbe potuto accadere.

A.F. *Quali sono state le tappe fondamentali nella sua personale biografia, quelle tappe che l'hanno portata ad essere Rade Petrović, lo studioso attento, l'uomo politico aperto al dialogo, al confronto e alla conoscenza? Come nasce proprio oggi l'esigenza di raccogliere in un volume i saggi, gli articoli, gli interventi che costituiscono il libro?*

R.P. Noi che viviamo sulla costa adriatica abbiamo sempre avuto un senso di profonda familiarità con l'Italia, il nostro grande vicino. Dubrovnik storicamente è sempre stata frequentata da genti provenienti dall'altra sponda. Penso soltanto ai pugliesi, che qui vengono chiamati *pugi*, croatizzandone il nome: fruttivendoli presenti da secoli sui banchi del mercato! E poi un porto commerciale grande come questo ha sempre visto mescolarsi molta gente. È la grande tradizione culturale della costa adriatica, sia essa montenegrina, croata, jugoslava.

Nel 1941 le truppe nazifasciste occuparono l'intera regione. Noi, qui, all'estremo lembo della Croazia, vivemmo in quei mesi condizioni economiche davvero difficili. La mia famiglia abitava abbastanza vicino alla caserma Roma, non distante dal porto commerciale, divenuta sede della divisione Marche. Gli italiani si erano acuartierati negli edifici di una vecchia caserma asburgica. Ogni giorno noi ragazzi andavamo a chiedere il rancio ai soldati italiani. Ho imparato a dire "cucchiaio", "forchetta", "gavetta", "pastasciutta", "minestrone". Il comandante era il generale Giuseppe Amico che nel 1943 si oppose ai tedeschi e venne fucilato. Lo vedevo quando veniva in visita alla caserma. Nell'entroterra si combattevano fra loro partigiani, ustascia, truppe di invasione. Un giorno un soldato mi offrì qualcosa da mangiare dalla sua gavetta. Ma il generale Amico, che assistette alla scena, mi ordinò di gettare il rancio in terra. Avevo fame. Non capivo perché mai avrei dovuto sprecaire quell'opportunità di mangiare. Poi seppi che il soldato era affetto da tubercolosi, allora incurabile e mortale. Fu un gesto umano, uno dei tanti che permette di leggere una diversa sfumatura dell'occupazione italiana rispetto a quella germanica. I tedeschi erano molto più severi. Poi la guerra si concluse.

Negli anni Cinquanta mi feci assumere in dogana a

Dubrovnik. Furono anni molto duri. Ma mi permisero di coltivare il mio interesse per l'Italia. I marinai mi portavano sempre qualche rivista dai loro viaggi. Studiavo. Da autodidatta. Poi mi sono trasferito all'università di Sarajevo, per conseguire la laurea. Il mio professore, il carissimo maestro Kapisis, mi raccomandò, data la mia origine ragusea, di frequentare l'importantissimo archivio storico cittadino, che contiene non solamente le carte e gli atti della repubblica di Ragusa, ma anche una documentazione preziosissima per la storia contemporanea.

Fu lì che trovai i cartolari e i faldoni appartenenti all'avvocato Cingria, che divenne sindaco della città, e fu anche presidente del comitato per l'aiuto degli insorti in Bosnia durante la rivolta del 1878. Appoggiai Mićo Ljubibratić, uno dei capi dei rivoltosi, e in questo venne aiutato da truppe di garibaldini volontari. Studiai le carte, i documenti originali dell'epoca, leggendo anche le cronache dei giornali come *Il Piccolo* e *il Gazzettino*, che allora parlarono di questa insurrezione, la più grande crisi d'oriente in Europa che si concluse con l'occupazione della Bosnia da parte dell'Austria. Mi appassionai alla lettura delle relazioni dei consoli italiani a Sarajevo. Già nel 1863 c'era un console piemontese a Sarajevo, Cesare Durando. . .

Insomma, il mio fu un amore per l'Italia sostenuto anche da una borsa di studio che vinsi nel 1965 e che mi permise di studiare a Roma con Alberto Maria Ghisalberti, allora presidente dell'Istituto per il risorgimento italiano, preside della facoltà di Lettere e filosofia alla Sapienza e docente di Storia del risorgimento italiano. Perché tanto interesse? Chiunque volesse studiare le vicende della Jugoslavia unita dovrebbe prima conoscere a fondo il risorgimento italiano: per capire come da una semplice espressione geografica possa nascere uno stato unitario.

Da allora seguirono molte frequentazioni culturali con accademici italiani di chiara fama: Ghisalberti, Mombelli, De Felice, Romeo, Campora, Valsecchi e tanti altri ancora, che mi permisero di coltivare questo mio amore per l'Italia. Molti miei saggi vennero pubblicati su riviste italiane. Oggi i miei colleghi della Sapienza, come la Tolomeo, con l'aiuto di Carlo Ghisalberti, figlio di Alberto, e Biagini, hanno voluto raccogliere tutti questi articoli e pubblicare un bel libro che

ha saputo organizzarli sistematicamente.

A.F. *Una delle tesi che lei porta avanti è che pur non esistendo più il “modello jugoslavo” è tuttavia possibile, anche se molto pericoloso, definirsi oggi jugoslavi. Lei si sente jugoslavo. In un passaggio molto bello del libro lei sostiene di essere in questo profondamente slavo e profondamente meridionale. Di amare per questo la musica, il canto, la buona tavola, le dispute filosofiche... Ma cosa significa davvero oggi essere uno slavo del sud? Uno jugoslavo, appunto?*

R.P. La domanda è molto giusta. Oggi dichiararsi jugoslavo è un pericolo. E può essere anche letale, in determinate occasioni. I nuovi stati costruiscono la loro identità criticando tutto il passato, e non riconoscono nemmeno quello che c'è stato di buono.

Oggi le identità nazionali imperversano (sloveni, croati, serbi, bosgnacchi, montenegri: quando i montenegri parlano della loro storia è come se parlassero della storia di Inghilterra... tutto è grande, importante, imprescindibile!).

L'idea jugoslava nasce nel 1918. Ma con la stessa cautela che fece affermare a Cavour: “abbiamo fatto l'Italia ora dobbiamo fare gli italiani”; anche allora si pensava di dover lavorare molto nella creazione di un'identità comune jugoslava. Era questo il pensiero dominante di Tito. Già Subilov nel 1915 prevedeva l'istituzione di un ministero per l'università, affinché gli atenei diventassero vivai per coltivare la nuova coscienza nazionale jugoslava. Un movimento non ancora studiato, che ha suscitato molti contrasti tra jugoslavismo e slavismo, croatismo, serbismo... Fu il vescovo Strossmayer (un uomo illuminato, per inciso colui che criticò il dogma dell'infallibilità papale) che su questa stessa linea incentivò la nascita dell'accademia jugoslava per le arti, le scienze e le lettere.

Oggi, dopo la dichiarazione di indipendenza delle repubbliche, le accademie si sono nazionalizzate e si chiamano accademia slovena, accademia croata, accademia serba... anche le vie, le strade hanno cambiato nome. Questo processo è ancora in corso, ed è davvero difficile prevedere dove porterà.

Una cosa è certa: la nuova capitale per tutti gli jugoslavi è ormai Bruxelles. Il prezzo pagato è davvero molto grande.

A.F. *Il libro è suddivisibile in tre parti. Nella prima*

lei segue la nascita e lo sviluppo di quel sogno che portò alla nascita della Jugoslavia, ricercandone le radici fin nelle complesse architetture politiche della seconda metà dell'Ottocento; nella seconda parte si occupa della Bosnia e dei suoi mondi, così variegati e complessi; nella terza e ultima parte della Dalmazia. Anime, storie, destini molto differenti. La scelta dei temi non è certo casuale, ma credo si possa dire paradigmatica... È così?

R.P. Prima di tutto va chiarito che si tratta di una raccolta di saggi. Saggi che hanno per oggetto la formazione della Jugoslavia, poi si interessano della Bosnia, quindi affrontano la storia più recente della Dalmazia. Nel 1968 ho pubblicato un libro che è ormai giunto alla seconda edizione: *Nacionalno pitanje u Dalmaciji u XIX stoljeću* [La questione nazionale in Dalmazia nel XIX secolo], in cui ho studiato la società dalmata, le battaglie nazionalistiche che scoppiarono tra croati, serbi, slavi dalmati, i movimenti autonomisti italiani... Sullo sfondo di ogni crisi politica si staglia inevitabilmente il diritto di autodeterminazione dei popoli. L'autodeterminazione a sua volta porta inevitabilmente alle istanze separatiste.

Dal 1945 in poi in Europa orientale il ruolo principale è giocato dai vari partiti comunisti nazionali. Se questi decidevano che non ci sarebbe stata secessione, ebbene la secessione non si sarebbe mai verificata. Per questo si può tranquillamente affermare che l'autonomismo e il regionalismo emergono dal progressivo indebolimento degli apparati partitici e burocratici cui andarono incontro i paesi afferenti al blocco comunista dopo il 1989.

Oggi in Serbia si discute del Kosovo e del Montenegro, e in Bosnia sono ancora molto seri i problemi di convivenza fra i tre popoli costitutivi: bosgnacchi (o bosniaci musulmani), serbi e croati. In base agli accordi di Dayton in Bosnia sono nate due entità separate, quella bosniaco-musulmana, con Sarajevo quale capitale di riferimento, e quella serba, legata a Banja Luka. Per questo anche i croati hanno rivendicato un ruolo, riconoscendo in Mostar il loro centro di riferimento. Ma la popolazione croata è dispersa su tutto il territorio. La pulizia etnica, che ancora regna, ha cambiato molto le carte del gioco. Per questo nessuno sa come risolvere il problema.

Nella prima parte del libro ho affrontato la questio-

ne dei Balcani. La mia argomentazione storica parte proprio dalla necessità di capire quali siano i confini di questa enorme e complessa regione. Sloveni e croati sostengono di non farne parte. Ma se non sono balcanici cosa sono? Penso al presidente del consiglio croato, capo di un partito nazionale che rivendica a sé il ruolo di guida dell'intera regione, quella balcanica, ovviamente! Non si ritengono balcanici ma vogliono essere considerati il punto di riferimento dei Balcani. La discussione è ancora aperta.

Il risultato immediato è che i nuovi stati non trovano ancora una stabilità geopolitica. Sono nati da una guerra fratricida, civile, culturale. Sono stati commessi, da tutte le parti in conflitto, orrendi crimini di guerra. Chi mai deve essere considerato colpevole? Coloro che dagli uni sono onorati come eroi dagli altri sono condannati in quanto criminali. La situazione è complicatissima e certamente non basterà questa nostra breve chiacchierata per mettere ordine nelle idee. Ma, al di là di tutto, è bene capire che senza Balcani non ci può essere nemmeno un'Europa unita.

A.F. *In più punti del suo libro emerge chiaro il concetto di "civiltà del bacino Adriatico". Una specie di civiltà comune che tocca le sue sponde, che nei secoli ha intrecciato destini comuni, nel bene e nel male, nella tragedia di conflitti spaventosi e al contempo nell'orizzonte di una storia condivisa, che si allaccia spesso all'Italia, alle sue genti. . . . Ce ne vuole parlare?*

R.P. Bacino adriatico. È un mare che storicamente collega due sponde. Quella orientale e quella occidentale. Questi collegamenti sono ben noti, testimoniati dai documenti conservati negli archivi. Il modello di vita, i cibi, i canti sono, in qualche modo, condivisi: un patrimonio comune che si sviluppa e permane anche dopo la creazione dello stato jugoslavo. Persiste anche dopo la fine della guerra.

Da ragazzino mi piaceva ascoltare la radio. Mi sintonizzavo su Radio Bari. Mandavano in onda una trasmissione che si chiamava "Ballate con noi". Ogni sera si poteva ascoltare musica americana: Glen Miller, il boogie woogie e altre melodie che qui da noi spopolavano! Bari è sempre stata un ponte per l'oriente. Non parliamo poi del ruolo svolto dall'antica Ragusa: la sua zecca, la letteratura, l'arte. E oggi turismo e traghetti rappresentano un collegamento costante, rafforzano il

senso della continuità. Da Roma ogni settimana partono due voli per Dubrovnik, che ormai è ben collegata anche con Londra, con Francoforte. Un aeroporto internazionale.

Eppure bisogna lavorare ancora molto per avvicinare le due sponde, i diversi stati, in un clima che porti all'unione europea. Purché le relazioni siano sempre intessute tra pari, e non in modo tale che gli altri siano padroni e noi servi.

A.F. *La Bosnia: una terra di meraviglie, con un passato di grandi suggestioni culturali, un crogiolo di civiltà, come emerge dai suoi saggi. Oggi si parla tanto di "radici europee" forse da un punto di vista esclusivo più che inclusivo... voglio dire, più per escludere e separare che per trovare elementi e tratti in comune. La Bosnia musulmana, la Bosnia ottomana... potrà mai insegnare all'Europa che verrà il valore della diversità, della pluralità e del confronto?*

R.P. La Bosnia Herzegovina rappresenta il periodo più bello della mia vita. Ho lavorato, mi sono laureato, ho studiato, ho fatto parte del governo di Sarajevo, ho fondato il primo circolo italo-jugoslavo che si prefiggeva di promuovere ogni forma di avvicinamento tra i nostri mondi, non solo a livello culturale. La Bosnia storicamente è sempre stata per sua stessa vocazione l'entroterra di Dubrovnik. E Dubrovnik a sua volta ha sempre avuto quali interlocutrici preferenziali città "venete" come Spalato e Zara, anch'esse legate agli scambi commerciali e culturali con la Bosnia. Nel cuore di Sarajevo ancora oggi sono visibili i grandi magazzini in cui i mercanti ragusei stipavano le loro merci. L'edificio è ora diventato un bellissimo ristorante, molto rinomato.

È qui che un giorno, in veste di ministro della pubblica istruzione della Bosnia, ho offerto il pranzo al premio Nobel per la letteratura Ivo Andrić. Ero molto preoccupato. Temevo che il compagno Andrić, abituato alle raffinatezze di Belgrado, la capitale, trovasse forse troppo pesante la cucina tradizionale bosniaca. Andrić si comportava come un diplomatico di altissimo livello. Non aveva molto dello scrittore anarchico, bohemienne. Ad ogni modo mi sono presentato con un notevole anticipo all'appuntamento. Lo so, in genere i ministri si fanno attendere, ma io ero ossessionato dal pranzo. Chiesi ripetutamente al cuoco se avessero carne di vitello, o qualcosa di parimenti leggero. Mi fecero capire che la cucina Bosniaca è leggerissima proprio perché

ricchissima di assonanze con la dieta mediterranea!

La Bosnia è parte integrante del mosaico dei popoli del Mediterraneo. Sarajevo è Dubrovnik almeno quanto Dubrovnik è Sarajevo. Di queste cose il vecchio professor Petrović potrebbe raccontare per ore. Ormai lei sa tutto di me! Dovrebbe prendere la macchina e venirmi a trovare a Dubrovnik. Facendo la costa però. Solo così può capire. Lo consiglio sempre ai giovani studiosi. Fate il viaggio, attraversate la terra, parlate con la gente. Tornerete a casa con qualche idea in più.

Angelo Floramo

J. Topol, *Lavoro notturno*, traduzione di L. Angeloni, Azimut, Roma 2006

“Ascoltate, ragazzi, ci sono delle storie così. Ci sono, anche ora che c’è la radio, l’uranio, e via dicendo. Ci saranno sempre. Quando sarete grandi, allora a delle vecchiette sole come me non sarà più dato vivere. E che, il progresso non si può mica fermare. Allora ascoltate un attimino, e vi addormenterete di sicuro, questo lo so” (p. 232). Nell’apparente banalità delle frasi di una vecchietta che vuole far addormentare Ondra e Kamil, i due bambini protagonisti del libro, è nascosta una delle principali chiavi narrative di *Noční práce* [Lavoro notturno, 2001], penultimo romanzo di Jáchym Topol. La contrapposizione progresso/passato è infatti presente in ogni pagina di questo romanzo dalla struttura caotica in cui i piani temporali si sovrappongono ripetutamente.

Come avveniva nelle vecchie favole d’un tempo, Topol riesce a elevare a dimensioni mitologiche anche la storia piuttosto semplice di due bambini allontanati da Praga per ragioni di sicurezza nell’incandescente estate del 1968. Attraverso un’enorme quantità di storielle secondarie e un’invidiabile velocità di narrazione che segue i movimenti dei singoli personaggi allontanandosi anche di molto dalla linea narrativa principale, il motivo della separazione dal padre (la madre alcolizzata è ancora più lontana) trasforma infatti la vicenda in un’originale rivisitazione delle esperienze traumatizzanti del passato personale (anche l’autore e il fratello erano stati infatti “depositati” nell’estate del 1968 in un paesino di provincia) e del proprio paese. Come ha dimostrato anche il romanzo successivo, tutto dedicato a una fanta-

siosa resistenza delle armate cecoslovacche, il 1968 e lo sdoppiamento del protagonista in due fratelli morbosamente legati l’uno all’altro resteranno per Topol i simboli decisivi della recente storia della Cecoslovacchia e della propria biografia individuale.

Figlio del drammaturgo Josef (1935), attivo esponente del dissenso cecoslovacco, e fratello del noto cantante Filip (1965), per il gruppo del quale, Psí vojáci (<http://www.psvojaci.cz>), ha anche scritto i testi di alcune canzoni, Jáchym Topol (1962) è la figura recente più originale della fortunata tradizione dell’underground ceco: oltre ad aver firmato giovanissimo Charta 77 e ad aver trascorso alcuni brevi periodi in prigione, è stato uno dei “cronisti” della rivoluzione di velluto e degli anni immediatamente successivi come redattore del settimanale Respekt, nonché uno dei principali animatori della migliore stagione dell’importante rivista Revolver Revue (dal 1985 fino al 1993). In Italia, nonostante tutti gli sforzi, i tentativi di pubblicare i suoi romanzi, prima della coraggiosa scelta di Azimut, erano però falliti (alcune poesie le avevo invece tradotte io stesso più di dieci anni fa in “Letteratura ceca”, a cura di A. Cosentino, *Si scrive*, 1995, pp. 254-307, e altre le ha proposte A. Parente nella sua recente antologia *Sembra che qui la chiamassero neve. Poeti cechi contemporanei*, Milano 2005).

Nel corso degli anni Novanta Topol è stato spesso, a dire il vero in modo piuttosto sterile, presentato come l’anti-Viewegh, cioè con l’etichetta di scrittore “intellettuale” contrapposto al suo alter-ego “commerciale”. L’esuberante ricchezza linguistica e stilistica dei libri di Topol, così come la sua produzione piuttosto limitata (il romanzo precedente, *Anděl*, è del 1995, il successivo, *Kloktat dehet*, che potrebbe essere tradotto in modo un po’ impreciso come *Gargarismi al petrolio*, del 2005), hanno contribuito a loro volta ad alimentare una contrapposizione che sminuisce l’originalità del suo percorso individuale. Com’è stato già rimarcato in molte critiche ceche è curioso che, data la sua scarsa produttività, proprio Topol venga identificato con l’immagine dell’autore più creativo dell’intera letteratura ceca. La spiegazione va cercata piuttosto nell’originalità strutturale e linguistica delle sue opere che ha poco da invidiare ai libri più audaci di Stefano Benni.

La trama del romanzo si dipana nello spazio angu-

sto di un'estate, da quando si spezzano definitivamente i ghiacci dell'inverno a quando si riformano le lastre di ghiaccio che producono quei suoni ovattati che caratterizzano tutto il libro. Ed è proprio quest'atmosfera ovattata, rarefatta, notturna l'asse portante di tutto il romanzo. La notte, infatti, spalanca le sue porte a tutti quei fenomeni, solo in parte razionali, che regolano l'architettura dei rapporti umani, ovvero a quella capacità di dare un senso preciso alle tante forme di credenze popolari che sembrano qui far parte di un universo più complesso, le cui regole, nostro malgrado, determinano anche le alterne vicende del nostro quotidiano. L'uso sapiente di frasi concise, arricchite dall'estremo virtuosismo linguistico, creano un'atmosfera volutamente sospesa in una fitta nebbia che si dirada solo in pochi punti e lascia così intravedere unicamente pochi segmenti della storia raccontata. Alcuni episodi si "condensano" quindi in interi capitoli (il racconto dell'alcolismo della madre ad esempio), ma poi scompaiono di nuovo dalla narrazione, tornando sotto forma di accenno nei discorsi degli altri.

Siamo, certo, nel 1968, sullo sfondo sentiamo l'ossessivo rumore dei cingoli e degli spari dei carri armati russi; davanti agli occhi abbiamo la storia straziante di una madre alcolizzata e di un padre inventore geniale che però, di fatto, "abbandona" i propri figli, spedendoli in un paesino di provincia, dove saranno messi a confronto, fin dal momento del loro inopportuno arrivo durante il funerale del nonno, con un oscuro passato che irrompe continuamente nel presente. Due "razionali" bambini di città (in un'epoca in cui queste distinzioni avevano ancora motivo di esistere) si trovano così all'improvviso nel mezzo di un ambiente ostile, immersi in un mondo "magico" in cui hanno ancora un senso l'alternarsi delle stagioni, i sogni e le antiche credenze popolari, che i due protagonisti devono imparare a poco a poco a comprendere. È come se stavolta Topol fosse riuscito a trasferire il suo personalissimo procedimento mitopoetico, attraverso il quale nei libri precedenti "mitizzava" stazioni e periferie praguesi, alla campagna ceca. Strane figure hrabaliane, eternamente dialoganti, si muovono in questo caso su uno sfondo di desolazione e disperazione degno delle migliori pagine di Agota Kristof.

A suo modo *Lavoro notturno* è anche un po' un *Bil-*

dungsroman: il protagonista principale, Ondra, viene obbligato a fare i conti non solo con se stesso, ma anche con il fratello immobilizzato in seguito a un incidente causato dalla madre, ed è inoltre messo di fronte alla difficile integrazione in un ambiente non solo scettico nei confronti dei "praguesi", ma anche segnato da una lunga serie di misteriosi avvenimenti di cronaca nera. Omicidi, aborti, annegamenti di bambine, episodi di cannibalismo, macabre prove di coraggio e tragedie personali, rappresentano il sostrato archetipale del testo. Sui vari casi indagano poliziotti che però, più che uomini in grado di riportare l'ordine e fare luce sui misfatti, sembrano spioni incapaci di far altro che prendere atto del diverso ordine sociale che regna nella regione. Continuamente emergono, nei contesti più inattesi, le tracce di un fosco passato, in un paese ai confini con la Polonia e la Germania, ancora segnato dall'eco della guerra, dallo stabilimento nelle vicinanze di un enclave di zingari e dall'espulsione forzata dei tedeschi (non a caso nel cimitero Ondra noterà che le "pietre sepolcrali abbattute di quelle tombe abbandonate erano iscritte in una lingua straniera", p. 145). Alla fine di tutte le peripezie attraversate, compresa la sofferta iniziazione erotica voluta dalla più matura (e più furba) Zuza, Ondra si ritroverà più adulto e con le idee più chiare su tante cose in precedenza soltanto intuite: "tutto quello che aveva vissuto adesso gli era d'aiuto. Era solo perché aveva vissuto tutte quelle cose che ora vedeva l'uomo così chiaramente" (pp. 242-243). Il percorso naturalmente è stato possibile non solo grazie al ruolo chiave delle figure femminili, legate a vecchie, incomprensibili, tradizioni di fertilità e di morte, ma anche all'avvenuta integrazione nell'universo parallelo dei ragazzi del luogo, organizzatori di quella specie di resistenza armata (anche se solo di fionde) di cui non sono capaci gli adulti.

Il percorso febbrile di Ondra è anche un processo di continue separazioni, dai genitori, ma anche dal fratello (prima ricoverato in ospedale e poi continuamente lasciato da solo nello scontroso paesino). Il processo di presa di distanza dal padre (dai padri?) emerge in tutta la sua forza al momento del ritorno di quest'ultimo: "allora ragazzi. Queste vacanze? Ve la siete spassata eh? Adesso comincerà una nuova vita per voi" (p. 239). Alla fine una nuova vita comincerà davvero, ma non cer-

to per la vacanza e il sogno dell'emigrazione ("andiamo nei paesi liberi. Ci vanno tutti adesso", p. 235), quanto piuttosto per la scoperta di sé portata a compimento dopo le prove affrontate e superate.

Il tutto avviene peraltro sempre a livello intuitivo, mai deduttivo, anzi la tecnica, qui rappresentata in modo emblematico dalle strane macchine progettate dal padre e sistemate nelle singole case, è completamente svuotata del suo significato e la difesa del "progresso" avviene tutt'al più su una base istintiva. L'eccezionale scoperta scientifica, "un'idea per cambiare la vita sulla terra" (p. 36), è del resto sempre "sul punto di arrivare a compimento" (p. 8), ma viene definitivamente mandata in fumo dalla distruzione voluta dai "russi" per mezzo della polizia segreta. E questo non è che uno dei tanti simboli disseminati nel testo...

Lavoro notturno, testo oggettivamente molto complesso, ha trovato in italiano la caparbia traduzione di Laura Angeloni, ma ha confermato il suo buffo destino di essere perseguitato da copertine improbabili, nel loro vano tentativo di "spiegare" un testo volutamente "notturno": se in quella ceca un po' naïf del 2001 troviamo in un fiabesco paesaggio innevato due bambini esterrefatti davanti a una specie di angelo-fatina (<http://www.torst.cz/czech/detail.php?pk=238>), quella italiana sembra, dato anche titolo del libro, addirittura alludere, c'è solo da sperare in modo inconsapevole, a un mondo di *pusher* e prostituzione davvero estraneo alla storia raccontata (<http://www.azimutlibri.com/dettagli/dettaglio-general.php?id=160>). Un'ulteriore testimonianza che, in questi anni confusi, a volte ormai i "contenitori" dicono davvero poco sulla qualità dei libri... Ciò ovviamente non toglie nulla al fatto che un editore giovane e coraggioso abbia finalmente offerto ai lettori italiani un autore che, in quanto ad abilità linguistica e capacità visionaria, ha pochi rivali, e non soltanto nella letteratura ceca.

Alessandro Catalano

O. Tokarczuk, *Che Guevara e altri racconti*, a cura di S. De Fanti, Forum, Udine 2006

Amata da pubblico e critica, vincitrice di numerosi (e prestigiosi) premi letterari, tradotta in diciannove

lingue, Olga Tokarczuk è sicuramente una delle maggiori voci della narrativa polacca contemporanea. Nei tredici anni trascorsi dal suo apprezzato debutto, *Podróż ludzi Księgi* [Il viaggio del popolo del Libro], la scrittrice è riuscita a costruire un suo percorso letterario caratterizzato da grande solidità, fervida immaginazione, indubbio talento compositivo e profonda coerenza artistica. Estranea a sperimentalismi linguistico-stilistici, come anche alle principali mode e correnti culturali degli ultimi anni, Olga Tokarczuk è una grande artigiana della prosa moderna. Fine ascoltatrice di ansie collettive e inquietudini individuali, è una delle poche promesse apparse nei confusi anni Novanta a non essere svanita come un fuoco fatuo, maturando invece di libro in libro, di anno in anno.

I suoi libri pubblicati in Italia sono accomunati da un bizzarro destino che ne ha trasformato i titoli in maniera alquanto rocambolesca: il precedente *Prawiek i inne czasy* [Era remota e altri tempi (dove *Prawiek* è anche il nome del villaggio, di evidente carattere simbolico, sulla cui storia è incentrato il romanzo)] è diventato un improbabile *Dio, il tempo, gli uomini e gli angeli* (Roma 1999), mentre il nuovo *Che Guevara e altri racconti* altro non è che la raccolta *Gra na wielu bębenkach* [Sonata per molti tamburi]. Se nel primo caso evidente è il calco dalla traduzione francese, nel secondo sono ipotizzabili motivazioni commerciali (il richiamo a una figura di culto come Che Guevara riuscirà forse ad attirare lettori che altrimenti mai penserebbero di comprare un libro di "uno scrittore dell'est"; poco importa che del rivoluzionario sudamericano il libro non parli affatto, dal momento che qui Che Guevara è solo il soprannome dato al protagonista di uno dei migliori racconti della raccolta). Di sicuro, però, le somiglianze terminano qui, giacché il livello della nuova traduzione rende finalmente giustizia alla prosa della Tokarczuk, resa in maniera piuttosto inadeguata nella precedente pubblicazione in italiano.

Eppure i titoli hanno (spesso) un loro significato. Sintetizzano il tono, lo stile, il carattere, le tematiche affrontate, soprattutto se, come nel nostro caso, si tratta di una raccolta di racconti assai diversificati, la cui eterogeneità veniva racchiusa dalla veloce e incisiva pennellata del titolo originale, *Sonata per molti tamburi*. Se la letteratura è come la musica, e lo scrittore è un com-

positore, allora in questi racconti Olga Tokarczuk non suona un solo strumento, non attinge a un solo genere musicale, ma ricorre a registri stilistici e linguistici spesso molto distanti tra loro. Passa dal grottesco al malinconico, dal serio all'ironico, rielabora temi ricorrenti e ne affronta di nuovi, risponde alle aspettative del lettore e, allo stesso tempo, lo stupisce con virate narrative che affondano in inesplorati territori artistici, psicologici e tematici. Nello spettro ampio e multiforme dei diciannove racconti presentati in questa raccolta è comunque possibile ravvisare uno schema, una struttura portante e una suddivisione interna.

Un primo gruppo comprende quattro racconti che affrontano il rapporto tra finzione e realtà, un rapporto caratterizzato da continui sconfinamenti e sovrapposizioni, in cui vengono annullati, o momentaneamente indeboliti, i confini tra immaginario e materiale, illusorio e tangibile. Con frequenti incursioni nella metanarrazione e nell'autotematismo, la creazione artistica appare come un gesto in grado non solo di inventare nuovi mondi, ma anche di influire e confondere quello in cui viviamo. Nel racconto di apertura, *Apri gli occhi, sei morto*, una donna appassionata di libri gialli, annoiata dal romanzo che sta leggendo, in cui stentano a comparire assassini, indagini, vittime e colpevoli, decide di entrare nell'universo letterario per dare finalmente una svolta all'azione. Mai sazia della sua ingerenza, la protagonista del racconto continua a intromettersi nella narrazione, sostituendosi all'autore, riscrivendo il libro fino a farlo diventare di suo gradimento, ma in questo modo trasforma inconsapevolmente anche la propria vita. Sarebbe ancora poca cosa, se poi lo stesso mondo dei personaggi fittizi non decidesse di rendere la pariglia in un gioco di scatole cinesi. Come ha affermato la scrittrice, la narrativa criminale ha ormai esplorato tutti gli incastri, le soluzioni e le combinazioni possibili, eccetto quella in cui il colpevole non sia uno dei personaggi letterari, bensì lo stesso lettore. Giocando con il genere giallo, la Tokarczuk ci regala quindi una piccola perla di inventiva e creatività.

Nel racconto *Il soggetto*, uno scrittore si accorge con terrore dell'esistenza di un impostore che si spaccia per lui, ma le cose non stanno come sembrano e alla fine scopre di essere niente altro che un alter ego, una creazione letteraria, un io lirico inventato da quello che

sembrava il suo sosia, e che invece è il vero scrittore.

L'isola è un racconto di una bellezza cupa e inquietante, ma appesantita purtroppo da un ritmo eccessivamente lento e da qualche pagina di troppo. È la storia di un uomo che racconta a una scrittrice di quando, giovane soldato scampato a un naufragio durante la guerra, era approdato su un deserto isolotto greco. Un giorno le onde del mare portano a riva una barca con dentro una donna morta e un neonato ancora vivo. Il soldato salverà il bambino: senza una spiegazione apparente, il suo corpo subirà una trasformazione, permettendogli di allattarlo.

Un secondo gruppo di racconti è incentrato sul filone mitografico/mitopoietico, divenuto col tempo la cifra narrativa della Tokarczuk. Sono quattro storie ambientate nel passato, in un universo di provincia, che spesso è la regione della Slesia, terra natale della scrittrice, culturalmente e linguisticamente a cavallo tra Polonia e Germania. Lo spunto per questi racconti viene da accadimenti storici, leggende locali, miti popolari che a volte hanno il carattere di rielaborazione e riscrittura, altre invece di vera e propria invenzione. In *La conquista di Gerusalemme. Raten 1675* un aristocratico di provincia ordina ai suoi contadini di costruire una città santa in miniatura di fronte al suo castello, facendoli poi vestire da pagani e crociati, e deliziando i suoi invitati con la rappresentazione della presa di Gerusalemme. Un dispendio inutile di forze e di denaro, una filosofia del lusso superfluo e del divertimento per ricchi: "ciò che ci distingue dalle bestie è il bisogno di irrealità. Non il nostro pensiero, non la saggezza dei libri. Dobbiamo fare cose inutili, inservibili, dalla vita breve ma sfolgorante, cose che strabiliano anche se si scordano subito. La nostra esistenza dev'essere piena di fuochi d'artificio" (p. 118). Difficile però convincere i contadini a recitare per il divertimento dei nobili, soprattutto in periodo di mietitura. Allora, con smaccato cinismo e crudele intuizione, viene elaborato un piano: "i villici hanno bisogno di un fine diverso dal fine spirituale, visto che questo non lo tengono in considerazione alcuna; devono sapere che dentro le mura posticce di Gerusalemme conquisteranno qualcosa di prezioso per loro, qualcosa che appetiscono e concupiscono più di tutto. E lui doveva darglielo. Carne, porchette arrosto, cubiti di salsicce, insaccati affumicati, trippe farcite con fegato

tritato, stomaci membranosi imbottiti di sanguinaccio” (p. 122). Il racconto assume quindi toni grotteschi quando gli assediati, rischiando di mandare a monte la rappresentazione, non sembrano avere alcuna intenzione di lasciarsi conquistare, perché il bottino in ballo ha un valore ben maggiore del divertimento dei nobili... Ma dietro al tono a tratti parodistico e all’ambientazione storica emerge una sottile e sempre attuale analisi del rapporto tra le classi sociali.

La donna più brutta del mondo, uno dei racconti migliori di tutta la raccolta, è invece una riuscita rappresentazione di relazioni interpersonali piuttosto inusuali, in cui viene sapientemente evitato lo stereotipo del *freak* e dove nulla è davvero quello che sembra a prima vista. La scrittrice prende ispirazione dai corpi imbalsamati di una donna e di una bambina conservati al Patologisches Museum di Vienna, attorno ai quali elabora una storia di rara intensità, dove lo spunto storico è solo un pretesto per affrontare uno dei suoi temi chiave, la complessità dell’animo umano. La donna più brutta del mondo, dal volto deforme e peloso, priva tanto di un nome quanto di una lingua madre, lavora fin dalla nascita come attrazione da circo. Ma non è certo una creatura avvilita o umiliata dalla sua situazione, perché si rende conto che a essere tristi e soli sono le persone cosiddette normali, i suoi spettatori “sono tanto fragili, tanto sole. Mi fanno pena quando stanno seduti davanti a me con sguardo su mio viso. Come se siano vuoti loro, come se devono riempirsi occhi, riempirsi di qualcosa. Qualche volta penso che mi invidiano. Io almeno ho caratteristiche. Loro invece non hanno niente eccezionale, nessuna qualità” (p. 99). Divenuta oggetto di desiderio di un uomo che la sposa in un misto di attrazione e repulsione, e che la sfrutta economicamente come fenomeno da baraccone, dà alla luce una figlia ancora più mostruosa di lei. Vittime dell’epidemia di spagnola, i loro corpi vengono venduti senza tanti scrupoli dal cinico marito a un dottore viennese, per finire poi nei sotterranei di un museo di medicina.

La terza e ultima parte del volume è sicuramente la più riuscita dell’intera raccolta, e anche la più innovativa, perlomeno nell’ottica della precedente produzione della scrittrice. Gli undici racconti che la compongono sono, a loro volta, riconducibili al filone dell’attualità storico-politica e a quello realistico-psicologico. Da un

lato abbiamo quindi narrazioni in cui per la prima volta la Tokarczuk si cimenta con la contemporaneità storica, con i difficili e tormentati anni Ottanta in Polonia, con Jaruzelski e la legge marziale. Ma lo fa a modo suo, adottando sempre un punto di vista marginale, decentrato, eccentrico, quello di uno straniero (*Il professor Andrews a Varsavia*) o di un folle (*Che Guevara*). Dall’altro sono brevi schizzi in cui l’autrice riesce con notevole sottigliezza, con pennellate brevi ma incisive, con profonda perspicacia psicologica a descrivere la solitudine (*Arianna a Naxos*, *La ballerina*), l’incomunicabilità all’interno della coppia (*Il cavallo*, *La prova generale*), la triste realtà quotidiana di provincia (*La zuppa*), le ansie, le paranoie, le aspettative, i desideri e le frustrazioni degli individui. Qui emerge in maniera evidente il retroterra culturale della scrittrice, psicologa di formazione, che riesce nell’intento di racchiudere in poche pagine piccoli spaccati sull’animo umano, con grande intensità e acutezza. Ogni storia è solo un accenno, un rimando a qualcosa che rimane fuori della dimensione testuale, rendendo la scrittura un gesto evocativo, citazionale. Nulla viene risolto, nulla viene sviscerato fino in fondo, la porta viene solamente socchiusa, lasciando intravedere senza mai concludere, senza mai perdere il fascino del non detto. La Tokarczuk raggiunge i migliori risultati nei racconti in un cui abbandona lunghe narrazioni in favore di una sinteticità che le è maggiormente consona.

Nel racconto che dà il titolo alla raccolta italiana, la protagonista è una studentessa di psicologia che, da tirocinante, ha in cura diversi pazienti, tra cui un personaggio carnevalesco vestito in mimetica e preda di manie di persecuzione, da tutti chiamato Che Guevara. Entrando nel suo mondo interiore, ci si rende man mano conto che forse le sue ossessioni non sono sintomo di una malattia mentale e i suoi discorsi sconnessi non sono le farneticazioni di uno psicolabile: “e all’improvviso compresi che lui, Che Guevara, aveva ragione, ma come avevo fatto a non arrivarci prima? Ci stanno veramente osservando dall’albero, stanno allestendo le peggiori camere di tortura, sanno tutto di noi. [...] Tengono sotto controllo ciascuno di noi. Dirigono la storia, tirano i fili, fanno pappa del nostro cervello, ci ordinano di vedere quello che vogliono loro: e noi lo vediamo. Ci mettono sotto il naso frasi già pronte: e noi le ripetiamo. Stampano giornali falsi che descrivono il mondo

come piace a loro. Ci costringono a credere in ciò che non esiste e a negare ciò che è ovvio. E noi lo facciamo” (p. 143). Uscendo dall’appartamento di Che Guevara, la protagonista si rende conto che il suo paziente aveva ragione. È la mattina del tredici dicembre 1981, è appena avvenuto il colpo di stato del generale Jaruzelski: “entrai nella cabina e feci il numero più volte, ma probabilmente il telefono era guasto. Non passava nessun tram. Attraversai il ponte fino all’altra parte della città, ma nel viale Jerozolimskie vidi un corteo di autoblindo che avanzavano nel frastuono” (p. 144). Il pregio del racconto risiede soprattutto nella capacità della scrittrice di superare il cliché del folle come individuo dotato di un terzo occhio, in grado di vedere quello che le persone comuni non riescono a scorgere. Qui abbiamo piuttosto uno sconfinamento tra realtà e immaginazione, in cui le ansie collettive prendono corpo, i peggiori incubi si trasformano in realtà.

Lo stesso momento storico è al centro de *Il professor Andrews a Varsavia*, ma se nel racconto precedente il tono era teso, cupo, allucinato, qui è piuttosto grottesco, paradossale, assurdo. Giunto a Varsavia il giorno prima del colpo di stato, un rinomato psicologo inglese si trova improvvisamente da solo, nessuno lo viene a prendere dal suo appartamento per il suo giro di conferenze e incontri. Incapace di comprenderne il motivo, inizia a girare per la città, smarrito e disorientato, finché non si rende conto di cosa stia succedendo: “gli venne in mente l’ambasciata, perciò cominciò a ripetere balbettante quell’unica parola: ‘Embassy, British embassy’. ‘War’, gli rispose l’uomo e con entrambe le mani afferrò l’aria in modo tale che quasi si materializzò in una carabina. L’uomo si sedette vicino a lui, socchiuse gli occhi ed emise un suono che imitava una sparatoria. Sparò alle pareti piene di felci pendenti. ‘War’, ripeté” (p. 169).

In entrambi i racconti, il punto di vista sulla storia è quello di un individuo che osserva la realtà da una prospettiva esterna o marginale. Da questa posizione il protagonista o riesce a presentire, a prevedere quanto sta per avvenire, come l’allucinato ma tutt’altro che ottuso Che Guevara, oppure non ne comprende il senso, come il professor Andrews, nella cui incapacità di capire cosa stia succedendo la Tokarczuk riassume tutta l’assurdità e il grottesco insiti nella realtà polacca di quegli anni. A ogni modo, in entrambi i racconti la “Storia”

è soprattutto uno sfondo (un pretesto?) per raccontare una storia individuale, e pertanto lo sguardo è focalizzato maggiormente sui turbamenti e le inquietudini personali che non sulle angosce collettive.

La raccolta si conclude con un piccolo capolavoro, *Sonata per molti tamburi*, un testo emblematico del filone realistico-psicologico del volume. Con chiari riferimenti autobiografici, il racconto narra della necessità di perdere la propria identità e di ricrearla senza intenti di autodefinizione conclusa e compiuta, ma sempre in una dimensione aperta a nuove possibilità. È la storia di una fuga dalla gabbia dell’io per assaporare il territorio della libertà, della continua, illimitata creazione di sé: “che sollievo diventare qualcun altro almeno per un attimo [...] Non è sufficiente travestirsi, cambiare colore ai capelli o bucarsi narici e labbra con un piercing d’argento. Bisogna annullare se stessi. Addormentarsi nessuno e destarsi nessuno. I sentieri degli altri sono infinitamente lunghi e si incrociano, e dunque che cosa dovrebbe impedirvi di prendere le loro sembianze? Uscire di casa come A. e fare ritorno come B. in un’altra casa” (p. 258). Anche in questo racconto, però, emerge il fascino della Tokarczuk per il mito – reale, inventato, possibile – colmo di simbolismo e seduzione immaginifica: “dalle mie parti, molto tempo fa, c’era un pazzo che dichiarò guerra al mondo intero. Riuscì anche a mettere insieme un grosso esercito, ma alla fine i nemici lo sorpresero e lo uccisero. Ma prima di morire chiese che della sua pelle fosse fatto un tamburo e che il suo rullare incitasse alla lotta i soldati rimasti” (pp. 253-254).

Con questo volume la Tokarczuk ha attuato una duplice operazione di conferma e di superamento della propria immagine, del proprio stile, della propria collocazione nel panorama letterario polacco contemporaneo. Da un lato l’autrice ha confermato il suo talento narrativo con racconti che rispondono alle aspettative dei lettori che da tempo la seguono e la apprezzano, senza scadere nell’autoplagio come diversi autori della sua generazione (si veda il caso di Andrzej Stasiuk, ormai imprigionato nella propria poetica di mitizzazione della realtà idillica e marginale delle province dell’est); dall’altro ha invece dato dimostrazione di saper oltrepassare se stessa – la propria propensione alla mitografia e le tematiche ricorrenti nella sua narrativa – utilizzando

il genere del racconto come territorio per nuove esplorazioni, senza d'altronde farne luogo per esercizi di stile o sperimentalismi linguistici. La penna di Olga Tokarczuk permane fredda, asciutta, essenziale, senza cedere alla tentazione del melodramma o dell'emozione.

Come tutte le raccolte, anche questa è certamente diseguale: a racconti assai ben riusciti (*Che Guevara, Apri gli occhi, sei morto, Sonata per molti tamburi, La donna più brutta del mondo*) se ne affiancano altri mediocri o anonimi (*Il presepe di Bardo, Il glicine*); il linguaggio calcolato e rigoroso talvolta cede a lungaggini descrittive e perdite di compattezza e linearità. Di sicuro, però, il bilancio finale è decisamente positivo e Olga Tokarczuk dimostra di essere una grande scrittrice capace di mettersi in discussione e di rischiare (con moderazione). Una curiosità: nel 2003 dal racconto *La zuppa* è stato tratto l'omonimo film di Ryszard Brylski, con un'ottima interpretazione di Katarzyna Figura, che le è valso il premio come migliore attrice al Festival del cinema di Varsavia.

Alessandro Amenta

O. Slavnikova, *L'immortale*, traduzione di G. Perugini, Einaudi, Torino 2006

Se in un'opera d'arte le trame significassero davvero qualcosa, leggendo le prime pagine di questo breve romanzo potremmo dire: "l'ho già letto" o, meglio, "l'ho già visto". Questo perché la somiglianza col film di successo *Good bye Lenin!* di Wolfgang Becker sembrerebbe schiacciante. Per non dare il colpo di grazia al cuore di chi è sospeso tra la vita e la morte, durante il passaggio da un sistema comunista a uno capitalista, qualcuno s'inventa una messinscena in grado di far credere al malato che nella grande storia nulla è cambiato. Eppure, chiusa l'ultima pagina, il lettore avrà probabilmente dimenticato qualsiasi analogia o, al massimo, gli sarà rimasta l'impressione di aver visto una scena identica da una visuale completamente diversa, forse addirittura rovesciata.

Urali, metà degli anni Novanta, il veterano della seconda guerra mondiale, Aleksej Afanas'evič Charitonov, in seguito a un ictus, giace paralizzato ormai da quattordici anni sul letto che lui stesso, decenni prima,

aveva trascinato via con sé, come un trofeo di guerra, dalla Germania sconfitta. Aleksej si era peraltro arruolato già in età adulta e ora, al suo confronto, i pochi veterani rimasti sembravano dei giovanotti. Durante la guerra Aleksej aveva ucciso quindici uomini usando un cappio di seta che non lavava mai e che, tra un'esecuzione e l'altra, portava sempre con sé al collo, tanto da trasformarlo in una parte del suo corpo, come testimoniava la rossa cicatrice rimasta. Il resto della vita, Aleksej, invalido di guerra e pluridecorato, lo aveva trascorso lavorando tranquillo in un archivio tecnico, mantenendo però quella inspiegabile e sinistra "autenticità" (il sottotitolo di questo libro è del resto *Storia di un uomo vero*) che la moglie, Nina Aleksandrovna, più giovane di lui di circa un quarto di secolo, riteneva poter garantire al marito l'immortalità. Ed è proprio l'immortalità che Aleksej sembra aver paradossalmente guadagnato dopo l'ictus: il suo cuore è rimasto giovane e forte, il suo corpo sembra aver fermato il tempo, almeno all'interno del suo bilocale. L'arresto temporale si consolida grazie alla messinscena organizzata da Marina, figlia di Nina e figlioccia di Aleksej. Temendo che la morte di Aleksej possa togliere alla famiglia la pensione di invalidità, fondamentale sostegno economico, la donna decide infatti di contribuire all'arresto del tempo interno appendendo alla parete della camera del veterano la foto di Brežnev proprio subito dopo la morte del leader; sfruttando inoltre il suo precario lavoro in uno studio televisivo, Marina fa in modo che al patrigno continuino a essere trasmesse dal televisore le immagini grigie e rassicuranti della normale vita sovietica durante l'epoca della "stagnazione brežneviana".

Nel frattempo la giovane vive la sua vita, tutta proiettata nel tempo esterno, quello della Russia post-comunista. Lotta, "tenendosi aggrappata con le unghie e i tacchi a spillo" (p. 13) al suo posto sempre più precario nello studio televisivo, per un suo spazio nella nuova società selvaggiamente capitalistica. Invisa al direttore dello studio Kucharskij, a sua volta nipote di Apofeozov, importante e losco amministratore locale, Marina, approssimandosi le elezioni, decide di farsi attivista politica per conto del professor Šiškov, "politico e accademico, che aveva seminato il panico agli esami e tuonato dalle tribune di discussione ai tempi della *perestrojka*" (p. 14). Šiškov sceglie come candidato Krugal', "uomo

dallo sfortunato passato di attore o di speaker televisivo” (p. 45), promettendo a Marina, in caso di vittoria, il posto di vicedirettore dello studio televisivo. Ben presto però il professore si rivelerà, non meno dello smalzato Apofezov, figlio dei tempi e della corruzione imperante, e il sistema freddamente architettato durante i pasti, ovvero l’acquisizione della maggioranza tramite il pagamento degli elettori, si ritorcerà, a elezioni vinte, soprattutto contro l’incauta e inconsapevole Marina che verrà accusata di essersi impossessata persino del fondo di beneficenza per gli anziani. Questa è del resto solo l’ultima delle sconfitte che la giovane donna patisce nel corso della storia e della sua lotta per la sopravvivenza: il suo matrimonio con l’inconcludente Sergej naufraga senza che Marina possa rendersene conto o capire i propri reali desideri in proposito, il posto di vicedirettore viene assegnato a un’altra e Marina viene costretta al licenziamento.

Se Aleksej è il protagonista del tempo immutabile e interno, e Marina di quello inarrestabile ed esterno, Nina è l’unica a vivere, in qualche modo, entrambe le dimensioni, seppur senza mai riuscire a far realmente parte di almeno una delle due. È lei a intuire che nella vita di Marina qualcosa è sfuggito per sempre e che la figlia non è in grado di farcela, lei ad avvertire i lenti ma inesorabili propositi di suicidio del marito. Ed è soprattutto lei che, osservando la foto di Brežnev sopra al letto di Aleksej, si accorge che “il segretario generale, la cui morte era stata revocata e la cui longevità veniva prorogata all’inverosimile, in qualche modo aveva preso da Aleksej Afanas’evič quell’*autenticità* che di per sé non aveva mai avuto” (p. 21) e a sospettare con spavento “che i funerali di Brežnev fossero in realtà un inganno o un film montato da qualcuno, che gli anni si dividessero come prima in piani quinquennali e che il Paese, insieme con le industrie pesanti, continuasse a costruire nei suoi cieli un comunismo già pronto per metà, già riflesso nei tetti” (p. 29).

Attraverso queste riflessioni di Nina sembra passare il messaggio principale del romanzo e la differenza maggiore con l’opera di Becker. Mentre nel film tedesco c’era una divertente raffigurazione nostalgica del cambiamento, qui c’è solo l’angoscioso terrore di un presente che, nella sostanza, non sembra potersi distinguere dal passato. Solo lo scontro tra le due locomotive tem-

porali, che avviene nel finale, quando inevitabilmente giunge in casa la certezza della catastrofe familiare, può dare finalmente ad Aleksej la possibilità di portare a compimento il suo lento concedersi la morte.

Ol’ga Slavnikova, nata nell’attuale Ekaterinburg nel 1957, giornalista, saggista, redattrice, narratrice ha di recente pubblicato il suo quarto romanzo dall’emblematico titolo *2017*, vincitore del prestigioso premio Russkij Buker [Russian Booker]. A giudicare da *L’immortale*, già pubblicato in Francia da Gallimard, la Slavnikova possiede uno stile straordinario, capace di conciliare una prosa netta, concisa, estremamente descrittiva con una facilità di immagini e metafore efficaci e autonome:

la notte, distesa sulla brandina sbilenca dall’odore di vecchia tela catramata, mentre il corpo del marito palpitava di un russare sommo sopra la sua testa, Nina si concedeva di sognare che tutto sarebbe andato bene e che avrebbe avuto un nipote. Ma a volte dalla stanza vicina, dove dormivano Marina e Sergej, le giungevano strani rumori, che i due producevano chiaramente insieme e di cui Nina non arrivava a capire la natura: non si udiva alcun discorso umano, non si intuiva nulla di fisico, organico, solo un acuto stridio metallico, un cigolio legnoso, il tintinnio di un portamatite che cadeva, come se la camera in assenza dei padroni (che pure erano presenti) si trasformasse in un’arena in cui si scontravano i mobili a quattro zampe (p. 16).

L’autrice non partecipa, non parteggia, non giudica, si limita solo a descrivere e convertire in parole e immagini – grazie anche a un’ottima traduzione italiana – quanto vivono e vedono i suoi protagonisti, senza mai riservare loro quella ironia gogoliana che troppo frettolosamente e genericamente la quarta di copertina attribuisce alla penna della Slavnikova. Semmai la cittadina degli Urali del romanzo sembra a volte stranamente somigliare alla Mosca del *Maestro e Margherita* di Bulgakov, soprattutto quando i rivali politici di Marina e del professor Šiškov ingaggiano per uno spettacolo di illusionismo un dottore in medicina alternativa, in grado, assieme ai suoi assistenti, di generare felicità nella sala stracolma dell’ex cinema Progress grazie al solo aiuto della declamazione poetica.

Se è vero quanto riportato dall’ultimo numero di Limes dedicato proprio alla Russia in cui, citando un sondaggio del 2005 pubblicato nel sito www.mosnews.com e il libro di Anna Zafesova, *E da Mosca è tutto. Storie della Russia che cambia e che non cambia* (Torino 2005), si afferma che “il 42% dei russi rimpiang[e] Stalin, l’unico

vero zar bolscevico, mentre il 54% dei russi è tanto nostalgico del tardo breznevismo che amerebbe risvegliarsi nel 1984” (p. 9), allora la Slavnikova si fa corretta e distaccata interprete di un cambiamento disatteso e di una difficoltà tutta russa di riuscire a dire anche “Good bye Brežnev!”.

Simone Guagnelli

M. Viewegh, *Romanzo per donne*, traduzione di A. Catalano, Instar libri, Torino 2006

Qualche anno fa, nelle carrozze della metropolitana di Praga presero a uscire con cadenza mensile (lì dove di solito stanno le *reclame*) alcune lettere di un sedicente uomo innamorato ed abbandonato, che a cuore aperto confessava il proprio amore perdurante per la sua donna, chiedendole accuratamente di tornare da lui.

Fra il sorpreso e il divertito, lo scrittore Michal Viewegh, l'autore di questa trovata pubblicitaria “senza prodotto” (più che altro l'autore la definì “action art”) notò che i viaggiatori si interessavano non poco alla vicenda, incerti se fosse fittizia *boutade* letteraria fine a se stessa o messaggio in codice per una donna in carne ed ossa. È stato così che uno degli scrittori cechi di maggior successo del momento (si vedano almeno le recensioni al suo precedente libro uscito per lo stesso editore, *eSamizdat*, 2005, 2-3, pp. 485-488) ha deciso di dare un compimento letterario a questa vicenda abbozzata, a questa fusione di romanzo epistolare e storia d'amore metropolitana. Il testo che ne è uscito fuori, brillante e di piacevole lettura, è proprio questo *Romanzo per donne*, dove le sei lettere dell'uomo abbandonato, Oliver, sono intercalate con intervalli più o meno regolari alla storia vera e propria, narrata in prima persona dalla donna in questione, la giovane redattrice di una rivista femminile, che nel libro si chiama Laura.

Se non fossimo ben consci dei limiti di diffusione che ha la letteratura ceca nel nostro paese, saremmo quasi spinti a dire che Michal Viewegh è ormai un nuovo “classico” del nostro mondo editoriale. Grazie alla pervicacia del suo traduttore, Alessandro Catalano, infatti il quarantaquattrenne di Praga arriva già per la quarta volta nel giro di pochi anni sui banconi delle librerie del belpaese, e unendo con un filo rosso questa qua-

dripartita pubblicazione si potrebbe anche osservare un progressivo rarefarsi del valore puramente letterario della sua produzione: se i primi *Quei favolosi anni da cane* e *L'educazione delle ragazze in Boemia* avevano ancora velleità sociologiche da letteratura alta che riflette sui decenni cupi del regime cecoslovacco, e se il recente *Il caso dell'infedele Klára* era già una più eterea variazione post-moderna sul genere poliziesco, questo ultimo *Romanzo per donne* potrebbe al primo impatto lasciare esterrefatti per la sua pochezza concettuale. Ma sarebbe a mio parere un eccesso di sufficienza. Per carità, non siamo di fronte al capolavoro, non troverete in queste godibili 220 pagine profondità esistenziali o strutture narrative rivoluzionarie, ma dietro a un racconto femminile più frivolo che no, dietro a una narrazione scorrevolissima che sembra lasciare intatte le profondità dell'animo del lettore, dietro alle apparenze da “desperate housewives” in salsa boema, si nasconde una verità fatta di tristezza e vuoto sentimentale che a un'analisi più seria lascia molto amaro in bocca.

A mio modo di vedere è questa una satira camuffata da tragicommedia sull'evanescenza della Praga moderna, sulla pochezza intellettuale di una classe media (piccolo borghese o benestante che sia) che ha fatto presto ad adeguarsi ai maggiori vizi morali della società occidentale: la bella e giovane Laura non si perita di abbandonare il suo compagno del momento non appena scorge all'orizzonte un uomo più appetibile o affascinante; il suo deuteragonista/amante Oliver a sua volta la “cornifica” con una vecchia fiamma; la madre di Laura è alla costante ricerca di un uomo ideale (straniero e romantico) che le faccia dimenticare la “pochezza” dell'uomo ceco; il suo dichiarato atteggiamento “antipatriottico” è fra l'altro dovuto ad un suo precedente flirt proprio con quell'Oliver che è ora diventato il compagno di sua figlia (capriccio narrativo dell'autore fra il sottilmente morboso e il grottesco alla Beautiful). Viewegh qui si muove nei giri effimeri di una delle classi che ormai conosce bene, quella dei pubblicitari rampanti, dell'élite di successo della nuova borghesia boema, delle donne alla moda (o che lavorano per una rivista di moda...) per le quali cambiare uomo è questione legata al capriccio stagionale. Non che il nostro si atteggi a moralista, ché anzi si diverte ad addolcire anche le maggiori tragedie sentimentali con osservazioni ironiche e una

nonchalance da navigato uomo di mondo, ma tuttavia, lo ripeto, la sensazione è quella di una novella “comedy of manners”, condita da certo moderato libertinismo, che trasmette un’impressione di serpeggiante tristezza, nonostante tutta l’ironia sciorinata da Viewegh per smorzare i toni.

Romanzo per donne diventa quindi un’analisi sconsolata del provincialismo ceco, del cosiddetto *čechačství*, della terrestre “cechità” del boemo standard, della *medietas* autosoddisfatta e poco onorevole di ogni “piccolo” popolo (ma che gli italiani non si sentano superiori!); tanto più triste e risibile questa provincialità quanto più è mascherata, come nella madre della protagonista, con un altrettanto preoccupante ed epidermico cosmopolitismo da strapazzo. Se da un lato l’uomo ceco medio è svelato impietosamente nella sua irrecuperabile sciattezza (abbigliamento fin troppo “casual” e ubriacchezza genetica), la donna ceca moderna e metropolitana, la praghese disinibita ed economicamente libera viene sbugiardata nella sua infedeltà quasi indolore, nell’essere fin troppo aperta alla prima nuova passione travolgente, in barba ai tanto decantati valori, ricercati e pretesi nella controparte maschile. L’autore mette alla berlina vizi privati e pubblici del ceco agiato a cavallo fra i secoli ventesimo e ventunesimo, come poteva fare la commedia italiana con i capricci e le piccole sozzure neo-borghesi del boom di casa nostra (si ricordi un nome su tutti: Pietro Germi). Al di là della sostanza di storiella d’amore con sfumature tragicomiche, lo spaccato quasi irrecuperabile di una società centroeuropea lievemente e ridicolmente marcia si staglia netto attorno ai caratteri del quarantenne pubblicitario di successo e della giovane emancipata schiava della voglia di nuovo.

Attenzione però a non dimenticare da chi sono imbastite queste meste considerazioni da romanzetto femminile di costume “mordi e fuggi”: da un uomo che “si spaccia” narratologicamente per donna, da un Viewegh che si insinua sottopelle nei panni di una giovane la quale scrive in prima persona il proprio “romanzo d’amore”, una love story fatta di *beep* di cellulari e progetti familiari ripetutamente minati dalla irrecuperabile pochezza dell’essere umano, di vacanze vanziniane in Croazia e amorazzi di un’estate (a riprova di quanto scritto, il libro è stato messo in pellicola con un’operina cinematografica molto modaiola e ammiccante anzi che

no).

Che dire ancora? La lingua di Michal Viewegh ormai la conosciamo, è per sua natura scanzonata e “aggiornata”, moderna senza essere gergale, o se vogliamo postmoderna senza per questo farsi artificiale (la meta-narratività qui è ben nascosta, o meglio è ben nascosto il narratore dietro la sua scrittura femminile). Merito della traduzione poi è di aver reso con scorrevolezza il botta e risposta a tratti acido e ficcante dei dialoghi, come pure la psicologia femminile fra il romantico e l’emancipato della protagonista Laura. Se volete una lettura che vi occupi una sera e vi lasci poi penserosi e un po’ amareggiati, questo romanzo finto comico potrà forse fare al caso vostro, fra l’altro descrivendo una certa fetta della Repubblica ceca moderna tutt’altro che immaginaria.

Un romanzo *non solo* per donne.

Massimo Tria

A. Makine, *La donna che aspettava*, traduzione di A.M. Ferrero, Einaudi, Torino 2006

Sembra che il pubblico italiano possa ricominciare a leggere con una certa regolarità le opere di un grande talento, Andrei Makine, autore russo naturalizzato francese. Einaudi ha da poco pubblicato nella collana Arcipelago, per la traduzione di Anna Maria Ferrero, il suo romanzo breve *La femme qui attendait* [La donna che aspettava], a soli due anni dall’uscita, per lo stesso editore e nella stessa collana, di un altro bel libro di questo scrittore, *La musica di una vita*. Altre sue opere erano state in passato proposte dall’editore Passigli: *Le confessioni di un alfiere decaduto* (1998), *Il delitto di Olga Arbelina* (2000) e *Ai tempi del fume Amur* (2001). Nel paese in cui è emigrato, la Francia, Makine ha ottenuto un grande successo nel 1995 con il romanzo *Le testament français* (in Italia apparso due anni dopo con il titolo *Il testamento francese* presso Mondadori), che, vincitore dei premi Goncourt e Médicis, ha consacrato l’autore come uno degli scrittori più importanti e interessanti del panorama letterario francese, soprattutto se valutato nell’ottica del suo bilinguismo. A questa consacrazione è seguita anche la sua nomina a membro dell’Académie française, ma non sarà futile ricordare che egli è russo e scrive in francese, ambientando quasi tut-

te le sue opere (compresa quella che qui si recensisce) nell'Unione sovietica post-staliniana, da cui è fuggito definitivamente nel 1987.

Andrei Makine nasce infatti nel 1957 in Russia, a Krasnojarsk. Vive inizialmente in questa città ma compie gli studi a Penza, luogo che tornerà sfumato tra le pagine del *Testament français* (con il nome di Saranza) e che, affacciandosi sull'immensa pianura siberiana, costituisce per il poeta un'esperienza fondamentale per la percezione dell'universo naturale russo e dei suoi riflessi sull'uomo e sulla storia. Qui, in Siberia, cresce nell'epoca stagnante della stagione brežneviana e coltiva sin da piccolo, grazie alla presenza in famiglia della nonna francese, anche la lingua e la cultura di questa sua seconda patria, dove non esiterà a emigrare alla vigilia del crollo dell'Unione sovietica. Come per tutti gli emigrati russi arrivati a Parigi nei precedenti settant'anni, l'inserimento nella capitale francese per questo giovane talento non è privo di difficoltà. Egli è solo, trova rifugio in un cimitero, poi arrivano i lavori più disparati e i taccuini con i suoi appunti, ma anche l'iscrizione a un dottorato di ricerca (Makine ha discusso una tesi sull'opera di Ivan Bunin) e i primi contatti con gli editori francesi. Inizialmente questi avevano rifiutato di pubblicare i suoi scritti, ma l'autore ebbe l'idea di presentare nel 1990 la sua opera prima, *La fille d'un héros de l'Union Soviétique* [La figlia di un eroe dell'Unione sovietica], come volta in francese dall'originale russo per mano di un traduttore fittizio, un certo François Bour, e in questa veste fu accettata e pubblicata dall'editore Laffont. A successo seguì successo, fino alla consacrazione del Premio Goncourt subito dopo l'uscita del suo romanzo più celebre, *Le testament français*.

La donna che aspettava ha molti punti in comune proprio con questo romanzo. Certo, l'ambientazione si sposta dalla provincia siberiana di Saranza alla triste cittadina di Mirnoe, in prossimità del Mar bianco, ma la struttura portante del romanzo rimane fedele all'intreccio del *Testament*: la narrazione in prima persona, mai lontana da evidenti motivi autobiografici e sempre proiettata sulla scia del romanzo di formazione; il confronto tra l'oriente russo, immenso e imprevedibile, e il mondo occidentale, limitato e razionale; la presenza forte di una protagonista femminile. Charlotte Lemonnier e Vera rappresentano infatti il punto di convergenza dei

pensieri e dei gesti del narratore, ma anche delle speranze degli abitanti dello spazio makiniano, dipinto come l'atroce risultato della politica socialista: i corpi straziati dei reduci di guerra, l'assenza di unità familiare, l'alcolismo e la volgarità imperanti. Su questo agghiacciante territorio umano, che si disperde nelle lontananze dell'infinito spazio russo (il *prostor*), vivono e diffondono la loro contagiosa opera filantropica rari personaggi di donne. Piombate in territori inospitali e ostili alle loro iniziali aspirazioni, esse trasformano la rassegnazione in bellezza, il buio dei boschi nella luce del sole e lo squalore degli appartamenti illuminati dalle candele nei riflessi della luna sulle acque dei laghi. È appunto questo il caso di Vera, cioè *La donna che aspettava*.

Il romanzo è ambientato negli anni Settanta ed è la storia di uno scrittore di Leningrado che, stufo dei circoli di letteratura dissidente che frequenta nell'attesa di terminare una sua satira sulla società sovietica, coglie al volo l'offerta di un collega di andare a Mirnoe, una sperduta cittadina della regione di Archangel'sk, per scrivere alcuni reportage sulla vita di questa città. Qui incontra Vera, un'ex-dottoranda di Leningrado che, arrivata giovane a Mirnoe per seppellirvi la madre, vi è rimasta ad accudire le anziane del paese (lavorando come maestra elementare), nell'attesa del ritorno del suo fidanzato, partito per la guerra ormai da trent'anni, ma che ella non si è mai rassegnata a dimenticare. Tra Vera, più che quarantenne, e il giovane scrittore nasce un rapporto di amicizia che per un brevissimo tempo si trasforma in affetto, prima che giungano sorprendenti notizie dell'uomo che Vera stava aspettando.

Anche nell'ambientazione di questo romanzo emerge la critica feroce di Makine alla realtà sovietica, al fatto che i suoi abitanti siano ridotti a "ingranaggi assonnati" totalmente in preda a decisioni ed eventi di cui non possono essere agenti, ma solo "agiti". La rassegnazione governa meccanicamente le loro vite: "se questo dannato treno", annota il narratore e protagonista sul suo taccuino osservando i passeggeri, "invece di andare a Leningrado, deviasse verso la Siberia, nessuno oserebbe domandare perché" (p. 25). Bella immagine per descrivere la Russia di Brežnev peraltro...

Di riflesso è quindi stagnante la vita a Mirnoe, luogo dove il tempo sembra essersi fermato: Mirnoe, scrive Makine, è "come l'oro avvizzito delle foglie", come

“una mela che cade” (p. 35), è una città dove convivono i disastri prodotti dalla guerra e l’attesa rassegnata della morte. Molte le donne anziane accudite da Vera e tuttavia costrette a vivere in baracche fatiscenti. Pochi i bambini che nascono, numerosissimi gli invalidi, gli alcolizzati, tante le famiglie spezzate, proprio come nel *Testament*, dove il narratore riferendosi alla Russia di Stalin (e traducendo il pensiero dell’autore) affermava: “ce pays est monstrueux! Le mal, la torture, la souffrance, l’autoumiliation sont le passe-temps favoris de ses habitants. Et pourtant je l’aime? Je l’aime pour son absurde. Pour ses monstruosités. J’y vois un sens supérieur qu’aucun raisonnement logique ne peut percer. . .” (A. Makine, *Le testament français*, Paris 1995, p. 207).

Dunque il segreto non sta nella logica, ma nel “senso superiore”, nella contemplazione, nella ricerca della bellezza. Makine sembra recuperare il significato della celebre frase che, nell’*Idiota* di Dostoevskij, Ippolit attribuisce al Principe Myškin: “la bellezza salverà il mondo”. In questo immenso spazio russo, incomprensibile agli occidentali, avvezzi solo ai concetti di limite e misura (si veda il personaggio piatto e volgare del giornalista americano), in questa città di Mirnoe dove gli abitanti sopportano nel silenzio i mostruosi paradossi della realtà sovietica, l’unico modo per salvarsi, per dare un senso alla propria vita, è cercare nel dolore e nello squalore gli istanti in cui, tra i gesti e i luoghi più comuni della quotidianità, si manifesta la bellezza. *La donna che aspettava* è un viaggio in cui Makine ci guida alla ricerca di queste manifestazioni. Eccone una mentre il protagonista aiuta Vera ad attingere acqua dal pozzo:

Il ghiaccio si rompe con una sonorità da clavicembalo. Ci guardammo. Stavamo entrambi per dire la bellezza di quel tintinnio, ma ci trattenemmo. L’eco del clavicembalo si era diluito nella luminosità dell’aria, si unì al lamento ripetuto di un rigogolo, all’odore di legna bruciata proveniente dall’isba vicina. La bellezza di quell’istante sarebbe semplicemente diventata la nostra vita (p. 43).

La bellezza esige uno stile molto particolare. In questo romanzo Makine conferma i meriti stilistici che gli sono stati attribuiti dai suoi critici: l’uso di una lingua letteraria molto ricca (frutto anche del suo privilegio di stare *entre deux langues*), di “una prosa sobria per l’esaltazione e di una sintassi rigorosa per il delirio” (J. Garcin, “Makine en transe”, *Le nouvel Observateur*, 11 febbraio 1998, p. 55), di uno stile libresco ma colorito, mai volto al neologismo o all’acrobazia, bensì veicolo

chiaro di immagini ricche di significato, di metafore costruite con sapienza sugli elementi dell’immenso spazio naturale russo, sui gesti della vita quotidiana, sugli stati emotivi dei personaggi complessi.

Il romanzo si presenta quindi come uno squisito percorso alla ricerca della bellezza in un mondo in cui essa sembra sepolta, in cui “i segni della storia si erano cancellati”, in cui “il tempo semplicemente non esisteva” (p. 33). Ma c’è di più: il fascino della lingua di Makine, questo suo francese così coltivato e apparentemente così poco adatto a descrivere le crudeltà del mondo sovietico esperite dallo stesso autore, si trasforma di pagina in pagina in una musica straniante e coinvolgente, simile al moto lento della barca su un lago proprio mentre (come nell’ultima scena del romanzo) ci porta via dalla donna amata, dalla *Donna che aspettava*.

Marco Caratozzolo

J. Kratochvil, *Nel cuore delle notti un canto*, traduzione e cura di A. Mura, Edizioni Anfora, Milano 2005

Recensendo questo romanzo festeggiamo al contempo un nuovo arrivo: lo scrittore moravo Jiří Kratochvil viene tradotto per la prima volta in italiano (si intenda: nell’interesse di una sua opera, ché un singolo racconto era stato presentato anni fa da Annalisa Cosentino nel numero 179 della rivista *L’immaginazione*). È un battesimo che celebriamo con piacere, tanto più che chi scrive si era innamorato dell’autore in questione leggendo la raccolta, postmoderna fin dal titolo, *Má lasko, postmoderno* [Postmoderno, amore mio, 1994] e non nasconde di aver invidiato (nel senso migliore del sentimento) l’opera traduttoria portata a termine da Alessandra Mura. Dopo aver contribuito alla conoscenza di due giganti della prosa boema, quali Kundera e Vladislav Vančura, con questo *Nel cuore delle notti un canto* la traduttrice arricchisce il mercato italiano di un altro ottimo prosatore di lingua ceca.

Kratochvil fra l’altro condivide col succitato Kundera l’appartenenza geografica: entrambi sono originari della seconda città della Repubblica ceca, quella Brno purtroppo poco nota agli italiani e che invece contende alla ben più famosa Praga il primato culturale e letterario dello stato che ha dato i natali a Hašek e Halas, tan-

to per citare altri due figli delle città “concorrenti”. Se dunque la letteratura sulla capitale boema è copiosa e diverse sono le relative traduzioni disponibili in Italia, Kratochvil, immaginifico e coinvolgente narratore di Brno, ci offre ora finalmente una sua indiretta e divertita mitologia del capoluogo moravo sede dello Spielberg di pellichiana memoria, nonché luogo di perdizione e ritrovamento dei suoi eccentrici personaggi.

Come ricordato sopra, è già il titolo di una delle sue opere più famose, la serie di racconti postmoderni del 1994, a suggerirci una sua prima collocazione stilistica: un postmoderno dichiarato che mette spesso in tavola senza remore i riferimenti culturali cui si ispira (si vedano i richiami a Borges, Swift o Čapek nei vari racconti di cui sopra) e sembra divertirsi molto nel prendere in giro i generi letterari e cinematografici, i cliché culturali e lo stesso lettore, spesso condotto gioiosamente per il naso nei labirinti fra fiction e realtà messi nero su bianco dall'ormai ultrasessantenne “erede di Kundera” (per peso specifico e provenienza, più che per stile, si intenda).

Come la stessa traduttrice ricorda nella concisa e lucida postfazione (“Tutte le strade portano a Brno”, pp. 182-190), questo originale vagabondaggio temporale e urbano per Brno si snoda lungo due linee narrative parallele, lungo le vicende biografiche di due ragazzi, figli “sfortunati” della città e della sua storia: il primo, anonimo, è il frutto di una violenza sessuale (sconvolgente l'incipit, nel quale si descrive con ironia macabra e humour nero lo stupro della sua giovane madre sul finire della guerra ad opera di un intero drappello di soldati), il secondo è Petr Simonides, la cui vita sarà segnata dalla fuga del padre oltre cortina. Si comprende così facilmente come la ricerca ideale del genitore e il vuoto di paternità in entrambi i casi costituiscano linea strutturale portante, e una simile *quest* mentale (la ricerca reale o immaginaria della figura paterna del tutto ignota o persa a metà strada) viene così a sottendere tutta l'opera nella sua dicotomia narrativa, concludendosi in modi sorprendenti in un doppio epilogo. O, se vogliamo, in un epilogo “sdoppiato” che si fa forte di alcuni malcelati intrecci fra le due storie tessuti lungo l'opera, che (come nota ancora la traduttrice-curatrice) è attraversata da un “velatissimo accenno a un possibile caso di schizofrenia”, p. 184).

Kratochvil serve un mix aggiornato di tutti gli ingredienti della letteratura postmoderna: il tema del doppio, l'autoreferenzialità biografica e letteraria (si veda il capitolo *La tenia Margherita* in cui si descrive la nascita di un libro dal titolo *Nel cuore delle notti un canto*, il cui autore sarebbe il nonno del narratore), l'esagerazione e il gioco sfrenato dell'immaginazione surreale (personaggi ambigui e grotteschi come gli onnipresenti funzionari di polizia, animali e persone dotati di poteri magici, macchinari e luoghi rubati alla letteratura fantastica), e soprattutto una divertita e spiazzante dichiarazione d'intenti nel capitolo *Il marito*. In questo, situato com'è alla metà del testo, il narratore fa una pausa e dichiara: “ogni volta che arrivo a un capitolo che ritengo possa essere la chiave dell'intero romanzo, cado in preda al panico” (p. 78), per poi permetterci di gettare uno sguardo nella sua officina letteraria. In queste pagine meta-narrative l'autore-narratore commenta insieme a una sorta di suo consigliere redazionale l'andamento stesso della scrittura, si interroga “a voce alta” sulle pieghe da far prendere alla vicenda e rivela giocosamente il suo metodo di utilizzo delle fonti.

Del resto anche verso la conclusione, alla pagina 180, ritroviamo una dichiarazione che potremmo forse utilizzare quale esergo per l'intera creazione kratochviliana, quando un personaggio ha l'impressione “come se solo attraverso il racconto la realtà prendesse vita...”. Ebbene Kratochvil crede appunto nel “racconto creativo”, nell'atto stesso del raccontare e nella possibilità di creare un mondo vivo e parallelo; non necessariamente più bello o migliore del “nostro”, ma sicuramente per lui prodigioso, in quanto ne è creatore e padrone assoluto, e può portarci a spasso lungo tutte le sue coordinate spazio-temporali. Lo spazio è creato, ri-creato con delle sue leggi proprie, fra il fantastico e l'orrorifico: il labirinto è correlativo oggettivo della dimensione-movimento nel mondo del nostro autore, ma un labirinto in cui per perdersi dentro non si deve necessariamente entrare; è sufficiente la sua stessa esistenza, come per il ghirigoro di viuzze costruito dal nonno di Petr in soffitta, in cui forse egli stesso, noi stessi, siamo caduti senza averne contezza.

Siamo dunque condotti in un viaggio centripeto dalla periferia al centro, “attraverso una sorta di confine immaginario” (p. 30), o attraverso la stessa Brno, “la

città in cui tutto inizia e ancora oggi non finisce” (p. 10). Pagine che concentricamente si muovono attorno a delle ossessioni, quella totalitaria staliniana (ricorrente anche in altre opere di Kratochvil), o quella grottesca di una “precoce maturazione sessuale, che sopraggiunse letteralmente nel giro di una notte ed era fastidiosa e importuna come un’influenza e non conosceva rimedio e non sapevo con chi consigliarmi. . .” (p. 107).

Per quanto all’inizio l’alternarsi regolare, capitolo dopo capitolo, delle due linee narrative possa lasciare leggermente disorientati, costringendo ogni volta a ricollegare i fili diegetici messi in “stand-by”, le storie dei due ragazzi *quasi* orfani sono come due spire di DNA che si intrecciano attorno alla colonna portante del romanzo, costituita non solo dal luogo d’azione (la Brno fantastica e trasfigurata dall’amore postmoderno di Kratochvil), ma anche dalla presenza a tratti riemergente dell’autore: leggere questo *Nel cuore delle notti un canto* è come leggere in filigrana la storia trasfigurata con ironia e matura consapevolezza di una vita, di un’esistenza letteraria che è stata violentata come la madre di uno dei due protagonisti (Kratochvil non ha potuto pubblicare fino alla caduta del regime) e che si è trovata senza punti di riferimento sicuri come l’altro personaggio principale (anche il padre dello scrittore fuggì dal regime lasciandolo nella scomodissima posizione sociale di “figlio di emigrato”).

Kratochvil si mette in gioco senza pudori, ci offre il meglio della sua carne e del suo sangue, la pagina cangiante e prospettica del suo libro: sta al lettore mangiarne senza remore e far scorrere nelle proprie vene il virus di una fantasia tragicomica da realismo magico cecoslovacco.

Massimo Tria

J. Hašek, *Racconti*, a cura di S. Corduas, Mondadori, Milano 2006

È per me doveroso partire con una premessa: mi trovo a redigere questa nota di recensione ai racconti di Jaroslav Hašek appena ripubblicati da Mondadori dalla posizione di ammiratore incondizionato del genio letterario praghese in questione, cui devo gran parte della passione poi cresciuta nei confronti della letteratura di tutto un paese.

Espletata questa necessaria nota preventiva, non posso che sforzarmi di dimostrare con modi quanto più possibile convincenti e razionali ciò che il gusto personale e la passione letteraria suggeriscono.

Senza un autore per natura anti-istituzionale come Hašek il mondo letterario sarebbe orfano di una intera dimensione, una dimensione sanamente anarchica e paradossalmente umanistica. Sarebbe più povero di uno spirito libero ed inclassificabile che (lo voglia il dio delle librerie e delle biblioteche) vi è, cari lettori, per lo meno già noto per il suo maggiore capolavoro, *Il buon soldato Švejk* (come recita, invece del corretto “Švejk”, l’infelice grafia dell’edizione italiana del romanzo). Saremmo orfani e sentiremmo la mancanza di un finto pagliaccio che per sbeffeggiare i tronfi potenti che aveva intorno si ammantava di una cappa protettiva di mistificazione e stravaganza.

Non posso quindi che accogliere con trepidazione qualsiasi operazione editoriale o evento promozionale che contribuisca a diffondere l’evangelo scardinante del “dadaplebo” praghese (rubiamo pure la felice definizione al curatore e appassionato haškiano d.o.c. Sergio Corduas). Che poi in fondo (e, ancora, il curatore non si nasconde certo dietro un dito) questo libro non porti nulla di nuovo sul mercato italiano è forse un male minore: gli stessi identici racconti, con la stessa distribuzione strutturale e una postfazione quasi identica, erano già usciti nel 1975 in un simpatico volume dalla copertina gialla, sulla quale svettava il pupazzetto di Švejk così come lo aveva interpretato l’artista del cinema d’animazione cecoslovacco Jiří Trnka (parliamo della raccolta cui Corduas al tempo diede l’azzeccato titolo di *Švejk contro l’Italia*, pubblicata da Garzanti). Anzi, a ben vedere, in questa riedizione sono stati espunti (suppongo per scelta dell’editore) due dei blocchi più eccentrici e sintomatici del falsificatore Jaroslav Hašek, le pagine tratte dalla *Storia del partito del progresso moderato nei limiti della legge* e gli articoli politici e di propaganda che lo scrittore redasse su suolo sovietico, dopo aver disertato dall’esercito austro-ungarico. La *Storia del partito* si ricollega alla irriverente parodia semiseria inscenata da Hašek per le elezioni del 1911, quando inventò su due piedi una formazione politica che sbeffeggiasse il linguaggio e la prassi compromissoria dei partiti dell’epoca (egli ne fu unico e delirante candidato). Gli artico-

li pubblicistici del nostro testimoniano, al contrario, di uno dei pochi periodi in cui il mago della mistificazione e della beffa istituzionalizzata si prese sul serio, passando nel 1918 dalla parte dei bolscevichi fino a ricoprire delle cariche negli uffici della propaganda rivoluzionaria. Si capisce: due nuclei testuali meno attraenti per il lettore medio, ma che darebbero un'idea degli estremi comportamentali dell'uomo Hašek (in definitiva, un motivo per recuperare nelle biblioteche anche la prima e più ricca edizione dei presenti racconti).

Detto questo, e pur in mancanza di racconti haškiani nuovi, il primo innegabile merito del libro va comunque individuato nella sua mera reperibilità: ripubblicare una pietra miliare della haškologia italiana a trent'anni di distanza vuol dire offrire a tutta una nuova schiera di studenti, curiosi e amanti delle letterature mitteleuropee una visione genialmente anarcoide, una testimonianza di umorismo disarmante e totale, uno sberleffo continuo contro la censura e la stupidità dei meccanismi che si muovono incessanti e impietosi, pronti a stritolare l'essere umano, e tutto ciò finalmente senza doversi affannare per mal accessibili biblioteche di slavistica.

Jaroslav Hašek è in sostanza indefinibile, nel senso che difficilmente si può "definire", delimitare in modo razionale la sua personalità: sfuggente nel suo umorismo canzonatorio, gran falsificatore delle proprie vicende personali (si vedano i racconti in cui rielabora le proprie disavventure con la polizia, p. 44, o le false notizie sulla sua morte, p. 270); sollevatore di cortine di fumo circa la propria vera personalità (ora buffone inarrestabile, ora raccolto nella sua forse più vera dimensione di triste "incompreso"); o ancora inventore di un paradosso letterario e psicologico che si è inserito di diritto nel pantheon dei grandi personaggi popolari, il soldato semplice e finto semplicitto Josef Švejk, che con la parola logorroica e le azioni da idiota patentato (con tanto di certificato medico militare) scardina i dispositivi distruttivi del potere e dei potenti.

Va comunque ricordato che, in questa sorta di elegante reprint, l'accompagnamento paratestuale si è arricchito di alcuni validi strumenti: abbiamo in mente un collage di testi in cui Bohumil Hrabal (che ha sempre riconosciuto Hašek come punta splendente della propria costellazione ispiratrice) ricorda ed elogia l'au-

tore di Švejk, descrivendo il proprio atteggiamento verso lo scrittore di cui è per certi versi un continuatore, o ancora una utile cronologia che aiuta ad orientarsi nella vita di un autore che spesso avvolgeva le proprie vicende in fuorvianti stilizzazioni auto-parodistiche, nonché ancora una compatta nota bibliografica sulla haškologia italiana.

I racconti antologizzati sono giustamente spalmati lungo tutto l'arco della parabola creativa dell'autore, andando dalle stilizzazioni di genere (le "humoresky" americane o gli aneddoti sulle bettole di Praga) alle divertite prese in giro dei rappresentanti della legge e del sistema (*Su un censore, Il piccolo bisogno e la giustizia...*); o ancora le pseudo-ricostruzioni storiche sull'orlo del paradosso e del surreale (*Le esperienze di Edison in Boemia, Dal diario di un borghese di Ufa*), fino a sconcertanti riflessioni in odore di postmoderno (si legga *Guida al nulla*, caracollante istruzione turistica per un luogo dove non c'è, appunto, niente).

Se questi schizzi bonari, cronache di vita vissuta, attacchi umoristici a sorpresa fra il caustico e il tenero (ché l'ironia graffiante di Hašek è sempre sorretta da una sorta di sorriso onnisciente e scettico) restituiscono la giusta ampiezza della tavolozza comica dell'autore nel piccolo formato, si legga anche per bene quella sorta di antisaga bolscevica costituita dal ciclo *Comandante della città di Bugul'ma* (pp. 327-372): qui la vicenda autobiografica dello Jaroslav Hašek funzionario sovietico nelle province siberiane testimonia del suo periodo più controverso, quello in cui la sua vena antiufficiale e la sua umanità non cruenta dovettero venire a patti con l'ideologia onnicomprensiva comunista e il terrore giacobino. Ne esce un'immagine inaspettatamente profonda di un cittadino mitteleuropeo *bohémien* scaventato in un mondo in vorticoso e cruento divenire dove vale solo la legge della violenza rivoluzionaria, alla quale egli si oppone sopraffacendo il massimalista e sbruffone comandante Jerochimov con i trucchi verbali di una disarmante scaltrezza.

Il ciclo di Bugul'ma testimonia fra l'altro anche la capacità del nostro amato mago della parola praghese di cimentarsi con una struttura più complessa del racconto (fra l'altro andrebbero scoperti anche i suoi testi teatrali e da cabaret), la quale si espleterà poi nel romanzo incompiuto sul buon soldato Švejk, che nonostante una

tenuta strutturale piuttosto blanda da canovaccio picaresco è pur sempre un'opera che viaggia sulle 700 pagine. Se la traduzione del suddetto romanzo è datata (ma a Renato Poggioli e Bruno Meriggi sia resa imperitura lode per averla data alle stampe nei lontani anni Sessanta) a Corduas dobbiamo qui l'interessante proposta del primo capitolo delle tre versioni letterarie del personaggio Švejek, quelle del 1911, 1917 e quella definitiva: il curatore ci permette così di farci un'idea dell'evoluzione del mitico rubacani e combinaguai di Cacania poi spesso messo in scena (anche da Brecht) o portato sugli schermi filmici (il progetto frullò per la testa anche a Chaplin...).

In definitiva, se non si conosce l'ostico idioma del nostro vagabondo letterario, e in attesa dunque di poter apprendere il ceco per attingere ai formidabili originali, questa sapida e ben assemblata raccolta è di certo il modo migliore per aprire (direi: per spalancare gioiosamente) le porte della mente all'"humor a più strati" di Jaroslav Hašek: se ne potranno così apprezzare la mania parodistica, il costante gioco a rimpiattino con la storia europea, la beffa provocatoria ai danni del moralismo benpensante boemo, ma anche la capacità che il riso ha di disinnescare le cariche di violenza e la furia disumana del potere, della burocrazia e della stupidità umana.

Massimo Tria

J. Jedlička, *Nel mezzo del cammin di nostra vita*, traduzione di L. Fiorica, postfazione di M. Špirit, con una nota di A. Wildová Tosi, Forum, Udine 2006

"Josef Jedlička per me incarna la scoperta più amara della mia generazione. L'opera di quei pochi che, nel senso migliore della parola, ci hanno formato, esiste fin troppo spesso in forma frammentaria" – così termina il ricordo della poetessa Viola Fischerová, in appendice al volume di Jedlička *Tipologie ceche ovvero voglia di eroi* (V. Fischerová, "Pokus o bilanci", J. Jedlička, *České typy aneb poptávka po hrdinovi*, Praha 2002, pp. 111-117, qui p. 117). Questa testimonianza forse meglio di ogni altra rivela quanto difficile sia stata, negli anni successivi alle devastazioni culturali dello stalinismo, la ricerca di "modelli" accettabili per la generazione di Václav Havel. Agli autori meno noti ma più significativi

tra gli "sconfitti" del 1948 appartiene a tutti gli effetti Josef Jedlička, autore di uno dei libri più malinconici e corrosivi di quel movimento letterario che sarebbe poi sfociato nell'esplosione culturale della Primavera di Praga.

Kde život náš je v půli se svou poutí (dalla traduzione ceca del primo verso della *Divina commedia*) ha rappresentato fin dal momento della sua comparsa, nel 1966 (quindi, per approssimazione, prima dello *Scherzo* di Kundera e dopo alcuni racconti di Hrabal), una vera sorpresa anche per coloro che si stavano pian piano abituando alla nuova atmosfera culturale, soprattutto per la novità stilistica e sperimentale del testo. Intessuto di citazioni letterarie (da Dante passando per Mácha, fino al *Viaggio sentimentale* di Šklovskij), il testo ci riporta a certe ambientazioni di alcuni racconti di Hrabal, in cui si affollano gli agghiaccianti destini di chi è stato estromesso dalla storia, anche se qui la crudeltà e la ferocia di certe descrizioni hrabaliane si tingono di una venatura lirico-elegiaca. All'inizio del testo l'autore ribadisce del resto in modo chiaro che "la lirica infatti, come è noto, si differenzia dall'epica perché non narra gli avvenimenti: gli avvenimenti sono nascosti" (pp. 7-8). Ed è proprio la chiave lirica l'espedito in grado di far riaffiorare la ruvida tristezza di un'epoca che sta sparendo, proprio nel momento in cui, nel mezzo della vita, si fanno i primi bilanci: "stavamo invecchiando. Già molto prima che diventassimo la realtà del nostro sogno rivoluzionario" (p. 31). Sulla seconda di copertina Jedlička stesso dava una definizione calzante del suo testo: "non ho scritto un libro, ma ho messo insieme una testimonianza sulla nostra epoca, sulla Litvínov degli anni Cinquanta del XX secolo e sul futuro, in cui un giorno deve emergere tutta la gioia del mondo, perché non si può vivere a lungo senza gioia e senza speranza".

Quest'ennesimo esempio di "testimonianza letteraria soggettiva" che, secondo Jedlička, costituiva per tutta la sua generazione "il surrogato di un'altra attività, nel mio caso evidentemente la ricerca scientifica" ("Josef Jedlička", K. Hvížd'ala, *České rozhovory ve světě* [1981], Praha 2002, pp. 169-178, qui p. 171), è composta da strati diversi di "materia letteraria" che si sovrappongono. I mesi dalla liberazione del dopoguerra si alternano agli anni della furia dello stalinismo, per tornare, in alcuni casi, al periodo bellico e al moderato benessere

re economico della fase centrale degli anni Cinquanta, il tutto inframmezzato dagli amari destini individuali e dalle grandi tragedie internazionali, dalle riflessioni personali e dalla realtà dei primi otto anni del nuovo ordine sociale, quando “la rivoluzione si era coperta i seni nudi, era ingrassata e passava le serate a fissare lo schermo del televisore” (p. 34). E lo stordito io narrante, su cui grava l’onnipresente “materiale universale, senza segni particolari” della “stalinite” (p. 70), non può che restare seduto “sul percorso dal passato al futuro, più solo di un coniglio selvatico, tremando per l’angoscia” (p. 24), schiacciato dalle tremende forze che stravolgono in brevissimo tempo la società prebellica e triturano quegli stessi sognatori che giravano per Praga “baldanzosi, con le stelle rosse sui baveri dei cappotti” (p. 16). Gli stessi protagonisti faranno poi sogni angosciosi, “quando le strade praguesi si contorcevano dolorosamente come serpenti spogliati dalla pelle” (p. 83). Quale miglior simbolo del resto dello stravolgimento di tutto un mondo rispetto alla condanna a morte degli scrittori (esplicito è il riferimento a Z. Kalandra), il macero dei libri o alla trasformazione dei campi di concentramento in baracche per i “volontari” delle brigate?

Sullo sfondo delle devastazioni della zona di Litvínov, tutt’ora martoriata dallo sfruttamento incontrollato del secolo scorso, si svolgono i tanti piccoli drammi di chi, sperando di costruire una nuova società, si trova improvvisamente immerso in oasi desolate di “socialismo forzato”, dove le porte non si chiudono e assurde direttive vietano di coltivare i giardinetti davanti alle case. E per di più è impossibile perfino liberarsi dell’onnipresente divisa dell’ottimismo: “anch’io mi sono abituato a girare persino al buio con il volto gioviale e sorridente” (p. 53).

In una tale situazione a molti autori – nel modo più chiaro lo ha fatto Jiří Kolář – è apparso necessario testimoniare il crollo di un mondo (“a quali origini. . . dobbiamo tornare per essere di nuovo in grado di trovare un codice comune comprensibile?”, p. 14). Crollo che per un certo tempo è stato mascherato dall’entusiasmo postbellico: “a quel tempo la maggioranza della gente ancora non avvertiva la basilare differenza tra Breton e il realismo socialista” (p. 9). Non a caso più volte nel testo Jedlička rivendica con ossessività il suo ruolo di testimone: “scrivo un’enciclopedia” (p. 13), “la mia poetica è

la poetica di un poliziotto; raccolgo i fatti: non scrivo una storia, ma pubblico testimonianze” (p. 29). Ed è naturalmente un testimone che rifiuta il “nulla temporale” (p. 88) che si trova davanti agli occhi: accetta il proprio destino e si assume la responsabilità dei propri atti. Già nel 1949, in pieno stalinismo, secondo la citata testimonianza della Fischerová, avrebbe trovato il coraggio di denunciare le distorsioni in atto, ottenendo in cambio l’immediata espulsione dall’università e un futuro nelle miniere (V. Fischerová, “Pokus o bilanci”, op. cit., p. 112). E il grande protagonista della storia non può quindi che diventare il dolore, quel sordo dolore che “si prepara lentamente, quel dolore per cui c’è da sempre un luogo predisposto dentro il petto” (p. 93). Tutti i fallimenti e le tragedie di quegli anni desolati devono però essere raccontati perché “iniziare e terminare è possibile in qualsiasi punto, ma l’unica cosa che conta adesso è l’interpretazione del percorso” (p. 93).

Jedlička non sapeva ancora allora che, all’uscita del libro, le polemiche da parte dei censori della dottrina ufficiale sarebbero state facilmente messe a tacere: del resto la “critica dello stalinismo” sarebbe stata uno dei grimaldelli più usati da quella che impropriamente viene chiamata la letteratura della primavera di Praga. Né tantomeno poteva immaginare che nel 1968 sarebbe stato costretto a un nuovo esilio, stavolta reale (smarrendo per di più nel corso dei trasferimenti tutti i propri manoscritti): da allora in poi avrebbe prestato per lunghi anni la sua voce alle trasmissioni di Radio Free Europe, lontano dalla Cecoslovacchia. Alla fine di questo lungo tragitto attraverso il XX secolo, della sua opera sarebbero rimasti, oltre a centinaia di trasmissioni radiofoniche, l’ampia saga familiare *Krev není voda* [Il sangue non è acqua, 1991] e soprattutto *Nel mezzo del cammin di nostra vita*, al quale però, forse anche per l’oggettiva complessità sperimentale, il pubblico avrebbe presto preferito i romanzi ben più noti di Kundera e Vaculík.

Il bel volume della Forum è accompagnato dalle fotografie di Luděk Prošek e da un’interessante nota-ricordo di Alena Wildová Tosi (pp. 105-107), qui nell’inconsueta veste di protagonista di una brigata di lavoro volontario a Most in un’estate all’inizio degli anni Cinquanta e di una gita a quella “casa collettiva” così drammaticamente vissuta dall’io narrante del libro di

Jedlička.

Puntuale come sempre è anche la postfazione (“Una prosa in attesa”, pp. 95-103) di uno dei migliori editori cechi, Michael Špirit. Anche in questa breve analisi della complessa situazione letteraria ceca degli anni Cinquanta, non mancano però esagerazioni dovute a una verve polemico-moralistica evidentemente difficile da tenere sotto controllo, come dimostra ad esempio l’avventata affermazione che, quando il libro finalmente uscì, ciò avvenne “in piccolo formato e in tiratura limitata” (p. 101).

Pur senza voler alimentare sterili polemiche, non si può non sottolineare quanto fuorviante siano indicazioni del genere per il lettore italiano, visto che il testo è stato pubblicato in novemila copie come ventiduesimo volume di una delle collane più celebri degli anni Sessanta: *Život kolem nás - Malá řada*. Basta infatti scorrere l’elenco dei volumi pubblicati (<http://ham-ham.wz.cz/edice/zknm.htm>) per rendersi conto che non mancano i libri più famosi della letteratura ceca degli anni Sessanta: dai tre “quaderni” originali degli *Amori ridicoli* di Milan Kundera (il primo, del 1963, pubblicato in quindicimila copie) e la *Leggeda Emöke* di Josef Škvorecký, per non parlare poi di *Treni strettamente sorvegliati* o di *Lezioni di ballo per adulti e avanzati* di Bohumil Hrabal (la prima edizione del 1964 arrivava a “sole” diecimila copie). La collana peraltro era anche dal punto di vista grafico una delle più originali degli anni Sessanta, a partire dalla curiosa caratteristica delle brevi interviste con gli autori contenute sulla parte interna della sovracoperta (non manca naturalmente nemmeno nel caso di Jedlička, e anzi colpisce per la sua laconicità).

Interessante è anche un altro particolare omissso nell’edizione italiana che contribuisce però meglio a comprendere la difficoltà di datazione di molta della letteratura ceca prodotta negli anni Cinquanta. Nonostante il libro porti alla fine l’indicazione “Litvínov 1954-1957”, l’autore stesso ha confermato che della versione originale si sono conservati soltanto dei frammenti, poi integrati successivamente. Nella prima edizione del 1966 al testo seguiva questa “Nota”:

Questa prosa è composta in gran parte da frammenti della metà degli anni Cinquanta. Non ho ritenuto necessario differenziare in nessun modo lo strato testuale originario da alcuni strati successivi, né mi è sembrato necessario unificare dal punto di vista stilistico le singole parti. Qualcosa del testo originario si è perso in quel periodo di rivol-

gimenti, quindi anche in questa forma il libro resta frammentario...” (p. 115)

che nell’edizione del 1994 diventava:

Questa prosa è nata in gran parte attorno alla metà degli anni Cinquanta ed è stata completata con alcuni passaggi posteriori, così come con alcune pagine che in occasione della prima edizione sono state vittima della censura. Non ho ritenuto necessario differenziare in nessun modo lo strato testuale originario da alcuni strati successivi, né mi è sembrato necessario unificarne dal punto di vista stilistico le singole parti. Tanto meno mi è sembrato necessario osservare il dolore di allora con lo sguardo odierno. Perciò questa prosa è sostanzialmente frammentaria...” (p. 115).

Anche se probabilmente proprio questa differenza ha portato alla scelta di eliminarle nell’edizione italiana, le due note dimostrano che non è poi così semplice considerarlo come “risalente alla metà degli anni Cinquanta”. Anzi proprio la vicenda di questo splendido libro offre un’ottima cartina di tornasole per analizzare la complessità della situazione editoriale degli anni Cinquanta, per la quale non si può prescindere da un’analisi caso per caso – cosa che ad esempio mi ha spinto, seppur a malincuore, a non inserire *Nel mezzo del cammin di nostra vita* nel mio lavoro sulla letteratura ceca degli anni Cinquanta. Perché, al momento attuale, è sostanzialmente impossibile stabilire fino a che punto e in che proporzione la versione poi data alle stampe sia stata effettivamente scritta negli anni Cinquanta...

L’apparizione in italiano di questa prosa straordinaria (già tradotta in tedesco poco dopo la prima edizione) dimostra che almeno in parte Jedlička aveva ragione a ritenere di non aver “scritto questa prosa invano. Che cosa volete da me? Che cosa mi importa di voi e della vostra letteratura? Non vi comprendo e non ho niente in comune con voi. Soltanto il destino. E vi ho predetto il futuro” (p. 90).

Alessandro Catalano

J. Mikołajewski, *Tè per un cammello. Ovvero i casi e i casini dell’investigatore McCoy*, traduzione di S. De Fanti, prefazione di A. Camilleri, Forum, Udine 2005

Finora lo conoscevamo come eccellente poeta, giornalista e traduttore di letteratura italiana (da Dante a Pasolini, da Petrarca a Ungaretti). Con *Tè per un cammello*, gustosissimo poliziesco che è allo stesso tempo parodia di un genere narrativo e omaggio alla letteratura

nel suo complesso, Jarosław Mikołajewski rivela anche un inedito talento di romanziere.

Curiosa la storia del libro, nato come giocosa mistificazione. Quando la *Gazeta Wyborcza*, con la quale collabora stabilmente, gli chiede un romanzo “americano”, Mikołajewski propone la traduzione di un giallo del fantomatico scrittore statunitense Jeffrey Tarter. Nel 2002-2003 le avventure dell’investigatore McCoy escono a puntate su *Duży Format*, supplemento settimanale del quotidiano. Chissà se la divertente e divertita falsificazione sarebbe stata svelata se non fossero emerse questioni meramente pratiche, come la richiesta delle coordinate bancarie dello scrittore americano per il versamento del compenso dovuto. . . Nel 2004 i racconti di Jeffrey Tarter alias Jarosław Mikołajewski escono in Polonia sotto forma di romanzo che, a un anno di distanza, Silvano De Fanti presenta al lettore italiano in una bella e spigliata traduzione.

Tè per un cammello si presenta apparentemente come un classico romanzo poliziesco, di cui possiede tutti gli elementi fondamentali, cliché compresi. Abbiamo un investigatore privato (Steven McCoy), ovviamente con un passato da alcolizzato e un enigma doloroso alle spalle (l’omicidio insoluto della moglie), una collaboratrice quindicenne al seguito (la figlia Marta), e complicati casi da risolvere (tra cui quello della pericolosa setta dei Canottieri Preraffaelliti). Ma, come afferma Andrea Camilleri nella prefazione al libro, “questo giallo, *Tè per un cammello*, non è stravagante solo nel titolo. È fuori da ogni regola questo romanzo poliziesco, è fuori da quelli che sono i parametri, i connotati precipui del poliziesco odierno” (p. 5). Se trama, ritmo e struttura sono mutuati direttamente dal genere giallo, a una attenta lettura questo si rivela essere soprattutto un oggetto di manipolazione letteraria, un territorio per incursioni intertestuali, un gioco con le convenzioni narrative, un pretesto per ludiche sfide alla cultura del lettore. In una parola, una parodia o, se vogliamo, un romanzo postmoderno. Anche in questo caso abbiamo tutti gli elementi necessari: lo studio di McCoy è una ricchissima biblioteca (Borges? Eco?) nella quale si trovano libri che forniscono la chiave per risolvere complicati rompicapi investigativi (*Sotto il vulcano* di Lowry, la *Divina commedia*, la *Bibbia*); McCoy è anche il nome di un noto giallista americano, il suo ex-capo si chiama Fol-

lett e la moglie, assassinata anni addietro, nientemeno che Beatrix. Frequente è il richiamo criptocitazionale a opere e autori: “c’è un romanzo su un bibliotecario che assassinava i monaci perché non voleva che scoprissero un libro molto importante” (p. 16); “McCoy ricordò all’improvviso dove aveva già visto il nome del cognac che stava sullo scaffale proprio all’altezza dello sguardo. Era il nome dell’autore di un libro che sua figlia stava leggendo, un libro su un tale in una bettola di Amsterdam” (p. 11). *Il nome della rosa*, Albert Camus. . .

Eppure, neanche il postmodernismo sembra una chiave di lettura esauriente, perché caratterizza solo il livello superficiale del romanzo, costituendo soprattutto un insieme di stratagemmi narrativi e delineando un certo tipo di rapporto col lettore (quel *double coding* che consente una duplice lettura, come romanzo di genere fruibile da tutti e come opera erudita ricca di allusioni decodificabili solo da un lettore colto e competente). Se quindi *Tè per un cammello* è un gioco col genere poliziesco, non è però un gioco postmoderno. E cos’è allora? Ironia, sembra proprio un gioco con un approccio postmoderno al testo. Con una strizzatina d’occhio al lettore e una fugace incursione metanarrativa, Mikołajewski fa dire ai suoi personaggi:

Adesso gli scrittori sono quasi tutti postmoderni, possono farti fuori anche nel terzo capitolo.

Però gli assassini non lo sanno. Loro leggono romanzi tradizionali, quelli con meno di trecento pagine non li toccano nemmeno (p. 14)

Se scaviamo ancora più a fondo troviamo qualcosa che però non è né gioco né parodia, ma inizia a farsi serio: lo spessore psicologico dei personaggi, il rapporto padre-figlia, la ricerca di una chiave di comprensione dei problemi esistenziali, le ossessioni personali di McCoy (il dolore per la morte della moglie, il cui assassino non è mai stato trovato), la lotta contro la dipendenza (l’alcolismo), la memoria che svanisce e lascia inquietanti squarci aperti sul passato, il tentativo di ritornare a galla e rimettere in piedi un’esistenza disintegrata. In una parola, la frammentazione del soggetto postmoderno lascia il posto alla ricerca di un’unità e un’armonia che restituisca senso e significato alla vita. L’autore sembra confermarlo quando afferma che si tratta della storia “di uno che non sa cosa è successo nella propria vita perché è un alcolista e a volte ha dei vuoti di memoria ai quali, quando viene restituito alla realtà, cerca

di dare una risposta. Il problema che si pone è cosa significa avere rimorsi senza avere la memoria dei peccati commessi. Un tema che non è postmoderno, ma modernissimo”.

Su tutto domina un sentito e affettuoso omaggio alla letteratura, ai libri, alla cultura, al contempo fonte di divertimento e di salvezza. Come afferma uno dei personaggi, lo scrittore Ferrucci, “le parole che leggerà in questa biblioteca. . . se le prenda a cuore, profondamente. Perché tutto quello che lascio qui è grande letteratura, scritta per una profonda necessità. . . Lei deve pensare che quelle parole saranno rivolte solo e soltanto a lei, e che la potranno non solo incuriosire o divertire, ma anche salvare. Perché a ogni passo la vita ha bisogno di aiuto. . .” (p. 16). Se qui Ferrucci vuole comunicare sibillinamente a McCoy che un aiuto concreto alla soluzione dei suoi casi può venirgli proprio dalla lettura dei libri della sua biblioteca, è vero anche che queste parole gli servono a sottolineare come la letteratura costituisca soprattutto un valore irrinunciabile in se stessa.

E dunque con cosa abbiamo a che fare? Con un poliziesco? Con un gioco tutto postmoderno col genere giallo? Con una parodia dello stesso gioco postmoderno? Con un romanzo che lancia domande, cerca risposte, prova a restituire un senso alla letteratura e alla vita? *Tè per un cammello* è tutto questo insieme, una struttura a scatole cinesi, un romanzo multistratificato, fruibile secondo diverse modalità di lettura. Un romanzo sicuramente riuscito.

Alessandro Amenta

D. Hodrová, *Sotto le due specie*, traduzione e nota di A.M. Perissutti, Forum, Udine 2005

È la seconda volta che il panorama editoriale italiano apre i suoi a tratti angusti orizzonti all'autrice in questione, la dotta e fantasmagorica Daniela Hodrová, che l'anno scorso era stata presentata per la prima volta sempre dai tipi della Forum, con il suo *Visioni di Praga* (si veda la recensione del sottoscritto, *eSamizdat*, 2005, 2-3, pp. 501-503).

Prima di abbozzare alcune ipotesi interpretative sul testo in questione, non posso esimermi dal lodare la linea generale del progetto editoriale cui dobbiamo que-

sta ed altre oculatissime pubblicazioni della casa editrice udinese: in pochi anni la Forum ha calato alcuni assi, proponendo autori che attendevano il giusto spazio sul nostro mercato con una veste editoriale coerente, riconoscibile e curata, senza per questo farsi pedissequa, elitaria o tradizionalista. Le foto presenti sono più di un semplice accompagnamento grafico di supporto (nei due libri della Hodrová sono complemento quasi inscindibile al testo), l'apparato paratestuale svolge una funzione didattica di intelligente accompagnamento alla lettura (funzione trascurata in altre prestigiose collane) non appesantendo le pagine di note, ma indirizzando in modo sobrio il lettore digiuno di storia e letteratura ceca all'interno di un mondo artistico (quello dell'autrice) che è straordinariamente ricco di rimandi, citazioni e fughe prospettive storico-letterarie. *Last, but not least*, rammentiamo la sicurezza delle traduzioni, che sembrerebbero restituire con notevole efficacia degli originali tutt'altro che facili, nella loro multidimensionalità e plurireferenzialità (ma non c'è stato tempo e modo per confronti puntuali, né se n'è avvertito il bisogno).

Nonostante la cura editoriale sopraffina e la partita sostanzialmente vinta riguardo alla complessità traduttoria del testo, non nascondo che trovo questa seconda uscita hodroviana meno essenziale di quella precedente, nel senso che il libro è meno magico e più farraginoso, meno evocativo e più ripetitivo. Certo, lo stile c'è tutto, le ossessioni della scrittrice-filologa sono una cifra imprescindibile del suo mondo fantastico e pensoso, ma quello che in *Visioni di Praga* era un occasionale incantarsi in manie topografiche, un perdonabile sfoggio inessenziale di concetti, qui, in *Sotto le due specie* (ricordiamolo: per quanto tradotto dopo è un romanzo scritto già alla fine degli anni Settanta) diventa a tratti una cantilena di luoghi, azioni e personaggi che suggerirebbe purtroppo il fatidico “salto di pagina”. Un peccato che a righe di abbagliante bellezza lirica, a toccanti confessioni di personaggi e idee antropomorfizzate (i monologhi della Pelle, della Rivoluzione, delle Anime dei Morti. . .) si alternino fredde snocciolature di frasi stilizzate da romanzo decostruzionista e provocatoriamente antipsicologico. La Hodrová dà flebile vita a un nucleo-base di figure mentali, di creature larvali che sono meri accenni di personaggi: dai membri della

famiglia ebrea perseguitata a ipostasi aggiornate di personaggi storici (Giovanni Paskal/Blaise Pascal) a spettri indecisi fra l'allegoria medievale e il fiabesco (il dottor Pelliccia, Jura il Bell'Addormentato. . .), e fedele alla sua poetica sperimentale non li rende portatori di azioni o svolgimenti tradizionalmente intesi, bensì si limita volontariamente a farli danzare in un balletto di frasi dal corto respiro narrativo. A riprova citiamo uno dei molti brani rappresentativi di questo modo "elencativo" che alla lunga può stancare:

Jura tasta con la mano la terra intorno a sé, cerca l'agnellino persiano ma non lo trova. E in quella gli viene in mente Alice e chiama il suo nome. In quell'istante in alto si apre la finestrella e Jura vede Alice. Ma non è più la sua Alice, questa è vecchia e brutta. E l'Alice trasfigurata si porta l'indice sulla bocca per far segno al bell'addormentato Jura di tacere. E attorno alla testa Alice ha l'aureola del cavedio. E Jura si azzittisce, si accovaccia in un angolino, incrocia le gambe. E come si appoggiano su Jura i fiocchi della polvere del cavedio. . . (p. 111).

L'apprezzamento per il progetto editoriale e per la qualità delle scelte linguistiche non mi potevano esimere da queste inevitabili riserve sulla fruibilità di un libro-enciclopedia, un non-romanzo concentrico e a-lineare, un laboratorio di ricerca strutturale sui significati della storia ceca e sulle forme aperte di narrazione e caratterizzazione. Ma, come già detto, la coinvolgente profondità dei monologhi che la Hodrová mette in bocca alle sue idee personificate, la pura genialità con cui fa interagire piani temporali distantissimi e vari livelli di realtà, la finezza con la quale la dottissima autrice recupera le figure centrali della cultura ceca dal dimenticatoio dei musei (Havlíček, Palacký, Sabina. . .) e ridà loro vita in un balletto di morti e spiriti della nazione è purtroppo controbilanciata in negativo da questi vortici ossessivi in cui ella si diletta. A voi la scelta, l'una o l'altra: hanno la meglio le tante pagine che flirtano con il sublime e la monumentalità, o lo stanco ripetersi di uno stilema pseudonarrativo che qua e là sembra possedere demonicamente la scrittrice, senza darle scampo?

Certo, non un libro per il grande pubblico, ma credo che a ogni modo valga la pena provare sulla propria fantasia l'innegabile potenza evocatrice delle pagine migliori di questo *Sotto le due specie*, in quanto il presente è come un libro delle meraviglie, una *Kunstkammer* su carta, un panoptikum di quadri e quinte che si alternano, assumendo a tratti le sembianze di un'elencazione barocca e affastellata, a tratti poi quelle di un caleidosco-

pio storico condito dall'immaginazione potentemente trasfigurante dell'autrice. *Conditio sine qua non* (non possiamo nascondercelo) alla fruizione ideale del libro è una conoscenza minima della cultura boema, delle sue pietre miliari e delle svolte di fortuna e dei personaggi che hanno via via re-indirizzato il flusso della sua storia.

Ciò premesso, colui che non sia completamente digiuno di boemistica e pragensia varie potrà gustare intensamente alcuni passaggi geniali da "succhiare lentamente come caramelle", alcuni capitoletti dove la Hodrová tocca il sacro equilibrio fra giocoso e maestoso, pagine in cui il postmoderno lascia spazio a quello che potremmo definire la chiarezza della "visione" neoclassica della prosa di un Mandel'stam o delle prefigurazioni di un Thomas Stearns Eliot (qui riemergono solo alcune mie reminiscenze, non pretendo di trovare parentele); si leggano i spesso fulminanti monologhi:

Io sono la pelle. Non sono però una pelle qualsiasi, ma la pelle umana. Sono la buccia protettiva, la cortecchia che difende dalla luce il corpo, come un frutto prezioso. Se non ci fossi l'uomo nella sua follia sarebbe capace di lasciar disperdere il proprio corpo nel mondo. Sono il limite che tiene il corpo nella sua forma corporea. Finché ci sono, il corpo dura, quando mi disintegro, anche il corpo è destinato a disintegrarsi. Sono la pelle [...] La frizione di pelle contro pelle che si chiama piacere non ha niente a che vedere con l'anima che protegge e che è ovunque e in nessun luogo (p. 38).

Sono molteplici le linee guida di questo testo magmatico e pluricentrico (ma non vanamente *eccentrico*): l'ansia di rigenerazione, la continua metamorfosi e la plurivocità dei personaggi-ombra, la riflessione funerea o cimiteriale che scaturisce dai luoghi sospesi nell'eternità, o meglio fra la vita e la morte, in cui la scrittrice fa muovere, fremere o vagolare i suoi quasi personaggi *in fieri*: la stanza di un'omicida, il cortile di un palazzo "infestato" da anime inquiete, e soprattutto il cimitero praghese di Olšany, in cui gli eroi del risorgimento culturale boemo, la "rinascita nazionale", si aggirano, si materializzano o meglio sono spinti dalle proprie storiche ossessioni. Non mancano i richiami apocalittici (pp. 36-38) e le incursioni in atmosfere ai limiti del terrore, con luoghi di transizione indefiniti e pericolosi (p. 49), o un capriccioso e funereo *genius loci* che getta un'ombra *dark* su molte pagine.

La Hodrová crea un mondo che sta sulla soglia, un universo parallelo liminare, si muove ossessivamente sulla frontiera confusa fra i mondi dei vivi e dei morti, di modo che il titolo si spieghi non solo col riferimen-

to alla comunione col pane e col vino degli utraquisti boemi, ma anche con l'alternarsi indeciso, con l'altalenare inevitabile fra "due specie" di *esistenza*, la vita e la morte.

Massimo Tria

"La collana OltrE: i primi tre anni"

La collana OltrE dell'editrice Forum nasce a seguito dell'istituzione, presso l'università degli studi di Udine, di un corso di laurea triennale in Mediazione culturale – Lingue dell'Europa centrale e orientale – e di un analogo corso di laurea specialistica in Traduzione e mediazione culturale – Lingue dell'Europa centrale e orientale. I corsi di traduzione di base inseriti nei programmi di studio, o anche i corsi specialistici post laurea a pagamento, esistono certo anche in molte altre università italiane, sebbene solo Udine possa annoverare nei suoi ordinamenti una laurea specialistica in traduzione letteraria dedicata esclusivamente alle lingue dell'Europa centrale e orientale. Una delle principali innovazioni qualitative dell'università di Udine consiste nell'offrire la possibilità ai migliori laureati di mettersi subito alla prova, rapidamente e senza le umilianti gavette inflitte agli esordienti. Una prima occasione in questo senso venne offerta già nel 2003 con l'istituzione della collana intitolata *Lezioni e letture*, diretta da Annalisa Cosentino, che offre, in originale e in traduzione, testi di lezioni e conferenze tenute da ospiti stranieri o di altre sedi per gli studenti del citato corso di laurea in Mediazione culturale. Gli agili volumetti permettono anzitutto di diffondere i testi di lezioni spesso di notevole livello e comunque di contenuto utile per il percorso didattico (non vi manca una bibliografia di base), in secondo luogo informano gli studenti su come va strutturata una conferenza dal vivo (diversa quindi formalmente da un saggio destinato in partenza alla stampa, corredato di note) e, soprattutto, offrono loro la possibilità di misurarsi con l'acquisizione di un lessico critico specialistico.

La collana OltrE, nata presso la Forum editrice universitaria udinese alla fine del 2004, su iniziativa di Annalisa Cosentino e con un finanziamento speciale del rettore dell'università degli studi di Udine, ha aperto

nuove possibilità a chi nell'ateneo udinese lavora, studia o vi ha appena completato gli studi, quindi ai docenti e ricercatori, ai giovani laureati o dottorandi. La matrice universitaria si propone come una garanzia delle traduzioni e delle cure, in quanto gli ex studenti vengono seguiti passo passo nel loro lavoro. Grazie al fatto che tale università ha partecipato con successo ad alcuni programmi sostenuti dalla Commissione europea, tra i quali *Cultura 2000*, è stato possibile fin da subito sovvenzionare le traduzioni dei volumi pubblicati nella nuova collana, e quindi assicurarle una certa stabilità e vitalità.

La stessa Forum caratterizza la collana OltrE (denominazione in cui la O iniziale potrebbe essere riferita a Ovest, mentre la E maiuscola finale a Est) come una collana che intende andare "oltre i confini, al centro dell'Europa" proponendosi di pubblicare "libri preziosi: narrativa, poesia, saggi e oltre". Appare inoltre chiara la ricerca di una veste grafica che la distingua non solo esteriormente, dotandola anche di un assetto interno unitario e ben riconoscibile. A questo contribuisce, nella maggioranza dei volumi finora pubblicati, l'inserimento di fotografie in bianco e nero che rappresentano un valore aggiunto autonomo e allo stesso tempo si direbbero legate inscindibilmente al testo: basti pensare alle fotografie dei cechi Josef Sudek, Josef Koudelka e Jan Šplíchal per il *Taccuino d'appunti* di Ryszard Kapuściński, a quelle realizzate da Jan Reich appositamente per *Visioni di Praga* di Daniela Hodrová, e ancora, a *Sotto le due specie* della stessa autrice, dove Milan Jančovič ha oltrepassato i confini del proprio mestiere di critico letterario, presentandosi come un fotografo di valore (questa, del resto, è stata l'occupazione che gli ha permesso di tirare avanti durante i duri anni della "normalizzazione" successiva alla Primavera di Praga).

I direttori della collana sono la boemista Annalisa Cosentino e il germanista Luigi Reitani, entrambi docenti dell'ateneo udinese. La loro selezione, senz'altro apprezzabile, interessante e a volte coraggiosa, è stata finora orientata su testi prevalentemente contemporanei, come prevede la regola stabilita dal programma europeo *Cultura 2000*; solo in qualche caso sono ricorsi alla riserva importante degli anni Sessanta, senza però scavalcare all'indietro la soglia di quel decennio. Ma come è ben noto, le date di pubblicazione originale, per paesi

come ad esempio la Cecoslovacchia, possono essere ingannevoli: i due testi di Daniela Hodrová risalgono a uno e forse anche due decenni prima della loro uscita negli anni Novanta, mentre il più recente titolo della collana, *Nel mezzo del cammin di nostra vita* di Josef Jedlička, scritto negli anni Cinquanta, poté uscire nella prima versione nel 1966 e in edizione completa solo nel 1994. Va detto che per il momento solo alcuni paesi tra quelli che rientrano nell'area indicata come Europa centrale sono finora rappresentati. Vari titoli già pubblicati sono di letteratura ceca, due traduzioni sono dal polacco (un terzo volume polacco, *Che Guevara e altri racconti* di Olga Tokarczuk, è appena uscito), un romanzo appartiene all'area austriaca, ed è in preparazione la traduzione di *Una donna* dell'ungherese Peter Esterhazy.

La letteratura ceca è rappresentata fin dagli inizi della collana da *Sotto le due specie* di Daniela Hodrová, completato da *Visioni di Praga*, originale post-scriptum alla trilogia *La città dolente*, di cui fa parte anche il primo romanzo. Insigne studiosa della teoria letteraria, la Hodrová imprime alla sua prosa modi ed elementi che costituiscono l'oggetto delle sue ricerche sulle strutture del romanzo e soprattutto sulla relazione tra l'opera letteraria e lo spazio, collegato al problema dell'iniziazione e della ricerca dell'identità. Lo spazio è quello esiguo di una casa affacciata sul cimitero praghese di Olšany, mentre quello allargato coincide con i luoghi dell'infanzia dell'autrice, il quartiere di Vinohrady, il vicino Žižkov, il luogo del raduno degli ebrei Hagibor, ma anche la via Bartolomějská con la sede della polizia e la vicina taverna U Medvídků, e fuori Praga la regione del Paradiso boemo e la mitica collina di Blaník. Il tempo è quello dell'occupazione nazista, seguita trent'anni dopo da quella sovietica, e un posto particolare occupa il capitolo dedicato alla parabola biblica dei giovani nella fornace ardente, allo studente Jan Palach e ai giovani che ne seguirono l'esempio, bruciandosi per protesta. Lo spazio è fondamentale, è da esso che scaturiscono le figure agenti e anche quelle del passato che riappaiono nella narrazione a distanza di vari capitoli (un posto a parte occupa la figura del "traditore della nazione" Karel Sabina, a contrasto con l'eroe nazionale Karel Havlíček). Il testo si propone in una serie di combinazioni che danno l'impressione di circolarità e

quindi della possibilità di proseguire all'infinito.

Le reminiscenze storiche e letterarie caratterizzano anche *Visioni di Praga*, un testo più stringato che dà spazio agli echi dei grandi miti boemi nonché alle leggende di quartiere e di vicolo: non a caso il titolo ceco originale *Město vidím...* si riallaccia alla leggendaria profezia della mitica principessa Libuše (che secondo Alois Jirásek recita "Vedo una città grande, la cui gloria toccherà le stelle..."). Personaggi viventi, figure leggendarie, protagonisti di opere letterarie, più che fare da guide in questo pellegrinaggio di riconoscimento, appaiono e scompaiono per riapparire inopinatamente, sono inafferrabili come la sostanza stessa della città: il Rabbi Löw e il Golem, la Contessa pazza con la carrozzina, lo Švejk di Hašek, Gustav Meyrink e Albert Einstein, i santi diventati statue e sacre immagini.

È un pellegrinaggio senza fine, ma pur sempre un pellegrinaggio rivolto a una meta da raggiungere: pur avendo i due testi dei punti in comune è proprio in questo che si differenzia da *Il passante di Praga* di Vítězslav Nezval (scritto tra il 1937 e il 1938). In primo luogo il richiamo a *Zone* e a *Le passant de Prague* di Apollinaire, in Nezval esplicito fin dal titolo. Nezval intraprende una camminata per Praga, il suo testo è concepito come un flusso continuo, con luoghi e personaggi che emergono casualmente in un rapido alternarsi ("camminiamo senza meta", "camminavo per le strade solo per il piacere di camminare"...). Sia *Visioni di Praga* che *Pražský chodec* sono sorretti da ricordi, in entrambi i casi spezzati dall'impatto della realtà attuale. La Hodrová va con la mente all'esecuzione dei ventuno signori boemi sulla piazza della Città vecchia nel 1621, per passare alla manifestazione con Gottwald nel febbraio del 1948 e all'attentato perpetrato con una bomba al monumento di Hus nel 1990, e infine alle manifestazioni del novembre 1989. In Nezval invece la realtà vissuta irrompe nel momento della mobilitazione militare nel maggio del 1938, quando il poeta percepisce acutamente il dolore per ogni ferita che, nel corso della guerra che sta per scoppiare, potrebbe essere inferta alla città e ne nomina angosciato i luoghi emblematici e tanto amati. Il futuro è foriero di minacce e distorsioni anche per la scrittrice: la Viuzza d'oro un giorno diventerà la viuzza degli automi, così come l'automa Franz Kafka continuerà a scrivere meccanicamente sempre la stessa

scena del romanzo, e sul ponte Carlo si avvererà, anzi si è già avverata la profezia del giovane non vedente (verrà il giorno in cui sul ponte di pietra non si sentirà più una parola in ceco. . .). È come se la visione del giovane profeta arrivasse all'oggi e captasse il passaggio e il cicaleccio delle frotte di turisti arrivati da ogni parte del mondo. I testi di Daniela Hodrová presentano notevoli difficoltà di carattere linguistico, topografico, culturale: i due traduttori, Anna Maria Perissutti per *Sotto le due specie* (la quale accompagna il volume con una buona "Nota chiarificatrice"), e Livio Fiorica per *Visioni di Praga*, se la sono cavata bene, anche per le note finali discrete ed essenziali.

Il volume di Ivan Wernisch *Corre voce ovvero La morte ci attendeva altrove*, curato da Annalisa Cosentino e tradotto con evidente impegno e divertimento da Ivana Oviszsch e Anna Maria Perissutti, riunisce due parti di una trilogia, pubblicata tra il 1996 e il 2000 e concepita dall'autore come un alternarsi di diversi generi letterari: brevi prose, poesie, microdrammi, traduzioni. Come sottolinea la curatrice nella sua ben documentata prefazione, il modello letterario inclina verso l'antologia, configurazione alla quale Wernisch – uno dei più interessanti scrittori cechi contemporanei – indulge volentieri, in quanto questa forma gli offre le possibilità di sfruttare la tecnica del collage, con improvvisi accostamenti a contrasto, raffinate similitudini e cambi di intonazione. Quiete scene, con protagonista un maestro orientale che impartisce gemme di saggezza ai propri discepoli, si alternano a scene di guerra, canti di popoli indigeni – o loro imitazioni – sono seguiti da poesie beffarde, mentre scenette divertenti o surreali sono intercalate all'improvviso da momenti lirici. Tanto più emergono poi le poesie a intreccio epico che costituiscono una specie di *Antologia di Spoon River* europea: a parlare sono i fanti delle trincee della prima guerra mondiale, i soldati tedeschi e russi sperduti nelle marce infinite sulle pianure dell'Europa orientale, i legionari cecoslovacchi che seguendo la ferrovia transiberiana cercano di attraversare tra agguati e combattimenti la Siberia per tornare a casa. Arrivare a una meta, a ogni costo: a casa o a un luogo che offra una speranza, come l'irraggiungibile Ašchabad.

La prosa di Josef Jedlička *Nel mezzo del cammin di nostra vita* (ben tradotta da Livio Fiorica) attinge ai pri-

mi anni Cinquanta, anni vissuti dall'autore nel bacino minerario di Most. Sarebbe però riduttivo classificare questo testo semplicemente come una prosa autobiografica. Sprazzi di ricordi dell'immediato dopoguerra, segnato dall'entusiasmo della liberazione (basti pensare al motivo dei "gloriosi lillà" del maggio 1945 e alle discussioni tra studenti ingenuamente comunisti), vengono messi a confronto con la cruda realtà degli anni successivi, quando la regione di Most è sconvolta fin nelle viscere dall'estrazione forzata del carbone e della lignite e l'aria è ammorbata dalle esalazioni dell'industria chimica. Dal disastro ecologico spuntano le prime propaggini del consumismo, un consumismo tanto più feroce in quanto vi era ben poco da comprare; la conquista di una lavatrice o di una irraggiungibile (e da tutti agognata) automobile era oggetto di una distruttiva invidia anche tra compagni di lavoro. Lo studio serale imposto agli operai, bravi nel loro mestiere ma spaesati di fronte a categorie di pensiero estranee alla loro formazione, appare in questo contesto non come un possibile modo di avanzamento personale e sociale, ma appunto come un'imposizione priva di gioia, anzi, foriera di drammi in famiglia, visti dall'autore con una punta di umorismo nero. Le visioni del paesaggio reale, con le fermate dell'autobus dall'attesa infinita, battute dalla pioggia e immerse nella fanghiglia, si mutano d'improvviso in immagini di una realtà ormai scomparsa, con i boschi e i pantani naturali pullulanti di vita, le radure e le foreste abitate dalla selvaggina. Al grigiore delle fabbriche e delle cassette standard tutte uguali si sovrappone d'un tratto una contrada lirica appartenente a un passato irrecuperabile, o ancora una regione di sogno, popolata dai fauni e dalle loro compagne. Dopo l'invasione sovietica del 1968, Jedlička emigrò in Germania, dove lavorò a lungo nella redazione di Radio Free Europe. Le sue fini analisi delle figure letterarie della tradizione ceca, destinate alla rubrica culturale di questa emittente, sono state poi raccolte nel volume *České typy aneb poptávka po hrdinovi* [Tipologie ceche ovvero voglia di eroi, 1992]. Jedlička è anche autore di una bellissima cronaca familiare uscita postuma nel 1991 con il titolo di *Krev není voda* [Il sangue non è acqua], scritta vari anni prima e destinata in origine alla propria famiglia.

Il romanzo *L'anno delle perle* di Zuzana Brabcová affronta invece il tema di una passione totalizzante che

rischia di distruggere la persona coinvolta, che perde ogni remora imposta dall'educazione o dalla società e ogni inibizione psicologica pur di essere vicina all'oggetto amato: un'altra donna. Lucie ha quarant'anni, ha un lavoro gratificante di redattrice, è sposata e ha una figlia già grande, e se indirizza tutta la propria attenzione verso una ragazza incontrata casualmente, non meravigliosa né particolarmente intelligente (e forse anche un po' approfittatrice), lo fa in una specie di accecamento subitaneo. Che dura proprio un anno: un anno di passione e di tentativi di guarire dall'alcolismo e poi dal doloroso stato di prostrazione che l'ha portata a un tentativo di suicidio. Il romanzo ha avuto in patria già due edizioni e certamente non solo perché nella società ceca il tema del lesbismo è considerato scabroso e quindi attraente: è scritto infatti molto bene, si distingue per una particolare densità di espressione e una notevole capacità di analisi psicologica. Deluso resterà però chi si aspetta scene lubriche, perché in questo caso il linguaggio è invece piuttosto misurato. Con mano ferma la scrittrice governa la complessa struttura narrativa che alterna piani temporali e figure parlanti nel reale e nel ricordo, e quando serve riporta l'azione a una confessione in prima persona, nell'ospedale psichiatrico. Da notare che le figure maschili sono per così dire campioni del nulla, come l'amante per una notte Jakub, o anche quel marito mentalmente assente, tutto preso dal buddismo (così come avrebbe potuto essere preso anche dalla carriera o dalla febbre delle scommesse). Le figure femminili sono trattate e tratteggiate decisamente meglio: come la prudente terapeuta, non a caso chiamata dottoressa Pilátová, come la madre di Lucie, disinteressata e amorevole, capace di cancellare totalmente i propri problemi al punto di ridere ad alta voce leggendo una raccolta di barzellette ebraiche nella sala d'aspetto del reparto oncologico dove l'aspetta un controllo. E alla fine è la giovane figlia Tereza che tira fuori Lucie dal bar ritrovo delle lesbiche e se la porta, con compassionevole pietà, a casa propria, in un edificio occupato dagli squatter alla periferia praghese. Ivana Oviszach ha dato una buona prova con la sua traduzione, mentre la nota di Annalisa Cosentino, pur nella sua inevitabile stringatezza, permette al lettore un orientamento più agevole nel testo.

La collana OltrE è stata felicemente inaugurata con

Taccuino d'appunti di Ryszard Kapuściński, un volume (già ristampato) che raccoglie per la prima volta tutta la produzione poetica dell'autore polacco, che ha suscitato l'interesse anche della stampa quotidiana e ha vinto nel 2005 il prestigioso premio Napoli nella sezione di poesia. Silvano De Fanti, docente di Letteratura e civiltà polacca all'ateneo udinese e autore della ricca e ben informata prefazione dall'emblematico titolo "Professione: reporter. Vocazione: poeta", ricorda che le raccolte di Kapuściński non sono note nella loro interezza neppure ai lettori polacchi. Tanto più importante è quindi l'inserimento degli originali in calce a ogni poesia tradotta. Confesso di essermi avvicinata ai testi del noto reporter con un briciolo di prevenzione, leggendo quindi prima i testi e solo dopo la prefazione, per paura di esserne influenzata nell'accostarmi a una regione poetica da esplorare per la prima volta, ma il risultato è stato piacevolmente sorprendente. I versi di Kapuściński, nella bella traduzione di De Fanti, si impongono subito, si potrebbe anzi dire che chiedono di essere riletti altre volte per essere custoditi nella memoria: e non perché siano piacevolmente consolatori, ma perché costituiscono un supporto per mitigare quelle esperienze in qualche modo condivise o condivisibili nell'area dell'Europa centrale, depositate nei recessi della memoria o viceversa in agguato per travolgere l'individuo in qualsiasi momento. Perché il sottofondo di pessimismo non cancella la pietà e la speranza. Da leggere poi la prefazione che guida il lettore verso una comprensione più profonda dell'autore, della sua poesia, del suo linguaggio e del suo mondo creativo. *Taccuino d'appunti* è una scoperta nel vero senso della parola.

Il secondo titolo polacco è *Tè per un cammello ovvero I casi e i casini dell'investigatore McCoy* di Jarosław Mikołajewski, anch'esso nella traduzione di Silvano De Fanti. Se Kapuściński ha oltrepassato i limiti della sua professione di reporter, lo stesso si potrebbe dire anche per Mikołajewski, noto poeta e grande traduttore di letteratura italiana: ha tradotto Dante e Petrarca, Leopardi e Montale, Sandro Penna, Pasolini e altri. Fra gli "altri" va annoverato Andrea Camilleri, il quale a sua volta presenta nelle pagine divertite della prefazione questo romanzo dal titolo intrigante concludendo: "un giallo anomalo estremamente colto e nello stesso tempo estremamente attraente per la sua divertente, felice fluidità

narrativa”. Forse non solo di un giallo di tratta, ma piuttosto di un *divertissement* d’autore che crea un giallo e assieme la sua parodia, inserendovi inoltre un consistente blocco centrale di *mystery* con ascendenze del romanzo gotico, anch’esso parodiato; e ancora reminiscenze e indovinelli letterari possibili da decifrare per un conoscitore ma non del tutto preclusi a chi ne sa poco, in quanto l’autore offre con generosità le chiavi.

Come in ogni giallo che si rispetti, il protagonista è un detective, McCoy, un alcolista che viene estromesso dalla polizia perché ormai inaffidabile; come in ogni poliziesco vi è un aiutante che serve da alter ego e da mentore del protagonista, indirizza la narrazione e informa a lato il lettore ignaro: la novità è che si tratta della sveglia figlia quindicenne di McCoy. I primi casi che McCoy, diventato investigatore privato, deve risolvere rientrano perfettamente nei canoni del genere poliziesco, quando il protagonista decide di disintossicarsi con l’aiuto degli Alcolisti anonimi e ne fonda una sezione dedicata agli investigatori, il genere vira però verso il *mystery*. Si riuniscono in una casa costruita a mo’ di eremo in un vasto parco isolato, spunta uno strano affittuario, una società segreta, cani feroci che sbranano un malcapitato investigatore. Le morti si moltiplicano, tra l’altro quasi tutti confessano un omicidio, uno più atroce dell’altro, e stranamente sempre rimasti impuniti. Tutti vengono poi minacciati di morte dagli appartenenti alla setta segreta che possiede i luoghi. Riescono però a farla franca e così, al ritorno nello studio-biblioteca di McCoy, il lettore viene messo a confronto con una scala segreta nonché con una serie di agnizioni finali: l’apparente benefattore ed ex collega Follett diventa il malvagio, la donna di cui McCoy si è innamorato e di cui si fida cerca di iniziare all’alcol la figlia quindicenne. In questo caso non vi è soluzione né redenzione. . .

Il verbale dell’austriaco Albert Drach nasce dallo stesso sostrato austriaco/asburgico o se vogliamo mitteleuropeo del *Buon soldato Švejk* di Jaroslav Hašek, anche se lo stesso Drach ha decisamente rifiutato l’esistenza di un’affinità tra le due opere. Il protagonista del romanzo, un povero ebreo *chassid* di nome Zwetschkenbaum, viene trovato da una guardia sotto un albero di susine, ossia sotto uno *Zwetschkenbaum* (anche se le *Zwetschken* sono in realtà le prugne) ed è accusato di aver rubato e mangiato dei frutti. Da qui il passo è breve per cade-

re negli ingranaggi del sistema ed essere sballottato tra il carcere giudiziario, il manicomio e ancora il carcere o l’ospedale dei detenuti, con sempre nuove accuse e interrogatori. Questi ultimi riproducono perfettamente il gergo dei rapporti polizieschi del periodo ancora imperiale e di poco successivo alla Grande guerra, delle cartelle cliniche degli psichiatri e soprattutto la prosa involuta dei protocolli giudiziari fatta apposta per appigliarsi a una parola e isolare un’espressione innocente incastrando un poveraccio. Sono proprio questi verbali che costituiscono la cifra stilistica e l’ossatura del romanzo. Non a caso Albert Drach, come fa notare Luigi Reitani nel suo illuminante saggio conclusivo, faceva di professione l’avvocato. Tanto in prigione che al manicomio o in libertà – una libertà però sempre labile, soggetta al caso e all’arbitrio – Zwetschkenbaum incontra numerose figure di varia e spesso sospetta estrazione, borseggiatori e prostitute, rivenditori, poveracci e truffatori. Le loro vicende costituiscono sostanziali digressioni rispetto al filone principale della narrazione, e anche qui viene da pensare al personaggio di Švejk, capace di partire da una parola per snocciolare un’esilarante storia autonoma dalla quale ne nasce poco dopo un’altra. Švejk e Zwetschkenbaum hanno di sicuro anche altro in comune, il primo è stato “ufficialmente riconosciuto dai signori medici militari come idiota notorio”, dell’altro viene annotato in una cartella clinica: “idiota punto esclamativo”. Nonostante le angherie di cui sono oggetto, entrambi sono costantemente sereni e di buon’umore, dimostrando addirittura comprensione nei confronti dei loro tormentatori. Ma, rispetto al romanzo di Hašek, *Il verbale* fa sicuramente meno ridere, vi è sempre presente un sottotesto conturbante e anche ammonitore. Švejk la sfanga sempre, Schmul Leib è una vittima designata. Schmul Leib Zwetschkenbaum del resto è ebreo, come anche Albert Drach, e sebbene sia difficile immaginare che egli, di famiglia ricca e ben integrata, si sia scontrato spesso con l’antisemitismo viscerale diffuso nelle classi povere, riesce a rendere benissimo la condizione di un ebreo squattrinato e affamato, arrivato dalla Galizia, spaesato e inerme di fronte al potere. L’atteggiamento verso gli ebrei emerge chiaramente dalle righe del verbale che però in genere cerca di smussarne le asperità (“i compagni di cella. . . lo apostrofarono con ‘giudeo puzzolente’ in tono faceto e

diretto, sebbene assolutamente innocente”), altre volte il giudizio appare subdolo e apparentemente innocuo (“Chotek pose accanto ai ghirigori ebraici dell’indiziato i nitidi caratteri gotici”). Nel finale *Zwetschkenbaum* si ritrova un’altra volta sotto il susino, lo *Zwetschkenbaum* dal quale la storia è partita: “pensava che a loro (gli ebrei appunto) avevano dato nomi con cui li si poteva mostrare a dito, e li si era cacciati fuori nel mondo a pedate e il nome dovevano portarlo in viso, nel corpo, nell’andamento ricurvo, nella lingua, in tutto ciò che un tanghero d’impiegato ubriaco aveva appeso loro al collo, come la medaglietta di riconoscimento di un cane, e dovevano portarlo bollato a fuoco sulla pelle, nelle membra rotte dal pogrom, sulle spalle curvate dal ghetto e nel cuore che trasale come quello di un animale catturato e stretto nella mano”. Perché, soprattutto, “il più insignificante uomo del popolo ama calpestare qualcosa di ancor più piccolo”. Il verbale viene presentato nella traduzione di Luigi Forte del 1972, riproposta in una accurata revisione, ed è accompagnato dalla prefazione di Claudio Magris dello stesso anno.

Per concludere va sottolineato che il numero e la qualità dei titoli finora pubblicati nella collana OltrE è di tutto rispetto per una casa editrice finora orientata prevalentemente verso saggi, opere e pubblicazioni periodiche a carattere scientifico nate nell’ambito universitario, e che quindi “oltrepassa” felicemente i propri limiti originari.

Alena Wildová Tosi

G. Herling-Grudziński, *Il pellegrino della libertà*, introduzione e cura di M. Herling, L’ancora del mediterraneo, Napoli 2006

L’ancora del mediterraneo affianca sempre più il proprio nome a quello di Gustaw Herling-Grudziński. In contemporanea con l’inaugurazione di una collana che reca il titolo della sua opera più nota, *Un mondo a parte*, la casa editrice dà alle stampe questa raccolta di saggi e racconti a cura della figlia Marta. *Il pellegrino della libertà* non trae spunto da originali polacchi, ma è frutto di un’accurata selezione scientifica in grado di collegare la produzione più vecchia e più recente dell’autore, per gettare su di essa una nuova luce.

Il libro assembla un lungo racconto già comparso in precedenza, *Il principe costante*, e otto brani di cui alcuni inediti e altri mai usciti in Italia. Su di essi si concentra, comprensibilmente, l’attenzione di lettori e studiosi. *Le esperienze che ho vissuto in Polonia e in Russia* è il testo inedito di una delle conferenze tenute da Herling durante un viaggio in Birmania, nel 1952. Argomento è lo scontro con la drammatica realtà della prigionia nell’ex Unione sovietica. Herling viene arrestato nel marzo del 1940, senza accuse specifiche, mentre tenta di varcare il confine polacco. Viene interrogato per sette mesi: “nessun uomo che sia stato arrestato dalla polizia sovietica può essere rilasciato, per il semplice fatto che una sua assoluzione dimostrerebbe al di là di ogni dubbio che l’Nkvd ha commesso un errore”. Viene quindi condannato a cinque anni di lavori forzati. Le condizioni delle carceri sovietiche, ovvero la disparità tra il trattamento riservato ai delinquenti comuni e quello disumano rivolto a prigionieri politici e appartenenti alle cosiddette “minoranze nazionali” è descritta con precisione; così come la vita all’interno del campo di Kargopol’, dal quale Herling uscirà solo nel gennaio 1942.

Al periodo immediatamente pre-bellico è dedicato *L’ora d’ombra*, breve schizzo del 1963 tradotto per la prima volta in italiano. Il racconto ricostruisce gli spostamenti dell’autore nel tentativo di sfuggire alla polizia segreta sovietica, durante quello che, per oltre cinquant’anni, rimase “l’ultimo inverno” nel suo paese: Białystok, Leopoli, Lida, Grodno, il teatro delle marionette di Jarema, l’aiuto di Maria Dąbrowska e Juliusz Kleiner. *Villa Tritone. Interludio bellico in Italia* torna invece al primo incontro tra Herling e la nostra penisola, tra lui e Benedetto Croce, richiamandosi anche alle pagine di *Diario* di quei giorni scritte dal filosofo; mentre *L’ultimo capitolo*, altro inedito italiano, ripercorre i momenti della battaglia di Montecassino, vissuta dall’autore in prima persona. Gli ultimi quattro testi, tutti mai tradotti in precedenza, sono prolusioni tenute da Herling in circostanze pubbliche. In particolare *Sull’esilio*, discorso intorno al destino degli scrittori polacchi lontani dalla patria e pronunciato nel 1992 a Torino in occasione del premio Grinzane-Cavour, rappresenta un *unicum* nella sua produzione per la resa italiana di mano propria. Il conferimento della laurea *honoris causa* presso alcune università della Polonia, dove Herling poté

tornare in seguito alla caduta del muro, è motivo degli interventi dello scrittore rivolti all'analisi della propria attività.

Il libro chiude, in questo modo, il cerchio della sua biografia di uomo e di artista: partendo dalla Polonia e tornandoci attraverso le varie vicissitudini italiane, in esso ci si confronta con tutti i generi che egli utilizza, dal racconto al saggio al breve schizzo storico e letterario. *Il pellegrino della libertà* rappresenta un buon viatico anche per chi iniziasse solo ora ad avvicinarsi all'opera di Herling.

Alessandro Ajres

T. Piątek, *Il caso Justyna*, traduzione di L. Pompeo e G. Kowalski, Edizioni Anfora, Milano 2006

Protagonista di questo romanzo, scritto da Tomasz Piątek, un giovane prolifico e talentuoso scrittore polacco, è Andrzej Jacyna, il migliore psicologo polacco, che viene contattato da un suo amico poliziotto per dirimere un caso ingarbugliato: il ritrovamento di alcuni cadaveri misteriosamente trasformati in sacchi contenenti ossa e viscere. Dallo spunto iniziale il romanzo si sviluppa attraverso diversi racconti che si intrecciano all'inchiesta. Da una parte le vicende di Andrzej, la sua tormentata infanzia nella Polonia comunista (figlio di un pope che lo aveva concepito in età avanzata dopo essere passato dal cattolicesimo all'ebraismo e infine all'ortodossia), la sua eccentrica zia a cui era stato affidato, una zitella italianofila, orfana di guerra, in lotta con uno zio bigotto che voleva a tutti i costi convertire il giovane nipote, non ancora adolescente, alla confessione cattolica (il racconto della messa in scena per costringere il nipote al battesimo cattolico è uno dei più esilaranti del libro).

A questa vicenda si intrecciano quelle di Justyna Jakubowicz, la principale sospettata per il caso dei cadaveri-sacchi, che risultano tutti in qualche modo legati alla sua persona, unica sopravvissuta alla scomparsa, in pochi giorni, del marito, dei due figli e di altre persone che per diversi motivi avevano avuto a che fare con lei o che lei aveva preso in simpatia.

Il caso Justyna è un libro dalla struttura molto simile a quello dei sacchi-cadavere che vi compaiono: nel

suo interno le singole narrazioni appaiono spesso scollegate, i soggetti, le epoche e i personaggi si succedono senza una grande consequenzialità cronologica o logica. Si tratta evidentemente di una precisa scelta artistica dell'autore che ha dato ai traduttori parecchio filo da torcere, costringendoli a un lavoro supplementare sul testo, per riuscire a rendere in italiano questi continui salti da un registro narrativo a un altro, dalla lingua "arcaizzante" della storia di don Campano, ambientata nella Napoli del XVIII secolo, a quella piena di surreali neologismi dei racconti della rivista di fumetti porno Satyna.

La parte più gustosa del libro è senza dubbio nascosta proprio in questi inserti narrativi paralleli all'indagine, talvolta del tutto fine a se stessi. Nel libro ricorrono parole pescate nel gergo giovanile che, talvolta, hanno creato dei problemi nella resa italiana, e qualche neologismo "oscuro", che i traduttori hanno cercato di interpretare (vedi ad esempio le scritte sui muri di Varsavia che, dal punto di vista grammaticale e sintattico, non hanno un senso compiuto); del resto è la convenzione del genere a esigere che rimanga una zona d'ombra con qualche passaggio non chiaro.

Lo stile rapido, quasi "cinematografico", dell'autore, ha reso altrettanto rapido il lavoro dei traduttori. La penna di Tomasz Piątek (o se volete la mano sulla tastiera) è veloce, essenziale, asciutta, talvolta cruda. A tratti si intravede uno stile personale e brillante, ricco di invenzioni, tagliente, che procede "per sottrazioni" (a differenza di molti altri scrittori, polacchi e non, che spesso diluiscono fino all'inverosimile la narrazione in brodaglia pseudo-narrativa).

Malgrado lo scarsissimo impegno dell'editore nella promozione di questo libro, introvabile in libreria, nutriamo la speranza che i libri di questo giovane e prolifico scrittore, che ha all'attivo un best seller di ispirazione autobiografica (*Heroina*, del 2002), tre romanzi "fantasy", cinque "noir" e un recentissimo romanzo fantascientifico, *Błogosławiony wiek* [Il secolo benedetto] ambientato in una fittizia epoca contemporanea, possano in futuro incontrare il favore del lettore italiano.

Lorenzo Pompeo

I. Stogoff, *mASIAfucker*, traduzione dal russo di M.A. Curletto, Isbn Edizioni, Milano 2006

Dopo la pubblicazione di *Boys Don't Cry* (2005), la casa editrice milanese Isbn ha deciso di rendere accessibile al lettore italiano un altro romanzo di Il'ja Stogoff, *mASIAfucker*. Bene, penso, quando hai tra le mani un libro di Stogoff sai già cosa aspettarti: alcool a fiumi, sbalzo anfetaminico, immancabili scazzottate, vita *on the road*, sesso duro e puro, e un'immancabile spruzzatina di moralismo in salsa cristiana. Tutto ormai trito e ritrito, mi dico, però è pur sempre un modo per rinverdire le atmosfere alcoliche russe (alzi la mano chi non si è mai ubriacato e/o sballato a Mosca e/o San Pietroburgo) e, anche, mi suggerisce il filologo che si ostina a convivere nella mia testa, una possibilità per valutare la traduzione italiana, dato che ricordavo benissimo di aver acquistato e letto *mASIAfucker* in originale durante uno dei miei soggiorni moscoviti.

Prendo in mano il libro bianco e rosso dalla bella e originale veste grafica, faccio appena in tempo a sfogliare la copertina e subito rimango perplesso: la seconda di copertina afferma perentoriamente che il romanzo di Stogoff è stato pubblicato nel 2004. Mah, mi sembrava di ricordare diversamente, nel 2004 le mie scorribande moscovite si erano già di molto diradate, ma comunque potrei sbagliarmi: nessun problema, l'originale russo fa bella mostra su uno scaffale della mia libreria, basta alzarsi in piedi e allungare una mano. Non faccio nemmeno in tempo a prendere il libro fra le mani che i miei timori si materializzano: sulla copertina, appena sotto il nome dell'autore, troneggia la scritta "Romanzo dell'anno 2002". Mi chiedo come sia possibile una simile inesattezza: forse il traduttore aveva una copia del 2004 e ha pensato che fosse la prima edizione del libro? Oppure la copertina dell'edizione del 2002 (dove, per inciso, due dromedari in stile sigarette Camel si dilettaano nell'attività più vecchia del mondo) è stata ritenuta troppo indecente per poter essere pubblicata? (Anche se, sempre per inciso, la copertina dell'edizione del 2004, con il faccione ammiccante dello scrittore pietroburghese, non mi sembra meno pornografica, anzi). Sono esterrefatto, sarei quasi tentato di chiudere il libro con il codice a barre in copertina e occuparmi di altro, ma decido comunque di andare avanti.

Il mio sforzo viene parzialmente ripagato: la traduzione è sostanzialmente buona, rende in maniera più che discreta il tono canzonatorio e provocatorio di Stogoff, ma non mancano, purtroppo, delle cadute: il meraviglioso parco-museo di Pavlovsk diventa, chissà perché, Pavlovšk, e non si tratta di un refuso, visto che il segno diacritico viene ripetuto fino all'ossessione; al contrario, invece, *lavaš* diventa *lavas* (forse i segni diacritici in dotazione erano esauriti?). E pazienza se alcuni giochi di parole vadano inesorabilmente perduti nella traduzione, colpisce invece il fatto che alcuni fatti vengano dati per scontati: per un vecchio fan della meravigliosa voce di Žanna Aguzarova è un peccato mortale che l'insistenza di Stogoff sui *botinki* nel capitolo (il secondo) in cui racconta i concerti dei Bravo venga assolutamente trascurata, e che non si ricordi nemmeno con una notizia a margine che i *botinki* (più precisamente gialli) erano i protagonisti indiscussi della canzone-icona del gruppo moscovita.

Ma forse adesso è il filologo che sta parlando. E che si scorda che qui si sta scrivendo soltanto di un romanzo senza infamia e senza lode.

Stefano Bartoni

J. Weiss, *Il palazzo a mille piani*, traduzione di C. Baratella, Santi Quaranta, Treviso 2005

Tra le case editrici che negli ultimi anni hanno pubblicato volumi di autori cechi continuano a stupire le originali scelte dell'agile editore Santi Quaranta di Treviso (www.santiquaranta.it) che, dopo aver riproposto al lettore italiano dopo più di trent'anni il nome di Ludvík Vaculík (*eSamizdat*, 2005, 2-3, pp. 505-506), ha di recente tradotto anche l'opera più famosa di Jan Weiss (1892-1972), scrittore non troppo noto neanche a buona parte dei lettori cechi (si veda l'ottimo sito a lui dedicato <http://sweb.cz/jan.weiss/>). La splendida antiutopia *Dům o tisící patrech* [Il palazzo a mille piani, 1929], uno dei testi fondanti della fantascienza ceca, è stata tradotta da Chiara Baratella in modo ben più convincente rispetto al precedente romanzo di Vaculík e non può che rappresentare una piacevole sorpresa per tutti i lettori di quell'insieme di utopie negative che vanno, approssimativamente, da *Noi* di E. Zamjatin (1924)

fino al *Mondo nuovo* di A. Huxley (1932) – e hanno poi trovato una definitiva consacrazione di genere in *1984* di G. Orwell (1949). Riallacciandosi solo in minima parte alla celebre opera teatrale *R.U.R.* (1921), con la quale K. Čapek ha introdotto nella cultura mondiale il termine robot, Weiss ha dato vita a tutt'altra forma di science-fiction, attraverso un'originale rivisitazione "sociale" del mito della torre di Babele che nulla ha perso della sua attualità.

Svegliatosi dopo un incubo tremendo in uno dei mille piani della spaventosa costruzione di Mullerdón, voluta dal nuovo padrone del mondo, il semidio Ohisver Muller ("un socialista dai tratti divini", p. 99), il "detective" Petr Brok, privo della memoria, trova nelle tasche del suo soprabito le istruzioni che lo devono guidare nella sua delicatissima missione segreta. È su di lui infatti che posano le ultime speranze del "congresso sulla giustizia degli Stati Uniti del Mondo" e lui, eroe sprezzante ogni pericolo, ha accettato di sottoporsi all'esperimento di "dissolvenza" che lo ha trasformato in una creatura invisibile. Su queste basi apparentemente poco credibili si sviluppa il racconto di Weiss, pieno di accorgimenti tipografici che richiamano da vicino la gioiosa stagione dell'avanguardia ceca. Lui stesso, anni dopo, difenderà la sua scelta di conservare la complessa grafica del libro: "le cornicette, le didascalie, le insegne, le iscrizioni, i voti, i manifesti non sono più in uso oggi; d'altro canto, non riesco a immaginarmi *Il palazzo* senza. Vi è in tutto ciò una forza evocatrice e una magia naif, un segreto desiderio dell'autore che anche l'immagine alfabetica aiuti a creare un'atmosfera, provochi, giochi, fustighi e contribuisca a dare slancio alla fantasia" (p. 210). Ed è proprio l'atmosfera giocosa, ma "credibile", l'asse portante del racconto, come acutamente aveva notato all'epoca un critico ceco: "trovate, trovate e ancora trovate allo scopo di incalzare l'attenzione fino allo sfinimento. Non una sola volta sorge in noi il pensiero che meno sarebbe di più; poiché l'opera intera dà a tratti l'impressione d'intenzionale mescolanza variopinta, di sgargiante manifesto che riscuote, ma anche intorpidisce e stordisce i sensi" (p. 211).

La caccia di Brok lo porta a dover passare attraverso innumerevoli prove, che vanno da situazioni estreme e accalorati litigi di loschi personaggi degni di un romanzo sociale, fino all'amore per Tamara, la misteriosa

regina della Moravia, ennesima donna fatta rapire dall'onnipresente Muller. Attraverso un sofisticato sistema di telecamere e ricevitori ante litteram, quest'ultimo ha trasformato il suo assurdo mondo artificiale (l'enorme grattacielo che sostituisce il mondo reale) in una specie di grande fratello senza possibilità di uscita. Il percorso a ostacoli di Brok è inframmezzato dall'incubo febbrile di un obitorio illuminato dal piccolo lume giallo all'interno di un teschio; saranno le ultime pagine del romanzo a spiegare il senso di un non banale capovolgimento semantico che trasforma la realtà in sogno e il sogno in realtà alienata.

Problematica appare la descrizione quasi antisemita dell'obiettivo principale della caccia allucinata di Brok che ben tradisce tutti i pregiudizi dell'epoca: "un omuncolo secco e minuto dal viso deforme, in cui le guance cadenti formavano ai lati della bocca due rughe ributtanti. Il labbro inferiore, ripiegato all'ingiù, era annerito e svuotato fino alle gengive; un lungo filo di barba rossiccia gli spuntava inferiormente alla bocca, dividendosi sotto il mento in due sottili cordicelle che arrivavano fino all'addome. Il profilo del volto tradiva la sua razza. . . e il naso! Aveva lo slancio audace del becco di un avvoltoio" (p. 191). A dare vita alle scene più riuscite del libro è invece l'allucinata critica dell'onnipotenza capitalista che, incurante dell'invecchiamento repentino dei minatori a stretto contatto con la sostanza radioattiva capace di produrre ricchezza, sfrutta la credulità della gente per promettere viaggi interstellari che si riveleranno tutt'al più anticamere di forni crematori dai prezzi esorbitanti. Lo stesso Weiss del resto si rallegherà delle parole di un critico che aveva identificato quest'immenso edificio babilonico con "il caotico, pazzo e insignificante edificio del capitalismo che, per iniziativa di pochi individui, gioca crudelmente con i destini di altri individui e di schiere di uomini" (p. 210). Particolarmente inquietanti sono poi le pagine dedicate a quelle "città" (nel libro livelli di più piani del palazzo) trasformate in ghetti di avventurieri, in enormi casinò o in oasi di piacere sensuale, che Brok, sempre protetto dalla sua invisibilità, deve attraversare inseguendo l'odiato Muller, artefice della totale perdita dei valori umani della società del suo palazzo.

Con il passare delle pagine *Il palazzo a mille piani*, curioso esempio di giallo fantascientifico, tratteggia in

modo sempre più chiaro l'immagine di un protagonista senza macchia e senza paura che, ritrovando il suo passato, scopre di essere stato in precedenza un fuorilegge "di tipo particolare. Con l'esplosivo si apriva dei varchi nei caveau delle banche, squarciava casseforti inespugnabili e poi se ne andava senza aver toccato nemmeno un centesimo" (p. 157). Cioè una di quelle figure romantiche e generose le quali, ancor più delle rivoluzioni (che pure nascono ai piani più degradati del palazzo), rappresentano una delle poche risposte possibili della letteratura di fronte a quelle epoche in cui l'umanità sembra essere il valore meno tutelato...

Alessandro Catalano

K. Grochola, *Mai più in vita mia!*, traduzione di B. Delfino, Barbera Editore, Siena 2006

Alla sua apparizione in Polonia, nel 2001, *Nigdy w życiu!* conobbe uno straordinario successo di vendite, amplificato anche da una trasposizione cinematografica con protagonista l'ottima Danuta Stenka. Era più o meno il periodo delle Bridget Jones e di *Sex and the city*, delle donne che facevano valere la propria ironia e intelligenza contrapponendosi ai modelli femminili propagati (fino ad allora) dai mass-media. La scrittrice non era al suo primo romanzo quando scrisse *Mai più in vita mia!*: oltre ad aver lavorato come correttrice di bozze, attrice, consulente di un'agenzia matrimoniale, aveva conosciuto un buon successo come autrice di sceneggiature per la televisione e per la radio. In questo suo fortunato romanzo (di cui in questi giorni è apparso in Polonia il *sequel*) Katarzyna Grochola presenta un suo alter-ego, Judyta, trentasettene redattrice che il marito ha appena lasciato per una donna più giovane. Dopo il divorzio Judyta si costruisce una casa in campagna nei pressi di Varsavia e va a viverci con la figlia adolescente, continuando nel frattempo a lavorare per una rivista femminile. La narrazione è intervallata dalle risposte di Judyta alle lettere delle lettrici e di un malcapitato e misterioso Lettore Azzurro, sul quale la donna sfoga il suo momentaneo odio per il genere maschile.

Non succede molto nel corso delle duecentotrentatré pagine di *Mai più in vita mia!*. Vediamo la protagonista con l'amica Justyna in vacanza in una *beauty farm* e

poi a Cipro. Proprio sull'isola Judyta conosce un uomo d'affari polacco ed ha con lui una breve storia, interrotta nel momento in cui questi viene arrestato (lei apprende dai giornali non solo che il suo Hieronim è un gangster, ma che addirittura ha moglie e figli!). Ma anche per Judyta arriverà alla fine un amore felice, Adam, che si rivela essere niente meno che il Lettore Azzurro.

La narrazione viene svolta in una forma simile a quella di un diario, anche se a dividere i vari episodi non c'è la scansione temporale dei giorni, ma una divisione in capitoli i cui titoli sembrano didascalie scritte sotto alle fotografie di un album: "Mi lecco le ferite", "Gli ex mariti non sono mai fotogenici", "Sarò una donna elegante", e così via. La Grochola, più che a una trama, si affida ad una serie di situazioni e considerazioni. Ne risulta una narrazione tutt'altro che avvincente e quello che nelle intenzioni dell'autrice doveva forse essere il colpo di scena finale (l'odiato Lettore Azzurro e l'amato Adam sono la stessa persona) si lascia in realtà indovinare da ben prima della metà del libro. Lo stile della Grochola è spigliato e intriso di raffinata ironia, ma questo alla lunga finisce per annoiare il lettore se non è sorretto da un benché minimo intreccio. Tanto più che a passaggi intelligenti (buono l'episodio della *beauty farm*) si alternano sentenze di una banalità clamorosa vendute come perle di saggezza, del tipo: "i regali più preziosi non sono quelli che fai spendendo tanti soldi nei negozi, ma quelli pensati con amore" (p. 163). Del tutto assente anche la caratterizzazione dei personaggi: per pagine e pagine leggiamo le parole della protagonista senza riuscire a farci un'idea della sua personalità.

La prolissità della narrazione ha finito purtroppo per spostare la nostra attenzione sulla qualità della traduzione. Essa mantiene lo stile dell'originale, fatto di frasi brevi e pungenti, ma tale aderenza è talvolta forzata e porta la traduttrice a costruzioni che in italiano non reggono, per non dire a palesi errori. Qualche esempio: il vocativo di Judka, "Pani Judko!" viene tradotto "Signora Judko!" (p. 133); "To nie Jung, tylko Erika Jong" viene tradotto "Non è Jung, ma solo Erika Jong" (p. 70), ma qui "tylko" non è usato nel suo primo significato di "solo", bensì in una connotazione colloquiale avversativa; "w imieniu redakcji" viene tradotto "in nome della redazione" (in svariati punti), mentre in italiano si direbbe "a nome della redazione". Magari anche

qualche congiuntivo in più non avrebbe guastato: “non credo che quando eri giovane hai letto...” (p. 108). Ma se *Mai più in vita mia!* (anche per il titolo la traduzione *Mai e poi mai!* sarebbe stata più attinente) risulta un prodotto mediocre anche in italiano, non dobbiamo certo prendercela con la traduttrice.

Leonardo Masi

Ju. Družnikov, *Angeli sulla punta di uno spillo*, traduzione di F. Aceto e revisione sul testo russo di L. Pignataro, Barbera Editore, Siena 2006

Mercoledì 26 febbraio 1969, in una Mosca umida, desolata e maleodorante, affollata di agenti del Kgb in borghese e attraversata dall'immane Volga nera, Igor' Makarcev, direttore della *Trudovaja pravda*, cade a terra colpito da infarto, rantolando ai piedi dell'ingresso della sede del Comitato centrale del Partito comunista dell'Unione sovietica di cui è membro.

È da qui che prende avvio il lungo e coinvolgente romanzo di Jurij Družnikov, *Angeli sulla punta di uno spillo*, recentemente pubblicato in traduzione italiana da Barbera editore, ma – seguendo il classico percorso dei testi non graditi al regime – scritto a Mosca tra il 1969 ed il 1979, pubblicato negli Stati Uniti nel 1989 e soltanto nel 1991 in Russia. Jurij Družnikov è infatti, a tutti gli effetti, un dissidente. Già interrogato nel 1977 alla Lubjanka, dove gli viene prospettata la devastante possibilità di scegliere tra ospedale psichiatrico e campo di lavoro, trascorre a Mosca ancora un decennio, collaborando a distanza con *Washington Post*, *New York Times* e riviste americane degli emigrati, fondando e scrivendo per il teatro indipendente DK (Družnikov – Kamarov), viaggiando per l'Unione sovietica alla ricerca di materiale su Pavlik Morozov, principale oggetto e, per così dire, protagonista di *Donoščik 001 ili Voznesenie Pavlika Morozova*, saggio dedicato alla ricostruzione documentaria della figura del piccolo delatore e alla decostruzione del meccanismo propagandistico che ne fece un eroe sovietico. È soltanto nel 1987 che Družnikov lascia l'Unione sovietica, anche grazie ad una lettera indirizzata all'allora presidente Michail Gorbačev, sottoscritta da ottantatré congressisti americani, e all'intervento diretto di uno di loro, il democratico Jerry Sikor-

sky, volato a Mosca per incontrare il presidente sovietico ed ottenere il visto che permetterà a Jurij Družnikov e alla sua famiglia di raggiungere gli Stati Uniti.

“La spirale della mia vita, nel 1987, è stata tagliata in due. In sostanza si trattò di una seconda nascita in occidente”, così, senza inutili giri di parole, si esprime Družnikov nel saggio autobiografico *Spiral' moej žizni*, facilmente accessibile grazie al curatissimo sito www.druznikov.com, disponibile in russo, inglese, francese e polacco. Suddividendo la propria esperienza di vita in tre fasi – sovietica, antisovietica e americana – è infatti negli Stati Uniti che Družnikov può finalmente lavorare in totale libertà, pubblicando le sue precedenti opere, dedicandosi alla stesura di nuove e, dopo una breve permanenza in Texas, all'insegnamento della letteratura russa presso la University of California di Davis (cittadina nei pressi di Sacramento in cui peraltro vive); attualmente è anche vice presidente della sezione Writers in Exil dell'International Pen club americano.

Nel 2001 Jurij Družnikov è stato inoltre candidato al premio Nobel, mentre il suo romanzo *Angeli sulla punta di uno spillo* è stato incluso nella lista, stilata dall'università di Varsavia, dei dieci migliori romanzi russi del XX secolo, oltre ad essere stato indicato dall'Unesco come miglior romanzo contemporaneo in traduzione. Al di là di riconoscimenti ufficiali, che spesso sottendono obiettivi politici e velatamente propagandistici, la scelta di pubblicare il romanzo di un autore contemporaneo ancora poco noto in Italia fa pertanto onore a Barbera editore che avrebbe tuttavia potuto evitare non solo i numerosi refusi presenti nella traduzione, ma anche e soprattutto di far tradurre il romanzo dal francese, curandone solo in un secondo momento la revisione sul testo russo.

Angeli sulla punta di uno spillo racconta sessantasette giorni di vita – dal 23 febbraio al 30 aprile 1969 – della redazione moscovita, intesa come una sorta di microcosmo sovietico, del quotidiano *Trudovaja pravda*. Dall'infarto che colpisce il direttore del giornale, dopo aver misteriosamente rinvenuto sulla propria scrivania un lavoro in samizdat dedicato alla traduzione del libro *La Russie en 1839 par le Marquis de Custine*, alla sua morte alla vigilia dei festeggiamenti per il Primo maggio, il romanzo si presenta complessivamente come un'opera corale in cui ognuno dei numerosi personaggi

è tratteggiato con cura e nettezza. “Un romanzo – come scrive lo stesso Družnikov – sul giornalismo, sulla paura dimostrata da Brežnev e Andropov di una primavera, presto soffocata, di Mosca, sul samizdat, su come il Kgb, fondendosi con il partito, aspiri alla conquista del potere”.

Angeli sulla punta di uno spillo è organizzato in settanta brevi capitoli che sfumano talora in racconti quasi indipendenti, senza tuttavia che lo scrittore perda mai le fila dell'intreccio. Družnikov autore sembra seguire alla lettera la definizione che lo Jurij Družnikov teorico della letteratura offre del genere romanzo nel già menzionato saggio autobiografico *Spiral' moej žizni*: “in ogni caso per me il romanzo non è un massa amorfa, ma [...] una figura topologica coerentemente strutturata. Una volta individuato il nuovo materiale, creo un ipertesto (un sistema di ingranaggi dotati di sottintesi) in forma di struttura geometrica iperbolica. Visivamente si presenta come un anello di Moebius ovvero come un nastro le cui estremità, dopo aver subito mezzo giro di torsione, vengono unite in forma di anello. L'azione si sviluppa lungo il nastro. Il nastro torna inevitabilmente al punto di partenza, ma dalla parte opposta. Se si taglia il nastro parallelamente al bordo, non si ottengono due nastri, ma un nastro più lungo o due nastri concatenati, in altre parole l'intreccio si fa ancora più elaborato”.

Un romanzo dunque complesso e ben strutturato di cui è difficile dare una definizione univoca. Romanzo giallo e spy story sovietica? I presupposti ci sarebbero: un pericoloso e compromettente testo in samizdat rinvenuto sulla scrivania del direttore della *Trudovaja pravda*, le macchinazioni degli agenti del Kgb infiltrati nella redazione del giornale, il misterioso ruolo dell'Uomo Che Preferiva Rimanere Nell'Ombra. Romanzo grottesco? Perché no, dal momento che in *Angeli sulla punta di uno spillo* la salute di Brežnev – o meglio del Sopracciglione – e dunque le sorti dell'intera Unione sovietica dipendono esclusivamente dalle cure del dottor Sizif Sagajdak, fondatore dell'impotentologia, nuova branca della medicina sovietica? Romanzo storico? Anche, poiché i riferimenti ad avvenimenti realmente accaduti sono numerosi e spesso dettagliati. Romanzo fantastico? L'apparizione del marchese De Custine ne sarebbe la prova. Romanzo autobiografico? Come spesso accade, il materiale narrativo è in parte frutto dell'esperienza

dell'autore.

Più esattamente potremmo forse dire romanzo satirico, dove oggetto della satira è la società sovietica della fine degli anni Sessanta, colta e descritta nel delicato momento di passaggio alla cosiddetta stagnazione brežneviana. Piccoli e grandi uomini, funzionari fedeli ma spesso dubbiosi, uomini senza scrupoli al servizio dei potenti, donne sole, ragazze intraprendenti, figli ribelli: in un romanzo fondamentalmente incentrato sul grande tema del potere, Jurij Družnikov riesce a rappresentare con finezza, precisione ed una riuscita miscela di umorismo e malinconia un'epoca e più generazioni nel loro duplice rapporto con la grande storia e con la quotidianità.

Rispondendo recentemente ad una domanda circa le sorti del romanzo nel nuovo millennio, Jurij Družnikov ha affermato che “sempre ci sono stati e ci saranno lettori che hanno bisogno di buoni romanzi. Il genere romanzo è un organismo vivente, a mutare è tanto il romanzo stesso quanto la sua teoria. Mi sembra sia possibile definire ciò che sta accadendo oggi come la fine della crisi, la catarsi del romanzo”. E *Angeli sulla punta di uno spillo* sembra corrispondere a tale definizione: un buon romanzo, vivo e appassionante, il cui autore non sembra assolutamente preoccuparsi della tanto minacciata morte del genere. Di Jurij Družnikov e della sua prosa ci auguriamo pertanto di tornare presto a parlare.

Milly Berrone

W. Gombrowicz, *Diario. Volume I (1953-1958)*, a cura di F.M. Cataluccio, traduzione di V. Verdiani, Feltrinelli, Milano 2004

Venerdì sera

Affronto Gombrowicz come si affronta un monumento. La monumentalità però si basa su una falsa etimologia, cioè sulla parola *mole*, intesa come il Mulino del Pò o il monumento di Jan Žižka sulle colline di Praga, cioè la più grande statua equestre dell'umanità.

Del *Diario* di Gombrowicz ne hanno fatto un libro, cioè una Bibbia, però siccome le bibbie oggi non esistono, beh, la lettura va a finir male perché gli spunti sono pochini e le idiosincrasie troppe. La realtà era ed è ben

più meschina. Quel diario aveva un altro passo, era un *feuilleton-journal intime* più che un'opera unitaria.

E del resto il principale impostore fu Gombrowicz stesso, che intuì la possibilità di fare del *Diario* il grimaldello per attirare simpatie, cioè forse l'unico mezzo per edificare il proprio mito.

Allo scopo, Gombrowicz avrebbe potuto limitarsi a scrivere una canzone, ma gli sfuggiva la musica. Solo a tratti la sfiora contemplando la pampa, o il mar della Plata, mentre un tango di capodanno si porta via le panche e le ganasce posticce. Così punta tutto sul vetriolo, sulla corrosione della propria inadeguatezza, della Polonia, dell'esilio, della letteratura polacca in esilio e troppo altro. Ruggine inguaribile era quanto non si realizzava, cioè un destino non all'altezza. E quindi giù con gli insulti su cattolicesimo, poeticità, comunismo, sul ventennio della Polonia indipendente o sul club polacco di poesia o chi vi pare.

Gombrowicz, incerto del proprio valore, cerca di vincere ai punti, innesca una battaglia che colpisce ai fianchi, certo che la sfida sia anche tra propaganda e censura. E la battaglia paga, perché tra *Trans-atlantico* e *Matrimonio* corre una svolta, un'attenzione, una simpatia dovuta al perdurare del *Diario*, la sua opera continua mai toccata dal silenzio.

L'inizio di questo sforzo nasce per caso, da una collaborazione con Jerzy Giedroyc, il direttore del mensile parigino *Kultura*, principale rivista letteraria dell'emigrazione nei primi anni Cinquanta, ma letta anche in patria nonostante i rischi. "Stringo parole che non riesco a conoscere / ma neppure a stracciare" (Aldo Florio), sembra rischiare Gombrowicz nei primi abbozzi, per poi librarsi sempre più corrosivo in un *Diario* che in seguito spacciò per vicenda privata.

Solo due parole sulla traduzione, peraltro discreta. A Vera Verdiani manca il cambio di ritmo: non distingue i passaggi tra mutande, filosofia e i rari istanti di squisita poeticità.

Sabato pomeriggio

Una volta finì di vincere un premio e di andare a Parigi per ritirarlo. Rientrato, mi accorsi di quanti fossero davvero felici e di chi si rodeva.

Sono divorati dall'invidia pensavo, ma non mi risolvevo a nulla.

Però fu divertente, dopo tutto, perché mi costò solo qualche bevuta e di chiudermi in casa per qualche giorno.

Domenica sera

L'opera di Gombrowicz pone il problema di come si debba muovere la critica e quale sia in generale il suo ruolo. È l'autore stesso che affronta questi temi sottolineando l'incomprensibilità dei veri artisti, che non dovrebbero essere giudicati da "figure letterarie di secondo o terzo piano" (p. 108). Affatto modesto, Gombrowicz arriva a sostenere che il critico dovrebbe limitarsi a evocare ciò che in lui ha prodotto un'opera senza spingersi oltre il suo giudizio personale o azzardare relazioni, corrispondenze, come invece avviene nelle recensioni più recenti (p. 109).

Ma allora come giudicare queste affermazioni cinquant'anni dopo, se non come boria inammissibile? Eppure sappiamo che in patria Gombrowicz fu stroncato brutalmente dalla critica di regime e che le sue opere non vennero ristampate se non dopo la morte di Stalin.

Nel *Diario* Gombrowicz pare risolvere questa impasse visitando il Museo nacional de bellas artes e discorrendo con N.N. Dopo aver affrontato il tema della banalità delle gallerie e della gente che lì si affanna, egli fissa il suo interlocutore scosso: "i miei ragionamenti" – interpreta – "gli parevano semplicistici non perché non avessi ragione, ma perché non ci si esprime così nell'ambiente artistico [...] La mia era una sfera di concetti superata, una sfera inferiore e troppo terra terra. Non si poteva parlare d'arte in quella maniera!" (p. 35).

Ecco dunque il mio intendimento. Affrontare questa recensione come un affronto, nel tentativo di irritare gli addetti ai lavori deridendo il linguaggio del settore. È questa l'unica lezione: l'umiltà (banalità) del linguaggio. L'avanzata di un pensiero, anche non raffinato, ma inteso alla divulgazione di sensazioni libere (quindi soggettive) all'interno di un quadro di sintesi o rottura con la tradizione.

E ancora, trattandosi di un diario: dove finisce Gombrowicz? Qual è la dimensione psicologica? Come si possono affrontare i suoi testi senza cogliere le idiosincrasie, il dolore per la perdita d'identità, le precarie condizioni economiche o per la semplice solitudine di un intelletto disperso in Argentina? "Qui la stagione è appena agli inizi. Non c'è quasi nessuno. Vento, vento e ancora vento" – afferma. "Il rombo e il fracasso sono talmente vasti da trasformarsi in silenzio. Silenzio. Questa follia è pace. La linea dell'orizzonte è immota, immoto il luccichio dello specchio infinito" (p. 240).

Martedì, ore 12.00

Gombrowicz afferma di leggere *L'uomo in rivolta* di Camus in ufficio, rubandolo alle pause, ai sospiri, ai non-luoghi delle sette ore in cui si abbruttiva e veniva sopraffatto dal Banco Polaco di Buenos Aires (p. 59). Per un attimo mi sono ricordato di chi si nascondeva in magazzino con *L'aquila a due teste* di Cocteau, o l'operaio sorpreso "a disegnare silenzi", come diceva, cioè fiori, ritratti o nudi.

Comprendere la frustrazione di Gombrowicz davanti all'impotenza è semplice, così semplice da lasciar presagire una banalità dell'impotenza, dopo la banalità del male.

Martedì, ore 18.00

Immagino Gombrowicz appena uscito dall'ufficio. So che non dovrei perdermi in queste digressioni, visto che il risvolto di copertina mi ricorda come il *Diario* sia soltanto un pretesto, un abile camuffamento. È invece "un libro dalle forti connotazioni filosofiche [...] Un'opera ambiziosa che ricorda i *Saggi* di Montaigne".

Immagino Gombrowicz che deve intervenire al club del libro o al circolo di poesia di Buenos Aires e del dolore che lì dovrà provare. Del resto ne parla lui stesso, di quanto fosse infastidito dal veder paragonato "Mickiewicz a Dante" o di dover ascoltare che "Thomas Mann considerava la *Non divina Commedia* [il riferimento è alla *Nie-boska komedia*, del 1835, del poeta romantico Z.N. Krasiński (1812-59)] una grande opera" (p. 9).

Che significa rimestare nella letteratura polacca, restituirle la dignità e lo spessore che merita? Che significa innalzarla o abbassarla "alle altre letterature", se non già umiliarsi, ridursi agli strilli di un lacchè? "Ah, possedere una letteratura adulta! Ah, eguagliare Francia e Inghilterra! Ah, crescere più in fretta possibile!" (p. 190).

Gombrowicz provava sollievo rinnegando l'amor patrio, la trovava una forma di affrancamento. Detestava quelle riunioni di esuli dove si finisce per esaltare Mickiewicz e Chopin. Esaltare i geni nazionali è pratica degna del bifolco che vanta un'araldica, roba da complessati, nobili decaduti. Per questo preconizzava una rotura fra la futura letteratura polacca e quella europea in generale: per superare le letterature maggiori – francese, italiana e tedesca – occorreva una sorta di ritorno all'in-

fanzia, ove l'infantilismo fosse una sorta di metafora; la consapevolezza dell'inferiorità della letteratura polacca. È solo "dirottandola su binari più moderni" – affermava – "che potremo cambiare il suo rapporto con la Forma", perché europeizzarla non è altro che sfruttare tutte le opportunità di contrapporla all'Europa, restituendole "fiducia in se stessa" (p. 146)

Più in là Gombrowicz si pone il problema di cosa sia il talento. La risposta è feroce, l'artista è un mostro "consacrato" alla letteratura, che "non scrive affatto con un misterioso talento, ma con se stesso". In altre parole ci mette dentro sensibilità, cuore, intelligenza, cioè la "sua intera evoluzione spirituale e quella continua tensione e eccitazione dello spirito che Cicerone definiva l'essenza di ogni retorica" (p. 143). Dunque nulla di misterioso, né di esoterico, concludeva ironicamente. Poi altrove (p. 190), citando Anatole France e Andre Gide, l'autore trova qualche definizione di talento e aggiunge: "se il talento è pazienza e paura, allora non mi manca".

Sabato

Chi era Gombrowicz? Lungi da divinizzarlo a Carneade, credo che la sua opera sia essenzialmente mirata a innalzare un monumento a se stesso. L'unico parallelo che mi viene in mente è il Miller squattrinato che vaga per Parigi, annientato da tutto salvo che da se stesso.

L'io in una furia, l'io che combatte l'unica battaglia che davvero abbia senso, quella per esistere. Però Henry Miller combatte – uomo di mezza età in "esilio" da se stesso – nella metà degli anni Trenta, Gombrowicz nei Cinquanta.

Da Parigi uscirà *Tropico del Cancro*, da Buenos Aires qualcosa in meno. Ma cosa? *Trans-atlantico* (che follia, mi ricorda i moderni trans-umanisti, anche se non c'è nesso), *Matrimonio*, *Pornografia*?

La risposta buona è no, non sono questi.

Gombrowicz inventa una condizione dell'uomo in forma di diario, un po' come Miller scrive un diario in forma di romanzo. Randagi, aristocratici (anche se Henry Miller non lo era), forse un po' viscidati, di mezza età, succubi dell'inabissamento e affossatori della loro classe sociale, entrambi vivono l'estrema rabbia di affermarsi e di resistere. Affermarsi è il supremo tentativo di esistere.

Bene. Non ho mai saputo se si conoscessero, se Gombrowicz avesse letto l'americano negli anni delle prime collaborazioni a *Kultura*. Probabilmente non è nemmeno importante, nel senso che di questi uomini è simile il destino, il temperamento e la non rassegnata ostinazione a voler scrivere, a strappare l'eccellenza dalla quotidiana e banale esistenza.

Qual è il valore di simili uomini, tanto forti e così sicuri della propria individualità, orgogliosi, da riuscire a innalzarsi, imponendo se stessi?

Qual è dunque il loro valore letterario?

Nella notte di sabato

Gombrowicz e il silenzio. *Io... Io... Iooo...* Cioè solo, inevitabilmente.

E quindi la sua furibonda lotta con la critica, con la Polonia del realismo e quella dell'emigrazione o della diaspora.

E ancora il suo orgoglio, affatto minato dalla malattia. Il suo feroce attacco alla chiesa cattolica, che priva l'ateo di proclamare anche negli ultimi istanti "quell'Essere o non Essere e nel rispondervi come meglio crede" (p. 396) e aggiunge: "ostacolare artificialmente la morte è un ricatto, una porcheria".

Eppure voglio ora ricordarlo in un altro modo, coi soprannomi dei giovani amici, quasi fosse un Cavaliere di Malta che si è condannato a infondere l'istruzione nei giovani.

Siate meno seri!! E giù Asno, Asino, Dipi, Quilombo (Bordello), Fior de Quilombo, Colimba, Gize, Guillé, Marianito... Ma con affetto.

Domenica

Gombrowicz anche la domenica? È proprio lui a rispondermi, ricordando Simone Weil che aveva scorto qualche talento in una giovane operaia e la voleva istruire.

"E così *la povera ragazza si annoiava a morte?* Infatti: il profondo e il sublime annoiano i comuni mortali. E *un po' per cortesia, un po' per timidezza non protestava?* Proprio come noi che, per pura cortesia, sopportiamo i saggi, i santi, gli eroi, la religione, la filosofia" (p. 244).

Ecco cosa non ha affrontato Gombrowicz, se non marginalmente: l'atomica, Hitler (salvo qualche pagina efficace su come è salito al potere), la guerra, la letteratura argentina, gli ebrei, Izaak Singer.

Dei pittori parla, ma solo per calpestare la loro arte, della musica non c'è molto, ma si rifarà nella seconda parte del *Diario*, quello degli anni 1959-1969.

Lunedì

L'infantilismo di Gombrowicz è l'unico motore per far crescere la letteratura polacca.

La sua feroce battaglia coi primi del Novecento, oltre che col secondo dopoguerra. L'assalto alla Polonia indipendente (cioè la Polonia tra le due guerre). L'intuizione che quella Polonia divorasse i suoi cittadini per rafforzare lo stato e che tutta la letteratura del paese fosse gonfiata allo stesso scopo (p. 225). È un sospetto, credo, che a molti permane tuttora, anche di fronte ai quattro premi Nobel.

Il problema è semplice: di che letteratura si nutre un giovane stato finalmente indipendente dopo 150 anni? E un giovane stato comunista? La risposta è sparsa ovunque nel *Diario*, ma più o meno è una sola: Sono gonfiati!

Poi tanti altri pensieri sciolti, tipo che il comunismo (altrettanto dogmatico) abbia fatto bene alla chiesa nel senso di una forma di concorrenza laica o sulla loro comune falsificazione dello sviluppo dell'uomo e della sua utilità (a p. 40 Gombrowicz afferma: "e qui si profila una pericolosa analogia. Quando parli con un comunista, non hai forse l'impressione di parlare con un credente? Anche per il comunista tutto è risolto, per lo meno in questa fase del processo dialettico: lui possiede la verità, lui *sa*").

E ancora l'orrore per la stupidità, intesa come solitudine dell'esule che non ha raffronti (come abbiamo visto nel parallelo a Miller). Ma allora questa solitudine è una Shoah, un destino macabro di sopravvissuti comunque destinati al rimorso? Ecco, il rimorso (più volte accennato) è quello di essere sfuggito alla guerra, alla tragedia: "secondo voi il fatto che patrioti come Mickiewicz e Chopin non abbiano preso parte alla lotta armata è da attribuire solo alla loro vigliaccheria? O non piuttosto al desiderio di non rendersi ridicoli? [...] Allo scoppio della guerra ero nella categoria C dell'esercito, poi [...] D" (p. 145).

Questo nel 1954, ma l'anno dopo afferma: "ebbene, lo confesso: per effetto della guerra e per la recrudescenza di quelle forze 'inferiori' e regressive prodottasi dentro di me, ero stato beneficiato da una tardiva giovi-

nezza. Mi ero rifugiato nella giovinezza e avevo chiuso la porta alle spalle. [...] Sedevo nei caffè di Buenos Aires e [...] avevo l'aria giovane. Il mio viso era fresco come quello di un venticinquenne" (p. 183).

E del resto la battaglia contro la stupidità è una battaglia contro le idee stesse. Sono "sempre più concentrato sul rapporto dell'uomo verso l'idea" afferma per caso parlando di cattolicesimo. "L'idea è il paravento dietro al quale avvengono cose diverse e molto più importanti. L'idea è un pretesto, un mezzo ausiliario. Il pensiero avulso dalla realtà umana è splendido e maestoso ma, una volta diluito in una massa di esseri passionali e insufficienti, diventa puro frastuono. Sono stanco di stupide discussioni. Del minuetto delle argomentazioni [...] intellettuali. Delle vuote formule filosofiche" (p. 41).

Capodanno 2006

Finalmente! "Mi sono presentato alla festa da ballo [in realtà il capodanno del 1954] alle due del mattino" (pp. 87-88). Dopo vino e vodka: "mi sedetti in giardino dove, all'improvviso, la folla si divise in coppie e cominciò a ballare". La musica "dal posto in cui mi trovavo, quasi non si sentiva e mi giungeva solo un sordo rimbombo di percussioni e qualche nota saltellante. Al celeste richiamo di quei brani [...] rispondeva il ritmo dei corpi, un ritmo giocoso e violento, spiritoso e insistente, freneticamente scatenato e più tangibile, più reale di quella lontana allusione". Sembrava che "non la musica suscitasse la danza", ma il contrario. "Che danza! La danza delle pance sporgenti, delle invereconde calvizie e delle facce appassite, la danza della monotona e faticosa quotidianità che si prende una vacanza". Si trattava "di gente anziana, di gente comune con tutte le sue inevitabili magagne – magagne esposte senza vergogna in convulsioni che, in assenza di musica, assumevano un che di sfrontatamente blasfemo e di selvaggiamente dissoluto. Sembrava che avessero deciso di conquistare e possedere a forza la Bellezza, lo Scherzo, l'Eleganza e l'Allegria e che, dando libero sfogo ai loro difetti e a tutta la loro mediocrità, creassero collettivamente una forma danzante e divertita... alla quale non AVEVANO DIRITTO e che in realtà ERA USURPATA" (pp. 87-88).

Ecco, Gombrowicz non è mai stato più spietato verso la condizione dell'adulto, nemmeno quando in *Porno-*

grafia tenta un sillogismo zoppo dove giovinezza è uguale a inferiorità, ma anche a bellezza, quindi... È il suo tema eterno, lo stesso di *Ferdydurke*, anche se lì tenta pure l'ipotesi esistenzialista "perché l'uomo, creato dagli uomini, e gli uomini che si creano a vicenda sono, appunto, *esistenza* e non *essenza*. *Ferdydurke* è *esistenza* sospesa nel vuoto, ossia nient'altro che *esistenza*" (p. 253).

La riflessione pare abbastanza posticcia, datata, forse più dettata da mode, mentre vero e autentico è l'odio verso la condizione dell'adulto. Non a caso il ballo termina in un: "dopodiché ricominciava il selvaggio, tenebroso e sordo lavoro di corpi sobbalzanti e rapiti da se stessi".

Ma avanziamo lentamente, perché siamo al cuore di Gombrowicz.

Più volte questo infantilismo, l'esaltazione dell'età acerba è un passaggio imprescindibile per descrivere l'uomo moderno, il carattere del Novecento. Ma perché la gioventù è libera da vincoli e questa è posizione di privilegio?

In realtà il giovane non è libero, ha vincoli imposti dalla famiglia, gode sì della pura bellezza, ma... La gioventù è libera da pastoie perché immatura, risponderebbe Gombrowicz, cioè la forza degli altri, l'esercizio di plasmare non ha ancora prodotto alcun danno. Eppure questa forma di inferiorità – aggiunge quando nel *Diario* cita Bruno Schulz – non è auspicabile, anzi "quando l'uomo" cresce "al di sotto del vero valore, sempre compromesso, non cercherà forse di scaricare la propria vita psichica in una sfera che gli sia consona, cioè dozzinale?" (p. 306).

Scriva Schulz sulla rivista *Skamander* che l'immaturità umana finisce nella "sfera dei contenuti sub-culturali, sub-educati e rudimentali" (p. 306). Ciò significa che se un individuo ha ricevuto un'educazione d'eccellenza in un campo ristretto e definito, può essere fondamentalmente vergine in altri ambiti intellettuali o nel campo sentimentale. Questo spiega anche come stigmati professori siano poi disposti a prendere posizione becere (e banali) in una semplice conversazione da bar, o peggio. La nostra immaturità – pare irridere Gombrowicz – ci porta a forme di ideologia, comportamenti, qualunque di seconda mano o ad ostinate forme di indifferenza se non ostilità. Così ecco la scissione su

due piani. Da un lato la forma ufficiale (il ruolo “forte” che rivestiamo) “dove rendiamo omaggio ai valori più alti e sublimati”, sempre secondo Schulz (nel saggio *Ferdydurke*, pubblicato nel 1938). A latere, il non-è (cioè il non-compiuto) che per certi aspetti può essere la vera vita. Ecco quella “vita scorre in segreto e al riparo dalle sanzioni superiori in quella sfera impura le cui energie emozionali sono cento volte superiori”, almeno negli individui che non attribuiscono troppo valore alla carriera/campo ove eccellono.

E questi individui sono tanto al sicuro nella loro vita, quanto più riescono a mimetizzarsi. Esiste infatti un unico schema che può rompere questi rapporti: l’invidia o l’antipatia.

È tanto evidente come una persona di successo che risulti attaccabile (goffa, per esempio, poco brillante o affatto elegante) ben presto riceverà affronti.

Cadere in disgrazia, perdere l’oggetto amato (“perdi-piede”, come conia Alberto Moravia nei suoi *Racconti romani*), subire le malelingue striscianti o ardite è il contrappasso, la parentesi del dolore. È un prezzo.

E pagare questo prezzo significa isolarsi ancora di più, chiuderci nelle nostre “care cose”, cioè nella sfera di eccellenza o nei nostri pochi affetti, manie, fissazioni. È triste, ma purtroppo è l’atteggiamento più comune, perché pochi riescono a sconfiggere le loro debolezze.

Vincere i propri difetti più macroscopici, gli stessi sui quali siamo già stati già duramente attaccati e battuti, è impresa titanica. Qualcuno ce la fa, certo, ma allora forse non era così debole, o la bordata non era poi tanto violenta! E non è che ora voglia minimizzare, mi chiedo soltanto se la situazione non sia proprio questa purtroppo. Se non esista, cioè, una naturale impotenza a vincere le sconfitte, là dove le sconfitte hanno squisita origine psicologica.

Riccardo Capacciola

“Una neonata che ci regala pesci d’aprile”

J. Kolář, V. Fuka, *Il signor Pescedaprile*, traduzione di V. de Tommaso, Poldi libri, Porto Valtravaglia (VA) 2005

Volete sapere come si cuoce un uovo nella neve o come impara a camminare un’aringa? Più seriamente in

apparenza, volete scoprire che Jiří Kolář, il grandissimo artista “figurativo” ceco a tutti noto è anche uno scrittore di enorme finezza e peso? Avete, abbiamo, ora una prima possibilità di fare queste scoperte. È uscito *Il signor Pescedaprile*, Poldi libri editore neonato, tradotto da Valeria de Tommaso, illustrazioni di Vladimír Fuka, le stesse dell’edizione originale ceca del 1961. Opportuno aprire il sito (www.poldilibri.it) per sapere di più sul libriccino e su questi ragazzi (“poldini”) che intendono pubblicare cose ceche senza aspettare i cosiddetti grandi editori.

È chiaro che a me preme Kolář scrittore, più precisamente poeta grandissimo, nonché intellettuale ufficialmente in disparte ma fondamentale, a partire dagli anni Cinquanta, per tutta la cultura ceca, in primis letteraria e figurativa, il che continua a esser vero fino agli anni Novanta, anche da emigrato a Parigi, sia prima che dopo la disordinata caduta del muro. Non ci sarebbe Hrabal come è, ad esempio, senza Kolář e il sodalizio con lui e senza quello che possiamo chiamare l’underground praghese degli anni Cinquanta. E questo potrebbe essere un argomento riassuntivo e sufficiente.

Invece è opportuno aggiungervi il “sorriso”. Perché è assolutamente impossibile non sorridere leggendo questi brevi testi destinati ai bambini e agli adulti che non hanno dimenticato come la mente possa, anzi – scusate – “debba”, saper giocare con i propri pomposi meccanismi logico-deduttivi; come sia già nel linguaggio implicita l’autoironia, senza la quale l’eteroironia a poco vale e meno bella sarà; come vi sia un nesso forte tra la grazia dell’ironia e l’alta moralità – così la chiamerei – di Kolář poeta. Un esempio subito:

Alcune cose della poesia sono in nostro potere e alcune non lo sono
In nostro potere sono valutazioni volontà desiderio e silenzio
Questi sono i nostri doni
In nostro potere non sono parole bellezza destino giudizio

[J. Kolář, *Il nuovo Epitteto* (1968)]

Vedete? Anche qui, con una modifica apparentemente lieve di un meccanismo canonico e di un testo già acinoto, si fa, nasce, ci viene donato un testo alto. Imprescindibile? Io questo sospetto lo coltivo da cinque lustri e penso che verrà il tempo di pubblicare sia l’*Epitteto* che le poesie del 1950 del *Fegato di Prometeo* (c’ero riuscito finalmente nel 1993 per *Il nuovo Epitteto* con Einaudi, poi fui costretto a un no...).

Torniamo un momento al *Signor Pescedaprile*, ben tradotto già nel titolo (e belle le necessarie invenzioni linguistiche italiane per fronteggiare l'originale). Kolář ci “dribbla” a ogni testo. Resta a portata di normale intelletto ma con l'occhio e la parola “spostati”, come direbbe Hrabal, sicché siamo costretti a spostarci anche noi lettori. Sono una quarantina di testi brevi che acciappano per la coda cose di tradizione popolare e sapientemente le rigirano per rallegrarci ma facendo riflettere, oppure delicate invenzioni nuove. Se il lettore dorme e si limita a “ricevere” il testo, non funziona più niente. Ma questo vale sempre di ogni libro prezioso. C'è una ricetta, per esempio, ma non si può solo banalmente seguirla. C'è addirittura una profezia. Un puzzle viene servito come dessert.

Però il sospetto cui accennavo sopra va dichiarato più esplicitamente quando si vede che c'è anche un fai-datte: leggeremo, costretti a farlo in modo inusitatamente attivo, il Kolář del *Signor Pescedaprile* e il Kolář del *Nuovo Epitteto* e del *Fegato di Prometeo* e avendo sorriso e compreso resteremo fedeli, perché fuori di lì, e ci metto anche gli altri pochi di cui non faccio i nomi, c'è l'orrore. Proprio quello per cui i pochi scrivono.

Sergio Corduas

A. Radiščev, *Viaggio da Pietroburgo a Mosca*, traduzione di B. Sulpasso, Voland, Roma 2006

Il *Viaggio da Pietroburgo a Mosca* (1790), capolavoro di Aleksandr Nikolaevič Radiščev (1749-1802), viene proposto in una nuova versione italiana, che mira idealmente a gettare un “ponte” fra la cultura russa settecentesca e quella contemporanea, evidenziando l'attualità degli interrogativi dell'opera. Composto nell'arco di dieci anni, il testo è frutto di un lungo processo creativo costellato di dubbi e ripensamenti, in cui la drammatica presa di coscienza degli squilibri del paese porta ad amare riflessioni sulla realtà contingente. Com'è noto, nel percorso in *kibitka* fra le due capitali dell'impero ogni stazione di posta coincide simbolicamente con una storia diversa: il narratore in prima persona ascolta le tristi vicende di personaggi comuni, che compongono un mosaico variegato della vita dell'epoca. I dettagli della quotidianità e le modalità concrete del viaggio fungono

da sfondo a una serie di riflessioni, che spaziano dalle terribili condizioni dei contadini alla gestione dello stato, dal diritto allo stile di vita dei nobili, dall'istruzione alle usanze popolari, dalla storia della cultura alla religione e alla politica.

I vari argomenti sono tenuti assieme da un flusso linguistico eterogeneo, in cui si intrecciano aneddoti, meditazioni filosofiche, digressioni liriche e osservazioni di carattere culturale che lasciano trasparire la vastissima erudizione e la sensibilità spirituale di Radiščev. Dalle pagine del *Viaggio* affiorano allo stesso tempo lo slancio rivoluzionario e la profonda onestà intellettuale dell'autore: l'influenza delle idee illuministe affina il suo sguardo sulle miserie e le ingiustizie della vita russa, su temi scottanti nel dibattito coevo come la servitù della gleba, la miseria, la mancanza di libertà, l'arbitrio e la corruzione dei governanti. Come osserva Venturi, “non è un duello il conflitto fra Radiščev e il dispotismo. Accanto, vicino a lui, sta una intelligencja nascente, sta tutto il fermento intellettuale e morale della Russia degli anni '70 e '80”.

I concetti ricorrenti nel testo – fra cui schiavitù e ingiustizia, dispotismo e diritto naturale dell'uomo – testimoniano la portata delle idee e della visione del mondo dello scrittore, che per molti aspetti precorrono le istanze dei movimenti progressisti del XIX secolo. In quest'opera, infatti, le componenti formali tipiche del sentimentalismo appaiono filtrate e animate dalla preoccupazione morale che caratterizza trasversalmente tutta la letteratura russa; accanto all'invettiva, ai lampi di sdegno e di cocente vergogna, emerge un amore profondo per il proprio popolo, dai risvolti intensamente premonitori:

Non vi accorgete, miei cari concittadini, della rovina che grava su di noi, di come stia diventando pericolosa la nostra situazione? La sensibilità degli schiavi s'indurisce e, senza un atto benevolo di libertà che la riattivi, essa si rinforza e ne acuisce profondamente i sentimenti. Una corrente, impedita nel suo corso, diventerà tanto più impetuosa, quanto più grande è l'ostacolo che le si oppone. Una volta rotta la barriera, niente potrà più impedire che straripi. Lo stesso vale per i fratelli che teniamo in ceppi. Aspettano l'occasione propizia e il momento giusto. Il suono della campana. Poi una spietata distruzione dilagherà in men che non si dica. E ci ritroveremo assediati da spade e veleni. Morte e rogo saranno il fio per la nostra durezza e mancanza di umanità (p. 203).

La denuncia dei soprusi e delle iniquità di fondo culmina con l'interpolazione di alcuni frammenti dell'*Ode alla Libertà* (Vol'nost'), composta dallo scrittore negli

anni '70, che rappresenta la chiusura ideale del *Viaggio*; in questi versi lo slancio etico e le speranze di rinnovamento spirituale si sovrappongono a sfumature polemiche sulla censura e l'ipocrisia dominante. Nell'opera si delinea quindi un ritratto colto e irriverente della Russia dell'epoca, con accenti accorati e a tratti ironici, come nei passaggi in cui il narratore, con gusto tutto settecentesco, si rivolge direttamente al lettore interrompendo la fitta trama dei racconti e delle riflessioni.

Dal punto di vista stilistico, la scrittura di Radiščev rispecchia le convenzioni letterarie e le tendenze enciclopediche della cultura del tempo; nell'alternanza di toni e registri linguistici che connotano i vari personaggi si esprimono la raffinatezza e l'erudizione dello scrittore, e soprattutto la sua capacità di coniugare gli artifici dell'*ars letteraria* con l'autenticità dei contenuti. Il suo discorso, infatti, viene modulato con eleganza attraverso l'impiego di svariate immagini e figure retoriche: "come il tranquillo vento del meridione stormisce tra le foglie degli alberi e rumoreggia amorevolmente tra le querce, così nell'assemblea risuonava un felice sussurro" (p. 109). Il testo, inoltre, è contraddistinto da una ricca gamma di citazioni e riferimenti, fra cui spiccano numerosi rimandi alle sacre scritture e ai maggiori autori dell'illuminismo europeo; si pensi ad esempio alla sequenza onirica della narrazione, in cui la fluidità favolistica del linguaggio e l'ambientazione esotica alludono alle *Mille e una notte* (nel capitolo *Spasakaja Polest'*, pp. 107-108).

Un aspetto significativo di questa edizione è la scelta di riproporre gli apparati critici della versione precedente (traduzione di Sergio Leone e Costantino Di Paola, Bari 1972): accanto alla nuova traduzione italiana del testo compare infatti l'introduzione di Franco Venturi, che offre una panoramica dettagliata del pensiero di Radiščev sullo sfondo della situazione socio-politica e del dibattito culturale del periodo, così come le note a cura di Gigliola Venturi con alcune integrazioni specifiche, mentre la bibliografia è stata aggiornata con una selezione di contributi recenti. Le note incluse nella presente edizione, di conseguenza, sono complessivamente di tre tipi: contengono spiegazioni linguistiche, commenti critici ai contenuti o espansioni di carattere culturale con indicazioni delle fonti di citazioni e riferimenti. La maggioranza delle osservazioni aggiuntive sono di na-

tura linguistica, riguardano ad esempio i toponimi delle località attraversate o termini relativi ad antichi pesi e misure (come *aršin* e *pud*), inseriti a margine allo scopo di non appesantire il testo italiano. L'apparato critico offre inoltre una preziosa miniera di informazioni sulla vita della provincia russa settecentesca, con l'evocazione di odori, rumori e colori tipici che ricostruiscono la percezione concreta del viaggio in *kibitka*.

A livello generale, la lingua italiana della traduzione appare ricca e vivace, riflette il movimento di pensiero dello scrittore e cerca di riprodurre la particolare coloritura emotiva senza ricorrere a troppi aulicismi; l'obiettivo di "svecchiare" il testo è supportato da scelte sintattiche e stilistiche in una direzione meno solenne, più mobile e agile, com'era nelle intenzioni dei *novatory* russi dell'epoca. Nella "Postilla del traduttore" vengono esplicitate le principali difficoltà poste dal testo e gli orientamenti di fondo della traduttrice, che sottendono i singoli esiti e rappresentano i punti di forza del lavoro. In sintonia con le teorie più recenti, infatti, si è mirato alla maggiore fruibilità dell'opera in italiano, con la ricerca di equivalenti che ricreino nel contesto di arrivo gli effetti e le associazioni culturali dell'originale. Il volume si distingue infine per la pregevole veste grafica, corredata da illustrazioni che commentano i motivi trattati, fra cui le monete con l'effigie di Caterina II, gli schizzi dell'abbigliamento e delle acconciature in voga, nonché alcune vedute suggestive della Pietroburgo del tempo.

Ilaria Remonato

A. Stasiuk, *Jadąc do Babagad*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2004

Sul finire del 2005, Andrzej Stasiuk ottiene con *Jadąc do Babagad* [Andando a Babagad] il prestigioso premio letterario Nike istituito dal quotidiano polacco *Gazeta Wyborcza*. L'opera supera la concorrenza dei versi di Tadeusz Różewicz, *Wyjście* [Uscita], quella del romanzo di Hanna Krall, *Wyjątkowo długa linia* [Una linea eccezionalmente lunga], ma soprattutto quella di Kapuściński e del suo *Podróż z Herodotem* [In viaggio con Erodoto, traduzione di V. Verdiani, Milano 2005]. Il testa a testa finale tra il libro di Stasiuk e quello di Kapuściński testi-

monia una volta di più quanto la letteratura di viaggio rivesta un ruolo di primo piano in Polonia (e non solo). Dimostra, inoltre, la peculiarità e la forza dell'opera di Stasiuk, capace di superare il maestro del *reportage* giornalistico sul suo stesso terreno.

Podróże ze Stasiukiem czy z Kapuścińskim? [In viaggio con Stasiuk o con Kapuściński?], si domanda la redazione della *Gazeta Wyborcza* il giorno dell'assegnazione del premio. Chi scelga di viaggiare con il primo verrà riscaldato da una prosa personale e poetica, che parte dal cuore e vi arriva diretta. Laddove Kapuściński rammenta i propri esordi giornalistici, Stasiuk parla di se stesso oggi; laddove Kapuściński affida alle citazioni di Erodoto il suo pensiero, Stasiuk si apre senza il bisogno di alcuna intermediazione. Laddove Kapuściński muove alla volta dell'est asiatico, Stasiuk penetra all'interno dei Balcani. Lì batte il cuore della sua Europa: "amo il caos dei Balcani, quello ungherese, slovacco e polacco, quella magnifica gravitazione della materia, l'incantata sonnolenza, l'indifferenza dei fatti, quella tranquilla, costante ubriachezza a mezzogiorno e quegli sguardi offuscanti che attraverseranno la realtà senza sforzo per affacciarsi senza terrore al cospetto del nulla. Non posso fare altrimenti" (pp. 279-280).

Mentre gli eserciti, compreso quello del suo paese, puntano verso Baghdad, Stasiuk sceglie Babagad come meta ideale del proprio viaggio, confessata a partire dal titolo. Lì vede per la prima volta nella vita un minareto: "mi sentivo al confine di un continente, ne sentivo il respiro affannato mentre si liberava dei propri obblighi" (p. 187). La cittadina rumena riveste enorme importanza per lui, sebbene vi sostò due volte per soli dieci minuti: "il mondo si compone di questi frammenti, di briciole di sonno caldo, di allucinazioni, di febbre maligna" (p. 271), scrive a proposito delle sue visite a Babagad. A partire dall'assonanza dei nomi, il legame con la capitale irachena risulta evidente. Stasiuk si reca in una terra che gli appare già oriente, degradata, annichilita dalla povertà e dalla guerra recente, eppure ancora nel pieno dell'Europa. Lo vive come un ritorno alla sua personale terra primigenia; allo stesso modo, molti hanno evidenziato le varie spedizioni irachene come ricongiungimento dell'uomo con l'origine della propria civiltà. L'autore si sforza di andare oltre le apparenze di una realtà decadente per cogliere lo spirito dei territori

che attraversa, con cui si sente in profonda comunione. Egli ne ama la stanchezza, la solitudine, la tristezza:

i dintorni della Gare du Sud a Costanza sono la tristezza dei Balcani: uno scuro intrico di tensione elettrica sulle strade, caos e sporcizia, clacson, cani, mosche, cataste di cibo mischiato sulle bancarelle, scintillio di lamiere, fiammiferi, cellophane, spazzatura, un vortice di materiale non riciclabile, odore di grasso bruciato, fumo, uniformi, balordi senza occupazione ma in movimento continuo, catene d'oro, ciabatte di plastica su piedi nudi, una fondina per pistola su qualche civile nascosta appena da una camicia, bucce di cocomeri, tinte sgargianti, tacchi alti dieci centimetri, trucco nero, un formicaio, un mercato e un accampamento. Ne resta solo un elenco poiché una descrizione è impotente: qui non c'è niente di stabile al di là della stanchezza e dello sfacelo, dello sfinimento delle forze, dello sforzo frenetico sotto un cielo sbiadito dall'afa (pp. 271-272).

La molla che spinge Stasiuk ad intraprendere questo viaggio nei Balcani, e dentro di sé, ha una motivazione bellica all'origine: "tutto ha avuto inizio con la guerra nei Balcani. Da noi tutto incomincia o termina con una guerra, dunque non c'è nulla di strano in questo. Semplicemente, volevo vedere a cosa mira l'artiglieria e cosa vedono i piloti degli aerei" (p. 15). La riscoperta delle proprie origini in direzione di Babagad avviene malgrado le macerie e la povertà che lo circondano, così come un giorno potrà avvenire sulla strada per Baghdad. Stasiuk attraversa Albania, Moldavia, Romania, Slovacchia, Slovenia, Ucraina, Ungheria descrivendo meticolosamente mezzi di trasporto, paesaggi, monete, persone, ricostruendo i dialoghi con molte di esse; approfondisce le realtà di minoranze come quella tedesca nei territori compresi tra Romania e Ungheria, quella dei Gagausi, della nazione di Nadnistria; ricostruisce la storia recente dell'Albania, dell'ex-Jugoslavia, della Romania; fa estesi richiami ad autori come Cioran, Esterházy, Kadaré, Kiš. Lentamente, ma inesorabilmente, viene fuori il legame che lo stringe al petto dei Balcani. La passione che prova nei confronti di questi territori travalica le loro condizioni economiche attuali; il ricongiungimento avviene con il loro carattere più intimo, di cui si sente permeato. Lungo la strada per Babagad, tra aneddoti e descrizioni, viene apertamente confessata l'attrazione per il mondo degli zingari: "sì, gli zingari sono la mia ossessione", oppure "dovrei scrivere la storia dell'eternità degli zingari, poiché in qualche modo ho l'impressione che sia più saggia e durevole di quella dei nostri stati e delle nostre città e di tutto il nostro mondo, che trema di fronte alla possibilità di un annientamento" (p. 266). Sull'esempio degli zingari ("una volta fu chiesto

a un vecchio zingaro perché gli zingari non avessero un proprio stato e lui rispose: ‘Se lo stato fosse una buona cosa, certamente gli zingari ce l’avrebbero’”, p. 264) e del modo di vivere nei Balcani, Stasiuk finisce per sognare lo stato ideale: “uno stato senza confini fissi, uno stato inconsapevole di esistere come tale, uno stato cui non importa che qualcuno lo insulti e qualcuno vi si introduca. Uno stato assonnato con una politica poco chiara e una storia come sabbie mobili, un presente come ghiaccio friabile e una cultura come i palazzi degli zingari nella città di Soroc” (p. 281). Il viaggio verso le proprie origini fa sì che Stasiuk riscopra passioni e voglia di costruire, voglia di esempi positivi per lo spirito. Come a dire che, sotto le macerie siano esse belliche, politiche o economiche, continua a battere il carattere del luogo. Speriamo che, al più presto, anche il pubblico italiano possa decidere se partire in viaggio con Stasiuk o con Kapuściński. Ne varrà la pena soprattutto per quelli che si sentono inesorabilmente attratti dall’area balcanica e non riescono a darsene ragione: “Andando a Babagad” troveranno le parole giuste.

Alessandro Ajres

P. Giedrowicz, *Bessa~Lala*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005

La presentazione dell’editore sulla copertina di *Bessa~Lala* descrive così il romanzo: “una miscela esplosiva di sesso, magia e delitti in un romanzo sulla Polonia nel tempo della trasformazione”. Se la suddetta “miscela esplosiva” può far pensare a una letteratura commerciale di bassa lega, il richiamo alla Polonia nel tempo della trasformazione si preannuncia come elemento di novità. Dopo il 1990 si è prodotta tanta letteratura, talvolta pregevole, ma i nuovi scrittori polacchi hanno mostrato di preferire una fuga dal proprio tempo e dal proprio spazio storico: chi si è rifugiato nelle “piccole patrie” dei monti Beschidi (Stasiuk), chi in mondi paralleli (Tokarczuk), chi si è allontanato fisicamente dalla Polonia (Filipiak e, in parte, Gretkowska), chi è andato a ripescare le proprie storie nel passato (Chwin, Huelle). Soltanto la generazione successiva è tornata allo spazio urbano vissuto quotidianamente nelle sue sfaccettature.

Dobbiamo dare quindi innanzitutto atto a Giedrowicz (1968) di avere cercato di districarsi tra i problemi, le ansie, i rapporti interpersonali dei trentenni polacchi all’indomani della caduta del muro. Un romanzo generazionale, quindi? No. Hubert, il protagonista del romanzo e alter-ego di Giedrowicz, è individualista per scelta e per forza e, d’altronde, nel mondo di *Bessa~Lala* non si rappresenta una generazione compatta, ma una serie di individui – pur coetanei – alla deriva. Il parallelo con l’*Odissea* è automatico: riconquistata la libertà, Ulisse-Hubert, nella prima parte intitolata *Bessa*, deve ritrovare la sua patria. Ma diversamente dall’eroe omerico, che a un certo punto si diparte da Circe, Hubert, nella seconda parte (*Lala*), resterà prigioniero di una donna-strega fino a soccomberne.

Più che da capitoli, *Bessa* è costituito da racconti a sé stanti che narrano vari episodi della vita di Hubert, tra feste a base di alcol e droga, incontri con uomini illustri della odiata *warszawka*, visioni che virano improvvisamente verso il *pulp*. Particolarmente riuscito ed emblematico mi è sembrato l’episodio intitolato *Mala kabala*, nel quale vediamo Hubert decidere di collaborare col periodico Proca. Pieno di ammirazione nei confronti della rivista-simbolo del “cattolicesimo votato all’offensiva, che radunava attorno a sé mistici, anticomunisti, nonconformisti ed eccentrici” e che si era conquistata una posizione autorevole tra gli intellettuali polacchi, Hubert decide di unirsi alla redazione e di “lavorare per un cambio qualitativo nella mentalità di tutta la generazione”. Ma in breve tempo si troverà ad essere accusato dalla redazione di complottare contro di essa, in una scena kafkiana che ritrae improvvisamente gli intellettuali di Proca sotto tutt’altra luce: paranoici “pseudocattolici”, la cui filosofia “non vale una libbra di merda”. Così la moda per Proca passa, e con essa un’altra speranza se ne va per gli intellettuali conservatori come Hubert/Giedrowicz. Il riferimento alla rivista Fronda (e in parte anche a BruLion) è evidente ed anche attinente. Scritte ben prima dell’arrivo al potere dei fratelli Kaczyński, queste pagine rivelatesi profetiche ricostruiscono il background mentale degli ex-oppositori al regime approdati a posizioni ultraclericali, un po’ xenofobe e con un’innata propensione a vedere complotti ovunque.

Oltre all’episodio citato, *Bessa* è infarcita di perso-

naggi che rimandano ai protagonisti della vita culturale della *warszawka* e che fanno del libro di Giedrowicz un vero e proprio romanzo a chiave. Il frequentatore della letteratura nuovissima riconoscerà senza molti problemi i personaggi rappresentati in queste pagine, visto che l'autore non si preoccupa più di tanto di camuffarne il nome: Gawel Wąsik è il critico Paweł Dunin-Wąsowicz, proprietario della casa editrice e della rivista *Lampa*, Dorota Masłowska è Dorotka Plotka e Jarosław Lypszyc è Leon Cipczyk. Ma al di là del fatto che questi personaggi, del resto marginali, abbiano o no un'alter ego fuori dal romanzo, la loro presenza in *Bessa~Lala* serve all'autore per dichiarare la propria totale estraneità (il maligno dirà: suo malgrado) non solo al bel mondo degli affermati romanzieri quarantenni, ma anche ai salotti underground (l'ossimoro è solo apparente) della capitale polacca. Nota bene, quella di Giedrowicz, nato nel 1968, è una generazione a metà tra quella di Stasiuk e quella della Masłowska ed è molto difficilmente caratterizzabile. Come il suo omerico personaggio anche Giedrowicz pare, in questa sua ricerca di un approdo letterario, rifiutare decisamente quello che gli offrono gli autori più vecchi e quelli più giovani di lui, perseguendo una terza via.

Sullo sfondo urbano, (a)sociale, (dis)umano e (a)culturale tracciato nella prima parte, nella seconda metà del romanzo Giedrowicz costruisce la storia di una relazione tra Hubert e una studentessa-poetessa di nome Liliana. L'idillio iniziale (talvolta narrato nella convenzione della letteratura pornografica) vira ben presto verso una tonalità decisamente scura, come in un vortice che trascina il lettore in un'angosciante spirale verso il buio totale. I presagi di morte e dannazione che compaiono fin dall'inizio della relazione (Liliana incarna la donna demoniaca dalla bellezza malata, corrotta e corruttrice) si realizzano nel finale del romanzo. Hubert, ormai praticamente autodistruttosi e malato di Aids, viene accoltellato da due teppisti e, nel capitolo finale, assiste al proprio funerale.

Se la prima parte aveva il suo punto di forza nel guizzo grottesco, ma risultava tutto sommato una raccolta di racconti isolati (ed in effetti sotto questa forma i vari capitoli di *Bessa~Lala* erano apparsi in un primo momento), la seconda è narrativamente più coerente, ma rischia di scivolare nel patetismo di un vittimismo al-

la lunga fastidioso e trova i suoi momenti migliori solo nelle scene che molto devono all'Houellebecq "erotico" delle Particelle elementari. In *Bessa~Lala* vi sono alcune situazioni narrative efficaci, descrizioni suggestive, passaggi di alto livello stilistico, ma non sempre il tutto si mantiene compatto.

Pur nel suo essere irrisolto, quello di Piotr Giedrowicz è comunque uno dei debutti più interessanti avvenuti negli ultimi anni in Polonia: il suo merito principale è stato quello di riempire uno spazio vuoto e scomodo da riempire e di averlo fatto con coraggio e sprazzi di talento. Non sono poche le pagine di *Bessa~Lala* che restano nella memoria, ma vorrei citare in chiusura proprio l'incipit un po' bukowskiiano, al tempo stesso buffo e terribilmente disperato come una canzone di Piero Ciampi, che senza troppi convenevoli annuncia che la lettura non sarà rilassante: "Hubert pisciò sull'uscio dell'appartamento del grande amore della sua vita. Lo fece con le sue ultime forze. Albeggiava, e la notte che se ne stava andando gli era costata molte emozioni e molte energie. Adesso osservava senza nessuna emozione il rivolo di urina che colava tra la paglia dello zerbino. Un attimo prima aveva inciso con la chiave sulla porta una scritta storta: 'Sei una puttana'. Ansimava. Il cervello di Hubert, artista ed eterno ramingo sulla trentina, prese atto della mancanza di senso di tutta la situazione".

Leonardo Masi

D. Vogel, *Akacje kwitną*. Wydawnictwo Austeria, Kraków 2006²

Sono passati settant'anni da quando *Akacje kwitną* [Le acacie in fiore] di Debora Vogel venne pubblicata per la prima volta a Varsavia dall'editore Rój. Con questa edizione, la casa editrice cracoviana Austeria recupera un testo che alla sua uscita fu bistrattato dalla critica, trascurato negli anni successivi e che pareva infine dimenticato quasi da tutti (tranne che dal compianto Jerzy Ficowski). Negli ultimi anni però ci sono stati segni di un rinnovato interesse nei confronti di questa scrittrice con l'uscita di alcuni articoli e, soprattutto, con i preziosi ricordi di Rachel Auerbach sulla Vogel e su Bruno Schulz tradotti dall'*yiddish* sulla rivista *Ogród*.

Oggi salutiamo con gioia questo piccolo evento e ci auguriamo che segni l'inizio di nuovi approfondimenti.

Debora Vogel (1905-1942) era una scrittrice ebrea di Leopoli, proveniente da una famiglia in cui lo *yiddish* non si parlava, in quanto lingua popolare; il padre le aveva insegnato l'ebraico. Le sue prime prove letterarie furono però in polacco. Negli anni universitari, il contatto con circoli intellettuali ebraici, e in particolare l'influenza di Rachel Auerbach, le fecero cambiare radicalmente orientamento e iniziò a studiare lo *yiddish* per poi scrivere direttamente in questa lingua, con la quale esordì scrivendo poesie e occupandosi di filosofia e critica d'arte.

Era un'intellettuale nata in una località periferica dell'impero, ma profondamente al corrente di ciò che si verificava in Europa dal punto di vista culturale. Dai suoi variegati interessi traspare la figura di una donna molto intelligente, emancipata e all'avanguardia. Aveva frequentato il ginnasio a Vienna, dove la sua famiglia si era rifugiata durante la prima guerra mondiale, poi si era iscritta all'università di Leopoli dove aveva studiato, tra l'altro, con Kazimierz Twardowski; viaggiando tra Stoccolma, Parigi e Berlino era rimasta impressionata dal fermento della vita culturale e artistica europea. Tornò a Leopoli affascinata dal surrealismo, dal futurismo, dal cubismo. A Zakopane incontrò Witkiewicz (autore di un suo bel ritratto riprodotto in questa nuova edizione) e strinse una forte amicizia con Bruno Schulz. Iniziò quindi a occuparsi di critica d'arte su varie riviste (*Sygnaly*, *Pomost*, *Opinia*, *Wiadomości Literackie*...). Poi partecipò alla fondazione della rivista – di breve durata – *Cusztajer*. In *yiddish* pubblicò qualche volumetto di versi e, nel 1935, un libro di cosiddetti "montaggi", *Akacjes blien*, che poi tradusse in polacco e, con varie modifiche, pubblicò nel 1936 con il titolo di *Akacje kwitną*; è questo il libro che viene riproposto oggi da Austeria.

Alla sua uscita, il testo non fu capito perché troppo bizzarro per la scena culturale polacca ed ebraica di quel tempo. È il suo sottotitolo, *Montaggi*, a suggerire al lettore una chiave interpretativa. Sono brevi schizzi in prosa lirica che vogliono costituire l'equivalente in parole di un collage, di tipo però più costruttivista che cubista. Le cose prendono vita e senso di per sé, non devono venire interpretate da un io narrante. La Vogel

voleva realizzare una prosa che restituisse la sensazione fisica del colore, della colla, dei titoli di giornale e delle réclame incollate, di vari oggetti accostati, persino dello spessore e della consistenza del colore. Il susseguirsi dei montaggi forma una narrazione priva di protagonisti, una sorta di vasto affresco della realtà circostante, di paesaggio dell'anima, in cui alberi, montagne, case, strade sono sottoposti a una geometrizzazione e diventano protagonisti con la stessa dignità letteraria degli esseri umani spersonalizzati che vi compaiono, così come i loro futili sentimenti, le sensazioni, i materiali, i climi.

È un romanzo molto particolare e poetico, in cui un animo che si propone di essere freddo e imparziale – ma che lascia trasparire un'intensa sensibilità femminile – ci trasmette in maniera unica l'atmosfera della Galizia e della Leopoli del tempo. Pervaso da un'atmosfera di disillusione, di consapevolezza, di languore e di amore per la bellezza, è un romanzo dal fluire lento e poetico, la cui musicalità è data dal fruscio delle foglie, dal brusio della pioggia, il cui ritmo è quello naturale e incessante dei mesi e delle stagioni:

Via Karmelicka. Il lungo tramonto del pomeriggio d'ottobre riempie di volte inattese e di colori convessi, un po' tristi, il realistico commento alla vita sempre imprevedibile, saturando di dolcezza e di significati il piatto paesaggio di idee con cui termina un altro anno.

Oltre a temi frivoli come i *salon de beauté*, i negozi di stoffe, i fiorai, le passeggiate nel tramonto allo scopo di dimenticare, non mancano accenni a temi di critica sociale e alla crisi economica: disoccupati che "hanno troppo tempo" e vagano nelle strade, fabbriche vuote, schiavi nelle piantagioni di caffè, soldati in marcia verso la guerra. Nell'ultima parte si racconta la costruzione di una stazione ferroviaria: un inno al lavoro, agli operai, alla terra, alle macchine, alle materie prime.

L'opera della Vogel in generale fu interpretata in maniera controversa; le furono imposte varie etichette tra cui quella di surrealista, che lei rifiutava, e quella di epigona di Bruno Schulz, ingiustificata e superficiale, motivata da apparenti somiglianze tematiche (i manichini, la paccottiglia, la fermentazione della materia). In realtà l'opera della Vogel, costruita seguendo lo schema della triade hegeliana, muoveva da presupposti completamente differenti, ispirandosi soprattutto alle avanguardie figurative europee. Quello che le si può rimproverare forse è solamente un'eccessiva schematicità.

L'edizione originale era corredata da quindici illustrazioni di Henryk Streng, che facevano da contrappunto e integrazione alla prosa della Vogel. L'edizione di Austeria le riproduce e ne aggiunge un'altra, proveniente dall'edizione in *yiddish* del 1935. Il libro è realizzato con cura e contiene diversi materiali interessanti; peccato solo per la non eccelsa qualità delle riproduzioni. La copertina di gusto chagalliano privilegia l'aspetto delicato e femminile della scrittrice.

Il testo di *Acacje kwitnq* è riportato nella sua scansione originale, eliminando però la numerazione dei capitoli. Sono stati introdotti soltanto alcuni cambiamenti cosmetici: la grafia e la punteggiatura sono state modernizzate, eliminate le maiuscole usate per alcuni marchi di fabbrica e sono stati aggiunti corsivi per le parole straniere. Oltre al romanzo della Vogel, Austeria pubblica alcuni interessanti testi tratti dalla rivista newyorchese *Inzich*, tradotti da Karolina Szymaniak per la prima volta dallo *yiddish*. Si tratta di montaggi pubblicati in un periodo successivo alle *Acacie*, che trattano tematiche femminili e militari, e di una recensione di *Akacjes blien* scritta da B. Alkwit nel 1935, con la replica della Vogel e la risposta dello stesso Alkwit. Integrano questa edizione infine un saggio sulla Vogel di Karolina Szymaniak e la recensione positiva di *Acacje kwitnq* scritta da Bruno Schulz per *Nasza Opinia*.

La Vogel era considerata dai suoi contemporanei troppo intellettuale e complessa e il suo stile, in poesia come in prosa, troppo all'avanguardia. In *yiddish* non si era mai scritto così, e anche nel panorama della letteratura polacca era una figura unica.

Debora Vogel morì nel 1942, uccisa nel ghetto di Leopoli durante una selvaggia incursione dei nazisti. Fu il suo amico Henryk Streng, addetto alla rimozione dei cadaveri insieme ad altri prigionieri del campo di Janów, a trovare il suo corpo – insieme a quelli del marito, del figlio e della suocera – in un negozio abbandonato in via Bernstein dove avevano tentato inutilmente di rifugiarsi. Aveva trentasette anni.

Laura Rescio

N. Nedeva, *Darenieto*, Korporacija Razvitie KDA, Sofia 2001

Il romanzo *Darenieto* [La Donazione] di Nelli Nedeva (1969), vincitore nel 2000 di un premio al concorso nazionale del club letterario bulgaro Razvitie, è strutturato in cinque capitoli: *Četveroevangelie* [Tetra-vangelo], *Săbuždane* [Risveglio], *Simetrija* [Simmetria], *Potāvane* [Annegamento], *Mitreum* [Mitreo]; argomento del testo sono le rocambolesche avventure infarcite di erotismo del singolare personaggio Stefan Vitanov, architetto romano dai natali bulgari, bisessuale (per la verità più *omo* che *etero*), elemento quest'ultimo che ha una grande importanza nel corso della narrazione e degli eventi.

La vita di Stefan a Roma non si può definire esaltante: sposato con una donna molto più giovane, seguace fanatica e modaiola del movimento ambientalista; circondato da noiose amicizie come lo psichiatra Lino; ossessionato da pesanti dubbi circa i rapporti tra la moglie Sonia e il quasi coetaneo figlio di primo letto Francesco, appassionato di yacht e regate; alle prese con trovate come quella di trasformare la stanza da bagno in un mosaico del tipo del Piazzale delle corporazioni di Ostia antica.

La vicenda prende il via da una proposta, che Stefan riceve, di parlare in pubblico dei mosaici bulgari presenti nella basilica di San Clemente presso la tomba di Cirillo; in quell'occasione, tra l'altro, ipotizzerà che la benedizione papale dell'alfabeto cirillico sia stata data in cambio delle reliquie di San Clemente, riportate a Roma dai due fratelli: tale teoria gli varrà il "biasimo" dei "patrioti" bulgari presenti.

È questo il primo anello di una lunga catena di eventi. In seguito, allo scopo di esporre la sua teoria in un articolo, Stefan legge un giornale bulgaro per rinfrescare la lingua. Su questo giornale scopre che un attore di teatro ha comperato per una cospicua somma un tetra-vangelo del Secondo impero bulgaro. Vista la foto dell'attore e innamoratosene di colpo, il protagonista decide di compiere un gesto simile donando una somma per il restauro di una chiesa del paesino di Arapčevo, con splendidi affreschi del XIII secolo.

Si reca dunque in Bulgaria, con la speranza di incontrare l'attore e intrecciare una relazione con lui. Si tro-

verà invece travolto in un vortice paradossale, che lo vedrà contemporaneamente nelle vesti di doppio amante (di Kremena Lozanova, funzionaria del Ministero della Cultura, e del giovane Andrej, conturbante membro dell'équipe), di architetto alle prese con progetti originali come la costruzione di una chiesa dalla cupola di cristallo, di "patriota" (tale almeno appare agli occhi innamorati di Kremena, che fino alla fine mostra di aver compreso ben poco dei veri motivi da cui è mosso il suo amante).

Il suo soggiorno nel paese natale è interrotto da una serie di tragici eventi: dapprima viene a sapere che il figlio Francesco è annegato durante una regata; subito dopo scopre di avere un tumore, lo stesso che ha ucciso la sua prima moglie. Prima di un ben triste rientro in Italia fa un ultimo tentativo di avvicinare l'attore, che grazie alle parole dell'ignara Kremena ha scoperto essere omosessuale, e giacere con lui in un ultimo sprazzo di vitalità e passione: ma, al posto di questi, trova Kremena, ed è con lei che consuma l'ultimo adulterio in terra bulgara, finendo in tal modo per ingravidarla. Recatasi all'ospedale italiano in cui è ricoverato per dargli questa notizia, oltre a quella del naufragio dei suoi progetti, Kremena scopre di non poter contare su di lui (se non per aiuti esclusivamente pratici) e, profondamente delusa, se ne allontana.

Vi è in tutto il testo un bizzarro campionario di figure, che vanno da quelle appena abbozzate, come il figlio Francesco (costantemente assente, di cui non si ode la voce, le cui uniche parole sono poche righe di una lettera che invia al padre in partenza), ad altre nel complesso positive come la candida Kremena ("peschetta", come la chiama Stefan), fino ad altre assolutamente caricaturali e perfino improbabili, come la nervosa mogliettina o l'allucinante Lino.

Si potrebbe dire che l'autrice, quando vuole descrivere dei personaggi vacui, cada in una certa convenzionalità, che la porta a creare dei "tipi", quasi delle maschere da XX-XXI secolo: la mogliettina isterica, lo psichiatra poco perspicace. La prima è pronta ad aderire ad una campagna inglese di "sepulture ecologiche" in bare biodegradabili, e subito dopo a cadere in preda a crisi isteriche in piena regola all'idea dei progetti del marito, senza ovviamente capire niente dei reali motivi che lo spingono a partire; il che è perfettamente in linea con

il suo personaggio di giovane non molto intelligente, sempre pronta ad esaltarsi e a declamare idee e pensieri altrui. Il trionfo psichiatra sembra davvero un asino patentato, pieno di luoghi comuni e del tutto sprovvisto di reali capacità introspettive: una figura negativa di "strizzacervelli", che ricorda quelle di certi film. Nella sua magniloquenza infarcita di banalità, egli si lascia andare a lunghi discorsi, ma non è capace di afferrare il senso delle cose, che spesso e volentieri travisa dandone interpretazioni proprie, ben poco attinenti.

I rapporti tra Stefan e Sonia costituiscono un discorso a parte. Decisamente, Stefan non sembra nutrire una gran fiducia nella giovane e avvenente consorte, che sospetta addirittura di intendersela con il figliastro; paragona la situazione al mito di Ippolito, e, nel corso di una lite con la moglie, le lascia persino intendere i suoi dubbi.

Sono notevoli alcuni passi in cui Sonia, recatasi in Bulgaria a trovare il marito, si allontana con il giovane Andrej; e Stefan è roso da un sentimento di doppia gelosia, sospettando stavolta che Sonia se la intenda con Andrej, oggetto anche lui delle attenzioni di Stefan e protagonista di incontri amorosi con quest'ultimo. D'altronde è interessante notare che a un certo punto del romanzo, quando ormai non si parla più di relazioni tra l'architetto e il bel giovanotto, si dice che Stefan provi per Andrej dei sentimenti quasi paterni: sembrerebbe che in tutti i "figli", sia naturali che "spirituali", Stefan veda dei potenziali rivali, pronti a usurpargli la bella sposina.

Eppure, gli infami tradimenti di cui Stefan sospetta Sonia non sono provati; tutto ciò contribuisce a creare degli interrogativi irrisolti, ed è a discrezione del lettore scegliere l'ipotesi che gli sembri più plausibile. Semmai, tra i due, è il protagonista a dimostrarsi fedifrago, nel doppio adulterio che consuma in Bulgaria. E c'è di più: nel primo capitolo, in una conversazione con Lino (quest'ultimo è fin dal primo momento totalmente contrario al viaggio di Stefan in Bulgaria, e per tutto il tempo cercherà di convincerlo a tornare), Stefan gli rivela che il vero oggetto delle sue attenzioni non era Sonia, da loro coinvolta in uno strano triangolo amoroso, ma lui; il matrimonio sarebbe avvenuto solo per "fare contenta" Sonia, che si era innamorata.

Si potrebbe dire che *La Donazione* è un romanzo pas-

sionale; la passione è alla base degli eventi che man mano si snocciolano nel corso della narrazione. Romanzo passionale, ma anche romanzo di equivoci: a Stefan non sarà possibile realizzare il suo sogno d'amore con il fascinoso attore, il quale neanche saprà mai che proprio a lui si deve l'arrivo dell'architetto. Equivoci sorgeranno con la giunonica Kremena, dirimpettaia dell'attore, che gli sarà amante senza sapere dei suoi incontri con Andrej, della sua passione per l'attore, addirittura senza neanche sospettare la sua bisessualità; e continuerà imperterrita a mitizzarlo, accanendosi a cercare in ogni suo gesto dei nobili significati, o degli elementi che rendano la sua alquanto infelice e insoddisfatta figura interessante e affascinante. Tanto poco sembra aver compreso Kremena di ciò che realmente passa per la mente dell'amante, che è lei stessa a rivelargli l'omosessualità dell'attore, provocando in Stefan il rimpianto di non avergli rivelato i propri sentimenti, pur avendone l'occasione.

Uno dei pochi rapporti che sembrano scervi da equivoci in questo "carosello viennese" – come nel romanzo viene definita la situazione che si è venuta a creare – è quello tra Stefan e l'alquanto disinibito Andrej, che si lancia nelle esperienze senza riflessioni o elucubrazioni, e che alla fine preferirà al maturo capo la coetanea Lazarina, senza che ciò crei grandi drammi sentimentali.

Un altro dei motivi ricorrenti è il contesto religioso. Gran parte della vicenda si svolge all'interno, o gravita attorno, a chiese o basiliche: quella di S. Clemente a Roma, che cela in sé anche i sotterranei pagani, ossia un altro motivo ricorrente, il paganesimo classicista ed edonistico; la chiesa di Arapčevo; la chiesa dalla cupola di cristallo, ambizioso progetto di Stefan finanziato dal sindaco del vicino paese di Gorna Lisica, progetto che Stefan dovrà abbandonare a causa delle sfortunate vicissitudini familiari e personali. È inoltre il tetravangelo, acquistato dall'attore, a dare, sia pure indirettamente, il via alla vicenda.

Non si tratta, però, di un vero e proprio sentimento religioso, non solo in Stefan, ma in nessuno dei protagonisti principali della vicenda, eccettuata forse, in un certo qual modo, Kremena. Per l'Attore (con la A maiuscola, come appare nel romanzo nei pensieri di Stefan) l'acquisto del tetravangelo non è che una manovra per mettere a tacere la stampa, particolarmente interessata

alla sua vita privata; per il sindaco di Gorna Lisica il finanziamento della chiesa di cristallo si basa su motivi puramente politici.

Del resto, secondo la diagnosi di Lino, il cristianesimo "è morto". Come dimenticare, a tal proposito, un'immagine pubblicitaria che accompagna l'allibita Kremena mentre si reca in visita a Stefan in ospedale – l'immagine, sull'involucro di un croissant al cioccolato, del Dio della Cappella Sistina che porge ad Adamo, per l'appunto, un croissant al cioccolato?

Altro elemento che ricorre in tutto il romanzo sono le metafore classicheggianti. L'Ippolito ossessiona Stefan fin dall'inizio della storia: ne scopre le tracce praticamente dappertutto; a partire dal sarcofago conservato nell'onnipresente basilica di San Clemente, in cui è scolpito il mostro marino che divora Ippolito, mostro con una "simpatica" (secondo la definizione di Stefan) testa di cinghiale. Proprio dopo l'ennesima rievocazione del mito, la più dettagliata, Stefan riceve da Sonia la notizia dell'annegamento del figlio.

Ma non è solo la metafora dell'Ippolito ad affollare le pagine del libro. Vi è anche la presenza del Mitreo di San Clemente che assume diversi valori semantici a seconda dei personaggi. Per Stefan esso è privo d'interesse, mentre Lino ne è affascinato, in quanto per lui incarna il paganesimo edonista, per cui dice di provare nostalgia. Kremena, che lo visita subito prima di lasciare l'Italia, si rende conto lì delle contraddizioni di Stefan. Nel testo, mentre Kremena sta per concludere la visita, si legge:

Possibile che il mitreo sembrasse privo d'interesse ad un uomo che aveva infilato nella sua borsa un'edizione italiana dal *Satyricon* spiegazzata dalla lettura?

Nella visita, di poco precedente, alla tomba di Cirillo, rimane colpita dall'indifferenza di Stefan

che si era risparmiato il brivido del contatto con questo frammento di storia bulgara, sepolto nella Roma sotterranea [...].

Realizza la profondità della loro disparità di vedute:

Le reliquie di San Clemente erano state barattate con la protezione papale delle lettere slave? Questo poteva concepirlo solo la mente di un freddo cosmopolita, che aveva rotto i fili che lo ancoravano alla sua etnia di appartenenza.

La lettura prediletta di Stefan è il *Satyricon* di Petronio, altra sua vera e propria ossessione: si identifica con

i triangoli amorosi in esso descritti; attribuisce alle persone a lui vicine i nomi dei personaggi del *Satyricon*, a partire dall'attore (che ha tra l'altro recitato nel *Satyricon* messo in scena a Taormina), che diviene per lui il narratore Encolpio, mentre Kremena si trasforma nella bella Circe petroniana; persino una stramba figura di vecchia maga di paese, a cui si rivolge in Bulgaria per chiederle un rimedio contro l'impotenza, fa la sua comparsa nel romanzo sotto il nome petroniano di Proselenos.

In risposta alle domande di Kremena che, non soddisfatta dell'interpretazione di Lino, gli chiede di rivelarle la vera causa del suo viaggio in Bulgaria, le dona un'edizione in italiano, lingua per lei sconosciuta, del *Satyricon*, asserendo che il vero motivo si cela lì. Anche nella sua ultima apparizione, Stefan legge un libro, donatogli dalla moglie, in cui si parla di Santorini e del mito di Atlantide, una volta in più messo in relazione con quello di Ippolito.

È davvero una strana sorta di Nemese quella che perseguita i personaggi del romanzo. Francesco è davvero un novello Ippolito fino alla fine, la sua morte ricorda effettivamente quella del personaggio euripideo: che sia una chiave di lettura che dovrebbe condurci a pensare che, al pari di Ippolito, anche Francesco sia innocente?

Stefan, dal canto suo, si ammala dello stesso male della prima moglie, quasi si trattasse di una vendetta ultraterrena per la sorte del figlio.

Al termine del romanzo Kremena torna in Bulgaria, lasciando dietro di sé il suo ex amante le cui speranze di guarigione sono del cinquanta per cento. Dopo aver ascoltato i lunghi e logorroici monologhi di Lino, che appioppa all'iniziativa di Stefan definizioni del tipo "giustificazioni per il suo complesso religioso-etnico", "massaggio dell'ego"; dopo aver constatato lo scarso interesse di Stefan, deciso a rimanere con Sonia, per la sua sorte e quella del bambino, inizia a riflettere: è solo allora che si squarcia questa specie di "velo di Maya" che le impediva di valutare con obiettività l'uomo di cui aveva finito con l'innamorarsi. Comincia anche a intravedere la verità sulla sua bisessualità. Assopitasi durante il viaggio in aereo, sogna gli amori di Andrej e Lazarina: che sia un nuovo inizio per la nostra Kremena? Che nel sogno si celi la speranza di poter essere al posto di Lazarina, con accanto a sé un uomo giovane e fresco come Andrej? Un nuovo Andrej, che dia magari il via ad una

nuova commedia degli equivoci, dato che anche Andrej è un bisessuale ed è stato partner di Stefan, il quale non ha mancato di lasciare pure lì il suo zampino? Una commedia degli equivoci che, dunque, non risparmierebbe nemmeno l'ignara Lazarina?

Ognuno, ovviamente, ha facoltà di immaginare un seguito ideale della vicenda, quello che più gli aggrada: il romanzo si chiude con tutti i principali interrogativi in sospeso.

Roberto Adinolfi

Oberiu. An Anthology of Russian Absurdism, a cura di E. Ostashevsky, Northwestern University Press, Evanston Illinois 2006

In questo libro sono raccolti scritti dei poeti Daniil Charms, Aleksandr Vvedenskij, Nikolaj Zabolockij, Nikolaj Olejnikov e dei filosofi Jakov Druskin e Leonid Lipavskij. La cura è di Eugene Ostashevsky, professore alla New York University e autore di testi che rivelano una parentela coi poeti qui tradotti nel gusto per il dialogo assurdo e per il ribaltamento del senso, nel tono ironico e nell'esplorazione del linguaggio, nel porre domande che restano senza risposta. L'antologia raccoglie un'ampia scelta di testi, soprattutto poesie, la maggior parte delle quali è tradotta per la prima volta in inglese. Il lettore americano poteva infatti trovare in commercio le prose di Charms (D. Kharms, *Incidences*, a cura di N. Cornwell, London 1993; Idem, *Lapa*, traduzione di M. Yankelevich, prefazione di B. Jakovljevič, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 2001, 68, pp. 75-104; M. Yankelevich ha inoltre curato e tradotto nel 2003 per la Ugly Duckling Presse *The Blue Notebook*, in edizione limitata, con postfazione di B. Jakovljevič), le composizioni teatrali *Elizaveta Bam* di Charms e *Elka u Ivanovyč* di Vvedenskij, tradotte da George Gibian all'inizio degli anni Settanta (*Russia's Literature of the Absurd*, a cura di George Gibian, Ithaca 1971, poi ripubblicato nella stessa collana della presente antologia come *The Man with the Black Coat: Russia's Literature of the Absurd*, Evanston 1997), e un'antologia di Zabolockij (N. Zabolotsky, *Selected Poems*, a cura di D. Weisbort, Manchester 1999). Gli scritti di Nikolaj Olejnikov, di Jakov Druskin e di Leonid Lipavskij non erano

invece mai stati tradotti in inglese. Mancava insomma una pubblicazione che riunisse le voci di questo gruppo di ultimi esponenti dell'avanguardia, che rappresentano, come afferma il curatore nell'introduzione, "uno dei più originali e interessanti fenomeni della letteratura russa del XX secolo" (p. XIV).

Ostashevsky spiega la scelta controversa di far seguire nel titolo al termine "Oberiu" quello di "russian absurdism". Non solo tre degli autori qui presenti non hanno fatto parte dell'ultimo gruppo di avanguardia in Russia, ma, anche per quanto riguarda Charms, Vvedenskij e Zabolockij, è noto che hanno sviluppato la loro poetica soprattutto dopo la disgregazione di Oberiu. Il titolo rivela dunque l'impossibilità di trovare un unico termine che rappresenti autori che pure furono vicini, e il fatto che, spiega sempre Ostashevsky, nonostante la sua imprecisione, "Oberiu" è il termine preferito dai lettori russi. La formula accademica "russian absurdism" è stata introdotta, malgrado l'assenza di entusiasmo dei traduttori, non tanto per suggerire un legame col teatro dell'assurdo europeo del secondo dopoguerra, sulla base del quale del resto è avvenuta la riscoperta di Oberiu, quanto per giustificare la presenza di autori che non fecero parte del gruppo. In conclusione, a distanza di più di settanta anni, gli scrittori qui presenti sembrano ribellarsi un'ennesima volta al tentativo di classificarli sotto un'unica denominazione, si ostinano ad andare oltre, non trovandosi rappresentati dalle formule tradizionali.

A fronte di un titolo di cui il curatore stesso si dichiara scontento e che giudica imperfetto, l'introduzione è decisamente chiara ed esauriente. Dopo alcuni rapidi cenni alle vicende biografiche degli autori, Ostashevsky analizza i nodi principali (il linguaggio, il tempo, la morte, Dio, la verità) attorno ai quali si sviluppa la loro poetica, che nasce dall'esigenza di andare oltre la logica dell'apparenza e di penetrare il mistero della realtà autentica e rappresenta il nonsenso, la caduta della ragione. Il rifiuto della logica, della certezza kantiana nelle categorie di causa-effetto, di spazio e di tempo, produce la disgregazione delle regole del mondo e del linguaggio, e la necessità di dare spazio, nei propri scritti, a regole nuove, a mondi nuovi nei quali il linguaggio è sottoposto ad una revisione totale. Questo è infatti al centro della ricerca poetica degli autori qui antologizzati: "per vedere il mondo come è veramente, è necessario desta-

bilizzare il linguaggio" (p. XXII). La rivoluzione estetica introdotta da Oberiu e sviluppata in seguito dai poeti e filosofi diventa una rivoluzione ontologica, poiché l'arte è il mezzo che questi scelgono per rappresentare la realtà.

Incaricati delle traduzioni sono un gruppo di poeti russi emigrati negli Stati Uniti che hanno accettato la sfida lanciata attraverso il tempo e lo spazio da questi loro predecessori, allo scopo di fare non, come indica una nota per il lettore, poesia russa con parole inglesi, né tanto meno poesia americana con un contenuto russo, ma "testi in grado di comunicare come la stranezza e la bellezza degli originali russi risultino in inglese americano" (p. XXXIII). La qualità del risultato raggiunto è evidente nella freschezza del linguaggio e nell'abilità di certe invenzioni, come la traduzione della parola *potec*, che dà il titolo ad un piccolo capolavoro di Vvedenskij, con *frother*.

I testi di questa antologia non hanno valore in quanto curiosità storica, documento del tempo, ma parlano ai lettori di oggi in modo immediato, diretto, ponendoci oggi come allora questioni e domande destinati a rimanere tali; la loro poetica nasce e si sviluppa nel contesto storico della fine dell'avanguardia e del conseguente affermarsi del rigido metodo del realismo socialista, che ha ridotto all'isolamento e al silenzio le voci di chi non ha voluto né saputo adeguarsi. Ma, come fa notare il curatore, il modo in cui vissero e morirono non spiega il loro modo di scrivere, altrimenti chiunque avrebbe potuto scrivere come loro.

Giulietta Greppi

"Vozduch: la rivisitazione delle riviste e il librarsi dei libri"

Una nuova rivista di poesia in Russia stupisce poco: poeti e scrittori ce ne sono in abbondanza e anche le pubblicazioni non mancano. Vozduch [Aria] è però particolarmente interessante come ulteriore tappa di un progetto che ha avuto un ruolo di primo piano nella formazione della "nuovissima poesia russa": il "progetto Vavilon". Il 21 marzo di quest'anno (Giorno mondiale della poesia, proclamato dall'Unesco) è stata presentata questa nuova rivista (il secondo numero è uscito a set-

tembre) che rappresenta un superamento delle posizioni precedenti, pur mantenendo in alcuni aspetti una linea di continuità: per Vavilon era essenziale il principio anagrafico (i poeti della giovane generazione), mentre ora la linea editoriale e le finalità, esposte nell'articolo *Vmesto manifesta* [In luogo di manifesto] del redattore D. Kuz'min, sono definite diversamente:

La pratica editoriale e di pubblicazioni esistente lascia l'impressione che le divergenze estetiche e culturali tra scuole e correnti vengono messe involontariamente in secondo piano rispetto alla massiccia offensiva di testi inerti, che non comunicano nulla di nuovo né di importante, ma che vengono semplicemente costruiti su modelli ben conosciuti e testati innumerevoli volte.

Per questa ragione abbiamo scelto un tipo di pubblicazione che implica le difficoltà maggiori, sovrappartito, che mira ad abbracciare l'intero campo di azione e faremo tutti gli sforzi affinché (come è già successo con i recentissimi progetti russi nell'ambito della poesia) dopo i primi passi il progetto non inizi a sbilanciarsi verso qualche tendenza, scegliendo testi che non sono importanti da una parte del campo d'azione non tenendo conto al contempo dei caratteri importanti di un altro (p. 122).

Ogni numero si apre con una citazione (inesatta) tratta da *Četvertaja proza* [La quarta prosa] di O. Mandel'stam: “все стихи я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые – это мразь, вторые – ворованный воздух” [distinguo i versi tra autorizzati e scritti senza autorizzazione. I primi sono lordura, i secondi aria rubata]. L'“aria rubata” è per il poeta pietroburchese il dovere morale di scrivere nonostante l'impossibilità di farsi sentire. Per *Vozduch*, essa è lo spazio che la poesia riesce a ricavare per sé nel mondo contemporaneo, il tempo rubato ad altre attività, ma è anche il senso dell'effimero e della necessità della poesia.

Per il redattore della rivista, essa dev'essere innovazione; a Kuz'min si può rimproverare in questo senso un certo ostracismo nei confronti di chi si attiene a schemi desueti o semplicemente collaudati, ma questo è uno dei tratti caratteristici tanto di Vavilon, quanto anche dei progetti che egli promuove. La tendenza non soltanto e non tanto all'avanguardismo, ma anche all'innovazione nel senso più ampio del termine, indipendentemente dal “come” si affronti questo discorso, e a un soggettivismo forse inevitabile lo porta a scartare l'opera di alcuni, in favore di coloro che secondo lui portano istanze autenticamente nuove sulla scena letteraria. Non credo che questo fatto sia negativo di per sé: qualunque scelta editoriale è di per sé soggettiva e parziale, dipendente da molti fattori: il gusto del redattore

capo, del comitato di redazione o dell'editore, che inevitabilmente influiscono sulla scelta del materiale, nel momento in cui questo non sia “classico” e testato sul mercato come valido o proficuo. Inoltre, la scelta di una soggettività ricercata e voluta è segno dell'approccio caratteristico di Kuz'min, della sua tendenza alla provocazione.

Vozduch è divisa in sezioni, i titoli delle quali sono legati al concetto di aria: si apre con la sezione *Kislorod* [Ossigeno], dedicata da uno scrittore ad un altro scrittore (nel primo numero S. L'vovskij scrive a G. Ajgi, recentemente scomparso, nel secondo V. Šubinskij a O. Martynova), alla quale fanno seguito tre sezioni poetiche dal titolo *Dyšat'* [Respirare], ad ognuna delle quali segue un'unità di prosa, *Perevesti dychanie* [Tirare il fiato]. Queste sei parti costituiscono il nucleo della rivista. Seguono poi *Na odin vydoch* [D'un fiato], *Otkuda povejalo* [Da dove ha soffiato] e *Dal'nym vetrom* [Da un vento lontano], riservati a rispettivamente a versi “brevisimi” (minimalisti o haiku), a versi di poeti russi della provincia e a scrittori stranieri in traduzione.

Concludono le sezioni gli articoli di letteratura, raccolti in *Atmosfernyj front* [Fronte atmosferico], i questionari sulla letteratura sottoposti ad autori diversi di *Ventiljator* [Ventilatore] e *Sostav vozducha* [La composizione dell'aria], curato da D. Davydov e che consta di brevi recensioni delle pubblicazioni più recenti. Chiude il numero *Kto isportil vozduch* [Chi ha inquinato l'aria], in cui il redattore commenta articoli, apparsi su altre riviste letterarie, polemici suoi nei confronti o nei confronti dei progetti di cui si fa promotore. Questa sezione giustappone ai frammenti presentati il commento di Kuz'min. Gli estratti “commentati” nel primo numero sono tratti da *Voprosy literatury*, *Junost'* e *Znamja*, nel secondo c'è solo una risposta a O. Nikolaeva. Questa parte di *Vozduch* riprende la tradizione di alcune riviste di criticare avversari e fautori di idee letterarie (ma non solo) che non corrispondono alla linea seguita dalla rivista stessa. Kuz'min muta la prospettiva, non criticando direttamente, ma riportando articoli altrui, seguiti da frammenti, ironici e sarcastici, caustici e disacranti. Egli non denigra l'articolo commentato, ma ne mette in evidenza gli aspetti ridicoli, le incongruenze o la non veridicità di alcune affermazioni. Da molti anni ormai l'attività di Kuz'min trova una resisten-

za notevole negli ambienti meno aperti alle novità, ma ben di rado le critiche assumono connotazioni “letterarie”, limitandosi spesso a constatare l’incomprensibilità o la non appartenenza alla letteratura della poesia contemporanea, senza minimamente spiegare quali siano le mancanze, ma invece scagliando attacchi e insulti vaghi, non legati alla natura artistica del prodotto criticato. Un esempio su tutti, pubblicato sul primo numero di *Vozdуч*, è tratto da *Voprosy literatury*: “scorro con gli occhi i versi di una poesia, diciamo, di Kirill Medvedev, e non riesco proprio a capire che cosa ci sia di interessante (A. Rudalev)”.

Parallelamente è sorta l’omonima collana di poesia che, per problemi tipografici legati alla pubblicazione della rivista, è cominciata a uscire circa sei mesi prima del periodico, già nel 2005. Fino al settembre 2006 sono stati editi dodici libri di autori con poetiche molto diverse tra di loro: V. Blažennyj, *Moimi očami* [Con i miei occhi]; A. Skidan, *Krasnoe smeščenje* [Spostamento rosso]; G.D. Zinger, *Čast’ Ce* [Parte Zeta]; A. Ožiganov, *Jaščero-reč’* [lucertolese]; G. Ermošina, *Krugi reči* [I gironi del discorso]; S. Morejko, *Tam gde* [Là dove]; P. Barskova, *Brazil’skie sceny. Stichi 2001-2005 gg* [Scene brasiliane. Poesie 2001-2005]; A. Sen-Sen’kov, *Dyročki soprotivljajutsja* [I buchini si oppongono]; A. Kubrik, *Drevesnogo cveta* [Di color legno]; V. Poleščuk, *Mera ličnosti* [La misura della personalità]; A. Beljakov, *Besslednye marši* [Marce senza tracce]; V. Nugatov, *Fri-lans* [Freelance]. È indicativo dell’approccio all’attività editoriale di Kuz’min il fatto che non siano pubblicati nomi troppo conosciuti, come ad esempio A. Rodionov o D. Vodennikov, che godono di un ampio riconoscimento di pubblico, come anche di un notevole successo critico.

Il primo libro uscito in questa collana è *Moimi očami* di V. Blažennyj (Ajzenštadt; 1921-1999), la cui prima pubblicazione risale al 1980. La figura di questo autore, praticamente sconosciuto al grande pubblico, è interessante anche come ponte tra la tradizione poetica del periodo bellico (intrattenne corrispondenza con B. Pasternak, V. Šklovskij, A. Tarkovskij) e la scena letteraria della fine del XX secolo. La sua produzione comprende anche qualche poesia di carattere erotico, ma la maggior parte di essa è caratterizzata da una vena che potremmo convenzionalmente definire religiosa, legata

alla tradizione ebraica del dialogo (per Blažennyj spesso critico) con Dio. Le poesie di questo filone sono per lo più epistole in versi, nelle quali il poeta deprecava del destino riservato all’uomo, ma anche ai piccoli esseri della terra, che vivono una vita indegna di questo nome. Il verso di Blažennyj, pur basandosi su una metrica regolare e adottando rime per lo più tradizionali (solo di rado l’autore si abbandona al verso libero), presenta aspetti di rottura con la poesia tanto degli anni Quaranta-Cinquanta, quanto anche dei decenni successivi: il poeta predilige lo stile colloquiale e spesso infarcisce le proprie liriche di frammenti dialogici che fanno pensare ad una vicinanza, quantomeno nel senso della ricerca di una via personale all’espressione poetica, alle avanguardie del periodo del disgelo, ma anche ad autori più tradizionali, ma grandemente significativi per il tempo, come B. Sluckij. Le opere di *Moimi očami*, scritte in periodi diversi sono di contenuto per lo più intimistico, e riflettono le speranze e delle delusioni del vecchio poeta:

Vagherò duecento anni per venire a te incontro,
cento e duecento anni, sempre dritto, io, gagliardo
se nel mio cammino una volta Dio incontro,
Gli dirò che non ho tempo per discuter coi vegliardi... (p. 7)

Un tema che ritorna spesso è quello della morte, affrontato non senza ironia pungente; esso acquista una profondità particolare se si pensa che per l’autore il pensiero della morte non doveva avere un carattere astratto, ma al contrario doveva essere intimamente legato all’idea della propria morte imminente:

Sono i poeti quieti già,
I pugni più non mostran. Fermi,
Fan chiacchiere nell’al di là
Con larve, uccelli e con i vermi. (p. 13)

Una parte non trascurabile di questi versi tratta della tradizione letteraria classica (Puškin, Lermontov), ma anche di quella contemporanea (D.A. Prigov, L. Aronzon), il che dimostra la concezione della poesia come blocco unitario, come cammino ininterrotto tra il XIX e il XXI secolo. La figura di Blažennyj come ponte tra il periodo staliniano e quello postsovietico rende particolarmente significativa la sua presenza in questa collana e ne giustifica in qualche modo il ruolo di “apripista”.

Agli antipodi (temporali) sta P. Barskova (1976, americana d’adozione), la più giovane tra i poeti pubblicati nella collana *Vozdуч*. Il fatto che tra le date di nascita

di questi due poeti intercorrano ben 55 anni (una parte più che consistente del “secolo breve”) sembra definire due limiti temporali, frapposti tra l’oggi e quell’ieri, che continua a rimanere attuale per i poeti delle generazioni più giovani. La Barskova predilige la rima verbale o identica in un verso volutamente banalizzato, che è riflesso esteriore del contenuto delle liriche:

Non so da dove cominciare questo racconto,
E non so come si possa cominciare un qualunque racconto. (p. 7)

Questi versi, che aprono la raccolta, sono un buon esempio del sentimento dominante nelle liriche di molti poeti odierni, uno dei cui temi predominanti è l’incunicabilità e l’incapacità di trovare parole, nemmeno per parlare di se stessi. Molti autori in effetti cercano di comprendere il proprio ruolo nel mondo di oggi, come uomini prima ancora che come scrittori; essi non sondano la realtà esterna alla luce delle loro attività e dei loro interessi, per questo molti di questi versi hanno un respiro angusto, inibito, limitandosi a essere espressione di una soffocante poesia dell’io.

Un esempio di approccio all’opera letteraria completamente differente è offerto da *Krugi reči* di G. Ermošina (1962), poetessa di Samara, lontana dalla vita e dal modo letterario moscovita. La sua poesia fa uso di elementi poetici tradizionali, che conferiscono alle liriche una dignità e un’austerità particolari, ma anche di artifici come rime imperfette, assonanze e consonanze, combinate con notevole perizia poetica. A dispetto di ciò che potrebbe far pensare il rigore formale e la gravità del tono, i versi sono molto intimistici ma, contemporaneamente, assai criptici, grazie a un tessuto metaforico molto marcato, in cui le immagini, estremamente originali, si sommano e si compenetrano, dando l’impressione di voler complicare di proposito la comprensione del testo. In questa lirica domina la tendenza a parlare di sé e di confinare l’espressione poetica entro i limiti (tutt’altro che angusti) dell’esperienza personale e della vita quotidiana:

Il sonno s’attacca alla mano; è la via dalla corteccia alla cute
La voce s’affretta alla fronte come un cerchio o un segno lucente,
e anche la pioggia da dietro il vetro parrebbe dare un aiuto,
non sceglie alcuna risposta che sia dell’offesa più attenta
[...]

Che cosa portare con sé, un’attesa, o forse un ritorno,
un albero l’aria, cortecce – la sera nell’acqua è sospesa
un dono, una giostra, l’assenzio, non darà più fastidio qua attorno
la limpida crepa del sole è la via da lui a te ch’è sottesa. (p. 35)

La poeticizzazione del reale non si limita alle opere in versi: in *Krugi reči* compaiono 18 testi in prosa, che fondono realtà oggettiva e realtà interiore nell’immaginazione poetica, dalla quale viene tratto il materiale per una visione del reale che trascende le definizioni di genere:

Gli uccelli e le nubi ruotano il paesaggio autunnale. La faccia gialla della torre incrocia la propria orbita. Nel raggio di tre miglia diveniamo parte della morte, spezzettati in repliche di doppi che ricompaiono. Dietro alla casa ci sono barroci a lutto. L’aggressività del lavoro quotidiano non li preoccupa. La notizia di una puntura d’insetto, l’orlatura di una coincidenza sonora. (p. 17)

Questa scrittura ricorda gli esperimenti in prosa di V. Kazakov, sebbene la lirica della Ermošina sia informata da una sensibilità differente e priva della tensione alle tinte cupe, proprie dello scrittore pietroburghese. Riferendosi alla letteratura contemporanea è possibile trovare un richiamo anche alla poesia visionaria di A. Ulanov, anch’egli di Samara, ma se la metaforizzazione del mondo sensibile è un tratto comune ai due, la differenza sostanziale sta nel fatto che la scrittura in *Krugi reči*, come d’altronde anche i temi trattati, si mantiene su un piano molto personale. A questo riguardo è significativo *Sostožania*, [condizioni], un testo composto da quattro frammenti di un diario, in cui però l’autrice non presenta nulla di sé, ma soltanto emozioni, trasferite su un piano metaforico che si fa tramite e contemporaneamente codifica di queste stesse sensazioni. Essi non sono altro che la descrizione dei sentimenti dell’autrice, condotta con una tecnica innovativa che sposta il punto di fuoco su un piano che “distræ” il lettore:

17 pomeriggio, martedì

Una parabola ravvolta. La città getta una rete. Un cacciatore di correnti aeree messo da parte. Dinamica applicata degli spostamenti. Folle quattrocento di religioni orientali. Un rifiuto. Un altro rifiuto. Negazione perentoria di possibili parentesi, lacerazione dei limiti (p. 33)

Mera Ličnosti di V. Poleščuk (1957, vive a Gul’keviči, regione di Krasnodar), il primo libro dell’autore, è una piccola scelta di versi liberi molto lunghi ed eterogenei, tratti da raccolte composte tra il 1986 e il 2005. La tecnica scrittoria sembra rifarsi al concretismo degli anni Cinquanta-Sessanta, sebbene in Poleščuk traspaia una certa tendenza ad affastellare tematiche diverse all’interno in una singola composizione, mentre una delle caratteristiche del concretismo era di affrontare un so-

lo tema per poesia, il più determinato possibile. Proprio la volontà di conciliare tendenze tradizionalmente molto lontane costituisce una delle caratteristiche peculiari di quest'opera, segnata da una liricità apparentemente inconciliabile con la materialità dei temi trattati. Proprio l'apparente incongruenza è lo strumento scelto dal poeta per conferire un carattere di universalità ad una poesia del reale, di un reale molto complesso e sfaccettato:

Scandalo alla stazione di pompaggio dell'acqua:
due su una macchina tiravano su una prostituta,
è comparso, tuttavia, un altro pretendente.
Hanno cominciato a picchiare la ragazza
[...]
Sera.
La mia giornata, pare, è trascorsa invano.
Tra gli avvenimenti se ne può ricordare uno:
la gatta ha leccato il deodorante,
non è che si è avvelenata?
No, corre per l'appartamento,
instancabile
[...]
Hanno accettato la pubblicazione all'"Inostranka"

Amo il kefir con il pane nero e il timo

Lo stomaco funziona in maniera eccellente

[...]
Hanno giustiziato Socrate 2400 anni fa,
Napoleone ha perso la battaglia di Waterloo nel 1815,
Stalin fumava sigarette "Flora della duchessa". (pp. 90-92)

La perentoria materialità del concretismo, come anche la tendenza all'oggettivizzazione, caratteristica dei *lianozovcy* vengono in parte mitigate dal ricorso a incisi e commenti autoriali, appena percettibili. Gli avvenimenti del giorno e quegli storici, i dettagli (le sigarette che fumava Stalin) e la "Storia" (l'esecuzione di Socrate, la battaglia che decise le sorti di Napoleone) sembrano fondersi con particolari insignificanti (la gatta che lecca il deodorante) o fatti della cronaca nera locale (la violenza a una ragazza di strada); la "Storia" e la cronistoria, avvenimenti di sfere e rilevanza completamente diverse sono accomunate, riferendosi al titolo *Bljuz* [Blues], da una sensazione di tristezza sovrastorica. La stessa "omogeneità di incongruenze" affiora dal discorso sulla letteratura, in cui autori diversissimi fra loro, eroi di opere classiche e la storia personale di esponenti della cultura meno noti o quasi completamente dimenticati si fondono in un tutt'uno, come ad esempio "l'aroma delle ragazze di Turgenev", "l'abnegazione da martire di Sonečka Marmeladova" e la figura della "folle Ksenija

Nekrasova" (si veda "Ešče bliže, moja milaja. Tvoj dekabrizm" [Più vicina, mia cara. Il tuo decabrismo], p. 45.).

L'ultimo libro ad oggi pubblicato in questa collana è *Frilans* di V. Nugatov (n. 1972), poeta e traduttore di poesia inglese e americana. Proprio a quest'influenza si deve il suo verso prosastico e che rifugge tanto gli artifici poetici, quanto anche la poeticizzazione della realtà per fondarsi su uno stile in cui predominano ripetizioni, cifre e abbreviazioni, turpiloquio e parole straniere. Le poesie di Nugatov sono di norma molto lunghe; esse sono una sorta di flusso di coscienza scrittoria istintivo, violento, che tocca temi quotidiani (il lavoro, la gente in metropolitana, una serata letteraria), forse banali, ma molto attuali per lo scrittore che si limita sempre e solo al proprio punto di vista, strettamente personale, intimamente critico nei confronti della volgarità e dell'abbruttimento della società contemporanea, ma velato da un'ironia dissacrante che colloca il poeta sullo stesso piano ideale dell'oggetto dei suoi attacchi. La centralità del punto di vista personale marca la differenza principale con la poesia di K. Medvedev, al quale Nugatov viene spesso associato proprio per il flusso scrittoria torrentizio e il rifiuto della benché minima poeticizzazione degli argomenti affrontati; la differenza sostanziale con Medvedev risiede nel fatto che dalla produzione di quest'ultimo emerge una certa vena moralizzatrice, la tendenza a proporre un insegnamento, un punto di vista che non vuole essere dichiarazione soggettiva, ma al contrario aspira a farsi universale e assoluto. La poesia di Nugatov è invece scevra da ogni velleità didascalica, egli scrive di sé e, sembra, solo per sé, per gettare pensieri sulla carta, senza sapere dove questo lo condurrà:

non ho casa non ho registrazione di domicilio non ho cittadinanza
non ho soldi non ho ricchi paparini non ho protettori influenti
non ho un'amante milionaria non ho un amante oligarca
non ho contatti non ho una raccomandazione non ho una copertura
[...]
non ho quadri non ho libri non ho concerti non ho cd
non ho un cazzo forse sono libero forse questa è libertà forse la libertà
dev'essere così ah vaffanculo forse è proprio così questo vuol dire vuol
dire essere un libero del cazzo ecco cosa ne risulta essere libero ne
viene fuori la libertà è così la libertà e tutto è libertà e nulla è libertà
e cazzuta soltanto libertà e quello libero sono io e non qualcun altro
e questa libertà è la mia e non è solo libertà ma la mia libertà
libertà libertà libertà
libertàlibertàlibertàlibertà-li
alleluia osanna s'è realizzato
e gloria a te signore

e gloria nei secoli. (pp. 6-8)

La tendenza al soggettivismo della scrittura, come si è visto, è caratteristica di buona parte dei rappresentanti della generazione poetica cui appartiene Nugatov, ed è segno di una concezione dello scrivere essenzialmente diversa da quella della tradizione precedente (senza con questo negarne la validità). La ricerca di una via personale all'espressione poetica in qualche caso può significare un apparente e parziale rifiuto della poesia in senso stretto e un rifarsi a modi scrittori che, almeno fino agli anni Novanta, erano estranei alla cultura russa.

Questo modo di intendere la scrittura è indice di una rilettura nuova del senso del fare letteratura, di una nuova sensibilità che rischia di "spoeticizzare" la creazione poetica stessa. È un modo empirico di testare la realtà del paese, su se stessi e con la propria penna, in primo luogo. In questo il modo di sentire di Nugatov è vicino a quello di Kuzmin; proprio la volontà di rinnovare, di spingersi oltre le convenzioni della contingenza storica è la molla che spinge quest'ultimo a credere ancora oggi nella Letteratura, è lo stimolo che forse porterà a individuare dei modi di espressione nuovi, certamente non per tutti i poeti e non per ogni poetica rappresentata in *Vozduch*, ma la validità di una poetica viene riconosciuta soltanto a posteriori e quindi ha senso provare a spingersi anche in questa direzione, ammesso che si possa parlare di validità, originalità o di maggior o minor fecondità per la Poesia.

Massimo Maurizio

Otto poeti russi, a cura di A. Niero, *In forma di parole* 2005 (XXV), 2

La pubblicazione di quest'antologia testimonia il sempre maggiore interesse per la letteratura russa della seconda metà del XX secolo. Interesse dell'editoria, quanto meno, ma, vorrei credere, anche dei lettori, almeno dei più attenti o curiosi. *Otto poeti russi* è, come si evince dalla prima di copertina, una monografia uscita nell'ambito della collana *In forma di parole* (titolo tratto da un emistichio del XX canto del *Paradiso*), di lunga tradizione e nata come rivista di traduzioni.

La fascetta sulla rivista riporta il titolo della postfazione: "La persistenza della poesia dall'Urss alla Russia". La

parola "persistenza" offre il senso di questa raccolta, che è "non un'antologia. Una scelta personale, che si colloca nella dimensione del gusto di chi scrive, ma con un occhio – perché negarlo – a quanto esiste nelle biblioteche italiane: niente Iosif Brodskij, quindi [...] 'Solo' otto talenti, quindi – Cholin, Sapgir, Rejn, Prigov, Rubinštejn, Stratanovskij, Švarc, Ajzenberg, – fra loro diversi, ma radunati sotto un titolo neutro, a cui però si vorrebbe affiancare l'accattivante dizione di 'età del bronzo' della poesia russa" (p. 271). La persistenza cui ho accennato fa riferimento alla fortuna e alla grande fertilità di queste poetiche nella letteratura contemporanea. Sebbene la definizione "età del bronzo" non si possa riferire direttamente a tutti i poeti dell'antologia, la maggior parte di essi appartiene indubbiamente alla definizione coniata da V. Kulakov, e l'utilizzo di essa in una pubblicazione italiana destinata, come si evince da molti particolari, non soltanto a specialisti, mi sembra che sia una consacrazione del termine, ma soprattutto dei poeti cui esso è riferito e li identifichi una volta per tutte come facenti parte a pieno titolo della storia della letteratura russa, cosa fino ad oggi non così ovvia.

Niero è un traduttore e uno studioso sensibile, molto aperto alle suggestioni della letteratura contemporanea, e la scelta delle opere che compongono questa raccolta gettano luce su un periodo della letteratura russa per molti versi ancora poco noto al lettore italiano, nonostante il contributo delle antologie uscite negli ultimissimi anni, in particolare *La nuova poesia russa* e *La nuovissima poesia russa*.

A differenza delle antologie precedenti, Niero dà a *Otto poeti russi* un taglio scientifico, una coerenza interna, stabilendo innanzitutto barriere temporali, definite da "due avvenimenti chiave: la morte di Stalin (1953) e il crollo dell'Unione Sovietica (1991)" (p. 272); egli pone quindi come limite estremo gli ultimi battiti d'ali del cigno, un cigno questo che non è per i poeti presentati reminiscenza nostalgica di un sistema in sfacelo; essi rappresentano un insieme di voci generate da quel sistema, ma ad esso antinomiche.

L'antologia si apre con le traduzioni di I. Cholin e G. Sapgir, forse i più rappresentativi tra i poeti del gruppo di Lianozovo, alferi di una poesia alternativa a quella dei *šestidesjatkiki* (gli scrittori cosiddetti "arrabbiati" ma, in realtà, allineati del periodo del disgelo). Del pri-

mo sono qui presentate le poesie più concretiste, più rudi e veementi. Proprio l'aspetto di annalista *sui generis*, come viene rilevato nell'ampia postfazione (p. 274), è ciò che rende Cholin una figura cardine nel panorama culturale del periodo. Di quest'autore, come del successivo, viene esaltato il ruolo nel rinnovamento della lingua sovieticizzata della pubblicistica e dell'editoria, e ne sono messe in rilievo le peculiarità, contestualizzata la poesia e rilevate le difficoltà incontrate durante il lavoro di trasposizione in italiano. Proprio questo approccio per poesie come *Razgovory na ulice* di Sapgir dona all'antologia un impianto scientifico e una fondatezza molto convincente. Alle poesie di Cholin segue una selezione di composizioni di Sapgir, tratte essenzialmente dalle raccolte dei primi quindici anni (fino alla metà degli anni Settanta) e raccolte degli anni Novanta, queste ultime meno note, ma altrettanto importanti per comprendere il percorso artistico del grande poeta. In maniera molto coraggiosa e sicuramente veritiera Sapgir è definito "protoconcettualista" (p. 280) e, insieme a Cholin, posto come antesignano del concettualismo maturo. Anche questo fatto dimostra come "Persistenza della poesia dall'Urss alla Russia" sia un testo non solamente legato alla traduzione delle poesie, ma un commento approfondito e ponderato degli stessi, nonché un tentativo di offrire una panoramica non tanto su otto poeti, quanto su otto poetiche diversissime, pur nello spazio inevitabilmente angusto della trentina scarsa di pagine con traduzione a fronte, dedicate a ogni autore.

Anche i testi di E. Rejn, "poeta dell'erosione" (p. 288), che si situa in queste pagine tra i *lianozovcy* e il concettualismo vero e proprio, abbracciano un periodo ampio della sua attività poetica, presentando parimenti versi liberi e versi "tradizionali". La scelta operata testimonia in generale una notevole capacità di "sintesi nella selezione" delle opere da tradurre, che, pur nello spazio ridotto cui si è fatto cenno, offre una rassegna abbastanza esaustiva dell'opera di ciascuno dei protagonisti del libro.

A Rejn fanno seguito D.A. Prigov e L. Rubinštejn, riguardo ai quali vengono proposte considerazioni per nulla banali sulle caratteristiche generali del concettualismo russo, sottolineando il carattere rivoluzionario di questa poetica troppo spesso liquidata come avanguar-

dia pura (la poesia di Prigov è definita come "attentato allo status della letteratura", p. 293); questi particolari, a mio avviso, suffragano l'idea di una pubblicazione di ampio respiro, rivolta non soltanto a un pubblico di "addetti ai lavori". Le traduzioni delle poesie prigoviane mettono in risalto ancora di più la perizia traduttoria di Niero, non tanto per la difficoltà dei testi in sé, quanto per la capacità del compilatore di rendere tutti gli elementi formali e semantici di questa poesia (di non facile comprensione, nonostante l'apparente banalità), per la quantità di contesti e sottotesti che dischiude e implica. Interessante a questo proposito la resa del celeberrimo *Milicaner* come *Pulotto* (p. 137); l'uso in italiano di una forma estremamente popolare, quasi dialettale ha in questo caso una connotazione molto vicina a quella di *Milicaner*, con la sua aura di divinità alla rovescia. Un altro momento interessante è la traduzione di *Vtoroe banal'noe rassuždenie na temu: byt' znamenitym nekra-sivo* [Seconda riflessione banale sull'argomento: essere rinomati non è bello], in cui il giambo tetrapodico, verso tradizionale della letteratura russa, è reso acutamente con l'endecasillabo (p. 127). La paternità della citazione del titolo viene inserita nel testo, a differenza di quanto figura nell'originale:

Se sei, mettiamo caso, rinomato
Allora – come scrisse Pasternàk –
"Essere rinomati non è bello".

L'attribuzione della citazione rende alla poesia prigoviana la *citatnost'* (senza la quale risulterebbe spogliata di una caratteristica fondamentale) evitando però di appesantirla con note (che in altre traduzioni figurano a piè di pagina). Nella stessa poesia non viene messa in luce la paternità della famosa affermazione di Dostoevskij "krasota spaset mir" [la bellezza salverà il mondo; qui semplicemente come "krasota spaset"], forse per l'incompletezza della stessa e la minore rilevanza nell'economia dei versi. Inoltre, due inserzioni autoriali in una poesia di volume ridotto come questa avrebbero significato sovraccaricarla in maniera innaturale. Nella postfazione, peraltro, il rimando a Dostoevskij è segnalato.

Questa sezione è forse una delle più riuscite e complete, anche perché "il consueto rammarico di non poter offrire una rassegna esaustiva è, nel caso di Prigov, un po' meno assillante e, in un certo senso, meno giu-

stificato, dal momento che gli *exempla* qui trascelti si suppone servano a illustrare la coerenza di metodo più che la brillantezza di ‘risultati’” (p. 294). La traduzione di Prigov risulta più completa di altre proprio in virtù del senso pratico (illustrazione di una teoria) della scrittura concettualista in generale e di quest’autore nello specifico.

Niero, citando A. Letcev (p. 342, nota 101), mette in relazione le poetiche di Prigov e Rubiņštejn come “etica” (Prigov) vs. “gnostica” (Rubiņštejn), sottolineando la dicotomia tra la poesia tradizionalmente intesa e l’opera di Rubiņštejn, che viene esaminata in maniera approfondita nella postfazione con un ampio excursus, rilevando l’importanza che ha avuto per il concettualismo, ma anche per i periodi successivi e per l’evoluzione della lingua letteraria in generale. In traduzione viene presentata soltanto l’ampia *Elegija* [Elegia], che, come viene detto (p. 308), serve da conferma e dimostrazione pratica di ciò che viene spiegato dal compilatore. Ancora una volta si ha l’impressione che l’ampio articolo conclusivo e le traduzioni si completino a vicenda, divenendo quindi parte di un progetto che va ben al di là di una semplice antologia.

Alla “sezione moscovita” segue quella leningradese, rappresentata dalle liriche di S. Stratanovskij e E. Švarc, ma ancora una volta con un’utile “avvertenza alla lettura”: “per inciso va detto che simili calembour [la ‘storpiatura’ di *ovošcebaza* (zona magazzino ortaggi; trad. A. Niero) in *ovošcebaba* (donna magazzino ortaggi; trad. A. Niero) della poesia *Gerostraty*], costituendo la parte più appariscente del moderato sperimentalismo di Stratanovskij e del suo ludismo linguistico non fine a se stesso, valgono come conferma della sua pietroburchesità (peraltro segnalata fin dai primi responsi critici) e attestano la specificità dell’‘avanguardia’ pietroburchese, ‘ammantata – a detta dello stesso Stratanovskij – di una patina museale’” (p. 311). Questa differenza, a mio avviso sostanziale, tra il “testo moscovita” e il “testo pietroburchese”, è tenuta in poco conto anche dalla critica russa. È essenziale fissare chiaramente le direttive di una e dell’altra corrente, non solo ad uso di chi si avvicina alla lettura di questi testi da ‘profano’.

Di E. Švarc viene messa in luce la tendenza a fare poesia dell’io, rifuggendo la sociologia anche quando essa, alla fine degli anni ’80, era molto in voga (p. 319). In

un primo momento può lasciare perplessi la scelta di tradurre la poetessa pietroburchese in versi liberi, quando una delle sue caratteristiche più interessanti è il metro, estremamente duttile e straordinariamente inusuale. Rileggendo le traduzioni ho però dovuto ricredermi: il traduttore ha, sì, ignorato la struttura dell’originale, ma è riuscito a dare una versione che è pari a quella russa per precisione di vocaboli e profondità poetica. Chi vuole tradurre la Švarc (una delle poetesse più difficili di tutta la poesia contemporanea da questo punto di vista) deve optare per uno di questi due momenti, e Niero ha scelto il significato e l’essenza intima, peraltro senza tralasciare assonanze e richiami sonori interni molto raffinati (“Il popolo pietroburchese morto / si avviticchia, nevischio, tra i vivi, / fluttua, pesce in frotta, in fregola / per l’alto dei suoi vicoli”, p. 205), e trasferendo su di essi il ruolo di elemento organizzatore del ritmo del componimento. Mi pare che questo mutamento di prospettive in italiano renda in maniera molto adeguata il senso della poesia e le sensazioni che essa suscita, tenendo conto del lettore della lingua d’arrivo, meno avvezzo alla poesia in rima. Per Prigov, Stratanovskij o Cholin, e, in misura minore, per Sapgir essa ha significato di per sé, diventando banale e primitivizzando, a livello di percezione immediata, l’opera poetica; per questi autori, quindi, la rima ha un senso precipuo per l’opera nel suo complesso. Nel caso della Švarc invece questi elementi possono essere sostituiti con altri, che rendono ugualmente il senso intimo del verso, costruito su richiami e voci, su allusioni e rimandi, come dimostra egregiamente la traduzione di queste poesie.

Conclude l’antologia M. Ajzenberg, attento osservatore e primo critico e studioso di molti dei poeti qui rappresentati (si veda per esempio il suo importantissimo “Nekotorye drugie”, apparso per la prima volta sulla rivista *Teatr*, 1991, 4, pp. 99-118). La sua concezione della poesia presenta un legame diretto con i testi scelti per *Otto poeti russi*, come sottolinea Niero nella postfazione. La poesia è per Ajzenberg espressione criptica, interpretabile, ma non in maniera univoca. Queste caratteristiche emergono anche dalle sue liriche, evocative e astratte, eteree e reali al tempo stesso; esse sono segno di un particolare “ermetismo”, che mantiene “un’estrema esattezza di dizione”, “neoclassiche” e al contempo “assomiglianti a perfette traduzioni di un

importante originale di cui, persino al poeta-traduttore siano miracolosamente pervenuti soltanto i lacerti. Nella rifinitezza degli enunciati si percepisce, insomma, la fatica della favella (*reč'*) strappata al silenzio" (p. 329).

Non so se, scrivendo queste righe, Niero pensasse anche a se stesso, ma di certo "l'estrema esattezza di dizione" e la capacità di strappare i versi all'indifferenza degli studiosi è una caratteristica del curatore di quest'antologia. Come dimostra chiaramente il risultato, per lui tradurre è vivere la poesia e restituirla attraverso l'interiorizzazione e l'esperienza della poesia stessa. Anche laddove il risultato sembrerebbe migliorabile (parlo di singoli punti, che si perdono in un quadro grandemente armonioso), la sensazione che resta è di grande forza e omogeneità di ogni singola parola e, contemporaneamente, dell'opera nel suo complesso, vista come unità indivisibile. In questo contesto, anche la pluricitata postfazione lascia il gusto di una raffinata opera scientifica, estremamente profonda, frutto di un lungo lavoro meticoloso (258 rimandi per settanta pagine si commentano da sé), scritta con un linguaggio che scivola via naturalmente leggero e fruibile da chiunque, tanto dallo studioso, quanto dal curioso che non conosce il russo. Questa è un'opera che lascia l'amaro in bocca solo nel vederla terminare troppo presto.

Massimo Maurizio

V.L. Puškin, *Stichotvorenija*, Giperion, Sankt-Peterburg 2005

Nel corso della sua vita Vasilij L'vovič Puškin (1766-1830) vide stampata una sola raccolta dei suoi versi (1822), senza contare naturalmente le poesie che venivano inserite separatamente sulle riviste letterarie dell'epoca. Altre due raccolte sono state poi pubblicate l'una nel 1893 e l'altra più di un secolo dopo, nel 1989. La differenza tra di esse consiste nel fatto che mentre la prima comprende un maggior numero di opere, la seconda esclude molte delle composizioni presenti nell'altra pur aggiungendovene di nuove. Entrambe si presentano pertanto piuttosto lacunose, rendendo difficile la piena comprensione dell'autore e del suo corpus poetico.

La presente edizione, curata dallo studioso S.I. Panov, nasce proprio dall'esigenza di offrire al lettore una visione il più possibile completa delle opere di questo autore. La nuova edizione si distingue dalle precedenti per i suoi fini: ristabilire scientificamente l'autenticità di alcuni versi che sono stati erroneamente attribuiti a Puškin, escludendoli pertanto dalla pubblicazione; presentarne al contrario degli altri, ristabilendo così la vera paternità di alcune composizioni poetiche stampate in edizioni curate all'epoca da I.I. Dmitriev e P.A. Vjazemskij; datare in modo più preciso le varie opere grazie al supporto di documenti d'archivio, rappresentati soprattutto dalle corrispondenze private dell'autore e della sua cerchia; ricostruire infine il percorso delle pubblicazioni di ogni poesia nel corso della storia grazie al prezioso e dettagliato apparato di note presente alla fine del testo.

Il volume si apre con un'ampia introduzione dello stesso Panov, il quale in modo piuttosto convincente presenta la figura di V.L. Puškin come una delle più significative e rappresentative di quella "prima generazione letteraria, che aveva assimilato i principi estetici del karamzinismo", andando però ben oltre e allacciando rapporti letterari non solo con Karamzin e Dimitrev, ma anche con le due generazioni successive, ovvero quella di Žukovskij e Batjuškov e poi quella dei coetanei di suo nipote Aleksandr. Panov ripercorre varie tappe dell'esistenza dell'autore, illustrandone la colta educazione, la passione sempre dimostrata nei confronti della letteratura e del teatro, i suoi primi passi nel mondo della cultura. V.L. Puškin incarna il personaggio del letterato educato all'europea, che viaggia per il vecchio continente desideroso di confrontarsi direttamente con quell'originale che inconsapevolmente imitava e allo stesso tempo di ergersi ad "ambasciatore della nuova letteratura russa" e propulsore della diffusione della cultura patria. Ripercorrere i punti salienti della produzione poetica di questo autore vuol dire allora addentrarsi nelle profondità di una delle personalità più tipiche dell'inizio del XIX secolo, non solo dal punto vista dell'educazione e della cultura, ma anche e soprattutto del *byt*, del modo di vivere e di sentire di quell'epoca che prelude alla fioritura letteraria della Russia che il mondo conosce. Se da un lato Panov individua in V. Puškin quell'ideale romantico dell'unione di arte e vita, dall'altro sottolinea il modo in cui egli contemporaneamente se ne distac-

ca, “sfugge ogni estremo”, ricerca nella sua poesia “la purezza delle sillabe” e “l’eleganza dello stile”, contravvenendo così a quei principi estetici cari alle nuove generazioni alle quali egli era strettamente legato. Panov lo definisce pertanto “un classicista del karamzinismo”, alla continua ricerca del giusto mezzo tra classicismo e romanticismo, all’interno dei pur sempre labili confini che separano l’interpretazione dei due movimenti.

La raccolta è divisa in diverse sezioni a seconda della tematica trattata e del genere letterario prescelto. All’interno di ogni sezione le poesie sono invece disposte in quell’ordine cronologico ristabilito in base allo studio dei numerosi documenti che il curatore ha avuto a disposizione.

I versi più interessanti e rappresentativi presenti nella raccolta sono a nostro avviso la satira di *Opasnyj sosed* [Il vicino pericoloso] e il “poema romantico” *Kapitan Chrabrov*. Il primo è forse l’opera più famosa dell’autore, una composizione di poco più di 150 versi del 1811 piuttosto originale, in quanto tutt’oggi si discute sul genere letterario a cui appartiene. Essa è stata definita dai contemporanei ora poema, ora satira, ora epigramma, sebbene l’autore stesso parli per lo più di satira. La tematica è “erotico-indecente”: il protagonista si lascia convincere dal suo “pericoloso” vicino Bujanov ad andare a fare baldoria in un bordello. Qui, colpevoli le cattive inclinazioni di Bujanov, si scatena una rissa, descritta dall’autore con fine ironia, tra un sagrestano e un mercante. L’espedito artistico prediletto da Vasilij L’vovič è il gioco letterario, l’allusione satirica alla società del tempo e alle opere dei suoi nemici della “Beseda ljubitelej russkogo slovo”, come al *Novyj Stern* di A.A. Šachovskoj, le cui qualità vengono celebrate dai clienti del bordello.

A questo poemetto satirico si contrappone il poema incompleto *Kapitan Chrabrov*. Scritto tra il 1828 e il 1829 esso rappresenta una parodia dello *Evgenij Onegin* del ben più famoso nipote del nostro autore. L’opera di Vasilij L’vovič reca infatti il sottotitolo *povest’ v stichah* e vi si trovano delle ironiche allusioni, stavolta però con un tono bonario, ai giovani romantici degli anni ‘20. Il protagonista stesso si definisce un “novyj romantik”, “nuovo” perché non possiede purtroppo il “talantom Bajronov čudesnych, / I na Rusi teper’ izvestnych”. L’allusione al nipote Aleksandr diviene chia-

ra in diversi punti, come quando l’eroe si lamenta di non riuscire a dormire a causa di uno *sverčok-zlodej* (come è noto *sverčok* era il soprannome di A. Puškin nel circolo dell’Arzamas) o cita esplicitamente Tat’jana Larina. Chrabrov più volte lamenta, sempre ironicamente, nella sua narrazione la mancanza di quella ricchezza descrittiva tipica dei veri romantici e si sente davvero tale solo quando incontra in sogno il fantasma della madre, sostenendo che secondo i romantici un poeta “non ha fegato se non vede un morto”.

Un’altra sezione della raccolta è dedicata ai *Poslanija*, i cui destinatari sono i più noti personaggi della vita culturale dell’epoca. Anch’essi testimoniano l’istruzione e la formazione culturale di V. Puškin nei continui rimandi ad autori ed opere letterarie vecchie e nuove, nelle epigrafi tratte da classici latini (Orazio, Cicerone) e da autori stranieri (Boileau). Come i due poemi di cui si è detto sopra sono interessanti perché rispecchiano la situazione letteraria di varie epoche, così qui, essendo le poesie datate dal 1795 al 1830, vediamo i riferimenti letterari dell’autore spostarsi negli anni su diverse tendenze e vari letterati. I versi di V. Puškin vanno così da Dmitriev: “Ty prav, moj milyj drug! Vse naši stichodei/ Slezljivoj liroj proslavit’sja chotjat”, al *poet-plemjannik*: “chot’ modnyj romantizm podčas ja osuždaju, / No istinnyj talant ljublju i uvažaju”, passando per Vjazemskij e Žukovskij.

Abbiamo poi una parte dedicata a *Basni i skazki*, in cui V.L. Puškin, sulla tradizione di Dmitriev, tende ad epurare quanto più è possibile il linguaggio, allontanandolo così dal carattere popolare che doveva aver avuto in origine. La sua fiaba, nello spirito karamzinista, non è satirica; essa è quasi del tutto priva di riferimenti a fatti e personaggi (a differenza di tutte le altre sue composizioni) a lui contemporanei e dunque di intenti polemici. Le varie fiabe portano in scena temi non troppo originali; essendo stato un attivo traduttore di fiabe francesi, difficilmente Puškin si discosta dai suoi modelli di riferimento. Troviamo un mondo popolato di animali, *Il leone malato e la volpe*, *Il colombo e la farfalla*, accanto a figure umane come *La vecchia e la dea della verità*, *Il ricco e il povero*, nel tentativo di presentare al lettore una morale alta, esplicitamente espressa nell’ultimo verso di ogni favola.

La sezione dedicata a *Raznye stichotvorenija* compren-

de quei versi non uniti da un tema o da un genere comune, per cui vediamo una *Ode ancreontica* accanto ad un *Frammento di Ossian*, oppure imitazioni di Orazio e Petrarca accanto a versi dedicati *Agli abitanti di Nižnij Novgorod*. Piuttosto significativi per gli accesi toni polemici dell'epoca sono gli *epigrammy*, *ekspromty*, *burime* (composizioni di quattro versi a rima casuale), generi brevi nelle cui parole rivive pienamente l'atmosfera del tempo già a partire dai titoli di alcune composizioni: *Schodstvo s Šichmatovym i chromym počtal'ionom*. Le improvvisazioni sono invece il frutto di quella divertente pratica della composizione poetica basata su "rime stabilite", in cui l'autore si vede costretto a legare fra loro nel contenuto versi che terminano tutti con la stessa sillaba. Sebbene gli *Stichotvorenija na francuzskom jazyke* vengano qui pubblicati per la prima volta, rappresentando così una delle novità della raccolta, essi portano in scena motivi non molto innovativi, forse proprio perché imitando modelli stranieri nella forma e nella lingua Vasilij L'vovič ha finito col farlo anche nei contenuti poco originali. La pubblicazione di questi versi in francese è tuttavia utile alla completezza della figura dello scrittore, poiché la pratica di scrivere versi in francese svela un altro aspetto di quella che abbiamo definito come una delle personalità più tipiche dell'epoca appartenenti al rango e all'educazione di Vasilij L'vovič.

Ed è proprio questo che conferisce particolare valore a lavoro realizzato da S. Panov, il quale ha riportato alla luce uno dei documenti più preziosi di un'epoca, laddove importanti sono non tanto le ispirazioni personali o le abilità stilistiche di V.L. Puškin, ma il quadro che i suoi testi poetici ci presentano dell'atmosfera culturale del primo Ottocento e le informazioni che si vanno ad aggiungere alla nostra conoscenza di alcuni dei massimi esponenti della letteratura russa.

Giuseppina Giuliano

V. Papernyj, *Kul'tura Dva*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2006²

"Il tempo non gli è d'ostacolo: libri come questo hanno lunga vita", prevedeva nel 1996 Vjačeslav V. Ivanov nella sua prefazione alla prima edizione integrale russa di *Kul'tura Dva* [Cultura Due]. E, in effetti, è

proprio in considerazione dell'enorme importanza che questo libro ha rivestito e continua a rivestire per lo sviluppo degli studi sulla cultura russa, in ambito nazionale e internazionale, che la casa editrice NLO ha deciso nel 2006 di pubblicare una nuova edizione celebrativa, in occasione del venticinquesimo anniversario dalla prima pubblicazione parziale.

La vicenda editoriale di *Kul'tura Dva* è piuttosto complessa e inizia nel 1980, quando la rivista *samizdat* di Leningrado 37 pubblica un breve estratto della tesi di dottorato di Vladimir Papernyj (classe 1944), allora studente presso l'Istituto di teoria e storia dell'architettura di Mosca, dedicata all'architettura di epoca staliniana. Gli strumenti ermeneutici di cui il giovane studioso si serviva, forniti dalle teorie dello strutturalismo e della semiotica, all'epoca dominanti negli ambienti dell'*intelligencija* russa di stampo liberale, e le implicazioni per l'interpretazione della realtà corrente che il testo suggeriva, rendevano il lavoro di Papernyj improponibile per l'accademia sovietica dell'epoca brežneviana; lo studioso difatti sarebbe emigrato negli Stati Uniti da lì a poco, nel 1981, e sarebbero passati circa vent'anni prima che la sua tesi potesse essere discussa all'Rggu [Università statale degli studi umanistici] di Mosca.

Tra il 1982 e il 1983 le riviste *emigré* A-Ja e *Obozrenie* (Russkaja mysl') pubblicarono alcune parti dell'opera, ma fu solo nel 1985 che la casa editrice americana Ardis (Ann Arbor, Michigan) pubblicò la prima edizione completa in lingua russa di *Kul'tura Dva* (un volume enorme e poco maneggevole con le immagini sistemate in fondo). In Russia il libro fu stampato per intero nel 1996 dalla casa editrice NLO (prefazione di Vjačeslav V. Ivanov), quindi, nel 2002, ne uscì la traduzione inglese per le edizioni della Cambridge University Press, con l'introduzione di Boris Groys; ora ne viene pubblicata la nuova edizione riveduta, corretta e ampliata, sempre per i tipi della NLO.

Come si diceva, *Kul'tura Dva* è un libro fondamentale: da esso ha preso le mosse, o le distanze, o comunque ne è in modo o nell'altro debitore, chiunque si sia occupato di cultura russa dagli anni Novanta in poi. Si ricordino per tutti uno dei primi volumi collettanei di ambito accademico anglosassone dedicati agli studi culturali russi, *Russian Cultural Studies. An Introduction* (a cura di C. Kelly e D. Shepherd, Oxford 1998), in cui

Kul'tura Dva è menzionato fin dall'introduzione, sebbene se ne definisca superato l'approccio metodologico (si veda in particolare C. Kelly e altri, *Why Cultural Studies?*, Ivi, pp. 1-17), e il recente *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space* (a cura di E. Dobrenko e E. Naiman, Seattle and London 2003), per il quale l'idea di studiare la cultura stalinista attraverso la categoria dello spazio (paesaggio, cartografia, costruzione) ritengo sia da far risalire allo studio di Papernyj. In Italia è G.P. Piretto ad avere introdotto *Kul'tura Dva* nel dibattito culturale attraverso i corsi universitari e i suoi studi della cultura russa.

Lo studio di Papernyj nasce dunque sul terreno delle ricerche semiotiche dei tardi anni Settanta in Unione sovietica, quelle di Ju. Lotman e B. Uspenskij sulle tipologie della cultura e sui modelli duali della dinamica culturale (molto più di quanto ammetta lo stesso autore nel corso dell'opera), e sulla scia degli studi sull'arte e sull'architettura di H. Wölfflin ed E. Panofsky, cui, come suggerisce V. Ivanov, possono essere affiancate le riflessioni di Bachtin sulla cultura comica popolare in opposizione alla cultura ufficiale (*L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino 2001) e le teorie di C. Lévi-Strauss a proposito delle differenze fra cultura calda e cultura fredda (*Razza e storia e altri studi di antropologia*, Torino 1967). Quanto alla ciclicità dei processi storici, Papernyj stesso afferma di essere partito dalle idee dello storico V. Ključevskij sull'alternanza delle fasi di espansione nello spazio e stanzialità del popolo russo (*Kurs russkoj istorii*, 1904-1922) per approdare ai lavori di A. Janov e A. Kurkči.

Formalmente *Kul'tura Dva* trova il proprio oggetto di studio principale nell'architettura sovietica di epoca staliniana, ma l'autore si pone come obiettivo quello di considerare l'architettura come "fusa nella cultura" (p. 17), testo fra i tanti che compongono il macrotesto culturale della società sovietica sotto Stalin: "Partiremo dall'assunto che i cambiamenti occorsi nell'architettura e quelli avvenuti nelle altre arti, in economia, nello stile di vita, nei modelli dell'organizzazione sociale, nel lessico giornalistico e così via, seguano certe leggi comuni" (p. 17). Il motore principale di questi cambiamenti è rintracciato da Papernyj non nel potere politico o nelle sue emanazioni (capi di partito, funzionari di

governo, critici) ma nella cultura: "qualcosa che compie questo movimento, attirando in esso i singoli individui" (p. 17). E se una critica può essere mossa all'autore è proprio quella di non avere cercato di definire meglio il suo concetto di cultura, limitandosi a una brevissima citazione tratta da Arnold Hauser, dalla quale potrebbe risultare che la cultura sia un'entità metafisica astratta e indefinibile, di cui si possono descrivere e studiare soltanto gli effetti (pp. 17, 129).

Il metodo usato da Papernyj consiste nel ricondurre i fenomeni culturali a opposizioni semiche binarie, le quali in ultima analisi possono essere tutte sussunte all'opposizione principale di cultura 1 e cultura 2, concetti che, come avverte l'autore, non trovano corrispondenza effettiva nella realtà, non essendo altro che costruzioni artificiali, modelli utili a descrivere e sistemare i fatti culturali occorsi nella società sovietica dallo scoppio della Rivoluzione d'ottobre alla fine dello stalinismo, senza pretese di completezza assoluta o onnicomprensività. Papernyj indaga l'alternanza ciclica delle tipologie culturali, la successione ritmica di cultura 1 e cultura 2, e, sviluppando le riflessioni dello storico Sergej Solov'ev a proposito dell'avvicendamento, nei vari periodi della storia russa, di fasi in cui è predominante l'attitudine della popolazione all'espansione territoriale, a fasi in cui essa è contrastata dal potere che tenta di renderla stabile, fissarla in un luogo (*Istorija Rossii s drevnejšich vremen*, 1851-1879), arriva a definire la prima come espansione fluida (*rastekanie*) della popolazione nel paese, la seconda come suo consolidamento (*zatverdenie*), operato dall'autorità statale per mezzo dell'architettura.

La cultura 1 sarebbe allora caratterizzata dall'orizzontalità: i valori della periferia predominano su quelli del centro. In questa fase le persone si muovono, allontanandosi dal centro; la tendenza è quella di dare un assetto inedito alla società, tagliando i ponti con il passato; prevalgono i valori dell'internazionalismo (la solidarietà e la comunanza di interessi è percepita in base all'appartenenza di classe e al di là dei confini nazionali) e di un livellamento antigerarchico, sul piano dell'organizzazione sociale e spaziale, come anche su quello della coscienza dell'individuo. Il potere politico perde interesse nell'architettura e gli architetti generano idee che difficilmente trovano realizzazione.

La cultura 2 vede concentrarsi tutti i valori al centro. Il movimento inizia a rallentarsi fino a fermarsi del tutto, la società si cristallizza. Avviene una gerarchizzazione verticale a ogni livello: dalla coscienza individuale, all'organizzazione statale, fino alla percezione dello spazio territoriale e architettonico. Il tempo, che nella cultura 1 ha bruciato le tappe per anticipare il futuro, si ferma in un eterno presente e lo sguardo si volta al passato (importanza assunta dalla storia); si creano confini, mentali, sociali e territoriali, invalicabili e l'“altro” diviene espressione di non-cultura. Il potere prende interesse attivo nell'architettura, considerandola strumento per stabilizzare la popolazione e “espressione spaziale del nuovo sistema dei valori tendente verso il centro. L'architettura si fa simmetrica” (p. 20).

È ben percepibile qui l'influenza delle teorie di Lotman e Uspenskij sullo specifico carattere duale delle strutture della cultura russa, per i quali i valori di una fase culturale si ritrovano nella fase successiva in un sistema assiologico ribaltato [si veda *Rol' dual'nych modelej v dinamike russkoj kul'tury (do konca XVIII veka)*, 1977].

Basandosi su una quantità impressionante di materiali e documenti, riguardanti principalmente l'architettura, ma anche il teatro, il cinema, la pittura, la letteratura, i fatti e gli avvenimenti della vita sociale, politica e culturale, Papernyj identifica il periodo della storia sovietica che va dai primi anni venti al 1932-34 con la cultura 1, e la fase successiva, fino all'eclissi della parabola staliniana, con la cultura 2. Non solo, egli propone altresì un'applicazione dei suoi modelli ad altri periodi della storia russa: i regni di Ivan III e di Ivan il Terribile, l'epoca del *raskol*, le età petrina e elisabettiana, il regno di Caterina, con risultati quand'anche opinabili, sicuramente degni di grande attenzione.

Ogni capitolo del libro è dedicato a una coppia tipologica (inizio-fine; movimento-immobilità; orizzontale-verticale; livellato-gerarchico; collettivo-individuale; non-vivo-vivo; concetto-nome; bene-male, mutismo-parola...), categorie di polarità opposta intorno alle quali si strutturano oggetti e fenomeni della vita sociale, politica e culturale della Russia della prima metà del Novecento, il cui valore è indagato nel suo sviluppo dia-cronico. Testi di ambiti eterogenei finiscono sorprendentemente per trarre significato l'uno dall'altro, com-

ponendosi nella trama coerente dei discorsi che dominano nelle due fasi storiche studiate da Papernyj. Le utopie delle avanguardie artistiche degli anni venti, gli ingressi e gli interni della metropolitana di Mosca, la riforma del calendario, la propaganda monumentale, i tappeti rossi all'interno dei palazzi, la grafica delle copertine delle riviste, la concezione della famiglia, la riforma degli istituti di istruzione superiore, le costruzioni staliniane, il verde dell'arredo urbano, lo status privilegiato di alcune città, le statue di Lenin e Stalin, il valore della parola scritta, tutto contribuisce alla produzione del discorso della cultura sovietica. Papernyj affastella fatti ed eventi con uno stile affabulatorio lucido e appassionante, indaga i significati degli oggetti-significanti nel loro trasmutare di segno nel passaggio da un periodo all'altro.

Filo conduttore e principale metafora della cultura staliniana è il progetto mai realizzato del Palazzo dei Soviet, le cui fasi di elaborazione si protrassero per quasi tre decenni; di capitolo in capitolo Papernyj applica al testo culturale di questa costruzione le diverse categorie di segni, giungendo a una saturazione semiotica che ne dimostra la natura altamente simbolica.

Nelle intenzioni di chi lo aveva ideato, il Palazzo dei Soviet, che avrebbe preso il posto della Cattedrale del Cristo Salvatore abbattuta nel 1931 per fargli spazio, avrebbe dovuto rappresentare la potenza e la grandezza del popolo sovietico, il quale aveva reso possibile la vittoria del socialismo, secondo la via indicata da Lenin e proseguita da Stalin, riflettendo nelle proprie forme e nelle proporzioni le aspirazioni di questo popolo a una vita felice e armoniosa. La vicenda di questa costruzione era iniziata nel 1931 con la pubblicazione sul quotidiano *Izvestija* del bando di concorso per la sua progettazione, aperto ad architetti sovietici e stranieri. Nel 1932 ne erano stati dichiarati vincitori Boris Iofan, Ivan Žoltovskij e George Hamilton, ma nessuno dei loro progetti era stato considerato definitivo. Nel 1933 fu indetto un nuovo concorso di cui risultò nuovamente vincitore Iofan. A lui furono successivamente affiancati l'accademico Vladimir Ščuko e il professor Vladimir Gel'frejch; a loro si deve la variante definitiva approvata all'inizio del 1934. I lavori iniziarono nel 1937 ma, nel 1941, con lo scoppio della guerra, la costruzione si interruppe. L'idea di erigere dei monumenti alla

grandiosità del popolo sovietico riprese vita nel 1947, in occasione dell'ottavo centenario della fondazione di Mosca, ma piuttosto che riprendere i lavori interrotti, si edificarono i sette grattacieli staliniani, le cosiddette "sette sorelle", disposti a raggiera intorno al centro simbolico della città di Mosca, dove si ergeva idealmente il ciclopico edificio non ancora realizzato. Dal 1956, dopo la morte di Stalin, si bandirono nuovi concorsi per la realizzazione del Palazzo dei Soviet, ma, nel 1957, fu deliberato che esso sarebbe sorto in un altro luogo, sulle colline a sud-ovest della città. Infine, negli anni sessanta, nell'enorme voragine delle fondamenta del Palazzo, gettate nel 1939, fu costruita una piscina riscaldata all'aperto, che sopravvisse finché, alla fine degli anni novanta, la Cattedrale non fu ricostruita.

Nel corso della sua analisi Papernyj dimostra l'irrealizzabilità del progetto nella realtà: "la costruzione principale della principale città doveva possedere pregi troppo elevati perché li si potesse realizzare in un edificio reale" (p. 125). In quanto espressione della concezione del tempo tipica della cultura staliniana, che si considerava il culmine conclusivo della storia dell'umanità, il Palazzo dei Soviet, per ripercorrere la storia dell'architettura dalle origini alla fine del tempo, avrebbe dovuto rappresentare selettivamente tutti gli stili e le tradizioni architettoniche (pp. 50-52). La sua elevata struttura a gradoni avrebbe riprodotto la verticalità della struttura sociale sovietica degli anni Trenta-Cinquanta culminante con la figura semidivina di Lenin, la cui opera veniva proseguita da Stalin. Le colonne che avrebbero costituito il corpo di questo enorme piedistallo per la statua di Lenin avrebbero, secondo Papernyj, valenza antropomorfa (si veda anche la retorica staliniana delle case come esseri viventi, pp. 158-161) rappresentando il popolo sovietico nella sua disposizione gerarchica. Le guglie poste a sommità dei grattacieli staliniani del dopoguerra, surrogati dell'edificio irrealizzato, non sarebbero altro che un rimando simbolico alla figura di Lenin che avrebbe dovuto sormontare la costruzione delle costruzioni (pp. 124-126). Infine l'autore dimostra come il Palazzo dei Soviet si configuri come un vero e proprio testo verbale a illustrazione dei capisaldi più importanti della società sovietica degli anni Trenta-Cinquanta, in cui la parola assume il valore di *logos* ordinatore (pp. 220-226, 235), una società in cui prevale

una coscienza mitologica pura e non si distingue più, a differenza di quanto avviene nella cultura 1, fra forma e segno (pp. 180-189; anche in questo caso l'influenza di Lotman-Uspenskij è palese, si veda *Mif-imja-kul'tura*, 1973).

Il volume si conclude con una tabella cronologica che dispone sinotticamente fatti ed eventi dal 1930 al 1956 su due colonne: una denominata "cultura", l'altra "architettura e altre arti". Stranamente i materiali posti nella prima colonna sono quasi sempre disposizioni dei vari organi del governo sovietico e decisioni di Stalin. Questo sembrerebbe contraddire quanto affermato da Papernyj all'inizio del libro a proposito della cultura come motore della politica al pari delle arti (si veda sopra e pp. 17, 129), e dà fondamento alla critica mossa all'autore di non avere dato una definizione del concetto di cultura.

In fondo alla presente edizione è stata aggiunta una sezione comprendente, oltre alle prefazioni di B. Groys e V. Ivanov scritte per le edizioni precedenti, le opinioni sul libro di noti studiosi provenienti da vari paesi, a venticinque anni dalla prima pubblicazione parziale.

Sebbene il metodo della storiografia binaria possa oggi essere considerato superato (si veda ad esempio C. Kelly e al., *Why Cultural Studies?*, op. cit., pp. 2-3), il libro di Papernyj rimane un'opera fondamentale per gli studi di storia culturale russa: oltre a presentare una enorme mole di importanti e affascinanti dati storici e culturali, esso fornisce un metodo di lavoro e modelli di analisi attuali ancora oggi per la lettura e l'interpretazione dei fatti e dei fenomeni culturali.

Andrea Lena Corritore

J.B. Michlic, *Poland's Threatening Other. The Image of the Jew from 1880 to the Present*, University of Nebraska Press, Lincoln and London 2006

Dedicato alla memoria di Jacek Kuroń, "Polish politician and intellectual", *Poland's Threatening Other. The Image of the Jew from 1880 to the Present* di Joanna Beata Michlic è una potente indagine storiografica guidata dall'idea che solo all'interno di una visione della Polonia come società civica e pluralistica, dove i medesimi diritti siano garantiti a tutti i cittadini, possa progressivamente perder di vigore e venir meno l'immagine dell'ebreo

come simbolo e concentrato di un'alterità minacciosa e sinistra.

Joanna Beata Michlic descrive il “proverbiale antisemitismo polacco” all'interno di un discorso storiografico ampiamente documentato che lascia al lettore una duplice impressione. Da una parte è impossibile non restare sbalorditi di fronte all'incredibile radicamento e potere di un modo di pensare che non è certamente solo limitato alla Polonia, ma che in questo paese - e questo è uno degli assunti del libro - sembra aver contribuito in maniera determinante alla formazione dell'identità nazionale e del discorso pubblico. D'altra parte però Michlic non sembra interessata alla disamina delle radici oscure dell'antisemitismo e del suo radicamento in quello che potremmo definire un inconscio collettivo premoderno o magico della nazione polacca, dunque in zone difficilmente controllabili dalle leggi della politica; la sua fiducia nella ragionevolezza e nella capacità di miglioramento delle collettività umane è contagiosa ed è difficile non convenire con l'autrice che la trasformazione della società civile iniziata in Polonia nel 1989, se non subirà nel lungo periodo una battuta d'arresto o non sarà costretta a una marcia a ritroso, porterà alla “deconstruction of the representation of the Jew as the harmful other” (p. 280).

Michlic, già visiting scholar alla Brandeis University dove è stata collaboratrice di Antony Polonsky, con cui ha curato *The Neighbors Respond: The Controversy Over the Jedwabne Massacre in Poland* e *Coming to Terms with the “Dark Past”: The Polish Debate about the Jedwabne Massacre*, è attualmente professore di “Holocaust and Genocide Studies” allo Stockton College del New Jersey. Nata in Polonia, che ha lasciato nel 1988, prima di approdare negli Stati Uniti ha studiato in Inghilterra e in Israele. Il suo volume è il seguito ideale di una serie di testi storici di scuola anglosassone incentrati sulla questione dell'antisemitismo e dei pregiudizi razziali e di casta e sul ruolo spesso assai scomodo degli ebrei nella cultura polacca. Da *Neutralizing Memory. The Jew in Contemporary Poland*, di Iwona Irwing-Zarecka (New Brunswick-London) del 1989, a *Bondage to the Dead. Poland and the Memory of the Holocaust*, di Michael C. Steinlauf (Syracuse, New York) del 1997, per arrivare al celeberrimo *I carnefici della porta accanto* di Jan Tomasz Gross (pubblicato in Italia da Mondado-

ri nel 2001, e originariamente in polacco con il titolo *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2000) e al recente *Fear. Antisemitism in Poland After Auschwitz* (New York 2006) si può parlare ormai di una vera e propria scuola che, da oltre Atlantico, affronta la storia recente polacca *cum ira et studio*, chiamando la Polonia, per alcuni di essi paese natale, a una vera e propria resa dei conti.

Il libro di Michlic analizza la nascita e la persistenza del linguaggio entiebraico nella vita pubblica polacca, un linguaggio che, emerso nel periodo successivo alla sconfitta dell'Insurrezione del 1864, ovvero la fine degli ideali romantici di fraternità e compartecipazione, e cristallizzatosi prima della nascita della Seconda Repubblica nel 1918, secondo l'autrice ha plasmato in misura determinante l'atteggiamento delle élite politiche e di una parte sostanziale della società polacca fino ai giorni nostri. Un linguaggio di odio e di esclusione che avrebbe giocato un ruolo “essential and irreducible” su almeno quattro punti fondamentali:

1. Raising national awareness and cohesion and raising political and social mobilization [...];
2. Purifying a nation-state from a minority [...];
3. Inciting, rationalizing, and justifying anti-Jewish violence [...];
4. Delegitimizing political opponents and rival groups (pp. 8-10).

Strutturato sulla base di narrazioni mitologiche preesistenti, come quella della sofferenza della nazione, e comprendente elementi relativi alla sfera del discorso politico, sociale, culturale (religioso) ed economico, il linguaggio dell'“ebreo” come “altro” è stato formato e utilizzato in maniera strumentale e cinica dalle “ethno-nationalist elites”: élite che attraversano le consuete barriere ideologiche e che prendono la parola nei ranghi della Demokracja Narodowa, dell'AK (*Armia Krajowa*, l'Esercito nazionale), del Partito operaio unificato, della chiesa cattolica. Oltre a mettere così in luce l'enorme diffusione dei pregiudizi legati alla figura dell'ebreo come “Threatening Other”, Michlic ne spiega la persistenza e il radicamento anche negli ambienti più apparente diversi. A Roman Dmowski (1864-1939), fondatore della Demokracja Narodowa, personaggio che aveva conteso il primato politico a Jozef Piłsudski nel periodo fra le due guerre, va attribuito il ruolo di principale artefice del discorso antiebraico nella Polonia moderna. La tesi dell'autrice è che nell'insegnamento politico di Dmowski, “the founder of modern Polish in-

tegral nationalism and its leading practitioner” (p. 65), l'elemento antiebraico giochi un ruolo di assoluta centralità, un punto questo generalmente non valutato dagli storici polacchi. Il concetto di conflitto immanente “between Jewish and Polish economic interests and between the moral-cultural codes of the two communities” (p. 64), escludendo qualsiasi possibilità di integrazione felice per gli ebrei all'interno della società polacca (prospettive diverse si delineavano invece per le minoranze slave, come ucraini e bielorusi), doveva portare alla logica conclusione che l'unica soluzione del “problema ebraico” fosse quello dell'emigrazione forzata di tutti gli ebrei dalla Polonia (un programma questo che, come commenta amaramente la studiosa, verrà realizzato, in condizioni completamente diverse da quelle della Seconda Rzeczpospolita, grazie agli sforzi del Partito operaio unificato nel 1967-1968). Benché praticamente nessuno, nel panorama politico polacco, propugnasse il genocidio come mezzo per la purificazione della nazione, segnando quindi una differenza incommensurabile con il programma del partito socialdemocratico tedesco, l'insegnamento della Demokracja narodowa doveva contribuire in maniera determinante alla catastrofe morale di buona parte della società polacca durante l'occupazione nazista e nel periodo immediatamente successivo. Un altro punto su cui la studiosa si sofferma è la vitalità del mito dell'ebreo comunista, un topos del pensiero polacco che il discorso nazionale di questo paese continua all'infinito a ripresentare sotto le forme più diverse. Gli ebrei sarebbero creatori del comunismo, soli responsabili dell'invasione sovietica della Polonia, colpevoli degli errori di Stalin e via discorrendo; anche nella saggistica e nella pubblicistica attuali la “propensione ebraica” per il comunismo viene indicata a spiegazione, se non a giustificazione, di ogni eccesso commesso nei loro confronti da parte polacca.

Il ruolo che la studiosa attribuisce alla chiesa e al pregiudizio antiggiudaico di stampo cristiano è limitato: nelle *Conclusioni* Michlic sottolinea il ruolo indispensabile e positivo della “Open Church”, cui padre spirituale è stato papa Giovanni Paolo II, in antitesi con la “Closed Church”, il cui ethos oscurantista e nazionalista ha conosciuto nuovo impeto alla fine degli anni Novanta grazie alla diffusione di pubblicazioni come il quotidiano *Nasz Dziennik* (fra le 250.000 e le 300.000 copie

attualmente vendute, sottolinea Michlic), di emittenti come Radio Maryja e infine al recente appoggio governativo a figure come i sacerdoti Rydzyk e Jankowski. Si può infine aggiungere, a sostegno delle tesi di Michlic, un'ulteriore conferma della persistenza e della plasmabilità del discorso etnonazionalista. Il linguaggio del “Threatening Other” ha infatti recentemente conosciuto in Polonia un diverso oggetto di esclusione e di odio nella figura (mitizzata) dell'omosessuale, contro cui sono state più volte rivolte sulla scena pubblica e dai media accuse che ricalcano in maniera quasi perfetta il vecchio – ma sempre attuale – discorso antiebraico. Si conferma così un tentativo di riproduzione del potere basato su un discorso di esclusione e di colpevolizzazione delle componenti minoritarie. L'attuale progetto di un monumento a Roman Dmowski da innalzare sul centralissimo Trakt Królewski della capitale polacca non lascia dubbi riguardo ai riferimenti culturali indicati dall'attuale governo. Una petizione di protesta redatta da Maria Janion, Adam Ostolski, Marek Edelman, Bożena Umińska (consultabile sul sito www.zieloni2004.pl) sottolinea l'onta di un monumento a un personaggio il cui programma politico

opierał się na nienawiści. Nazwisko Dmowskiego nierozzerwalnie wiąże się z ideologią rasizmu, szowinizmu, egoizmu narodowego a nade wszystko antysemityzmu. [...] Otwarcie, a często z entuzjazmem, nawiązywał do włoskiego, a potem niemieckiego faszizmu. Stworzony pod jego wpływem program endecji w swoich rozwiązaniach wyprzedzał nawet rasistowskie ustawy norymberskie.

Come è noto, il già citato *Sąsiedzi*, il libro in cui venivano “rivelati” gli eventi di Jedwabne, la cittadina della Polonia orientale dove nel 1941 i polacchi sterminarono crudelmente i compaesani ebrei, diede l'avvio a quella che è stata definita una sorta di lunga seduta psicanalitica nazionale, ancora oggi non del tutto conclusa. Pur con infinite difficoltà, inasprite dalla temperie politica attuale, è lecito sperare che anche in Polonia si mantenga aperto lo spazio per la libera discussione di temi fino a poco tempo fa oggetto di tabù impenetrabili. Libri come la lucida analisi di Joanna Michlic ne forniscono gli strumenti indispensabili.

Laura Quercioli Mincer

L. Losev, *Iosif Brodskij. Opyt literaturnoj biografii*, Molodaja gvardija, Moskva 2006

Nel mare burrascoso delle pubblicazioni su Iosif Brodskij, talvolta irreperibili per l'insignificanza delle titolature o la remotezza del luogo di pubblicazione, questo volume di Lev Losev si presenta come un porto sicuro e – fuor di metafora – come uno strumento biobibliografico indispensabile per chiunque intenda avvicinarsi all'opera del premio Nobel per la letteratura del 1987.

Che Losev, con rara competenza, si occupi di Brodskij da almeno 25 anni è noto sia al *brodskoved* sia, forse, all'italiano curioso di cose russe, se si considera che il suo “cognome d'arte” (“Lifšic” al secolo) figura non soltanto in diffusi strumenti di consultazione come il terzo dei tomi einaudiani dedicati alla letteratura russa del Novecento (si veda “Iosif Brodskij”, *Storia della letteratura russa. III. Il Novecento. 3. Dal realismo socialista ai nostri giorni*, diretta da E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada, Torino 1991, III/3, pp. 877-891), ma anche in pubblicazioni più specialistiche (si veda “La Venezia di Iosif Brodskij: realtà d'oltrespecchio”, *I russi e l'Italia*, a cura di V. Strada, Milano 1995, pp. 217-225 e “Brodskij in Florence”, *Firenze e San Pietroburgo. Due culture si confrontano fra loro. Atti del Convegno (Firenze, 18-19 giugno 2003)*, a cura di A. Alberti e S. Pavan, Firenze 2003, 121-130).

La genesi di questo libro è un po' singolare. Da anni intorno alle poesie di Brodskij ferve un'intensa attività di commento ai singoli testi che dovrebbe costituire la base imprescindibile per una futura edizione accademica: si tratta del lavoro svolto da Viktor Kulle e Denis Achapkin (rispettivamente per i versi scritti prima e dopo il 1972, anno della forzata emigrazione del poeta) per l'atteso ottavo volume dei *Sočinenija Iosifa Brodskogo* (Sankt-Peterburg 1997-, il settimo volume risale al 2001!) e di quello, appunto, di Losev, che verrà collocato nel secondo volume delle opere in versi brodskiane di prossima (e altrettanto attesa) uscita nella collana Biblioteka poeta diretta da Aleksandr Kušner. Quella che per Losev doveva configurarsi come un'ampia introduzione alla opera e alla vita di Brodskij si è imprevedibilmente – e, direi, fortunatamente – trasformata nel lavoro di cui sto parlando.

Una delle principali difficoltà – se non “la” princi-

pale – che ha dovuto affrontare Losev nel redigere la sua “biografia letteraria” è l'ostilità più volte dichiarata *apertis verbis* da Brodskij stesso nei confronti di qualsiasi forma di biografia che non fosse quella deducibile dai suoi versi. Non è un mistero, infatti, che il poeta si augurasse di venir chiamato a giudizio non per le sue vicende biografiche, ma per le sue poesie, che di sé volesse tramandare ai posteri un'immagine filtrata dalla forza modellizzante della letteratura anziché dal pantano della vita quotidiana. Va da sé che attenersi in modo ferreo a un simile criterio significherebbe produrre l'ennesimo contributo di *literaturovedenie*, abbandonandosi al legittimo sogno di un'esclusiva polisemia artistica non verificata su dati concreti di fondo.

Ora, se è vero che non è consigliabile, soprattutto per il critico letterario, porre il segno di uguaglianza tra persona e personaggio lirico, non perciò è possibile prescindere totalmente dai fatti che non soltanto costituiscono la cronaca biografica di un individuo ma, pur mediati dall'operazione trasfigurante della scrittura poetica, possiedono anche una certa qual nuda e difficilmente discutibile verità. Losev si è quindi trovato in bilico tra la necessità di contemplare il divieto di Brodskij e il bisogno di ricorrere a un'ossatura di dati indispensabili perché il lavoro non fermentasse troppo direttamente su un materiale artistico che – a voler essere massimalisti – potrebbe essere considerato totalmente avulso dalla cronaca di tutti i giorni. A ciò si aggiunga, come ulteriore elemento scoraggiante, che Losev era legato a Brodskij da un vincolo di amicizia e stima che, potenzialmente, avrebbe potuto intersecare in modo infecondo il suo ruolo di studioso.

Losev ha raggiunto, si direbbe, il punto di equilibrio massimo consentito da queste proibitive condizioni di lavoro, e quando si è imbattuto in zone delicate nella travagliata vita di Brodskij ha saputo affrontarle con estremo tatto. Mi riferisco, per esempio, al complesso rapporto con Marina Basmanova, dedicataria del volume *Novye stansy k Avguste* (Ann Arbor 1983), dalla quale Brodskij ebbe un figlio nel 1967, al tentativo di suicidio del poeta (gennaio 1964) e, in generale, alla sua vita sentimentale su cui qualche penna meno scrupolosa potrebbe indugiare con discutibile gusto.

A onor del vero questo non è il primo tentativo di costruire una biografia brodskiana. Già il summen-

zionato Kulle, in “Iosif Brodskij. Chronologija žizni i tvorčestva (1940-1972)” (*Mir Iosifa Brodskogo: putevoditel’*, Sankt-Peterburg 2003, pp. 5-19), aveva messo in fila, in modo deliberatamente asettico, i dati biobibliografici a sua disposizione relativi al periodo “sovietico” della vita di Brodskij. Mi è, inoltre, personalmente nota la fatica con cui uno tra i maggiori esperti di Brodskij, Valentina Poluchina, sta compilando una più fitta – rispetto a quella di Kulle – cronologia della vita del poeta. I primi risultati di questo imponente lavoro sono, tra l’altro, stati messi a disposizione dello stesso Losev che, avendo collaborato al loro coordinamento ed elaborazione, ha pensato bene di includerli nel volume in questione (si vedano le pp. 323-424). A rafforzare l’impressione di un’opera “a più mani” – senza nulla togliere alla paternità indiscutibilmente loseviana del libro nel suo complesso – va segnalato come l’autore abbia potuto avvalersi (cosa del resto esplicitamente dichiarata a p. 285) dei risultati delle ricerche condotte alla fine degli anni Novanta dal canadese David MacFadyen, a cui è stato consentito un accesso massiccio al Fondo numero 1333 della Biblioteca nazionale russa di San Pietroburgo, dove è conservata la parte “russa” dell’archivio Brodskij. Correda il volume una bibliografia selezionata (pp. 432-443) di/su Brodskij, anch’essa operazione di rilievo nonché bussola per i futuri lettori, appassionati e studiosi.

Denis Achapkin, uno dei due relatori (l’altro è Jakov Gordin) intervenuti durante una presentazione pietroburghese del volume (16 settembre 2006, Museo “Anna Achmatova”), pur rilevando l’eccezionalità del libro, ha osservato che lo studioso di Brodskij non vi troverà grandissime novità. Ciò è vero soltanto in parte giacché alla produzione critica su Brodskij da sempre faceva difetto, da un lato, il carattere – che ancora oggi si incontra – divulgativo, dall’altro quello eccessivamente (e frammentariamente) specialistico; mancava appunto l’opera di elastico raccordo e di intelligente sistematizzazione che questa biografia rappresenta. Losev viene, tra l’altro, incontro anche a chi avversi l’organizzazione troppo rigida di un materiale spurio qual è una biografia letteraria. Il libro, infatti, è organizzato in dieci capitoli, a loro volta suddivisi in sottocapitoli aventi autonomia tematica, cosicché, coadiuvandosi con l’elenco dei nomi (pp. 425-431) e con le voci bibliografiche è possibile,

per chi volesse, avere ragguagli e squarci anche su singole problematiche della vita e dell’opera brodskiana. Tanto per fare un esempio, Losev pone a cerniera tra il prima e il dopo 1972 alcuni capitoletti dove fa, in modo necessariamente sintetico, il punto su alcune grandi questioni: il modo in cui Brodskij intende il rapporto fra poesia e politica, il suo senso della patria, il problema della fede, la sua personale variante dell’esistenzialismo mescolata con lo stoicismo. Si tratta di pagine equilibrate, chiare, non semplicistiche né ambigue e, soprattutto, illuminanti su come la *Weltanschauung* di Brodskij, più che un monolite, sia un complesso conglomerato che, se si prende il fattore esistenzialismo-stoicismo, contempla Kierkegaard ma filtrato attraverso Šestov, l’assurdo di Camus ma sopportato con l’imperturbabilità di Marco Aurelio e incarnato cinematograficamente nel personaggio di Vin, interpretato da Steve McQueen in *The Magnificent Seven* (pp. 174-177). E se qualcuno, di fronte a un simile accostamento, dovesse storcere il naso, ricordi le pagine di “Spoils of War” (da *On Grief and Reason*, New York 1995) in cui Brodskij scrive che la “serie di Tarzan, da sola, contribuì alla destalinizzazione – oso dirlo – più di tutti i discorsi di Chruščev al XX congresso del Partito e dopo” (cito da I. Brodskij, *Dolore e ragione*, Milano 1998, p. 17). Anche se tutta novecentesca (filosofia più letteratura più cinema più cultura spicciola), una simile modalità di ricezione dell’Occidente sembrerebbe riproporre – ed effettivamente in parte ripropone – l’ennesimo caso di *sklonenie na ruskie nruvy*, tuttavia con un baricentro d’influenza che, sebbene prevalentemente occidentale e mediato da un “avamposto” culturale relevantissimo come la Polonia (si vedano le pp. 45-47), non perciò esclude tra le letture giovanili anche i classici dell’epos antico indiano (si veda p. 47, ma anche 165 e 203). Un argomento, questo, che attende lo studioso competente in materia così come andrebbe sviluppata oltre la ricognizione dell’intreccio fra *perevodnaja poezija* (si veda p. 44) e poesia personale sia nell’ambito dei *Lehrjahre* di Brodskij sia nel periodo in cui lo stile del poeta era già ampiamente consolidato.

Di tre anni più vecchio di Brodskij, emigrato quattro anni dopo, attento all’evoluzione dell’opera del poeta sia in Urss sia negli Stati Uniti, Losev è attendibile anche quando contestualizza, talvolta transcendendola, la

comparsa del suo “eroe”. Richiamerei l’attenzione, per esempio, sulle illuminanti pagine dedicate alla poesia leningradese della fine degli anni Cinquanta, ricche di dati che sembrano afferire alla “sociologia della poesia” e di spunti come quello in cui Losev rintraccia nell’imaging angloamericano un omologo dell’acmeismo russo senza peraltro alludere a forme di reciproca dipendenza.

La vulgata vuole che il quadro degli anni sovietici brodskiani risulti mosso principalmente dai clamorosi episodi dell’arresto, del processo e dell’esilio; episodi, tra l’altro, che collocano il poeta in una dimensione contrappositiva e dissenniente *ab origine*. Le cose stanno così, ma non integralmente. Losev opportunamente riporta, anche se in modo succinto (pp. 131-133), una vicenda non proprio universalmente nota, ossia Brodskij alle prese con la sfiancante macchina della burocrazia editoriale nel momento in cui, all’indomani del ritorno dall’esilio, si trovò a contrattare la possibilità di pubblicare un proprio libro in Urss, *Zimnjaja počta*. L’elenco delle poesie che avrebbero dovuto rientrare in quello che fu il primo progetto di libro curato da Brodskij alla fine del 1965 o inizio 1966 – *Stichotvorenje i poemy*, uscito a Washington New York per Inter-Language Literary Associates, come è noto non fu autorizzato dal poeta – figura nel terzo volume della raccolta delle opere brodskiane assemblata prima che il poeta emigrasse da Vladimir Maramzin. Se è vero che Brodskij, dopo qualche anno si riprenderà, deluso e irritato, il manoscritto del volume, non va trascurato il fatto che un’operazione di sfrondamento e riorganizzazione dei testi in vista di una eventuale pubblicazione c’era pur stata, come risulta da un manoscritto scampato al macero (si veda in proposito Anna Uspenskaja, “O pervom neopublikovannom sbornike stichov Brodskogo”, *Iosif Brodskij i mir: metafizika, antičnost’, sovremennost’*, Sankt-Peterburg 2000 pp. 330-335). Umanamente parlando, è comprensibilissimo che Brodskij, pur di venire in contatto con qualcosa di più dei venticinque lettori di manzoniana memoria, fosse disposto a venire incontro – almeno a livello di riduzione della mole – alle esigenze della casa editrice Sovetskij pisatel’ qualora questa avesse inteso dare alle stampe un esordiente, anche se di talento. In proposito Losev, che tra l’altro ha dedicato un articolo alla poesia che avrebbe dovuto aprire la raccolta per come l’aveva inizialmente

(e irrealisticamente) ideata Brodskij (si veda “O ljubvi Achmatovoj k Narodu”, *Iosif Brodskij: un crocevia tra culture*, a cura di A. Niero e S. Pescatori, Milano 2002, pp. 159-181), parla giustamente (p. 131) del vedere i propri versi editi come di un’esperienza catartica: “le poesie non pubblicate è come se non fossero definitive, mentre la pubblicazione è una separazione per sempre”. (Mi sembra superfluo sottolineare come sarebbe altamente auspicabile la pubblicazione di *Zimnjaja počta*, magari in entrambe le varianti: sia perché ciò offrirebbe un ulteriore spaccato del Brodskij del periodo sovietico; sia perché, non sussistendo il pericolo che venga lesa la sua figura né tantomeno la sua statura, venga restituito un volto più umano e terrestre al suo titanismo antisovietico; sia, infine, perché la “voglia” di essere pubblicato non avrebbe contrastato in ultima analisi con il desiderio di consegnare la propria “presentazione”, se non “iniziale autobiografia”, ai versi).

“Tra Brodskij nella vita e Brodskij nella poesia non c’è nessuna differenza sostanziale”, scrive Losev (p. 149). Forse è per questo che il “biografo” si permette anche dei capitoletti monografici, come quelli dedicati ai poemi *Isaak i Avraam* (pp. 136-139) e *Gorbunov i Gorčakov* (pp. 140-146), che possono essere visti alla stregua di micro saggi. In merito al secondo, Losev constata una verità mai abbastanza messa in rilievo, e cioè che “nella poesia di Brodskij il cervello per lo più sostituisce il convenzionalmente poetico ‘cuorÈ del passato” (p. 141). Un’affermazione che fa il paio con quanto asserito da Losev sulla raccolta *Uranija* (1987), “musa della creatività obiettiva, indipendente dall’elemento emozionale”, “libro freddo nel vero senso della parola” (p. 238). Un dato, questo, che, comunque lo si voglia giudicare, è difficilmente confutabile e, anche se ciò urta qualche sensibilità post-post-romantica, attraversa in particolare la produzione dell’ultimo Brodskij con esiti straordinari (si pensi a *Portret tragedii*, luglio 1991), creando un territorio lirico “a bassa temperatura” abbastanza inesplorato per le lettere russe, uno spazio creativo dotato di fascino contraddittorio irriducibile alle mere categoria del gusto o della competenza tecnica (e, sia detto per inciso, sostanzialmente inedito in sede di traduzione italiana).

Uranija esce dopo l’assegnazione del Nobel, tracciando un consuntivo poetico che avrà come ulteriore con-

suntivo soltanto *Pejzaž s navodneniem* (1996), raccolta già postuma a sua volta seguita da *So Forth* (1996), libro costituito da autotraduzioni e in inglese e da testi composti direttamente nella lingua che, essendo ancora aperto il dibattito sulla grandezza di Brodskij in lingua inglese (si vedano le pp. 239-246 e l'essenziale contributo di Daniel Weissbort: *From Russian with Love*, London 2004), costringono a parlare di lingua d'adozione "soltanto" per la prosa. Losev non teme di affermarlo con formula felice: "È difficile rifiutare il pensiero che la prosa di Brodskij scritta direttamente in inglese sia una autentica traduzione in un'altra lingua, un traduzione più riuscita, più indiscutibile di tutte le traduzioni dei versi, anche di quelle fatte da lui stesso" (pp. 249-250); in altre parole, che la prosa inglese sia omogenea ai suoi russi (si veda p. 250).

Mancando una cronologia analoga a quella di Kulle per il periodo russo, la storia del periodo americano di Brodskij tracciata da Losev risulta, tra l'altro, doppiamente interessante. Non possono non leggersi con avidità (e forse qualcuno lo farà con interesse un po' pettegolo) le pagine (pp. 197-204) su Brodskij che, da formidabile autodidatta (si veda lo sterminato elenco di letture consigliate dal "prof. Brodsky" a p. 203), si trova calato nei panni di insegnante che con assiduità quasi maniacale fa analisi del testo poetico con il piglio che poi darà le pagine mirabili su Cvetaeva (*Ob odnom stichotvorenii*), Auden (*On "September 1, 1939" by W.H. Auden*) e così via.

Oltre a saldare i pezzi sparsi delle "opere e dei giorni" in un solido impianto biografico-letterario, Losev fornisce informazioni meno diffuse e solo apparentemente marginali, come ad esempio la predilezione brodskiana per De Chirico (p. 76) che, se combinata con l'"occhio-obiettivo" del poeta (figlio, si noti, di un fotografo professionista), risulta preziosa giacché suggerisce un possibile filtro figurativo per la "metafisicità" di certi giochi di ombre e sole, di certi paesaggi urbani contagiati dalla classicità.

Quanto detto, in definitiva, fa ribadire che è lo sguardo d'insieme a costituire la vera e propria novità di questo "esperimento di biografia letteraria", come recita il sottotitolo del libro. Le varie competenze di Losev – che è ad un tempo letterato, poeta, testimone – rendono particolarmente persuasivo questo

lavoro, dando una visione complessiva del fenomeno russo-angloamericano Iosif Brodskij / Joseph Brodsky.

Alessandro Niero

N. Lebina, *Enciklopedija banal'nostej. Sovetskaja povsednevnost': kontury, simvolj, znaki*, Dmitrij Bulanin, Sankt-Peterburg 2006

"Com'era lassù?", chiede Alex Kerner, il protagonista del film *Good bye, Lenin!* (regia di Wolfgang Becker, 2003), all'eroe della sua infanzia, il cosmonauta Sigmund Jähn, finito a guidare un taxi nella Germania riunificata. "Lassù era magnifico, ma poi ti prende la nostalgia di casa", risponde l'uomo.

È la *maladie du pays* (*Heimweh* in tedesco), la nostalgia di una casa che è tanto fisica quanto spirituale, e che agisce nello spazio ma anche nel tempo, facendo desiderare di far ritorno all'orizzonte ristretto della propria esperienza, anche quando le seduzioni della terra straniera sembrerebbero trattenerlo lontano da casa (il fascino di Circe e delle sirene su Ulisse).

Ed è la nostalgia per un mondo familiare definitivamente tramontato, fatto di piccole, insignificanti pratiche quotidiane e di miti grandiosi e reboanti, quello dell'ex Ddr all'indomani della riunificazione tedesca, a spingere il ventunenne Alex, che in questo mondo ha trascorso la sua infanzia, a tentare di ricrearlo, cancellando i cambiamenti del presente, per la madre, risvegliatasi da un coma dopo la caduta del Muro.

Good bye, Lenin! illustra bene il meccanismo di quella che Svetlana Boym definisce nostalgia riflessiva: il desiderio, proprio di chi si trova in esilio o vive in periodi storici di transizione, di ritornare con la memoria a "un corpus comune di punti di riferimento emotivi [...] Una memoria composta sia di simboli ufficiali, sia di molteplici frammenti e schegge del passato" (S. Boym, "Ipocondria del cuore: nostalgia, storia e memoria", *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, a cura di F. Modrzejewski e M. Sznajderman, Milano 2003, pp. 1-88, qui p. 63). Alex, il protagonista del film, non è un comunista restauratore, incapace di adattarsi alle novità del capitalismo, ma una persona che ha condiviso con i propri concittadini uno spazio comune di esperienza culturale, un insieme di punti di riferimento, contigui

alle emozioni del proprio vissuto, e che ora si è visto privato di questa topografia dell'anima e cerca di riprodurla per ritrovarsi in un mondo conosciuto e familiare. È un sentimento comune a coloro che sono nati nei paesi dell'Europa comunista, i quali sono stati proiettati all'improvviso in un mondo privo di quelle coordinate che permettevano loro di orientarsi nella realtà del presente e che facevano da cornice agli eventi della loro vita.

Ed è un sentimento simile, a mio avviso, a costituire la motivazione fondamentale per l'ultimo libro, *Enciklopedija banal'nostej. Sovetskaja povsednevnost': kontury, simvolj, znaki* [Enciclopedia delle banalità. Quotidianità sovietica: contorni, simboli, segni], di Natalija Lešina, storica per formazione, collaboratrice assidua della rivista di storia Rodina, autrice di saggi storico-sociologici piuttosto noti in Russia, come: *Rabočaja molodež' Leningrada. Trud i social'nyj oblik. 1921-1925 gg.* [La gioventù operaia di Leningrado. Lavoro e aspetto sociale. 1921-1925, 1982]; *Prostitucija v Peterburge (40-e gg. XIX – 40-e gg. XX vv.)* [La prostituzione a Pietroburgo. 1840-1940, 1994]; *Povsednevnaja žizn' sovetskogo goroda. Normy i anomalii. 1920/1930-e gody* [Vita quotidiana della città sovietica. Norme e anomalie. Anni Venti e Trenta del Novecento, 1999]; *Obyvatel' i reformy. Kartiny povsednevoj žizni gorozhan v gody NEPa i chruščevskogo desjatiletija* [La borghesia e le riforme. Immagini della vita quotidiana dei cittadini all'epoca della NEP e nel decennio chruščeviano, 2003] e altri.

Il libro, uscito nel 2006 per i tipi dell'editrice Dmitrij Bulanin di Pietroburgo, si presenta come un repertorio di oggetti, fenomeni, pratiche e rituali della vita quotidiana, i cui contorni si inscrivono nella geografia della Russia sovietica di ambito urbano. L'intento dichiarato dell'autrice, che ritrova i presupposti teorici per il suo lavoro nel filone degli studi sul *byt* e sulla cultura della del quotidiano iniziati da V.V. Ivanov, V.N. Toporov, B.A. Uspenskij, D.S. Lichačev e Ju.M. Lotman, è quello di rappresentare lo spazio verbale e visuale del recente passato sovietico, ripercorrendone segni e simboli (nell'accezione proposta da Lotman) legati alla vita quotidiana ordinaria.

Studi di taglio filologico-linguistico sui cosiddetti sovietismi, le parole nate in epoca sovietica e caratterizza-

te da un particolare "colorito rivoluzionario", non sono una novità per il panorama scientifico russo e internazionale, basterà citare per tutti il recente *Tolkovyj slovar' jazyka Sovdepii* [Dizionario della lingua del Paese dei Soviet] dei pietroburghesi V.M. Mokienko e T.G. Nikitina [Sankt-Peterburg 1998]; essi però generalmente trascurano il contesto sociale in cui si sono originate le parole, e per di più prendono in considerazione solo i realia sovietici, ovvero i termini specificamente legati a quella cultura e indicanti realtà che in essa trovavano origine (in Italia un lodevole tentativo di superare questa tendenza è stato fatto da G.M. Nicolai nel suo *Viaggio lessicale nel paese dei soviet. Da Lenin a Gorbačev*, Roma 1994). Lešina invece si pone come scopo principale quello di "rispondere alla domanda su quando è nato questo o quel 'sovietismo' e di chiarirne il significato storico, antropologico e sociale" (p. 9), ma anche di analizzare come il significato di vocaboli nati in precedenza si trasformi nel contesto della nuova realtà, in maniera da fornire un quadro complesso del paesaggio quotidiano di epoca sovietica nel suo mutare nel tempo (sono i contorni cui si fa menzione nel titolo, la cornice spazio-temporale che fa assumere a un termine, anche di uso comune, un particolare significato culturale). Gli oggetti e i fenomeni della cultura materiale si arricchiscono, nel contesto semiotico, di una segnicità che evidenzia l'atteggiamento psicologico di una data comunità verso di essi: elementi e pratiche del quotidiano costituiscono una sorta di codice che esprime le condizioni sociali, le convenzioni estetiche e i principi etici di una società. La struttura mentale e i codici di comportamento delle persone sono determinati in gran parte dalla quotidianità e, d'altro canto, questa stessa quotidianità è espressione dello status politico e sociale di una comunità culturale. È il mondo materiale della vita di tutti i giorni a riempire e a dare senso allo spazio storico (p. 13).

I circa 350 lemmi che compongono l'enciclopedia sono frutto di uno spoglio effettuato su dizionari ed enciclopedie di vario genere, ma soprattutto provengono dall'analisi di opere scientifiche e pubblicistiche, documenti di organi statali e di partito, stampa periodica, dati statistici, memorie, diari, lettere. Tutti però fanno parte dell'orizzonte esperienziale dell'autrice stessa, la quale, sulla scia di quanto anche sostiene il filosofo e

linguista V.P. Rudnev (*Enciklopedičeskij slovar' kul'tury XX veka. Ključevye ponjatija i teksty*, Moskva 2003, p. 5), ritiene che i termini e le locuzioni inseriti nel dizionario debbano essere immediatamente comprensibili per l'autore e interessanti dal suo punto di vista personale (p. 16), con ciò stesso definendo la sua fisionomia di soggetto attante implicato nella costituzione di un paradigma culturale. Lebina allinea sugli scaffali del suo panopticum i frammenti verbali e visivi della sua personale realtà quotidiana; come un antiquario, ci lascia liberi di aggirarci nei meandri della sua bottega, scegliendo il percorso che più ci aggrada, coinvolgendoci con la malia della sua nostalgia, ironica e appassionata a un tempo.

A ogni lemma è dedicato un saggio di varia lunghezza, in cui si spiega quando è sorto quel termine (nel caso di un realia sovietico), o si delimitano i contorni spazio-temporali in cui esso ha assunto una particolare connotazione segnica o simbolica nelle condizioni del socialismo realizzato (nel caso di termini generici come *banja, boroda, brjuki, deti, elka, farfor, galstuk, ikony, reklama...*). All'illustrazione del significato contribuiscono le citazioni dirette di testi culturali che riportano il termine, siano essi verbali (e non si fa differenza fra opere con valore letterario e documenti che ne sono privi) o visuali: il volume è corredato di numerose immagini (fotografie, disegni, opere d'arte, scene di film) che concorrono, insieme al testo scritto, a definire il senso dei segni e dei simboli presentati. Alla fine di ogni voce si suggerisce una bibliografia essenziale di studi o repertori che trattano più specificamente quel determinato oggetto o fenomeno, di modo che la consultazione dell'*Enciklopedija* possa costituire un primo passo per ricerche future più approfondite.

Gli ambiti di pertinenza dei lemmi sono principalmente quelli legati alla sfera familiare e sessuale (*abort, brak, deti, kontracepcija, krasnaja svad'ba, seks, razvod, zvezdiny...*); alla casa, intesa come ambiente domestico (*abažur, cholidil'nik, divan-krovat'...*), e ai principi di organizzazione dello spazio abitativo (*chruščevka, kommunalka, uplotnenie, ŽAKT, žiliščnyj peredel, žilkooperacija, ŽSK, ŽEK...*); all'alimentazione (alcune voci sono dedicate alle modalità di rifornimento del cibo: *narpit, obščepit, pivnaja* e così via; altre a pietanze particolari: *čipsy, cyplenok tabaka, kitovaja kol-*

basa, koka-kola, šampanskoe...); all'abbigliamento e alla cura del corpo (*banja, bezrazmernyj, bikini, brodvejka, brjuki, čulki, džinsy, mannaja kaša, mini-jubka, načes, pižama, sintetika, tapočki domašnie...*); al tempo libero (*igral'nye karty, molodežnoe kafe, tancy, večera "dlja teč, komu za 30"...*). Alcune voci riguardano le forme tradizionali di comportamento deviante nelle specifiche condizioni della società sovietica (*chuliganstvo, narkomanija, prostitutcija...*) o i fenomeni marcati dal discorso dominante come deviazione dalla norma (*bič, izliški, jazva, gomoseksualizm, stiljaga...*). Un certo numero di lemmi, infine, attiene alla sfera della morte e dei rituali a essa collegati (*krematorij, samoubijstvo, smert'...*).

Nella sua introduzione Lebina propone inoltre una classificazione dei lemmi in base alla loro marcatura semiotica (pp. 17-18): oggetti con valore segnico o simbolico (*buržujka, "spidola"...*); istituti e organizzazioni sociali preposti alla regolamentazione della vita quotidiana (*dvorec brakosočetanij, sberkassa...*); categorie e ruoli sociali che riflettono i tratti specifici della quotidianità sovietica o sono investiti del compito di regolamentarla (*besprizorniki, tunejadec, valjutčik, upravdom...*); fenomeni reali o presunti della quotidianità sovietica marcati dal potere politico (*blat, davidsonovščina, onepivanie...*); documenti che regolano la struttura della quotidianità e ne fissano le norme (*pasport, talony...*); eventi della vita quotidiana (*deneznye reformy, komsomol'skaja pascha, komsomol'skoe roždestvo...*); concetti comuni che, nel contesto della quotidianità sovietica, acquistano un particolare valore segnico (*dača, kommuna...*).

Uno dei meriti principali dell'autrice è quello di avere coniugato il rigore scientifico a una ironia lieve e a un gusto per la narrazione che permettono di leggere il libro come fosse una raccolta di racconti. Si è spinti involontariamente a sorridere quando si apprende che, nella frenesia di automatizzare ogni aspetto della vita quotidiana, negli anni '60, vennero piazzati per le vie di Mosca dei polverizzatori automatici di profumo che spruzzavano sul viso di chi lo desiderava acqua di colonia in tre profumazioni ("avtomat", pp. 35-36), o che nello stesso periodo, per disposizione del Presidium del Consiglio Centrale dei Sindacati, si introdusse nelle fabbriche la pratica dei "cinque minuti di vitalità", per cui nel 1966 circa 11 milioni di operai, intorno alle 11 del

mattino, erano sollecitati dalla voce pimpante di uno speaker radiofonico a saltellare all'unisono nei rispettivi posti di lavoro ("proizvodstvennaja gimnastika", pp. 292-293, fig. 58), o ancora che, al mutarsi del discorso culturale avvenuto alla fine degli anni '50, i distinti signori, che fino ad allora avevano passeggiato indisturbati con i loro pigiami a righe durante i periodi di riposo trascorsi nei sanatori, nel 1956 vennero tacciati dalla rivista Rabotnica di passatismo staliniano, mentre il film *Tri pljus dva* (regia di G. Oganessian, 1963) contrapponeva a loro i più disinibiti e attraenti *dikari* ("dikar", pp. 126-128, fig. 90; "pižama", pp. 285-286, fig. 53).

Le osservazioni conclusive di Natalija Lebina a proposito dei retaggi culturali, ma con segnicità diversa (quando non opposta), dell'epoca prerivoluzionaria nei discorsi dominanti lungo l'arco dell'epoca sovietica (al di là dei segni e dei simboli specifici) e dei lasciti di quest'ultima nella cultura contemporanea (pp. 26-28), oltre ad allargare la nostra comprensione del presente e del recente passato della Russia, contribuiscono alla definizione di una sensibilità nostalgica *off-modern* (né pre- né postmoderna), per cui la temporalità è intesa non come progresso teleologico, bensì come sovrapposizione o coesistenza di tempi eterogenei (si veda S. Boym, "Ipocondria", op. cit., pp. 35-37). I vari elementi della "tela discreta" (p. 26) in cui Lebina ha tradotto la quotidianità sovietica non costituirebbero solamente i suoi momenti memorabili, ma potrebbero contenere i germi del futuro. Fenomeni quali la *soc-art* o il postmodernismo letterario in Russia sembrerebbero confermarlo.

Andrea Lena Corritore

S. Dickinson, *Breaking Ground. Travel and National Culture in Russia from Peter I to the Era of Pushkin*, Rodopi, Amsterdam – New York 2006

Con questo lavoro Sara Dickinson ci introduce "alla scoperta di nuove vie" (*Breaking ground*), ripercorrendo, come recita il sottotitolo, "il viaggio e la cultura nazionale russa da Pietro I sino all'epoca di Puškin". Si tratta più precisamente di un itinerario lungo un secolo e mezzo (dal 1689 al 1850), attraverso le testimonianze dirette, i diari e le opere ispirate al viaggio di alcuni dei principali rappresentanti della cultura dell'epoca.

L'opera è divisa in cinque corposi e densi capitoli in cui l'autrice attraversa le tappe fondamentali del progressivo avvicinamento della Russia al mondo occidentale, attraverso la letteratura del viaggio che proprio in Europa aveva conosciuto un grande sviluppo sin dal Seicento. Il viaggio è l'esperienza nell'immaginario geografico dell'immenso spazio russo e quella del tempo storico in cui si forma una nuova consapevolezza dell'identità nazionale.

Il primo capitolo è dedicato al periodo compreso tra il 1689 e il 1789, dal quale emergono le interessanti pagine del diario di Boris Kurakin, durante quell'epoca che l'autrice definisce "turismo petrino". È noto che Pietro I, attratto dall'occidente, inducesse i suoi sudditi a viaggiare allo scopo di apprendere il più possibile dalle esperienze in Europa; per tale motivo, sin dal 1697, spedisce B. Kurakin in Italia per conoscere le tecniche della nautica. Questo viaggiatore russo avrebbe poi visitato varie parti d'Europa, da Malta ad Amsterdam sino a Vilnius. Solo a partire dal 1705 di Boris Kulakin restano dei diari scritti in maniera tutt'altro che privata, come promemoria di idee e impressioni da trasmettere alla corte russa protesa forzatamente verso l'occidentalizzazione.

Di altro genere è lo stile di Aleksandr Kurakin, con le sue lettere da Parigi e dall'Inghilterra, e di Ekaterina Daškova con le sue annotazioni dalla Scozia. Si tratta di due importanti figure intellettuali e diplomatiche del secondo Settecento, cui l'autrice dedica i successivi sottocapitoli. Gli scritti privati di Kurakin e Daškova conferiscono un valore maggiormente elaborato alla narrativa "del viaggio". La piena letterarietà di questo genere deve tuttavia attendere la firma importante di Denis Fonvizin con le sue epistole dalla Francia, di natura didascalica, ma dal deciso carattere critico contro la gallomania imperante in Russia. I due sottocapitoli su Fonvizin sono dedicati rispettivamente alla sua permanenza in Francia e ai suoi scritti durante i viaggi successivi, caratterizzati dalla malattia, in cui alterna alle polemiche politiche una serie di riflessioni introspettive. Già dal primo capitolo si deduce che all'epoca di Caterina II molti nobili russi potessero viaggiare in tutt'Europa e talvolta fossero invitati a farlo; d'altronde già Pietro III aveva aperto le frontiere ben prima che Caterina, affascinata dall'illuminismo, guardasse con ancora

maggiore interesse a occidente. Sarà la stessa zarina a rendersi fautrice della letteratura di viaggio all'interno alla Russia: durante una visita sul Volga invierà le sue impressioni in una missiva a Voltaire.

È tra la fine del Settecento e il primo Ottocento che questo genere raggiunge il suo apice, grazie al coinvolgimento progressivo dei principali scrittori russi. Sara Dickinson non poteva non dedicare un capitolo ad Aleksandr Radiščev e alla sua “descrizione domestica” della Russia, immortalata con pagine ricche di sentimento e di critica sociale nel suo celebre *Viaggio da Pietroburgo a Mosca*. L'ultimo segmento del secondo capitolo è dedicato alle lettere e ai diari scritti da Radiščev in Siberia tra il 1790 e il 1797.

Il terzo capitolo del libro rivolge l'attenzione a Nikolaj Karamzin, altra figura di riferimento dello scrittore-viaggiatore a cavallo tra i due secoli (1791-1812), in quell'epoca di transizione e di grandi sconvolgimenti che va dalla Rivoluzione francese alla campagna napoleonica. Nelle sue *Lettere di un viaggiatore russo* (1791-1801) emerge una sensibilità nuova stimolata dalle impressioni prodotte dai paesaggi di Germania, Svizzera, Francia e Inghilterra che rendono sempre più serrato il confronto con la Russia. Il sentimentalismo e le descrizioni idilliache generate da una visione preromantica karamziniana – non necessariamente impegnata sul piano sociale come era avvenuto per Radiščev – avranno origine proprio dalle esperienze ricavate dallo scrittore lungo i principali itinerari europei.

Il quarto capitolo è dedicato al “Ritorno in Europa” (1812-1825) a partire dalla vittoria su Napoleone sino alla fine del regno di Alessandro I, lo zar restauratore. Sono i nobili combattenti contro le truppe napoleoniche che, occupando progressivamente lo spazio del vecchio continente sino alla Francia, riporteranno attraverso le proprie testimonianze scritte la riaffermazione dell'orgoglio nazionale russo. L'autrice si sofferma in particolare su Fedor Glinka che arriva a Parigi nel 1814 e di cui ci sono pervenute le *Lettere di un ufficiale russo* (1808-1816), dedicate al fratello Sergej. Secondo la visione moderata di Glinka, la vittoria sui francesi non aveva tanto cambiato lo sguardo sull'occidente da parte della Russia, quanto aumentato la tensione tra le due culture. Uno spazio in questo capitolo è dedicato anche al viaggio di Batjuškov in Francia e alle impres-

sioni di Žukovskij sulle cascate del Reno; siamo nell'epoca di affermazione delle lettere russe in maniera sempre più indipendente, fatto che sarà confermato dallo sguardo meno ingenuo e più consapevole degli scrittori nel descrivere l'effetto prodotto dalle terre straniere dell'occidente.

L'ultimo e quinto capitolo affronta il tema della reinterpretazione del “grand tour” europeo ad opera di Kjučel'beker, poeta decabrista in cui permane una vena prevalente di romanticismo. Il secondo sottocapitolo sofferma l'attenzione sul fenomeno peculiare che caratterizza l'opera di Nikolaj Gogol', per il quale lo spazio geografico “straniero” diventa necessario per recuperare quello “domestico”. A Pietroburgo scriverà i suoi racconti sull'Ucraina, mentre *Le anime morte* prenderanno vita durante la sua permanenza in Europa occidentale. La prosa realistica di Gogol' si fonda sul procedimento del viaggio e sulla necessità di lasciare lo spazio che diventerà oggetto della descrizione. Negli ultimi due sottocapitoli l'autrice analizza infine l'importanza del viaggio nelle province russe presente nell'opera di Aleksandr Puškin (“sulle tracce di Pugačev e Radiščev”) e di Vasilij Žukovskij.

Lo studio di Sara Dickinson, attraverso questo affascinante e dettagliato excursus storico-letterario nella letteratura del viaggio, riesce nel suo proposito di fornire uno sguardo critico sulla formazione di una coscienza nazionale moderna, sia in relazione alla percezione interna dello spazio russo che sulla base del confronto diretto e in evoluzione con l'Europa occidentale.

Marco Sabbatini

A. Šenle, *Podlinnost' i vymysel' v avtorskom samosoznanii russkoj literatury putešestvij. 1790-1840*, traduzione dall'inglese di D. Solov'eva, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 2004

Il volume presenta la traduzione russa di una ricerca accademica americana (A. Schönle, *Authenticity and Fiction in the Russian Literary Journey 1790-1840*, Harvard University Press, Cambridge-London 2000) sulla letteratura russa di viaggio tra il 1790 e il 1840, che permette di guardare all'atmosfera culturale del periodo in una prospettiva nuova. Ai suoi albori il genere

del *travelogue*, approdato in traduzione in Russia, aveva ottenuto un grande successo, attirando l'interesse di una schiera di autori significativi come Radiščev, Karamzin e Puškin; fra gli altri spiccano inoltre i nomi di Šalikov, Žukovskij, Izmajlov, Batjuškov, Bestužev-Marlinskij, Murav'ev-Apostol, Vel'tman e Senkovskij. Ripercorrendo la storia del genere dalle sue prime manifestazioni alla fine dell'epoca romantica, l'itinerario proposto da Andreas Šenle offre l'opportunità di comprendere in maniera più approfondita il processo di formazione di una "personalità autoriale" e l'affermarsi di una letteratura propriamente finzionale – ovvero basata sull'*invenzione* – in un contesto in cui per tradizione venivano apprezzati soprattutto i testi che narravano fatti realmente accaduti.

Come si è già osservato, sul piano diacronico la ricerca copre un arco di tempo dalla fine del XVIII alla metà del XIX secolo e i quattro capitoli del testo si concentrano rispettivamente su alcuni autori e tipologie di racconti di viaggio, confrontando fra loro i contenuti e le diverse caratteristiche formali dei testi. Gli obiettivi di fondo dello studio sono legati all'indagine del passaggio, nello sviluppo del *travelogue* letterario russo, dalla componente più marcatamente "realistica" e concreta del resoconto a quella artistico-finzionale, che contamina vari stili e generi letterari creando un modo nuovo di rapportarsi all'idea del viaggio. Dalle scarse note di diario settecentesche, ricche di osservazioni e impressioni personali, con Karamzin e Radiščev il viaggio si trasforma in un canovaccio, in una variopinta cornice letteraria in grado di tenere assieme una serie di invenzioni e sottili divagazioni, ma anche denunce appassionate delle condizioni di vita nel paese. Il lavoro di Šenle ha il pregio di far emergere, opera per opera, gli svariati echi intertestuali, evidenziando la ricchezza del dibattito culturale del periodo: al di là delle mode, infatti, il *travelogue* appare un genere di per sé ricco di rimandi e ibridazioni. Dalla poesia alla musica, dall'istruzione alla politica, dalla religione alle tradizioni locali, ogni viaggio si sviluppa anche nell'immaginario, diventando una sperimentazione letteraria e, allo stesso tempo, un percorso intensamente spirituale. Indagando i meccanismi dell'invenzione vengono messe in evidenza di volta in volta le scelte, le tecniche e le diverse passioni che riflettono le radici culturali degli scrittori.

L'introduzione presenta una panoramica cronologica generale sulla letteratura di viaggio in Russia dal Medioevo in poi; dagli austeri resoconti dei *palomniki* – di ambito e tematiche prettamente religiosi – si sono sviluppati a poco a poco i racconti di viaggio, con una progressiva secolarizzazione soprattutto a partire dalla seconda metà del XVI secolo. I cambiamenti più significativi avvengono nel XVIII secolo, con la pubblicazione dei diari dei viaggi all'estero di alcuni diplomatici della corte imperiale. In seguito al decreto che libera i nobili dall'obbligo del servizio di stato (1762) nascono infatti nuovi interessi, e per alcuni personaggi particolarmente colti e abbienti ciò comporta la possibilità di viaggiare a lungo. Inizialmente il successo del genere letterario emergente è legato alle varie traduzioni russe del *Sentimental Journey* [Sentimental'noe putešestvie, 1768] di L. Sterne (1713-1768), nonché alla pubblicazione del *Putešestvie iz Peterburga v Moskvu* [Viaggio da Pietroburgo a Mosca, 1790] di A.N. Radiščev (1749-1802) e delle *Pis'ma russkogo putešestvennika* [Lettere di un viaggiatore russo, 1791-1795] di N.M. Karamzin (1766-1826), ricche di riferimenti e rimandi al testo di Sterne. Sulla scia di queste opere capostipiti, il *travelogue* russo conosce la sua massima fioritura nella prima decade del XIX secolo, con una grandissima eterogeneità di forme e stili che testimonia l'appropriazione e la re-invenzione dei modelli letterari occidentali.

Nel primo capitolo vengono esaminati i contenuti, le strutture e gli orientamenti di due opere fondamentali come il *Viaggio da Pietroburgo a Mosca* di Radiščev e le *Lettere di un viaggiatore russo* di Karamzin, mettendo in evidenza le reciproche differenze nella poetica, nella visione del viaggio e nel rapporto fra *natura* e *parola*. Nel paragrafo finale (pp. 68-71) vengono confrontate in particolare le diverse concezioni filosofiche e ideologiche degli scrittori, che sottendono la ricchezza dell'intelaiatura formale e culturale dei due testi:

Во многих отношениях травелоги Радищева и Карамзина антиномичны. Оба автора рассматривают путешествия как род деятельности и, быть может, как институт общественной жизни, но делают это в различной перспективе. Для Радищева естественное положение человека заключается в привязанности к определенному месту и образу жизни; для Карамзина важны пространственная и экзистенциальная подвижность и пластичность. (p. 68)

Il secondo capitolo è dedicato all'analisi di alcune

opere di viaggio riconducibili per vari aspetti alla corrente sentimentalista, viste sullo sfondo delle loro complesse funzioni nel dibattito socio-culturale dell'epoca (primo XIX secolo). Dopo un quadro d'insieme sui molteplici significati del concetto di *rituale* sociale, vengono esaminati nel dettaglio il *Putešestvie v Malorosiju* [Viaggio nella Piccola Russia, 1803] del principe P.I. Šalikov, le *Pis'ma V.A. Žukovskogo k velikoj knjagine Aleksandre Fedorovne iz pervogo zagraničnogo putešestvija v 1821 godu* [Lettere di V.A. Žukovskij all'illustre principessa Alessandra Fedorovna dal primo viaggio all'estero, 1821] e il *Putešestvie po Saksonskoj Šveicarii* [Viaggio nella svizzera sassone, 1823] di V.A. Žukovskij (1783-1852). Ci si sofferma in particolare sulle componenti "teatrali" e sentimentaliste di queste opere, approfondendo le differenze nella *Weltanschauung* dei rispettivi autori. A un'idea del viaggio come *divertissement*, distrazione e commedia di costume al contempo, la visione di Žukovskij contrappone infatti un intenso slancio verso la ricerca spirituale e l'elevazione. Accanto al viaggio come scoperta dell'*altro* si sviluppa quindi una prospettiva nuova, in cui i meccanismi artistico-finzionali ottocenteschi riflettono sempre più i conflitti interiori.

La terza sezione dello studio si concentra principalmente su quattro testi, *Putešestvie v poludennuju Rossiju* [Viaggio nel sud della Russia, 1800-1802] di V.V. Izmajlov, *Otryvok iz pisem russkogo oficera o Finljandii* [Passi dalle lettere di un ufficiale russo in Finlandia, 1810] di K.N. Batjuškov (1787-1855), *Poezdku v Revel'* [Viaggio a Revel' (l'odierna Tallin), 1821] del romanziere A.A. Bestužev-Marlinskij (1797-1837) e *Putešestvie po Tavride v 1820 godu* [Viaggio in Tauride nell'anno 1820, 1823] di I.M. Murav'ev-Apostol. Queste opere segnano una netta evoluzione del racconto di viaggio verso tematiche di carattere storico nazionale, in cui gli elementi realistici e la ricerca storiografica si combinano con l'invenzione letteraria e l'innovazione linguistica, sulla scia del romanticismo europeo (si pensi in particolare ad autori come Byron e Scott).

Nel quarto capitolo si analizzano alcuni *travelogues* in cui il tema e il genere del viaggio vengono rielaborati in chiave ironica e satirica, come il romanzo *Strannik* [Il pellegrino, 1831] di A.F. Vel'tman (1800-1870), il diario di viaggio *Fantastičeskie putešestvija barona Brambeusa* [I viaggi fantastici del barone Brambeus, 1833]

di O.I. Senkovskij (1800-1859) e il *Putešestvie v Arzerum* [Viaggio ad Erzerum, 1836] di A.S. Puškin (1799-1837). Con l'avanzare del XIX secolo l'influenza del movimento romantico e del dibattito sulla lingua portano all'accentuazione della contaminazione stilistica: in queste opere il genere di viaggio viene reinterpretato in veste ironica o parodica, e le componenti di origine autentica si mescolano ormai inestricabilmente con l'invenzione. Nella scrittura degli autori citati affiorano elementi fantastici e grotteschi che favoriscono una rilettura dei concetti di *autenticità* e *invenzione*; sospesi fra dettagli realistici e digressioni tragicomiche alla Sterne, fra interpolazioni colte e frammenti di pura satira, questi viaggi anticipano per certi aspetti le ulteriori evoluzioni della letteratura di viaggio nel XX secolo.

L'apparato critico dell'edizione russa si presenta accurato e preciso: a fine testo compaiono numerose note integrative di ciascun capitolo (pp. 205-246), che si distinguono per dovizia di dettagli e meticolosità nella citazione delle fonti. Nelle note si spazia infatti dai pellegrinaggi nella Rus' medievale alla letteratura sentimentalista, dagli epistolari di viaggio a svariati studi critici russi e occidentali. Data l'ampiezza degli argomenti trattati, la bibliografia appare coerente ed esaustiva, anche se non è stata aggiornata rispetto all'edizione originale americana del 2000; spicca infine un ricco indice dei nomi, utile strumento per ricostruire i percorsi generali della ricerca.

Ilaria Remonatò

Omosessualità e Europa. Culture, istituzioni, società a confronto, a cura di A. Amenta e L. Quercioli Mincer, Lithos, Roma 2006

Il convegno internazionale *Omosessualità e Europa*, svoltosi a Roma il 29 e 30 novembre 2005, e il volume che ne ha raccolto gli atti a breve giro di stampa si collocano contemporaneamente a due importanti crocevia. Il primo riguarda quello che si suole definire, come piace ai direttori di testata, "costume e società": il libro appare poco dopo le scandalose repressioni in Polonia di manifestazioni pacifiche contro razzismo e omofobia e poco prima del dibattito sui pacs in Italia, e gli interventi dei relatori non mancano di sottolineare

recenti fatti di cronaca e le implicazioni più attuali di un discorso sull'omosessualità. L'altro crocevia è quello, di interesse più strettamente accademico, che riguarda l'approccio e la metodologia dell'analisi dei fenomeni letterari: in questo senso *Omosessualità e Europa* è uno dei primi consapevoli esempi di *cultural studies* e di *gender studies* italiani. L'introduzione di Alessandro Amenta e di Laura Quercioli Mincer sottolinea la novità di tale approccio, anzi in certi punti pare quasi un manifesto di un nuovo (da noi) modo di accostarsi ai fenomeni culturali:

Il comune denominatore è costituito dall'approccio culturologico e sensibile agli aspetti di genere, metodologie da noi ancora scarsamente diffuse, ma ormai al centro della riflessione scientifica in altri paesi europei e in Nordamerica. Riflettere sul genere e sul queer significa riconsiderare concetti come identità, sessualità, maschilità, femminilità, omosessualità; significa decostruire queste nozioni e queste teorie, analizzandone motivazioni e conseguenze, scardinandone il supposto carattere universale, neutrale, naturale, e mostrando invece la fattura connotata, localizzata e situata di ogni sapere; significa divenire consapevoli degli interessi e dei rapporti di potere che sottendono la produzione della conoscenza e le sue implicazioni con la costruzione della soggettività degli individui; significa infine cercare di riscrivere questi concetti in una dimensione attenta alla differenza, alla fluidità, alla mutazione (pp. 14-15).

Il discorso sui *women's and gender studies* in Italia è più avanti approfondito nell'intervento di Maria Serena Sapegno (pp. 59-70) che ne traccia la storia e gli sviluppi nel nostro paese e, con esemplare chiarezza, crea ordine nella terminologia di un approccio da noi non solo poco praticato, ma anche poco conosciuto. Interdisciplinari per definizione, gli studi di genere, che si incontrano con la ricerca multiculturale e postcoloniale mettono in pratica una "definizione allargata di conoscenza" che ha lo scopo di facilitare "la promozione di una coscienza europea" (p. 67). E qui i crocevia si incrociano a loro volta e si chiarisce il senso del titolo dato al convegno. Un titolo "sottilmente trasgressivo" e forse anche "volutamente provocatorio", scrive Paola Colaiacono (p. 55), che nota come gli organizzatori abbiano giustamente evitato l'abusato termine "identità": infatti le politiche identitarie "sono ambigue perché conformiste" (p. 57), osserva l'anglista, riprendendo un discorso pasoliniano.

Il libro è diviso in tre sezioni. La prima di esse presenta brevi interventi di esponenti del mondo politico e associazionistico (Franco Grillini, Imma Battaglia, Luigi Nieri, Mariella Gramaglia), la cui presenza, pur non

aggiungendo in questa sede molto a quanto sia già stato detto sull'omosessualità dal punto di vista concettuale, dimostra l'importanza che il convegno romano ha avuto anche al di fuori dell'ambito accademico. La sezione presenta inoltre una relazione di Claus Nachtwey (responsabile dell'Ufficio per gay e lesbiche presso il dipartimento dell'educazione, della gioventù e dello sport del senato di Berlino) sull'uguaglianza dei diritti GLBT in Germania.

Con la seconda sezione, denominata "Incrocio", si entra in questioni più accademiche e questa parte avrebbe forse potuto più delle altre mettere a rischio l'organicità del lavoro nel suo complesso, in quanto qui si aggiunge sulla bilancia una questione non da poco, come quella dell'ebraismo. Tuttavia, il testo di Laura Quercioli Mincer, *Silenzio e grido. Ebraismo e omosessualità in Giorgio Bassani e Julian Strykowski*, si rivela non solo un ottimo intervento, ma una chiave di volta di tutto il libro. In esso l'autrice affronta due testi della letteratura italiana e polacca nel loro genere emblematici, *Gli occhiali d'oro* di Bassani e *Milczenie* [Silenzio, pubblicato in *eSamizdat* 2004, 3, pp. 159-184] di Strykowski, per mostrare – e qui sta la parte più interessante del contributo – come "i due pur diversissimi scrittori coniughino la propria ambiguità di risposta rispetto all'identità sessuale 'deviante' con una mancanza di chiarezza o addirittura con un rifiuto di sostanza rispetto al mondo ebraico; proprio la fallimentare o problematica identificazione con l'ebraismo andrebbe in maniera quasi paradossale a coincidere con la difficoltà di accettazione della diversità sessuale" (p. 87). La scelta tra Auschwitz e Israele (per dirla con Hans Mayer, autore della monografia *I diversi*) diventa in sostanza una scelta tra "l'incubo interiorizzato di una parità illusoria del genere umano" e "la messa in discussione del discorso dominante, il riconoscimento e la presa di responsabilità nei confronti della propria e altrui diversità esistenziale". Si noti che il testo citato di Mayer, nel quale si analizzavano contemporaneamente tre aspetti della diversità (donna, ebreo e omosessuale), uscì in Germania nel 1975 ed in Italia nel 1977. Ciò nonostante, solo negli ultimi anni (in particolare nell'ambito dei *cultural studies*) si sono riprese le fila del suo discorso troppo a lungo considerato tabù. L'altro "incrocio" ebraismo-omosessualità è nell'articolo del giovane Gianpaolo Derossi, incentrato su due ondate mi-

gratorie (1903-1914 e 1918-1924) dall'Europa orientale in Palestina, particolarmente importanti dal punto di vista culturale, con le quali si venne a creare una nuova immagine del maschio ebreo: il sionismo, quindi, come rivoluzione erotica, che poi darà i suoi frutti nella letteratura israeliana specialmente con l'opera di Yotam Reuveny. Oltre ai citati testi di Paola Colaiacomo e Maria Serena Sapegno, la sezione comprende un sensibile e competente intervento di Sonia Sabelli dedicato alla scrittrice slovacca "migrante" Jarmila Očkayová.

La terza parte, introdotta da Luigi Marinelli, si concentra sull'"Altra 'Altra Europa'", cioè sui diversi rapporti di Russia e Polonia con l'alterità. Ne fanno da cardine gli articoli di Andrea Lena Corritore e Alessandro Amenta che, pur non addentrandosi in questioni strettamente letterarie, forniscono un quadro preciso ed esauriente, indispensabile per chi voglia capire alcune questioni legate al rapporto delle culture russa e polacca con la percezione del "diverso" (questioni che nella letteratura e nel cinema hanno lasciato non poche tracce ed altre ancora ne lasceranno).

Lena Corritore ripercorre gli albori del movimento gay in Russia, nato per forza di cose "in contrapposizione al potere-partito che, in qualità di garante della cultura egemone, negava il diritto di esistenza agli omosessuali" (p. 148). L'articolo presenta anche un'interessante mini-rassegna iconografica con vignette satiriche e copertine delle prime riviste gay in Russia (all'inizio degli anni Novanta).

Quasi una preistoria di quanto narrato da Lena Corritore, il contributo di Giampiero Piretto *Oscar Wilde in Russia: il principe e il monaco* (pp. 132-144) affronta in realtà non tanto la figura del *dandy* inglese, ma quella di un suo omologo russo, il principe Feliks Jusopov. Alla luce del "caso Wilde" Piretto ripercorre lo scontro nella Russia post-1905 tra impero e rivoluzione, le cui personificazioni erano appunto Jusopov e Rasputin, che alla fine verrà ucciso per mano del principe, "nel tentativo, ingenuo e aristocratico [...] di risolvere i mali dell'impero eliminando fisicamente una delle cause più appariscenti dello scandalo" (p. 136).

L'articolo di Alessandro Amenta ci riporta nella Polonia dei giorni nostri. Nel contributo sono riportati dati numerici molto significativi, scelti e accostati tra loro in modo intelligente. Per citarne alcuni: nel 2005 l'89%

dei polacchi riteneva l'omosessualità come una deviazione dalla norma (tollerabile per il 55% degli intervistati); per il 42% degli intervistati, agli omosessuali doveva essere proibito per legge di avere rapporti sessuali. Dopo aver presentato un quadro dell'odierno contesto polacco, Amenta analizza i meccanismi strategici della prima campagna di sensibilizzazione contro l'omofobia in Polonia nel 2003, il cui principale strumento erano fotografie di coppie gay e lesbo sorridenti ed una scritta: *Niech nas zobaczą* [Che ci vedano]. Una campagna la cui strategia era di mostrare la "normalità" della "diversità". Pur ammettendo che, visti i presupposti, un'altro tipo di campagna sarebbe stata impensabile nel contesto polacco, l'autore nota come la scelta degli organizzatori sia un esempio di quello che Gayatri Chakravorty Spivak chiama "essenzialismo strategico", cioè una semplificazione dell'identità collettiva "efficace nella pratica socio-politica, ma non legittimata sul piano concettuale" (p. 176).

L'articolo del polonista Andrea F. De Carlo accosta i percorsi ed i destini di due scrittrici come Sofija Parnok e Maria Komornicka, apertamente lesbica la prima, "oltre la sessualità" la seconda. Sullo sfondo di un periodo letterario incline ad androgini e donne-vampiro, l'autrice russa e quella polacca si ribellano alla "legge del padre" e ad una figura di donna vulnerabile e passiva per imposizione della norma sociale.

Infine, l'italianista polacca Małgorzata Zieja confronta i "processi di costruzione di sé nella narrativa italiana e polacca della nuova generazione", soffermandosi su due eclatanti *coming out*: quello di Pier Vittorio Tondelli in Italia negli anni Ottanta e quello, recentissimo, di Michał Witkowski, autore del bestseller *Lubiewo*. Zieja individua nella prosa italiana un percorso della figura del gay da "depresso-oppresso" a "felice", percorso comune alla prosa polacca, anche se in questa "la divisione sessuale non è vissuta come scoperta individuale [ma] riguarda piuttosto il problema dell'accettazione sociale e di conseguenza è una specie di ricerca di riconciliazione con la cultura e con la tradizione polacca" (p. 218).

L'articolo di Błażej Warkocki in appendice è una vera e propria ciliegina sulla torta, in quanto da un lato propone, servendosi del racconto di Poe *La lettera rubata*, una serie di "sguardi" possibili al "segreto omosessuale",

dall'altro integra quanto scritto da Zieja e, sull'esempio del maestro German Ritz, va a ravvisare le fila di un discorso omosessuale – a lungo intonso dalla critica – nelle opere dei “classici” come Iwaszkiewicz, Gombrowicz, Andrzejewski: l'omosessualità nel cuore stesso e alla base del canone letterario polacco.

La scelta di inserire il testo di Warkocki, apparso nel volume *Kanon i obrzeża* [Il canone e i margini], uscito in Polonia nel 2005 e qui tradotto da Amenta, si rivela una felice nota conclusiva per un libro al quale, come detto, gli autori hanno saputo dare un messaggio sociale, ovviamente, ma anche scientifico molto chiaro. Certo, lo sforzo di connotare l'opera quasi come fosse un manuale di teoria dei *cultural studies* porta forse ad un uso troppo reiterato di termini come “decostruzione”, “costruzione” “strategia”, “tattica” e così via. Tuttavia non v'è dubbio che il testo rappresenti ad oggi un fondamento per la storia dei *gender and cultural studies* in Italia, non solo per gli slavisti. Così come il convegno, anche il libro *Omosessualità e Europa*, grazie al lavoro di Alessandro Amenta e Laura Quercio-li Mincer e al contributo del comune di Roma, è un prodotto ottimamente curato, nel quale la qualità degli interventi resta costantemente alta. Tra i molti meriti degli organizzatori-curatori c'è quello di aver coinvolto sia maestri come Marinelli, Piretto, Colaiacomo e Sape-gno, sia giovani laureati e dottorandi che si sono dimostrati poliedrici, competenti e sensibili. *Omosessualità e Europa* è insomma un'ottima miscellanea di studi ed un bel libro che invita al rispetto e alla comprensione.

Leonardo Masi

A. Politkovskaja, *La Russia di Putin*, traduzione di C. Zonghetti, Adelphi, Milano 2005;
E. Limonov, *Limonov protiv Putina. Takoj prezident nam ne nužen*, Moskva 2005

“Vorrei uno come Putin”, cantano le ragazze di un nuovo gruppo musicale russo che, sfruttando la popolarità dell'organizzazione giovanile filoputiniana Iduščie vmeste [Camminiamo insieme], ha esordito nel 2002 col nome Pojuščie vmeste [Cantiamo insieme]. Putin infonde sicurezza, ha le caratteristiche dell'uomo ideale: è “pieno di forza”, “non beve” e non tratterebbe mai ma-

le una ragazza. L'immagine del presidente compare su vari gadget, dai calendari alle magliette. La somiglianza con il personaggio dell'elfo Dobby nel film *Harry Potter e la camera dei segreti* (2002) è quantomeno sospettata. Gli autori di un articolo scritto per la Nezavisimaja gazeta in occasione della fiera del libro tenutasi a Mosca nel marzo di quest'anno citano più di trenta titoli dedicati al presidente: nel mercato librario “Putin è diventato un brand”.

Nella narrativa russa degli ultimi anni la figura del presidente russo, spesso usata in senso parodistico, ritorna con l'insistenza di un'icona pop: è lui, come qualcuno ha detto, il nuovo “eroe del nostro tempo”. Nel romanzo fantapolitico di Aleksandr Prochanov, *Gospodin Geksogen* [Il Signor Hexogen, 2002], a Putin è ispirato il personaggio dell'Eletto, colui che prenderà il potere grazie a una società segreta composta di generali dell'ex Kgb e salverà la Russia dalla dissoluzione già in atto, secondo alcuni, in epoca el'ciniana. In *Čisla* [Numeri], il romanzo di Pelevin contenuto nella raccolta *DPP(NN). Dialektika Perechodnogo Perioda (iz Niotkuda v Nikuda)* [Dialettica del Periodo di Transizione da Nessunluogo a Nessundove, 2003] Putin è una presenza sensibile che aleggia su tutte le peripezie del banchiere Stepan Michajlov, quasi un'entità metafisica che indica la vera Via [Put']. Al protagonista di *Duchless*, il bestseller di Sergej Minaev (2006), il presidente appare in sogno: col viso coperto da una maschera di pipistrello e dotato di enormi ali di caucciù volteggia sopra l'immensa Russia per difenderla dai suoi temibili nemici, dagli oligarchi al terrorismo internazionale. Viktor Erofeev, nella sua ultima raccolta di racconti-saggi *Russkij apokalipsis* [Apocalisse russa, 2006] lo rappresenta come “lo zar dei sogni dei russi”, una sorta di vuoto in cui ogni russo riverserebbe le proprie ossessioni. Al presidente sono dedicati anche il romanzo fantapolitico di Sergej Dorenko *2008* (2005) e una raccolta di nove testi teatrali intitolata *Putin.doc* (2005). Andrej Kolesnikov, giornalista del quotidiano *Kommer-sant*, ha pubblicato nel 2004 i due tomi *Io ho visto Putin* [Ja Putina videl] e *Putin ha visto me* [Menja Putin videl]. Maksim Kononenko, in arte Mr. Parker, è impegnato nella stesura di storielle sul presidente che confluiscono nel progetto in progress, politicamente piuttosto ambiguo, denominato Vladimir VladimirovičTM

(<http://vladimir.vladimirovich.ru/>).

Nonostante la popolarità, non solo letteraria, del presidente (a detta di molte donne russe Putin possiede un'indiscutibile carica erotica), il popolo tace. Il personaggio Putin non ha dato origine a veri e propri cicli di barzellette, com'era avvenuto invece per i suoi predecessori. Le poche barzellette che lo vedono protagonista non svolgono più una funzione dissacratoria nei confronti del potere come avveniva in passato. Al contrario ne esaltano l'efficienza, l'inflessibilità e il potere illimitato: e nell'esagerazione umoristica si avverte più la paura che la beffa. Se proprio si volessero trovare analogie con le barzellette sui dirigenti politici delle epoche precedenti, bisognerebbe risalire a quelle su Stalin o sul Kgb. O a quelle degli anni Novanta sui nuovi russi, la cui violenza verbale riecheggia nel linguaggio secco del presidente. Si potrebbe dire che la matrice del folclore putiniano l'abbia fornita lui stesso quando, nel settembre del 1999, ancora primo ministro, ha pronunciato parole che sarebbero entrate a far parte della fraseologia di ogni russo: i terroristi "li facciamo fuori nel cesso".

"Who is Mr. Putin?" chiedeva nel 2000 la giornalista americana Trudy Rubin ai membri della delegazione russa presente al World Economic Forum di Davos, ma nessuno di loro aveva osato pronunciarsi sull'argomento. La differenza fra lui e gli altri leader del passato, indubbiamente, salta agli occhi. In particolare il contrasto con il suo predecessore è talmente evidente da sembrare artificioso, come se fosse stato creato intenzionalmente per la gioia di semiologi ed esperti di comunicazione. E per quella degli elettori, si capisce. Putin, ex agente del Kgb-Fsb, uomo tutto d'un pezzo, i capelli radi, il viso affilato e la costituzione atletica, l'eloquio pragmatico e non sporcato da inflessioni dialettali, è l'antitesi di Boris El'cin, uomo dalle fattezze popolari e dai modi scomposti, la capigliatura folta simile a un candido parruccone, la fisionomia porcina accentuata dal gonfiore tipico di chi si lascia andare troppo spesso ai piaceri della bottiglia, il linguaggio colorito reso ancor più grottesco dalla pronuncia strascicata e dalle pause estenuanti. Se però ci si vuole addentrare in un esame più approfondito della politica dell'attuale presidente della Russia è utile leggere due libri usciti recentemente, *La Russia di Putin* di Anna Politkovskaja e *Limonov contro Putin* di Eduard Limonov. Al quesito "chi è Putin?" i

due autori offrono una risposta non viziata dai luoghi comuni alimentati dalla comunità internazionale e dai media russi e occidentali (un'altra eccezione è costituita dal libro di J. Allaman *Cecenia. Ovvero, l'irresistibile ascesa di Vladimir Putin*, traduzione dal francese di G. Cianfrocca, Roma 2003).

"Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero", scriveva Pasolini nel 1974. È quanto fanno in Russia, a trent'anni di distanza, Anna Politkovskaja e Eduard Limonov.

Pubblicato per la prima volta in inglese nel 2004, *La Russia di Putin* è uscito nel 2005 in Italia, tradotto dall'originale russo mai dato alle stampe, molto più aspro nello stile e nel contenuto della levigata traduzione inglese, come spiega la traduttrice Claudia Zonghetti (si veda <http://www.lanotadeltraduttore.it/russia-putin.htm>). "Questo libro parla di un argomento che non è molto in voga in Occidente: parla di Putin senza toni ammirati". Anna Politkovskaja, giornalista della *Novaja gazeta*, non è nuova all'impegno politico: nel suo *Cecenia. Il disonore russo* (traduzione di A. Nobécourt e A. Bracci T., Roma 2003) raccontava le atrocità della seconda guerra cecena ignorate dalle fonti ufficiali. E spiegava perché non amasse Putin.

Nel suo nuovo libro la giornalista amplia la sua indagine. Innanzitutto sfata alcuni stereotipi divulgati dalla propaganda putiniana anche all'estero: "la Russia è un paese stabile, come no. Ma di una stabilità mostruosa". Gli argomenti affrontati sono quelli più spinosi, veri tabù non solo per la stampa russa: le condizioni dell'esercito, i crimini di guerra in Cecenia, il processo al colonnello Budanov (colpevole di aver rapito, sevizato e ucciso una giovane cecena), il maxi sequestro del teatro Na Dubrovke durante il musical *Nord-Ost*, la strage di bambini nella scuola di Beslan. Accanto a inchieste giornalistiche su temi che hanno già avuto vasta eco nelle cronache, compaiono anche storie di gente comune che illustrano i rivolgimenti della società russa negli ultimi anni, a Mosca e in provincia. Al di là dei

fatti analizzati con il piglio scrupoloso e furente di un giornalista non asservito dal potere, a margine di queste storie la Politkovskaja si pone domande più radicali riguardo alla mutazione antropologica che ha subito il popolo russo: “ma cosa siamo diventati, tutti quanti? Noi ex cittadini dell’URSS?”. Se mutazione c’è stata, è anche vero che non bisogna spingersi molto lontano per rintracciarne le radici: “noi che viviamo in Russia siamo tutti – o quasi – un prodotto dell’Unione Sovietica e, chi più chi meno, ci atteniamo a un codice di vita sovietico”. Nonostante le trasformazioni avvenute sull’epidermide del corpo sociale della Russia, l’eredità profonda dell’homo sovieticus continua a dare i suoi velenosi frutti: “l’uomo russo di oggi, l’uomo dell’era Putin, ha il cervello offuscato dalla propaganda e per buona parte è tornato a pensare da bolscevico”. Ne risulta un essere ibrido, idealmente incarnato nel nuovo eroe nazionale, Akakij Akakevič Putin II (“secondo” si riferisce al Putin bis, la rielezione del 14 marzo 2004). Simile per statura e grigiore al personaggio gogoliano in cerca del suo cappotto, il presidente è un clone di quell’orda anonima di čekisti (i funzionari-poliziotti della ČK, la polizia segreta creata da Lenin e Dzeržinskij nel 1917) che amministravano il terrore in epoca sovietica, all’eterna ricerca di un nemico su cui scaricare la responsabilità dei propri mali e soprattutto che giustificasse l’esistenza stessa di un regime di stampo autoritario e repressivo. Il progetto putiniano della costruzione di una nuova identità nazionale, facendo leva sulla dignità offesa del popolo (che ha visto smentite dalla storia le ambizioni della Russia di rappresentare una superpotenza e che guarda con nostalgia ai bei tempi andati quando l’Unione sovietica era rispettata e temuta) e sulla sua xenofobia latente, riporta al centro della coscienza russa la figura del nemico. Con un’operazione di manipolazione di massa basata sullo spauracchio del terrorismo che anticipa la strategia di Bush dopo l’11 settembre 2001, Putin, rispondendo alle esplosioni dei palazzi di Mosca, di presunta mano cecena, con l’inizio di una seconda guerra, ha consolidato intorno a sé il consenso della maggioranza della popolazione. I sostenitori del presidente, infatti, ritrovando finalmente un nemico comune che gli permettesse di dare sfogo al risentimento generato dai propri fallimenti, hanno potuto dimostrare a se stessi e al mondo che con la Russia

non si scherza. La nuova ondata di nazionalismo consolatorio che investe la società russa da qualche anno è la dimostrazione che il progetto putiniano ha avuto successo. Questa è la forma mentis del presidente, la stessa del popolo che governa. Le critiche che la Politkovskaja muove a Putin non sono fini a se stesse, rifluiscono in un’analisi della coscienza collettiva: “i veri responsabili di quanto sta accadendo siamo noi. Noi, e non Putin”.

L’attacco di Limonov è più personale, ma anche più specificamente politico. Sulla copertina di *Limonov contro Putin*, pubblicato in proprio nel 2005 e poi da Novyj Bastion nel 2006, una fotografia ritrae Putin seduto dietro a una scrivania. Lo sguardo truce e lo sfondo nero producono un effetto inquietante. Sopra al titolo campeggia lo slogan: “Non abbiamo bisogno di un presidente come questo”. La parte centrale del libro, dopo una prima sezione biografica, è costituita dalle “accuse contro Putin” che prendono le mosse dalle dieci tesi presentate nel 2004 all’amministrazione del presidente da un gruppo di giovani appartenenti al partito nazional-bolscevico (di cui Limonov è a capo). Per essere entrati nell’ufficio dell’amministrazione del presidente, aver letto le loro tesi e aver chiesto le dimissioni del presidente, i militanti del partito di Limonov stanno attualmente scontando una pena in carcere.

L’autore espone i fatti utilizzando fonti accessibili a tutti (cita articoli di quotidiani nazionali come Izvestija, Novaja gazeta e riporta perfino comunicati stampa della Bbc). Le accuse riguardano la vicenda del Kursk, la falsificazione delle elezioni politiche, i territori russi ceduti alla Cina, la guerra in Cecenia, le vittime del *Nord-Ost* e di Beslan, la “monetizzazione” delle agevolazioni sociali, il tenore di vita dello “zar” Putin, la legge sulla nomina dei governatori locali, gli attacchi ai media, l’amministrazione del presidente, le associazioni giovanili filo-putiniane, la politica estera della Russia, la repressione di formazioni politiche invise al Cremlino. Soprattutto quella dei nazional-bolscevichi capeggiata dallo stesso Limonov. Lo scrittore lascia affiorare la sua vena di raffinato polemista nelle smagliature del testo, quando lo stile scabro della denuncia lascia il posto ad un’analisi appassionata della figura del presidente. A differenza della Politkovskaja, Limonov vede Putin come un corpo estraneo al popolo russo, e ciò che sta accadendo in Russia più una riesumazione del-

l'autoritarismo zarista che una restaurazione del regime sovietico. Ma lo zar che governa i russi non è uno zar buono: Limonov, tratteggiandone un ritratto psicologico, lo paragona a un padre malvagio. Nelle ultime righe del libro l'autore spiega visionariamente perché il presidente debba essere considerato pericoloso: "immaginatevi trentamila cadaveri che giacciono sull'asfalto delle strade di Mosca. Non è solo lui la causa di queste morti. Ma lo è anche lui con il suo carattere".

Sabato 7 ottobre 2006, mentre scrivevo questa recensione, è stata diffusa la notizia dell'uccisione di Anna Politkovskaja nell'androne della sua casa di Mosca.

Marco Dinelli

D. Ugrešić, *Vietato leggere*, traduzione di M. Djoković, Edizioni Nottetempo, Roma 2005

A qualche anno dall'edizione italiana de *Il museo della resa incondizionata* (pubblicato da Bompiani nel 2002), una piccola e coraggiosa casa editrice romana presenta una raccolta di saggi della scrittrice croata. I temi, lo stile di *Vietato leggere* si ricollegano evidentemente al romanzo (in entrambi i casi al centro della scrittura è un io narrante che parla in prima persona e racconta le sue esperienze personali).

Al centro di questi saggi vi è l'industria culturale degli Stati Uniti, intesa come laboratorio dove il mercato editoriale ha creato tutti quei meccanismi che sono successivamente entrati in funzione nel "dorato occidentale" e che si sono diffusi anche "oltrecortina". Sulla base delle sue acute osservazioni, la scrittrice croata arriva ad un'amara conclusione: la letteratura, perduto il "piedistallo" delle belle lettere, in un'epoca in cui le regole del mercato sembrano avere imposto la ferrea e impietosa logica del profitto in tutti i campi della creazione artistica, appare sempre più un'appendice del mondo dei media, una piccola pista del "circo mediatico", nel quale è assolutamente necessario fare chiasso per attirare l'attenzione, con qualsiasi mezzo e in qualsiasi modo.

E fino a qui, niente di nuovo: si tratta di cosa ben nota a qualsiasi "operatore culturale". Ciò che diverte è il tono leggero, ironico col quale la scrittrice racconta le sue esperienze personali. Come, ad esempio, nel saggio *Bazar*, dove l'autrice racconta i suoi bizzarri incontri

nella sala d'aspetto di un'agenzia letteraria nella quale si incrociano

una nota studiosa di ragni, una studiosa di post-colonialismo specializzata sull'Indonesia, una studiosa di storia cinese, due matematiche, una musicologa che si occupa di *gender studies*, due filosofe, orientate anche loro ai *gender studies*, una cinese statunitense esperta di Confucio, una giornalista impegnata negli *human rights* con un manoscritto pronto sul Perù, poi l'autrice di un manoscritto sulla psicoanalisi e l'arte, una stimata esperta della vita delle alghe marine, una famosa poetessa lesbica, un'antropologa specializzata sui boscimani, una studiosa di delfini, perfino una fotografa cieca.

Qualcuno si informa a proposito del paese di origine dell'io narrante, perché un gruppo di agenti sta per partire alla ricerca di nuovi talenti dell'Europa dell'est. Alla domanda sulla destinazione di questo viaggio, l'agente fa: "Mm... Romania? Bulgaria? Devo guardare sulla mia agenda" e poi precisa: "Pensi un po', sul mercato in questo momento non abbiamo un solo bulgare. Lei conosce qualcuno? La cosa più importante è che sia giovane e di bella presenza!". Al termine di questo appuntamento, la protagonista s'imbatte in una sua amica, esperta di arte e psicoanalisi. Anche lei ha fatto tesoro delle preziose indicazioni di qualche agente e vuole elargire le pillole di saggezza alla sua collega dell'Europa dell'est: "Perché se non pensi in termini di mercato nessuno ti pubblicherà il libro. Per questo ho deciso di cambiare tema. O almeno di inserire un capitolo sulla psicoanalisi e gli animali. Nell'arte naturalmente, che ne dici?". Al che la scrittrice croata replica: "anch'io dopo il bazar ho cambiato il titolo del mio romanzo". "In che modo?" – chiede l'esperta di arte e psicoanalisi. "*Tutti i delfini della mia vita!*".

Divertente e istruttivo è il ritratto del *Magnifico Buli*, un grafomane di origine "esteuropea", ma che si distingue dai suoi conterranei, perennemente tetri e scontenti, per la sua giovialità e amabilità:

il segreto del genio di Buli sta nella regolarità delle sue produzioni letterarie. Il processo letterario è prima di tutto *pappa*, e poi *pupù*. Tutto quello che Buli mangia durante la giornata viene regolarmente espulso al mattino seguente.

Il grafomane ha l'abitudine di chiamare gli scrittori di cui si nutre con i nomignoli e diminutivi ("Umbi" per Umberto Eco, "Fedja" per Fedor Dostoevskij e "Jim" per James Joyce). "Fra le vette dello spirito umano brilla anche la sua montagna. Anzi, è più grossa e più alta delle altre. Il fatto che sia formata da mattoncini di carta riciclata non dà fastidio. Una cosa del genere possono

saperla solo gli alpinisti. E in ogni caso gli alpinisti non contano niente” – conclude la scrittrice.

Al tema de *Lo scrittore in esilio* è dedicato un omonimo saggio, scritto in uno stile molto vicino a quello de *Il museo della resa incondizionata*, nel quale le citazioni di grandi intellettuali esuli (ne nominiamo solo alcuni: Joyce, Gombrowicz, Brodskij, Cioran e Kundera) sono seguite dalle riflessioni dell'autrice sul tema dell'esilio, con quel caratteristico rapporto di odio-amore, attrazione-repulsione sia verso la propria patria che verso quella di adozione.

Invece in *Breve contributo di storia della letteratura nazionale* l'autrice, che si chiede quali siano “le dieci ragioni principali per cui valga la pena essere proprio uno scrittore croato, e non di altro tipo” fa un divertente elenco di aneddoti della storia delle lettere in Croazia. Il più singolare riguarda la terrorista americana Julianne Eden, la quale, insieme al marito Zvonko Bušić, che dirottò un aereo diretto a New York, fu già negli anni Settanta protagonista di manifestazioni a favore dell'indipendenza della Croazia e che nel 1995, uscita di prigione e residente in una lussuosa villa sulla costa dalmata sotto la protezione dell'esercito nazionale, ha pubblicato il libro autobiografico *Amanti e folli*.

Divertente e acuto è l'accostamento delle regole del realismo socialista con quelle del “libero mercato”. Nel saggio *Lunga vita al realismo socialista* scrive:

L'attuale letteratura di mercato è realista, ottimista, allegra, sexy, esplicitamente o implicitamente didattica e si rivolge a grandi masse di lettori. In quanto tale essa è formativa a livello ideologico ed educa i lavoratori nello spirito della vittoria personale di qualche buono su qualche cattivo. In quanto tale, essa è soc-realista.

Mentre nel saggio *Lo scrittore come referenza letteraria* l'autrice ironizza sul diluvio di aggettivi roboanti delle brevi frasi, attribuite perlopiù ad altri scrittori famose, stampate sui quarti di copertina dei libri.

In tutti i saggi di *Vietato leggere*, che non staremo qui a elencare, lo sguardo ironico e divertito della scrittrice croata osserva il circo dei media americani (e non solo!), senza peraltro trascurare le divertenti e tragiche vicende storiche del suo paese. Evidentemente l'esule ha il grande privilegio di guardare il mondo che lo circonda con un occhio diverso, “estraneo”, e per questo vede cose che altri non vogliono o non possono vedere.

Lorenzo Pompeo

P. Deotto, *Stanitsa Tërskaja. L'illusione cosacca di una terra. (Verzegnjs, ottobre 1944 – maggio 1945)*, Paolo Gaspari Editore, Pasian di Prato 2005

Questo volume propone a un pubblico non solo di specialisti l'esperienza particolare, vissuta nel breve ma durissimo periodo di vita della Repubblica di Salò, dalla popolazione di una regione ristretta della Carnia occupata da gruppi di cosacchi del reggimento Terek-Stavropol'. Questi, stabilitisi nel paese di Verzegnjs (nei pressi di Tolmezzo), vi insediarono la sede del loro comando principale ribattezzando la località come *Stanitsa Tërskaja*.

Attraverso fonti differenti, documenti d'archivio, pubblicazioni e testimonianze dirette, l'autrice dello studio, Patrizia Deotto, ricostruisce l'atmosfera di quei mesi a stretto contatto tra cosacchi occupanti e cittadini della regione: una convivenza non sempre facile ma pur sempre caso interessante di incontro tra culture, usi e costumi diversi.

La narrazione, organizzata in tredici capitoli, ripropone nel dettaglio le motivazioni di quella particolare invasione nella regione, disegnata nelle visionarie e strumentali politiche naziste come terra promessa e premio alla fedeltà in battaglia di un gruppo etnico che in Russia, attivo nelle lotte della guerra civile nelle file della cosiddetta armata bianca, con l'affermarsi del regime sovietico era stato vittima di persecuzioni e deportazioni.

La particolarità di questa invasione sta infatti proprio nella composizione sociale degli occupanti, non soltanto soldati (cosacchi oggetto, appunto, delle repressioni staliniane in patria, che si erano alleati coi nazisti durante l'invasione dell'Urss nella speranza che il regime sovietico venisse sconfitto) ma anche militari accompagnati dalle famiglie da lungo tempo in fuga da violenza e conflitti.

L'autrice dello studio presenta al lettore la ricostruzione di uno degli aspetti più tragici della guerra, e cioè la perdita di sovranità da parte di una popolazione sopra il proprio territorio, attraverso il filtro della coscienza sociale e della identità culturale. Così, se da una parte le testimonianze dirette dei protagonisti di allora raccontano gli stati d'animo della popolazione friulana, stremata dagli anni di ostilità e addolorata dalla condizione

di una guerra civile che spingeva i giovani e le persone più attive a rifugiarsi in montagna e a combattere nei gruppi partigiani (nella regione erano particolarmente attivi con le brigate Garibaldi e Osoppo); dall'altra offrono un quadro eloquente delle condizioni di abbruttimento in cui si erano abituati a vivere gli occupanti nelle loro peregrinazioni.

Ed è proprio il contrasto tra l'apparente vulnerabilità degli abitanti del territorio invaso, in realtà forti del proprio radicamento e delle proprie tradizioni, e la falsità di una grande forza che però è decontestualizzata e sradicata (quella di cosacchi) a costituire la chiave di lettura di questo studio che nel sottotitolo parla di "illusione cosacca di una terra".

Significativa cartina di tornasole di questa condizione sdoppiata, dove le vittime nel lungo periodo risultano culturalmente vittoriose sugli invasori, è la convivenza tra i due gruppi determinata nel microcosmo dall'insediarsi dei cosacchi nelle case degli abitanti del paese e dalla trasposizione del concetto sovietico di "coabitazione forzata" nell'universo friulano fatto di tradizioni, lavoro e riservatezza.

In alcuni casi la coabitazione porta all'amicizia (soprattutto nel caso dei bambini, nei capitoli VI e XII) e alla condivisione di momenti ancestralmente importanti come l'arrivo di un nuovo nato. In altri casi invece la condivisione è occupazione fisica da parte del più forte degli spazi privati di famiglie che hanno sempre vissuto lì. Al contrario, un ulteriore segno di "vittoria rovesciata" dei friulani sugli invasori viene rappresentato dal fatto che le signore cosacche imparano ad apprezzare la particolare attenzione con cui gli italiani si rivolgono all'aspetto della persona e all'abbigliamento, e a richiedere aiuto in questo senso dagli occupati.

Un elemento invece di coesione e condivisione *tout court* è rappresentato infine dallo spazio della chiesa dove si trovano col passare del tempo a celebrare, seppure in momenti differenti, il sacerdote di rito cattolico e il pope (già internato in gulag) ortodosso.

Anche le festività diventano opportunità per conoscersi e persino divertirsi insieme (si veda il cap. VII). Così, al momento di ritirarsi, alcuni occupanti sono incerti su cosa sia meglio fare, se restare o meno.

L'autrice del libro ricostruisce anche l'ultimo atto di questa epopea cosacca che, come le migliori tragedie,

vede consumare la morte dei suoi protagonisti fuori dalla scena dove si sono presentati al pubblico, lontano dall'Italia, fucilati in Unione sovietica. Quando infatti gli eserciti degli alleati sono ormai vicini alla Carnia, il generale Krasnov impone al suo esercito di sfollati in calesse, a cavallo e in cammello, di ritirarsi. La scelta dei capi cosacchi è di riconsegnarsi agli inglesi, perché pensano che questi vecchi alleati degli zar non commetteranno atrocità nei loro confronti in quanto, pur essendo ex collaboratori di Hitler, hanno aderito alle truppe del Reich solo in chiave antisovietica.

Ma la valutazione di Krasnov e dei suoi è errata: i cosacchi di Verzegnis e le loro famiglie, fatta eccezione per coloro che hanno deciso di restare in Italia, saranno riconsegnati a Stalin e presto verranno giustiziati con l'accusa di essere dei traditori.

Il lavoro di Patrizia Deotto offre dunque un interessante quadro di una situazione particolare della recente storia italiana, costruendo un racconto più vicino alle cronache locali tipiche del folklore che allo studio storico che impone una scarsa partecipazione del lettore. Il risultato è una narrazione che, seppure basata su fonti documentate, risulta avvincente e, allo stesso tempo, lontana dal pietismo che avrebbe potuto suscitare nella sua stessa autrice, visto che le vicende riportate ne toccano direttamente la storia familiare (il libro è dedicato al nonno).

Caterina Cecchini

A. Belyj, *Glossolalia. Poema sul suono*, traduzione di G. Giuliano, Medusa, Milano 2006

Andrej Belyj (pseudonimo di Bugaev, 1880-1934) è un autore che ha significato molto per la letteratura russa del Novecento, ma all'estero è conosciuto più come Andrea il Bianco, saggista e teorico del simbolismo, piuttosto che poeta e narratore di talento. Questa premessa è sufficiente per meravigliarsi nel vedere tradotta una delle sue opere più complesse e strampalate dall'eloquente nome *Glossolalija. Poema o zvuke* [Glossolalia. Poema sul suono]. Come suggerisce il titolo dell'opera, "la lingua parla" e per Belyj è evidente che parli di sé in una maniera schizofrenica, insensata, bisognosa della comprensione transmentale del poeta, di colui

che possiede il dono dell'interpretazione. Come l'autore suggerisce nella sua premessa, criticare scientificamente quest'opera "è del tutto privo di senso" e forse un pensiero analogo avrà attraversato la traduttrice Giuseppina Giuliano, nel tentativo di comprendere ogni passaggio per restituirlo fedelmente al lettore italiano. D'altronde l'*incipit* del poema – "Misteri profondi giacciono nella lingua" – è quanto mai sibillino e non lascia via di scampo a chiunque azzardi un'approccio esegetico basato su una logica ferrea.

La struttura del poema ricalca la teoria dei sette stadi di Rudolf Steiner, attraverso cui Belyj richiama anche gli stilemi del mito delle origini nell'archetipo biblico della Genesi e del mito dell'Eterno ritorno. Il poema prevede la nascita e l'evoluzione del linguaggio attraverso sette giorni cui si associano vari pianeti: partendo dal primo di essi, Saturno, il poeta si sofferma poi sul quarto giorno, l'era della Terra, in cui vive attualmente l'uomo, per poi tornare indietro. Nel corso di queste ere compaiono nuovi suoni cui s'intersecano congiunzioni astrali, movimenti geologici e mutazioni fono-lessicali e semantiche; la narrazione, oltre che un aspetto arcano e mistico, assume in tal modo un carattere sincretico sul piano simbolico e sul piano linguistico.

Trattandosi di un poema sonoro in prosa fondato sul meccanismo autoriflessivo di una "lingua parlante", Andrej Belyj lascia espandere le sue riflessioni come onde concentriche che si allontanano sempre più da un senso univoco e chiarificatore. Laddove "Il suono è il cerchio dei cerchi", l'intuizione del poeta emerge come una metamorfica eco dei significanti attraverso cui si dipanano le singole analisi dei fonemi e dei grafemi. Le descrizioni impressionistiche di Belyj non trascurano i dettagli dell'articolazione fonetica. La parola, quella "tempesta dei ritmi fusi del significato sonante" nel "Cosmo gigantesco" della bocca, ispira al poeta bizzarre metafore. Organi della cavità orale colti nei loro moti, impatti, frizioni e occlusioni gli organi della cavità orale acquisiscono simboliche sembianze attraverso cui danno vita ai suoni: ecco che ad esempio la lingua "è una ballerina senza braccia che attorciglia come una sciarpa gassosa danzante". Accanto a questo genere di metafore non bisogna sottovalutare l'aspetto figurativo del testo, caratterizzato dai disegni, spesso stilizzazioni geometriche circolari e triangolari, di simboli dal fascino enigmatico

con cui Belyj accompagna le sue interpretazioni; la veste grafica dell'edizione italiana riporta fedelmente le immagini che, anche per una migliore leggibilità, avrebbero meritato un maggiore impatto visivo all'interno delle pagine.

Nella continua ricerca di corrispondenze sonore e lessicali tra le lingue, da quelle antiche (come sanscrito, greco, persiano) fino alle moderne (germaniche, romanze, italiano compreso), cui attribuire un significato univoco, il poeta stabilisce un legame archetipico tra l'etimologia e la figura retorica della paronomasia. Intorno a questo meccanismo si sviluppano molte delle interpretazioni simboliche che Giuseppina Giuliano sa restituire in modo originale facendo proprio il carattere eclettico e "transmentale" della lingua di Belyj. In tal senso, nonostante le infinite insidie linguistiche, il lavoro di traduzione appare soprattutto fedele allo spirito del poema, ovvero al suono. Di volta in volta la traduttrice aderisce o meno alla scelta etimologica, semantica o semplicemente paronimica delle parole, privilegiando tuttavia, nella maggioranza dei casi, il significante. Questa traduzione, che è la quarta versione del poema (già presente in francese dal 2002, in tedesco e inglese dal 2003) è un atto dovuto, come giustamente ribadisce nella nota la curatrice. *Glossolalia* si deve tradurre perché non è solo un "poema sul suono" ma un'opera che ambisce a richiamare l'attenzione sulle origini del linguaggio e del significato assoluto che questo ha per l'uomo.

Per comprendere il senso e le origini di un'opera come *Glossolalia* non si può prescindere dal fare cenno al contesto storico e all'attività intellettuale di Andrej Belyj negli anni Dieci. Sin dal 1910 l'autore si dedica allo studio della filosofia del linguaggio di A. Potebnja, espressa in particolare nell'opera *Pensiero e lingua*, concentrando le sue attenzioni sul significato oggettivo, originario dei suoni e delle parole. Ma egli è anche fortemente attratto dall'antroposofia di Rudolf Steiner, "il Dottore", di cui subisce il carisma e con cui collaborerà attivamente nel 1916. Quello che accompagna Belyj tra il 1916 e il 1917 è un momento di forti suggestioni esoteriche in un'epoca di profonde riflessioni sul linguaggio da parte dei simbolisti, dei formalisti e delle avanguardie. In tale contesto ha luogo lo spettacolo drammatico e affascinante della rivoluzione, che mu-

ta radicalmente il destino storico della Russia. Come Aleksandr Blok e altri suoi contemporanei, Andrej Belyj sente l'esigenza di sostenere le istanze rivoluzionarie; per tale motivo tra l'agosto e l'ottobre del 1917 prende vita *Glossolalia*. La sua scelta cade su un percorso simbolico inverso del linguaggio, su un poema "rivoluzionario" e teurgico che recuperi quel codice linguistico originario, attraverso il quale i popoli intraprendano un dialogo ecumenico nella fratellanza ("la lingua delle lingue farà a pezzi le lingue; e si compirà la seconda venuta del Verbo"). Come ricorda Giuseppina Giuliano nella sua densa e utile introduzione, Belyj realizza quella teoria del simbolismo, secondo cui il simbolo è un processo che va dal particolare all'universale, e "fa sì che la nostra bocca, produttrice di suoni, diventi il simbolo della testa, produttrice di pensieri, a sua volta simbolo della Terra e dell'universo intero".

Marco Sabbatini

A. Belyj, P.A. Florenskij, *L'arte, il simbolo e Dio. Lettere sullo spirito russo*, traduzione e cura di G. Giuliano, Medusa, Milano 2004

Attraverso la fusione e per via del contatto simbolico, nello "sfiorarsi di un'anima nuda con un'anima nuda": è il passaggio univoco di due persone che si capiscono fino alla fine senza abbreviare differenze e distanze, quando ognuna traluce all'altra "come un'eternità" (p. 71). Pavel Florenskij ha 24 anni, scrive con enfasi all'amico Andrej Belyj da Sergiev Posad. Tenta di individuare il senso e lo scopo del rapporto con l'altro, il valore del reciproco e amichevole intreccio col portato di una remota ma meravigliosamente prossima "personalità". È il gennaio del 1906. Il filosofo ha già archiviato un incontro esclusivo col vescovo Antonij Florensov, sotto la sua guida e influenza entrava infatti nell'Accademia spirituale di Mosca: si trasferiva, di lì a poco, a Sergiev Posad, luogo determinante nella maturazione spirituale e umana, nello sviluppo della sua intensa ricerca teologica e filosofica. Il breve e profondo carteggio, rifrazione di una vivace e mai scontata amicizia tra due vecchi compagni di ricerca e studenti in matematica presso l'Università di Mosca, è tradotto sulla base dell'edizione russa *Perepiska P.A. Florenskogo s Andreem Belym*, edi-

to in Kontekst (1991), curato e introdotto in Italia da Giuseppina Giuliano.

Per questo e nonostante questo, "il legame che unisce Belyj e Florenskij non è motivato unicamente dalla frequenza della stessa facoltà universitaria", come ammette la curatrice nel saggio introduttivo "Tra Comunione dei simboli e Apocalisse", "ma da una comune e profonda concezione del mondo, popolato da una *selva di simboli* e corrispondenze, che permettono loro di avere una visione unitaria di tutto l'esistente" (p. 7). La ricezione del simbolismo russo in Italia, anni prima, era già stata notevolmente arricchita dalla pubblicazione del carteggio tra lo stesso Belyj e Aleksandr Blok: si trattava dei due massimi e più influenti esponenti, non lontani da Vjačeslav Ivanov, del più importante movimento del Novecento letterario russo. Il carteggio tra il poeta e il filosofo Florenskij, adesso, potrebbe rappresentare un documento originale e straordinario nella ricostruzione delle influenze filosofiche avvenute bilateralmente e per via di interscambio, nella rivisitazione del clima e dell'ambiente culturale che gravitava attorno alle riviste e ai gruppi letterari dell'epoca. Carteggio che continua a presentarsi, comunque, come stralcio di vicende private e personali, e racchiude in ogni caso "i pensieri più spontanei, estemporanei e spesso contraddittori dell'uomo, prima ancora che dell'artista o del pensatore" (p. 5).

Belyj e Florenskij si formano attraverso lo studio dei "grandi filosofi del passato e del presente": tra gli stranieri riemergono le conclusioni teoriche di Kant, Hegel, Nietzsche, Rickert; tra i russi, a non mancare sono senza dubbio Vladimir Solov'ev, Nikolaj Berdjaev, Sergej Bulgakov. Concezioni filosofiche plausibili, queste, poiché riconducono in ultima istanza il filosofo-teologo e il poeta-teorico alla matrice del neoplatonismo e del primo maestro Platone. Del resto, è per questa via che "nell'immaginazione di Belyj e Florenskij, all'interno della gerarchia delle idee quella più alta non può che diventare l'Idea di Cristo, nel significato etimologico della parola greca *éidos*, che vuol dire *visione*, e dunque *conoscenza*" (p. 8).

Scriva ancora Giuseppina Giuliano: "nella loro Comunione dei simboli sta il cardine della corrispondenza e della loro amicizia" (p. 21). Ed è in effetti una lettura condivisibile, anche perché quella stessa Comunione se-

condo Florenskij troverà piena realizzazione “solo quando verrà istituito l’anonimato nella pubblicazione delle riviste, così come avveniva per la pittura delle icone nel Medioevo russo, che non portavano mai la firma dell’artista. Esse non erano opera di una singola persona, ma frutto dell’ispirazione divina. Una rivista non dovrebbe essere pubblicata da una personalità divisa, isolata, chiusa in se stessa, separata dalle altre, ma dev’essere lo strumento di espressione dell’Uno, l’organo del Tutto” (p. 15).

Con intensità queste pagine, allora, brevi e commoventi, ripercorrono la vivace teorizzazione di quel simbolo: che è spontaneo, oggettivo e non convenzionale, che Florenskij distingue per inciso dall’allegoria considerata come invenzione e mera creazione del semplice uomo. Per estremizzazione, propriamente e letteralmente simbolica, potremmo forse dire che si tratti di una conclusione indifferentemente raggiunta da uno dei due interlocutori. Ma rasenteremmo la provocazione. Ci dice ancora Giuseppina Giuliano:

nella definizione del concetto di simbolo riaffiora dunque la base platonica del pensiero di Belyj e Florenskij. I simboli sono innati, apriori come le idee platoniche ed esistono indipendentemente da noi, che possiamo solo cercare di percepirli, comprenderli, ricordarli, ripescarli dalla nostra coscienza, come se li avessimo già visti e poi dimenticati, come se ci appartenessero a nostra insaputa. Sono i criteri attraverso i quali decifriamo, interpretiamo e giudichiamo il mondo e tutto ciò che esso contiene (p. 14).

È in questo senso, dunque, che le idee dell’uno diventano completamente, forse compimento o quantomeno appendice delle idee dell’altro. Poi la fine di quegli scambi umani ed epistolari verrà effettivamente assunta quale “tappa inevitabile nello sviluppo del loro complesso rapporto: due persone, accomunate dalla ricerca di un linguaggio che sveli l’ineffabilità dell’esistenza umana, si incontrano, si conoscono, si formano a vicenda, costruiscono con un intimo e fertile scambio il mondo dei simboli e lo applicano in ambiti diversi dell’esistenza, separando le loro strade” (p. 9).

Le declinazioni di questo intreccio segnarono Florenskij: e lo fecero nonostante gli esiti puramente mistici della sua riflessione, nonostante le scelte personali che già allora lo portavano materialmente all’avvicinamento dell’ambito religioso, quando in effetti la distanza tra i due divenne quasi incolmabile ma non inevitabile. E in conclusione intuivamo anche un accenno di rara lucidità e bellezza, quasi come un raziocinio nella poesia,

intelletto nella mistica, come una speranza nella comune tragedia: un solo frammento, florenskijano davvero. Scrive il filosofo all’amico poeta: “mi sembra come se avessimo sete nel deserto e gocce preziose ci scorressero tra le dita, venissero assorbite dalla sabbia avida e, per quanto noi serriamo le dita, l’acqua gocciolasse sempre. Noi ce ne dimentichiamo e ci perdiamo. Io non parlo della morte come della morte, perché non credo alla morte e non temo la morte” (p. 74).

Antonio Maccioni

N. Valentini, *Pavel A. Florenskij*. Morcelliana, Brescia 2004

Il genio e il filosofo della metafisica concreta, riletto sulla scorta della complessa chiave ermeneutica del martirio: Natalino Valentini, direttore dell’Istituto di scienze religiose A. Marvelli di Rimini, dedica a Pavel Aleksandrovič Florenskij un volume dal valore teologico e divulgativo. Dalla ricerca della verità fino al gulag, dal rinnovato incontro fra Atene e Gerusalemme fino al “processo farsa”, i cui atti furono resi noti nei primissimi anni Novanta, quando venne confermata sulla carta la fine tragica e ineluttabile destinata al “Leonardo da Vinci della Russia”.

Matematico, filosofo, epistemologo, poeta, scienziato, ingegnere elettrotecnico, riscoperto ancor più di recente come teorico e critico del ricco panorama letterario della Russia a cavallo fra i due secoli: Florenskij nasce nel villaggio di Evlach del governatorato di Elizavetpol’, distretto di Dževanšar, attuale Azerbajdžan, nel gennaio del 1882. È primogenito tra gli otto figli di una famiglia numerosa, incrociata, per via materna, con una colta discendenza armena. Compie i primi studi presso l’università di Mosca: ha già archiviato, ragazzo, anno 1897, il viaggio in Germania che lo porterà per le città di Lipsia, Bonn, Dresda, Colonia; ha già scritto una lettera severa e appassionata, che probabilmente non verrà mai recapitata, al vecchio Tolstoj, forse in preda ad una prima e adolescenziale crisi spirituale. Dopo gli studi in matematica, il destino di un pensatore irrepreensibile sarà segnato dalla frequentazione della facoltà teologica presso il monastero di San Sergio a Sergiev Posad: anni dedicati agli studi di biblistica, mistica, logica simboli-

ca, lingua ebraica. Alle sue spalle il fervente rapporto con alcuni esponenti dell'ambiente simbolista, vissuto senza remore in un intreccio di reciproco scambio e comunione, e l'influenza del vescovo Antonij Florensov orientata alla scelta sacerdotale poi intrecciata al matrimonio con Anna: poliedrico negli studi e nella ricerca, scientificamente irriverente nei confronti dell'incursione di un potere politico cruciale nel clima culturale e sociale di quegli anni.

Natalino Valentini, uno ma non l'unico degli autori oggi impegnati nella complessa ricostruzione dell'opera florenskijana e nel conseguente dibattito ermeneutico, offre una breve lettura teologica calata nel rinnovato rapporto tra le chiese orientali e la dottrina cattolica. Individua nel percorso tracciato da Pavel Florenskij una "sorprendente anticipazione degli aspetti riguardanti la fondazione cristologico-trinitaria della comunione ecclesiale, che in alcuni tratti sembrano percorrere l'elaborazione ecclesiologica del Concilio Vaticano II" (p. 50). Del resto, lo stesso nome di Pavel Aleksandrovič Florenskij non a caso compare nel documento *Fides et Ratio*, a firma di Giovanni Paolo II, come raro esempio del fecondo incontro tra esperienza di fede e ricerca filosofica, secolare problema della discussa intersezione tra ragione e rivelazione. "Florenskij viene oggi riscoperto in gran parte d'Europa", scrive ancora Valentini, "non soltanto come la punta di diamante del pensiero religioso russo del secolo XX, ma anche come uno degli interlocutori privilegiati del pensiero contemporaneo per tentare di comprendere più a fondo il destino presente e futuro della cultura russa e dell'Ortodossia, e in senso più generale del cristianesimo del terzo millennio, chiamato a un rinnovato e cruciale confronto tra Oriente e Occidente" (p. 81).

Il volume, edito da Morcelliana nella collana Novecento teologico diretta da Giacomo Canobbio, è impreziosito da uno scritto inedito, *Ragione e Dialettica*, risalente al secondo decennio del secolo scorso. Chiude il lavoro di Natalino Valentini una bibliografia parziale, e ovviamente oramai datata, degli scritti di Pavel Florenskij ripartiti per argomento, delle traduzioni, dei saggi, degli articoli e degli studi dedicati all'autore.

Antonio Maccioni

A. Parmeggiani Dri, *Scritti sulla pietra. Voci e immagini dalla Bosnia ed Erzegovina fra Medioevo ed età moderna*. Forum, Udine 2005

Le parole dei dormienti sono congelate per sempre in un silenzio di pietra nella piana di Stolac, o nell'ombra muscosa di Radimlja. Attendono un secondo ritorno, ma di chi non è dato sapere. Forse di un re, o di un poeta veggente che li sappia sciogliere in canto. Da secoli protendono verso il pellegrino bianche mani, come ad indicare qualcosa, certamente l'eco di un sogno. Il loro è un esercito di guerrieri silenziosi, tramutati in steli e obelischi da antiche alchimie (chissà quando?), che nella pietra danzano sotto forma di spirali, cerchi mistici, svastiche solari, o fuggono leggeri assumendo la sembianza di serpenti, cervi, cavalli o ancora si intrecciano in stilizzati racemi di vite: sincretismi che ingoiano gli dei e ne metabolizzano i riti nella voragine dei millenni, lasciando di volta in volta trasparire volti antichissimi nella linea incerta di nuovi profili. E così il canto delle pietre apparentemente muta e racconta di santi con l'aureola, arcangeli con le ali, vergini madri che abbracciano al seno bambini divini, croci che sorreggono l'asse del mondo. Ma sotto ogni segno, dentro le spire di ogni significativo si nasconde l'identica ricerca della medesima verità. Forse per questo i luoghi di culto di maggiore interesse archeologico sorgono sempre nella stessa area di riferimento, sovrapponendosi in secolari stratificazioni, ad indicare i percorsi di una "storia della lunga durata" che rallenta il tempo del sacro nella suggestione del magico e del meraviglioso. Miroslav Krleža, che della parola fece la ragione di una vita, si abbandonò alla loro fascinazione, tanto da voler organizzare nel 1950 a Parigi un'esposizione che richiamasse l'attenzione del mondo sugli abissi di simboli e verità che si aprono attorno al loro mistero: fu così che nacque la celebre esposizione *L'art médiéval yougoslave*, forse prima e ultima grande rassegna sul tema, che invitava a leggere in un'unica chiave interpretativa la produzione artistica di quegli "slavi del sud" da poco riunitisi in una giovane federazione di repubbliche socialiste. I popoli costitutivi ravvisavano proprio nei secoli del medioevo una comune identità capace di giustificarne in qualche modo – anche nella pluralità – la convivenza. Ma questo è solo il punto di partenza dell'indagine accurata e fino ad

ora intentata che Alice Parmeggiani Dri conduce alla ricerca della “parola” intesa come veicolo di identità, sia essa incisa o scritta, cantata, ricamata oppure dipinta, colta, dotta o popolare. Proprio nella “parola” l’autrice individua infatti un filo sottile che intesse i millenni e li imprigiona entro le trame di un originalissimo percorso storico-etnografico che, pur snodandosi nel fluire dei secoli, viene sistematizzato e raccolto in due macrofasi, e cioè rispettivamente “prima degli Ottomani” e “dopo la conquista”. Il 1528, anno in cui si conclusero le aspre e secolari battaglie per il controllo del territorio balcanico da parte della Sublime Porta (1388-1528), viene pertanto assunto come spartiacque tra due mondi (il prima e il dopo), due anime che tuttavia non si negarono mai vicendevolmente, bensì si intersecarono, tramutandosi lentamente l’una entro le suggestioni dell’altra, per dare vita alla Bosnia contemporanea, la regione più complessa e affascinante d’Europa, che nasce solamente a seguito dell’annessione all’Austria-Ungheria nel 1878. Il saggio prende le mosse dalle prime tracce lasciate dalle tribù illiriche per approdare, dopo il breve processo di romanizzazione voluto da Augusto e culminato con Diocleziano, al primo importante regno slavo, quello del principe Stjepan, sorto nel IX secolo dopo il periodo delle grandi migrazioni da est. Affascinante la digressione sulle iscrizioni in cirillico bosniaco (un alfabeto di venticinque caratteri in cui cirillico e glagolitico si intrecciano assieme) che costituiscono il testo della Humačka Ploča, documento epigrafico estremamente prezioso ascrivibile al X-XI secolo. Ma parlare di Bosnia medievale significa soprattutto soffermarsi a delineare il tempo del Bano Kulin (1180-1204), durante il quale vennero scolpite le iscrizioni di Visoko, l’antica capitale del regno, sede in cui i re ricevevano corona e sepoltura. È in questo tempo, così misterioso, misconosciuto e fecondo, che inizia a diffondersi la straordinaria confessione bogomila, nata almeno duecento anni prima in Bulgaria, quindi diffusasi in Serbia e da lì penetrata in terra di Bosnia intorno al secolo XII. I principi di Visoko la fecero propria, quasi fosse una bandiera di identità da issare contro le mire espansionistiche dei principi ungheresi, attratti nei sempre più stretti vincoli feudali con i potenti signori occidentali, ma anche come grido di indipendenza e di alterità sia da Roma che da Bisanzio. Quasi a proclamare con orgo-

glio che essere bosniaci equivaleva ad assumere uno status libero da ogni scacchiere, una sorta di appartenenza ad una terra franca, troppo stratificata e complessa per lasciarsi ricondurre alle normalizzazioni dell’univocità, al servaggio obbediente o peggio all’omologazione. È questo il momento della massima diffusione delle steli (i celebri *stećci*), un lapidario all’aperto di oltre sessantamila marmi, con echi anche in Dalmazia, in Montenegro, nelle contrade della Lika, in Slavonia, in Serbia. L’autrice ne segue la forza comunicativa, proponendo un’antologia critica in cui sottolinea la vivacità di quella lingua primigenia detta *bosančica*, la sua freschezza e la magia di cui è capace. Quando i turchi presero possesso di queste regioni non fecero altro che arricchirne la complessità con l’apporto dell’arabo e del persiano e il millenario patrimonio di segni, immagini e memorie di cui quelle culture si facevano portatrici. Contemporaneamente i generi si diversificarono nel variegato repertorio di romanze, poemi, filastrocche, canti epici che si intrecciarono fra loro all’insegna del plurilinguismo e del multiculturalismo, di cui la veloce e significativa raccolta antologica proposta e curata dall’autrice offre vivace e ghiotta testimonianza. Istanbul, ben lungi dall’innescare feroci guerre di civiltà con le popolazioni annesse al suo impero, ampliò ulteriormente il dialogo fra le culture, rendendo possibile per più di trecento anni un clima culturale effervescente e dinamico che continuò ad affidare i suoi repertori alla pietra dei ponti e delle fontane, non disdegnando tuttavia neppure la tradizione orale, il canto o l’istoriazione di preziosi manoscritti. La già multiforme varietà grafica, alfabetica e di genere venne poi arricchita in pieno XVI secolo dall’arrivo di numerose famiglie di ebrei sefarditi in fuga dalla cattolicissima Spagna: trovarono rifugio e ospitale ricetto proprio qui, nel cuore islamico di una regione europea sospesa tra oriente e occidente. Nei villaggi in cui la sinagoga, la “medresa” e la chiesa ortodossa convivevano pacificamente, gli intellettuali come i cantori girovaghi, quei *guslari* cantati da Ivo Andrić, composero testi in lingua “ladina”, una variante ispanica che nel tempo si arricchì nel lessico e nel colore di tutti quegli elementi di sostrato che contribuirono a renderla un *unicum* davvero irripetibile. Ovviamente continuarono anche ad esprimersi in ebraico (“ivrit”) in ambito aulico e culturale. Tutto questo patrimonio di ardite architet-

ture linguistiche e culturali perdurò pacificamente fino alla tragedia dell'invasione nazifascista del 1941, con la conseguente formazione dello stato nazionalista croato di Ante Pavelić. Seguirono anni oscuri, che culminarono con lo sterminio degli uomini e la distruzione dei segni stratificati in millenni di storia. Non ultimo merito di questa accurata ricerca, corredata anche da un raffinato apparato grafico e iconografico, è proprio quello di recuperarne, almeno in parte, l'incomparabile bellezza.

Angelo Floramo

T. Olszański, *E adesso mio fratello t'ammazzerà. Reportage e riflessioni sulla guerra in Jugoslavia 1990-1994*, traduzione di A. Fonseca, Zane editrice, Melendugno (LE) 2003

Tadeusz Olszański è nato nel 1929 a Stanisławów, allora Polonia, oggi Ucraina. Pubblicista, autore di numerose pubblicazioni, soprattutto di argomento sportivo, apprezzato traduttore dall'ungherese (molti i titoli tradotti, da *I ragazzi della via Paal* di F. Molnár a *Sono stato l'assistente del dottor Mengele* di M. Nyiszli), vive a Varsavia, dove scrive per il settimanale *Polityka*.

Pubblicato in patria nel 1995, *E adesso mio fratello ti ammazzerà*, nasce dall'esigenza di riunire le riflessioni del "dopo", agli anni di esperienza come corrispondente per conto della radiotelevisione polacca in Jugoslavia, dal giugno del 1990 al settembre 1994. Osservatore del conflitto che dissolse la federazione jugoslava, l'autore ne ripercorre le tappe fondamentali e i luoghi simbolo, come Vukovar, Mostar, Sarajevo, Bihać (Srebrenica verrà nell'estate del 1995, mentre Olszański stava lavorando alla stesura del libro).

Accanto ai luoghi, troviamo i *Protagonisti*, come titola l'ultima parte del volume che li raccoglie in un compendio dall'ordine strettamente alfabetico, dalla Bosnia alla Slovenia. E insieme ai protagonisti incontriamo naturalmente i fatti, quelli che già oggi portano il velo della storia e a tutti noti, ma che allora si potevano ancora consegnare con il suono forte della denuncia.

La sua testimonianza a volte è uno stare esattamente dentro la notizia: partito dalla sua sede permanente di Budapest cinque giorni prima della proclamazione d'indipendenza di Croazia e Slovenia, con un salvacondot-

to valido per l'intero territorio jugoslavo – alla fine del suo mandato si ritroverà con sei differenti autorizzazioni di accreditamento più un permesso speciale rilasciato nientemeno che da Arkan, valido per i territori controllati dalle sue "tigri" – l'autore incorse nella "irripetibile circostanza" di trovarsi a Zagabria proprio quel fatidico 25 giugno 1991 alle ore 18,20. Come egli stesso annota, quel giorno concluse il servizio per la radio polacca con le parole: "da Zagabria, capitale del nuovo stato indipendente di Croazia, Tadeusz Olszański".

La sua cronaca, quando innervata da considerazioni di carattere storico, si fa più attraente laddove offre alcune vicende della storia ungherese in connessione con quelle della storia di Jugoslavia, operazione affatto scontata che Olszański, di madre ungherese, bilingue ungherese/polacco, compie spontaneamente. Le sue riflessioni hanno il pregio di seguire la via dell'obiettività, anche se talvolta scivola nelle strettoie del tema dell'odio atavico. Pur proponendo il conflitto in ex Jugoslavia nel suo complesso, l'autore focalizza l'attenzione sulle premesse, come evidenzia nell'introduzione anche il traduttore e curatore dell'edizione italiana, per meglio comprendere il fenomeno guerra e lo fa con il sufficiente necessario distacco, il che non esclude pagine di decisa partecipazione emotiva, specie quando l'intervista cede il passo all'incontro con l'uomo, soldato o civile che sia.

Una guerra raccontata tante volte, che è sempre la stessa, eppure diversa, perché sempre aggiunge qualcosa il singolo contributo, un sentimento, un'idea, un'immagine, un dettaglio. Alla guerra di Olszański basterebbe quella carica/mattanza di cavalli lipizzani lanciati in preda al terrore tra le due linee di fuoco nemico, serbo e croato, poi ricomposti in singole bare e seppelliti con tutti gli onori dalla britannica "Società Reale di Equitazione", per stilizzarne le efferatezze e l'assoluta insensatezza.

Alessandra Andolfo

A.J. Evans, *A piedi per la Bosnia durante la rivolta*, introduzione, traduzione e saggio di N. Berber, Edizioni Spartaco, Santa Maria Capua Vetere (CE) 2005

A piedi per la Bosnia durante la rivolta rappresenta la prima traduzione in italiano (si veda l'originale *Th-*

rough Bosnia and the Hercegovina on Foot during the Insurrection, London 1976) e una delle più interessanti testimonianze sulla Bosnia ottomana, scritta dallo scopritore, nel 1894, di Crosso, a Creta. Furono i suoi interessi archeologici a spingerlo, sulle tracce degli antichi illiri, a compiere, insieme al fratello, il giro in Bosnia descritto nelle corrispondenze per il Graphic che furono ristampate in volume l'anno seguente (a testimonianza dell'interesse suscitato dal libro di Evans, l'intero volume venne ristampato una seconda volta nel 1977 con piccole e marginali modifiche).

Lo scoppio della rivolta colse impreparati i due fratelli Evans. Il futuro archeologo aveva 24 anni ed era uno studente del Brasenose College di Oxford, entusiasta per la scoperta di Troia avvenuta quattro anni prima ad opera di Schlieman, quando decise di partire per un viaggio estivo in Bosnia, esotica regione dell'Impero ottomano poco o punto nota, anche perché fuori dalla sfera degli interessi dell'Impero britannico. Proprio per questo la relazione di Evans, più che rifarsi a una letteratura già consolidata, descrive le esperienze del viaggio basandosi più sulle impressioni raccolte lungo il percorso. L'autore, tuttavia, non manca di citare le relazioni di quei pochi coraggiosi che si erano spinti oltre il confine dell'Impero degli Asburgo (tra essi non poteva mancare qualche eccentrico suddito della Corona britannica, come Sir James Henry Skene, autore del *The Danubian Principalities, the frontier Lands of the Christian and the Turk*, London 1854), i quali generalmente dedicavano poche pagine alla Bosnia, concentrando la loro attenzione sulla Serbia, balzata all'attenzione dell'opinione pubblica dopo le rivolte del 1804-1813, repressa dai Turchi, e la successiva del 1815-1817, con la quale avevano ottenuto una certa autonomia.

Com'era la Bosnia che si trovarono di fronte i due viaggiatori? Era un paese complesso, che certamente doveva apparire arretrato agli occhi di un britannico, ma anche un paese in fermento, che stava attraversando profonde trasformazioni. Nella prima metà del secolo c'erano state numerose rivolte guidate dai feudatari bosniaci contro le riforme introdotte dai sultani, in difesa dei loro privilegi feudali (alla fine del periodo napoleonico gli stessi sultani si resero conto della necessità di modernizzare lo stato e l'esercito) che vennero feroce-mente represses. Tuttavia, tra il 1851 e il 1855, furono

introdotte importanti riforme e tra il 1860 e il 1870 la Bosnia godette di un periodo di benessere e di modernizzazione grazie a Topal Osman Pascià, uno dei migliori governatori, che promosse la costruzione di ospedali, strade e persino un collegamento ferroviario tra Banja Luka e il confine croato.

Un discorso a sé merita Sarajevo, città, come giustamente nota anche il nostro cronista, gelosa della propria autonomia e delle proprie prerogative nella quale da sempre avevano vissuto senza particolari tensioni tutti i rappresentanti delle religioni monoteiste. La "Damasco del Nord", come allora veniva definita la città, secondo quanto testimonia lo stesso Evans, nel corso della sua storia era passata sotto l'effettivo controllo di una peculiare forma di governo municipale e "come le comunità familiari bosniache eleggevano, ed ancora eleggono, i propri capi-anziani, così le famiglie che posseggono le terre circostanti sono rappresentate dai capi ereditari, gli artigiani e i mercanti si legano in *Bratsva* ossia corporazioni, e ogni confraternita elegge il proprio *starosta*, una specie di capo-anziano. In questo modo è nato il governo civico" (pp. 86-87, qui Evans lo definisce "comunismo civico").

Le prime notizie dello scoppio della rivolta in Erzegovina precedono l'ingresso dei due viaggiatori a Brod, sulla parte turca della Sava, il fiume che allora come ora segna il confine della Bosnia. Quando approdano alla sponda turca, i due fratelli percepiscono in modo netto il cambiamento: "persino i bosniaci, quando si riferiscono all'altro lato della Sava dicono 'Europa' e hanno ragione: poiché un viaggio di cinque minuti ti trasporta in tutto e per tutto in Asia" (p. 19). La Bosnia viene definita da Evans "la terra eletta del conservatorismo maomettano" poiché "il fanatismo si è radicato più profondamente tra la popolazione che ha rinnegato la propria fede" (p. 20). Tuttavia egli stesso si contraddice, constatando con stupore, nelle ultime tappe del viaggio, l'usanza delle donne mussulmane di Jablanica, nell'Erzegovina, che non erano solite coprirsi il volto col velo come le altre donne musulmane (l'autore giustifica questa usanza con la natura particolarmente aspra della regione, nella quale, per allontanare lo spettro della fame, anche le donne erano costrette a lavorare). Lo stesso stupore è registrato dal nostro a Tešanj, una delle prime tappe del lungo viaggio, quando un funzionario

locale riceve i due stranieri in vestiti di taglio europeo (“non fosse stato per il fez, lo si sarebbe potuto scambiare per un italiano” – commenta l’autore a p. 39). “Era estremamente cortese e ci ha offerto il caffè e le sigarette” accompagnando l’episodio con questo commento: “sigarette! Vent’anni fa sarebbero stati narghilè d’ambra orientali, decorati con oro e gioielli, barbari in modo incantevole! Ma il loro tempo è passato; l’Ovest avanza, l’Est recede” (Ibidem). Con la medesima meraviglia, il nostro viaggiatore, capitato per caso nel quartiere cattolico della città, osserva con stupore le donne che legavano le trecce intorno al fez, *à la belle Serbe*, mentre gli uomini portavano i turbanti (p. 41). Nelle loro visite al monastero francescano di Komušina e al vicino santuario di Zlatina, i due viaggiatori sono testimoni di provocazioni e maltrattamenti subiti dai fedeli cristiani ad opera degli *zaptieh* (sbirraglia musulmana), ma d’altro canto non sfugge all’autore della relazione l’uso strumentale e politico da parte delle potenze straniere delle tensioni interreligiose: “nessuno, pertanto, si sorprenderà nel sapere che l’influenza latino-cattolica è in Bosnia una leva in mano all’Austria” scriveva a p. 63 Evans, supportando questa presa di posizione con una citazione da un trattato sulla Bosnia di Gustav Toemmel, *attaché* del console austriaco a Sarajevo (*Geschichtliche, politische und topografisch-statistische Beschreibung des Vilajet Bosnien, das ist das eigentliche Bosnien, nebst türkisch Croatien, der Hercegovina und Rascien*, Vienna 1867, p. 101): “l’imperatore d’Austria è, agli occhi dei Bosniaci cattolico-romani, principe supremo della Chiesa cattolica, proprio come agli occhi della popolazione greco-orientale, l’imperatore russo è il capo della Chiesa greca” (p. 65-66). Così la rivolta che si sta espandendo a macchia d’olio, proprio mentre i due viaggiatori si trovano in Bosnia, appare nella relazione di Evans una conseguenza del grave regime fiscale che opprimeva indiscriminatamente i contadini. L’autore descrive in modo dettagliato gli odiosi metodi con i quali gli *zaptieh*, per conto di esattori locali, estorcevano le tasse ai contadini riducendoli alla fame. In sostanza, la rivolta del 1875, nella puntuale analisi di Evans, è definita come una “guerra contadina”. L’anno successivo la guerra divampò precipitando nel caos tutto il paese, con distruzioni, uccisioni indiscriminate, vendette e ritorsioni sui civili. Per la Bosnia ottomana fu l’inizio

della fine.

Lorenzo Pompeo

M. Caratozzolo, *La Russia allo specchio. Cultura, società e politica dell’emigrazione russa a Parigi negli anni Trenta*, nota introduttiva di R. Casari, L’Harmattan Italia, Torino 2006

Questo breve lavoro di Marco Caratozzolo si propone, in maniera estremamente sintetica, di evidenziare la complessità e l’eterogeneità della comunità emigrata russa di Parigi e, nello stesso tempo, di mettere a fuoco il punto di vista dei russi di Francia su se stessi e sulla patria abbandonata e agognata. La vastità del tema si dilata ancora di più in considerazione del fatto che l’approccio metodologico prescelto è quello culturologico, ovvero l’analisi e il raffronto di tutti quegli aspetti (sociali, politici, legati alla pratica della quotidianità e, ovviamente, anche artistici) che concorrono a formare il concetto di cultura di una determinata comunità.

Il maggior motivo di interesse del libro consiste nella ragionevole e convincente scelta di dare un taglio rigidamente sincronico al discorso proposto. La Russia posta idealmente nel titolo di fronte allo specchio è quella che vive a Parigi all’incirca nel 1931, data in cui, nella comunità dei russi parigini, emigrati in seguito agli eventi del 1917, si accentuano tensioni e fratture dovute a un primo ricambio generazionale. In quel periodo l’Europa è investita da una grave crisi economica cui non sfuggono anche i già di per sé sfortunati protagonisti dell’indagine di Caratozzolo. Contestualmente in Urss si assiste al definitivo consolidamento del potere dittatoriale di Stalin e, in un’Europa che si trova di conseguenza costretta a una ridefinizione dei propri rapporti con il modello politico-economico sovietico, la riflessione di chi in quella terra era nato e vissuto, pur secondo modelli culturali completamente diversi, si fa sempre più articolata e reattiva.

Dopo la “Nota introduttiva” di Rosanna Casari, che evidenzia i meriti del libro, e la “Premessa” dell’autore, in cui vengono esplicitati il metodo, l’approccio, le fonti alla base della ricerca, il saggio si articola in tre parti. La prima – “Un giorno da emigrato nel 1931” – di carattere generale e introduttivo, traccia rapidamen-

te il percorso che ha portato Parigi a essere la capitale dell'emigrazione russa nella seconda metà degli anni Venti. L'autore descrive l'eterogeneità sociale e culturale della comunità russa emigrata, sottolinea le difficoltà burocratiche sottostanti all'ottenimento anche del solo status di emigrante (il riconoscimento del passaporto Nansen cui la Francia aderì solo nel 1930, le trafilé e i costi per l'ottenimento della *carte d'identité*) e identifica quattro macro tipi sociali: il russo ricco, che paragona con qualche azzardo a una variante raffinata dell'odierno "nuovo russo"; il *malen'kij čelovek*, figura evocativa di un modello prettamente letterario e costituito dall'emigrante appena sopra la soglia di povertà – compresi molti esponenti dell'*intelligencija*; il piccolo borghese, a testimonianza e riconferma di una certa intraprendenza imprenditoriale; infine il *niščij čelovek*, "il povero emigrato disoccupato, spesso alcolizzato, possibile suicida" (p. 18). Caratozzolo rimarca inoltre il ruolo privilegiato della vita artistica e culturale, con la centralità assegnata in questo senso al caffè letterario, dà spazio al legame tra difficoltà sociale (alla cui soluzione tanto si adoperò la monaca e poetessa Mat' Marija) e problemi esistenziali che portano molto spesso all'alcolismo o al suicidio, riaffermando, infine, lo sforzo di reagire alla crisi economica del 1931 con un sistema ampio e variegato di approcci imprenditoriali. Il tutto accompagnato da gustosi aneddoti, barzellette, descrizioni di vignette satiriche e caricaturali, soprattutto di Ju. Annenkov e Mad'.

La seconda parte – "La diffusione della cultura" – si sofferma sulla vita artistica dell'emigrazione. Purtroppo, viste le estreme esigenze di sintesi, è il capitolo più debole e limitato del libro. Il 1931 viene visto come anno di grandi sviluppi in tutti i settori dell'arte dell'emigrazione russa: alla già numerosa schiera di pubblicazioni si aggiunge l'uscita dell'importante almanacco Čisla [I numeri], il cinema affronta la rivoluzione del film sonoro, le mostre d'arte si intensificano, teatro e balletti tengono il passo degli altri settori artistici. Ovviamente, un tema così vasto viene circoscritto a pochi esempi emblematici, come l'inserimento della figura del tassista (lavoro diffusissimo nella comunità emigrata russa) nell'immaginario letterario o come la succinta analisi di pochissimi percorsi artistici, concentrata, per ragioni comprensibili, su quegli autori cari a Caratozzolo, quali

Gazdanov o Don Aminado.

La terza e ultima parte – "I misteri della magia rossa: la satira su Stalin" – è sicuramente la più innovativa e originale: è proprio sugli aspetti analizzati in questo capitolo che l'autore ha avuto modo di specializzarsi nel corso del suo dottorato di ricerca. Anche in questa parte viene focalizzata l'attenzione sul 1931, anno in cui viene fondato il primo vero settimanale satirico dell'emigrazione, Satirikon. Attraverso la descrizione di alcune copertine e illustrazioni del settimanale, l'autore evidenzia la crescente presa di coscienza e l'ironico distacco da parte della colonia russa nei confronti della propria terra di origine. La critica antistaliniana economica, oltre che sociale e politica, avviene in quel periodo in particolar modo grazie all'opera di grandi illustratori quali i già ricordati Annenkov e Mad', e si rafforza soprattutto in considerazione del fatto che un ritorno in patria si fa, con il consolidarsi del regime sovietico, sempre meno probabile. La Russia si guarda allo specchio, non si riconosce e attacca tanto Stalin quanto l'intelligencija europea vicina al dittatore. In questo senso diventano bersaglio privilegiato di aneddoti, barzellette e vignette le visite in Unione sovietica di quegli anni di G.B. Shaw, P. Dominique o quella paventata, ma mai realizzatasi, di Charlie Chaplin, artista di culto della comunità russa in emigrazione, in particolare grazie alla figura di Charlot.

Tema caldo, attuale e ancora molto inesplorato, quello dell'emigrazione russa necessiterebbe di maggiori analisi settoriali, a scapito anche di troppo spesso incomplete e inutili sintesi generali. In questo senso il libro di Caratozzolo, che pure va accolto con gratitudine, complice forse una eccessiva limitazione di spazio imposta dall'editore, stuzzica e delude un po' nello stesso tempo. Quando il libro, appunto nella terza parte, sembra aver preso una direzione convincente e sicura, in realtà si sta già congedando dal lettore che resta con troppe curiosità inappagate. Un'altra vitale esigenza che dovrebbe animare qualsiasi testo sull'emigrazione russa è quella della pubblicazione di materiale inedito, ancora numerosissimo in archivi sia pubblici che privati. Sembrano esserne convinti anche Rosanna Casari nell'introduzione e l'autore che sottolineano l'utilizzo per la stesura del libro di "materiale per lo più inedito". In realtà però, e la cosa lascia un po' stupiti, il libro è ricchissimo di documenti rari, quasi introvabili, poco noti,

sottovalutati, ma in esso non sembra esserci la minima traccia di materiale d'archivio non pubblicato prima. Le complessive ottantasei pagine del libro vengono però opportunamente impreziosite dalla pubblicazione di alcune delle illustrazioni citate nel corso della narrazione, dalle note dell'autore e da una bibliografia ragionata sull'emigrazione russa a Parigi.

Simone Guagnelli

R. Medvedev, *Jurij Andropov: neizvestnoe ob izvestnom*, Vremja, Moskva 2004

Negli ultimi anni la figura di Jurij Vladimirovič Andropov, capo del Kgb dal maggio 1967 al maggio 1982 e segretario generale del Partito comunista dell'Unione sovietica dal novembre 1982 fino alla sua morte, avvenuta nel febbraio 1984, ha conosciuto un forse inatteso boom di popolarità all'interno di vari settori della società russa.

Gli storici, dopo l'esplosione di biografie a lui dedicate registrata nei 15 mesi della sua permanenza come segretario generale e fino al 1985 circa (l'elezione di Gorbačev e l'avvio della *perestrojka* catalizzarono subito l'attenzione di tutti i sovietologi, facendo cadere nel dimenticatoio il segretario venuto dalla Lubjanka), hanno iniziato nuovamente a concentrare la propria attenzione su Andropov perché è stato proprio lui che, come capo del Kgb, ha preparato e formato un'intera generazione di uomini che adesso occupano le più alte sfere del potere, primo fra tutti l'attuale presidente della Federazione russa, Vladimir Putin. Da parte sua, il cittadino medio russo, che ha assistito in questi ultimi anni a una costante riduzione del proprio tenore di vita e a un progressivo aumento della violenza da parte della criminalità, organizzata e non, ha incoronato, in base a dati di sondaggi condotti nel periodo 1998-2002 e riportati da Medvedev, Jurij Vladimirovič Andropov come il leader più apprezzato di tutta la storia sovietica.

A questo dato apparentemente paradossale (sono bastati 15 mesi di conduzione del paese per farlo diventare il miglior leader dell'Urss nel giudizio dei suoi concittadini?), la stampa "liberale" ha cercato di fornire un'interpretazione più o meno riassumibile in questo slogan:

"la mancanza di informazioni è la condizione per la nascita del mito". Il libro di Medvedev cerca invece di dare una risposta meno prigioniera dei pregiudizi, e la sua testimonianza risulta essere ancora più significativa in quanto proveniente da un intellettuale dissidente che non ha avuto certo rapporti idilliaci con il Kgb diretto da Andropov (l'autore dedica un paragrafo del libro al rapporto fra Kgb andropoviano e i fratelli Žores e Roj Medvedev).

In questa sua biografia del terzultimo segretario del Pcus, Medvedev cerca di contrapporsi al mito che vede in Andropov un grigio membro della nomenclatura sovietica, un perfido e ignorante carrierista che odiava i dissidenti e chiunque si frapponesse fra lui e il potere, un uomo capace di tutto pur di raggiungere i propri obiettivi, un politico cinico e freddo, che occupa un posto nella storia soltanto perché in occidente è da molti ritenuto responsabile dell'abbattimento di un aereo di linea coreano che aveva violato lo spazio aereo russo (1 settembre 1983); contemporaneamente, l'autore è ben lungi dall'aderire al mito opposto, in auge presso alcuni ambienti occidentali, che vede in Andropov un fine intellettuale, che leggeva in lingua originale i gialli americani, che collezionava dischi di musica jazz americana e quadri degli astrattisti sovietici, un asceta liberale che amava invitare a casa propria illustri intellettuali e anche dissidenti.

Medvedev segue Andropov durante tutta la sua vita politica, dagli inizi come segretario dell'*obkom* del Komsomol di Jaroslavl', attraverso il ruolo di ambasciatore sovietico in Ungheria (proprio negli anni della "rivoluzione" ungherese, nella cui repressione Andropov giocò un ruolo non secondario, ma nemmeno sanguinario) e di direttore del Kgb negli anni del fiorire della dissidenza, fino alla sua elezione a segretario generale del Pcus come successore di Leonid Brežnev, e ci mostra un uomo in costante lotta contro la corruzione della sua epoca, un uomo che, proprio in virtù della sua posizione di capo del Kgb, conosceva in tutto e per tutto i vizi e la tendenza alla corruzione che caratterizzavano quasi tutti i membri dell'oligarchia brežneviana, ma che solo raramente si è servito di questa conoscenza a fini di vantaggio personale mentre, il più delle volte, ha riposto i dossier nel proprio cassetto in attesa di tempi migliori: non a caso, i primi provvedimenti presi come segretario

generale del Pcus riguardarono proprio la lotta alla corruzione e alla malavita organizzata e il ripristino della disciplina lavorativa.

I quindici mesi passati da Andropov come segretario generale naturalmente costituiscono il nucleo centrale del libro. Medvedev analizza con dovizia di particolari le sue iniziative principali: la già menzionata lotta alla corruzione, che si esplicò in tutta una serie di arresti di quadri dirigenziali della burocrazia economica sovietica colpevoli di appropriazione indebita e di vero e proprio furto di patrimonio statale (come nel caso di Jurij Sokolov, direttore del negozio di generi alimentari numero 1 di Mosca, arrestato il 30 ottobre 1982) e, soprattutto, di coloro che avrebbero dovuto controllare e vigilare affinché questi furti non accadessero, primo fra tutti Nikolaj Ščelokov, l'onnipotente ministro degli Interni fin dal 1966. Tutto ciò portò a un netto ridimensionamento della cricca mafiosa che aveva prosperato durante l'epoca brežneviana e che aveva notevolmente impoverito l'economia sovietica. Fra le misure principali adottate dal nuovo segretario del Pcus, Medvedev evidenzia l'incoraggiamento di una nuova classe dirigente, capace di sostituire quella, incapace e corrotta, che si era formata negli anni di Brežnev (fu proprio Andropov a favorire l'introduzione nelle sfere di comando di Nikolaj Ryz'kov, Egor Lichačev e Michail Gorbačev, cioè di coloro che pochissimi anni dopo avrebbero dato vita alla *perestrojka*), e l'introduzione di alcune piccole, timide riforme economiche che portarono, insieme al miglioramento della disciplina lavorativa, a una leggera crescita economica e, soprattutto, a un miglioramento del tenore di vita della popolazione sovietica (furono varate molte risoluzioni per migliorare la situazione abitativa e la qualità dei prodotti che giungevano al consumatore).

Un capitolo a parte viene dedicato da Medvedev alla politica estera di Andropov, caratterizzata dall'inasprimento dello scontro con gli Stati Uniti di Ronald Reagan, che solo un anno prima aveva definito l'Unione sovietica "l'impero del male". Medvedev si concentra soprattutto sull'episodio del Boeing 747 della compagnia di bandiera sud-coreana che nella notte del 1 settembre 1983 violò ripetutamente lo spazio aereo sovietico e venne abbattuto da un caccia della contraerea sovietica causando la morte di 269 persone, un episodio che la comunità internazionale bollò come un "crimine con-

tro l'umanità" compiuto dall'Unione sovietica. Lo storico russo non condivide questa interpretazione: anche se non ritiene le autorità sovietiche esenti da colpe, la responsabilità maggiore grava sulle coscienze dei piloti dell'aereo di linea coreano, che, senza nessuna comunicazione e senza rispondere agli avvertimenti, avevano notevolmente modificato la rotta abituale del volo New York-Anchorage-Seul e avevano varcato la frontiera sovietica. L'errore delle autorità sovietiche, secondo Medvedev, fu quello di non esporre apertamente la successione degli eventi di fronte all'opinione pubblica internazionale, ma è innegabile che la campagna scatenata dai media occidentali contro l'Unione sovietica sia stata assolutamente pretestuosa.

Dopo aver finito di leggere il libro di Medvedev, il lettore rimane con un dubbio, una questione aperta: che cosa sarebbe successo se Andropov avesse guidato l'Urss più a lungo? Sarebbe riuscito a riformarla senza farla crollare? Ma questo, come nel caso di Lenin, è un *what if* buono soltanto per speculazioni da tempo libero o per un qualche romanzo di storia alternativa. Forse, invece, si capisce un po' di più perché Andropov sia così rimpianto dai suoi concittadini della Russia del primo decennio del XXI secolo.

Stefano Bartoni

Ž. Medvedev – R. Medvedev, *Stalin sconosciuto*, Feltrinelli, Milano 2006

Roj Medvedev torna nuovamente sull'argomento che nei primi anni Settanta provocò la sua espulsione dal Partito comunista dell'Unione sovietica e, contemporaneamente, lo rese popolarissimo in occidente e lo inserì, abbastanza impropriamente, tra le personalità di rilievo della dissidenza sovietica.

Questa volta, insieme al fratello Žores, illustre biochimico, lo storico russo cerca di analizzare gli aspetti della personalità politica di Stalin che sono stati meno studiati: il titolo, *Stalin sconosciuto*, allude proprio a questo, mentre il sottotitolo, "alla luce degli archivi segreti sovietici" è solo un'aggiunta dell'edizione italiana che non ha riscontro nel corpo del libro e che, evidentemente, ha un mero scopo di marketing editoriale, una *boutade* per incuriosire e irretire il lettore. L'edi-

zione italiana risulta però inadeguata perché si tratta di una traduzione dall'inglese (*The Unknown Stalin*, London 2003) e non dall'originale russo (*Neizvestnyj Stalin*, Moskva 2002): non si capisce perché una casa editrice solida e prestigiosa come Feltrinelli non possa ricorrere ai servizi di un traduttore dal russo quando intende pubblicare un libro di autori russi.

Nonostante le dimenticanze e le trascuratezze (molti sono gli errori di traslitterazione dal russo nelle note), il libro dei gemelli Medvedev risulta molto interessante, anche se, come è nello stile dei due fratelli, si appoggia molto sui ricordi personali e di testimoni diretti dell'epoca, e meno sulle fonti storiche vere e proprie. L'opera si articola in cinque parti, ognuna divisa in alcuni capitoli, che riguardano aspetti diversi della personalità e della vita politica del dittatore georgiano.

La prima parte, intitolata "Dopo la morte", è costituita da quattro capitoli, in cui i fratelli Medvedev si occupano di questioni che da anni costituiscono terreno privilegiato di analisi da parte di storici e di biografi di Stalin, a cui cercano di fornire qualche elemento di novità e di originalità.

Il primo capitolo ("Enigmi sulla morte di Stalin") affronta l'eterna ipotesi dell'avvelenamento di Stalin da parte della cerchia più ristretta dei suoi collaboratori: gli autori sono consapevoli dell'impossibilità di arrivare ad una verità storica; chiara è invece la cronologia dei fatti: il complotto fu successivo al colpo apoplettico fatale a Stalin, quando i Berja, i Malenkov e i Chruščev, compresero, soprattutto dopo il XIX congresso del Partito (autunno 1952), che Stalin stava preparando la loro estromissione (fisica e/o politica) dalla gestione del potere e si fecero gestori del periodo di transizione e, autonominandosi "esecutori testamentari" di Stalin, si adoperarono affinché tutto tornasse a come era prima del XIX congresso.

Il secondo capitolo ("L'erede segreto di Stalin") è incentrato sull'identificazione di quello che Stalin, la cui salute andava sempre peggiorando, poteva aver individuato come suo erede al timone dell'Urss. Žores Medvedev crede di riconoscere questo delfino in Michail Andreevič Suslov, scelto direttamente da Stalin come successore di Andrej Ždanov a capo del Comitato centrale per l'ideologia, presunto capofila di quella generazione che avrebbe dovuto guidare il partito dopo il XIX

congresso e che, invece, la morte di Stalin fece ripiombare nelle retrovie del potere. Medvedev conclude che nessuno seppe che Suslov fosse il successore a cui Stalin aveva pensato di affidare il comando dell'Urss, e questa fu anche la sua salvezza nei mesi successivi alla morte del dittatore georgiano: Suslov riuscì a sopravvivere e, sotto Brežnev, divenne il più fedele custode dell'ideologia comunista di stampo staliniano.

Il terzo capitolo ("L'archivio segreto di Stalin: nascosto o distrutto? Fatti e teorie") richiama direttamente il primo. Dopo il complotto successivo alla scoperta della morte di Stalin, i due fratelli ritengono fondata la probabilità che i suoi più stretti collaboratori (Berija, Malenkov, Chruščev) abbiano distrutto l'archivio di Stalin per cancellare le tracce delle proprie responsabilità, e per assicurarsi di non subire sorprese nel caso di rinvenimento di un possibile "testamento" del generalissimo.

Nel quarto capitolo ("Il XX congresso del partito: prima e dopo") Roj Medvedev si sofferma sulle reazioni che il XX congresso e la denuncia dei crimini di Stalin provocarono in Unione sovietica, demolendo il mito che tutto si sia svolto in un clima di segretezza assoluta.

La seconda parte, intitolata "Stalin e le armi nucleari", è interessantissima: nei suoi tre capitoli lo scienziato Žores Medvedev sviscera i rapporti fra Stalin e le nuove, terribili armi di distruzione di massa che fecero il loro ingresso nella storia proprio negli anni in cui si trovò a formare e guidare una superpotenza come l'Urss. Nonostante la sua innegabile tendenza accentratrice, in campi così specializzati come la fisica nucleare le possibilità di Stalin erano molto limitate, ed egli si trovò costretto, più che in altri settori, a delegare: la sua attività riguardò soprattutto la creazione di quel gulag atomico che in pochissimi anni permise all'Unione sovietica, insieme alle informazioni raccolte dall'intelligence negli Stati Uniti e in Gran Bretagna, di fabbricare la sua prima bomba atomica (1949) e di colmare il gap abissale che solo pochi anni prima, alla fine della guerra, la divideva dagli Stati Uniti d'America.

La terza parte ("Stalin e la scienza") è dedicata a un'analisi più generale dei rapporti tra Stalin e la scienza. Oltre a due capitoli che raccontano in pratica due aneddoti legati rispettivamente alla scienza militare (le traduzioni di Clausewitz fatte dal colonnello Evgenij Razin,

“Il generalissimo Stalin, il generale Clausewitz e il colonnello Razin”) e alla linguistica (le lotte fra i seguaci di Nikolaj Marr e i più eminenti studiosi sovietici di linguistica, “Stalin e la linguistica: un episodio della storia della scienza sovietica”), il piatto forte di questa sezione risiede nel saggio scritto da Žores Medvedev dedicato al rapporto fra il dittatore e lo pseudo-scienziato Trofim Denisovič Lysenko (“Stalin e Lysenko”), interessante soprattutto perché testimonia l'enorme interesse nutrito da Stalin nei confronti della biologia e tratteggia un ritratto del generalissimo come inflessibile lamarckiano, assolutamente convinto della possibilità di trasformare la natura.

La quarta sezione (“Stalin e la guerra”) è forse quella centrale dell'intero libro e analizza il comportamento tenuto da Stalin in occasione dell'inizio dell'operazione Barbarossa e dell'invasione tedesca dell'Urss. I due fratelli qui si impegnano a sfatare numerosi miti che da sempre caratterizzano la storiografia dedicata a questo argomento, primo fra tutti quello che Stalin abbia commesso un grave errore nel non concentrare l'armata rossa lungo il confine: visto il poderoso sforzo compiuto dai nazisti nel tentativo di portare a termine vittoriosamente il loro progetto di *Blitzkrieg*, convengono i due fratelli, “la decisione tattica di mantenere il grosso dell'esercito sovietico a duecento-trecento chilometri dal confine era assolutamente corretta” (p. 272). Con uguale forza essi confutano la tesi che la firma del trattato Molotov-Ribbentrop sia stato un tragico errore commesso da Stalin, in quanto i territori occupati dall'Urss svolsero il ruolo di zona cuscinetto e rallentarono di molto l'avanzata nazista, permettendo all'armata rossa di guadagnare giorni preziosi per difendere le proprie postazioni e condannando al fallimento il *Blitzkrieg* tedesco. Infine, dimostrano in maniera inequivocabile che la versione dei fatti per cui Stalin abbandonò la leadership dell'Unione sovietica durante la prima settimana di guerra (perché traumatizzato dall'invasione tedesca) è solamente una favola priva di fondamento: il registro dei visitatori del Cremlino testimonia invece un'attività frenetica, Stalin riceve una moltitudine di persone fin dalla primissima mattina del 22 giugno lavorando incessantemente, e anzi, la guerra gli permette di accentuare ulteriormente la sua tendenza accentratrice.

La quinta, e ultima, sezione (“Stalin sconosciuto”) è

probabilmente anche quella meno interessante, perché si occupa di aspetti più privati della vita del dittatore, ma è comunque degna di nota: soprattutto il primo capitolo (“Stalin nazionalista russo”), alla luce del crollo dell'Unione sovietica, in un certo senso rende giustizia a Stalin e al suo modello di stato federale, uno e indivisibile, contrapposto a quello leninista che voleva che la futura unione fosse basata esclusivamente sulla “solidarietà dei lavoratori”.

Dopo aver concluso la lettura del libro (che contiene anche una postfazione a cura di Andrea Panaccione), non si può fare a meno di pensare che le leggende da sfatare su Stalin siano ancora molte.

Stefano Bartoni

“Mio padre ha visto il primo uomo andare sulla luna?”
Ju. Muchin, *AntiApollon. Lunnaja aferu SŠA*, Jauza Eksmo, Moskva 2005

Nel mezzo della calura estiva, ritornato dall'immancabile coda di ferragosto, durante una noiosa navigazione fra vari siti ancora immersi in un sonno di mezza estate, mi risveglio dal torpore quando mi imbatto in questo titolo, che faceva bella mostra sull'homepage di Repubblica: “La Nasa perde i nastri dello sbarco sulla Luna”.

Ricordo che l'inizio dell'articolo mi aveva letteralmente folgorato, tanto da averlo trascritto nei miei appunti: “John Sarkissian è uno scienziato, ma ama le sottigliezze della lingua come un filosofo. ‘Voglio chiarire che i nastri non sono andati smarriti, perché questo significherebbe che sono stati conservati malamente e ora non avremmo nessuna possibilità di ritrovarli. Il problema è solo che non sappiamo dove sono”.

Geniale, non c'è che dire: non li abbiamo persi noi, sono loro a non farsi trovare. Immediatamente il pensiero è corso alle innumerevoli *conspiracy theories* che, dagli anni Sessanta in poi (a partire dall'assassinio di JFK a Dallas), hanno goduto di una notevole forza sotterranea, lontana dai canali ufficiali, una forza che oggi è diventata meno sotterranea grazie al World Wide Web; una teoria, quella della cospirazione, che ha da sempre avuto uno dei suoi cavalli di battaglia proprio nell'“affaire luna”, la “*moon hoax*” che ci fa dubitare del-

la versione ufficiale, che ci insinua il seme del dubbio: forse l'uomo, sulla luna, non c'è mai stato.

Dopo aver letto l'articolo, mi sono ricordato di un libro che avevo letto l'estate scorsa, durante un soggiorno a Mosca, un libro che trattava la "moon hoax" dal punto di vista di chi, quella corsa alla luna, l'aveva persa. E allora ho ripreso il libro fra le mani.

Jurij Muchin è il direttore della rivista settimanale *Duel'* (<http://www.duel.ru>) e questo suo libro, che è una sorta di collage di articoli pubblicati proprio sul giornale da lui diretto, riprende, dal punto di vista di un intellettuale (ex)sovietico, le teorie "cospirative" legate alla (presunta) impresa lunare statunitense, culminata il 20 luglio 1969 con lo storico allunaggio di Armstrong e Aldrin. L'idea base del libro di Muchin è quella che gli americani non siano mai scesi sulla luna, ma abbiano solamente mandato i propri astronauti in orbita selenocentrica e contemporaneamente ordinato a Hollywood di realizzare delle riprese "dalla luna".

Alla base di questa ipotesi ci sono tutta una serie di elementi che sono ripresi dalle teorie sulla "bufala lunare" che sono proliferate negli Stati Uniti fin dall'indomani dell'allunaggio dell'Apollo 11. In particolare, Muchin è convinto che le foto e le riprese "dalla luna" siano in realtà state girate sulla terra (da Stanley Kubrick, reduce dal grande successo di *2001. A Space Odyssey*, che risale ad appena un anno prima), e porta una serie di osservazioni a supporto della sua ipotesi, tra le quali:

- la bandiera americana che indubbiamente sventola (e non si tratta di oscillazioni, come asseriscono i sostenitori della verità ufficiale, perché le "oscillazioni" avvengono solo in una direzione) in un ambiente che si suppone privo di aria;

- le ombre degli oggetti e degli astronauti che sono notevolmente più corte di quanto dovrebbero essere se le riprese fossero state effettivamente girate sulla luna;

- la famosa impronta di Armstrong che risulta essere molto più profonda di quella che sarebbe dovuta essere se fosse stata impressa sulla superficie lunare, a conferma che la forza di gravità nel luogo dove è stata effettuata la ripresa non era di certo pari a quella sulla luna (che è un sesto di quella sulla terra);

- la polvere lunare sollevata al passaggio del modulo lunare che dimostra ulteriormente la presenza di

una forza di gravità indubbiamente superiore a quella lunare;

- lo stesso modulo lunare che, per dimensioni e per progetto, non ha molto senso in un ambiente a bassa gravità come quello lunare.

Oltre a queste "evidenze", comuni a tutte le teorie cospirative sull'impresa lunare, Muchin propone anche dei dati che provengono dalla comparazione delle missioni lunari americana e sovietica, dati che riguardano principalmente l'analisi del terreno "lunare" riportato dagli americani.

Muchin osserva che ci sono differenze sostanziali nell'analisi chimica fra il materiale riportato dalle spedizioni sovietiche "Luna" (16, 20 e 24) e da quelle americane "Apollo" (dall'11 al 17, con l'eccezione del 13 che non allunò a causa di un'avaria), tanto da far pensare che i materiali provengano da due pianeti diversi. Inoltre i campioni americani non sono stati analizzati dagli scienziati sovietici, che non li hanno ricevuti: secondo i documenti, i sovietici ricevettero dagli americani circa 100 grammi di materiale lunare (in realtà ne ricevettero 30), e praticamente tutti vennero inviati all'Istituto di geochimica Vernadskij di Mosca (Geochi), diretto da A.P. Vinogradov. Questa decisione, presa indubbiamente dal Comitato centrale del Pcus, di fatto tagliò fuori dalla possibilità di analizzare i campioni lunari americani la quasi totalità degli scienziati sovietici, che quindi non hanno mai visto questi campioni e nei loro articoli riportarono solo i dati forniti dagli americani (mentre, al contrario, americani ed europei descrissero in modo dettagliato i campioni ricevuti dai sovietici).

Muchin si sorprende anche del fatto che il Comitato centrale del Pcus, anche di fronte alle prime voci sul "bluff" lunare americano provenienti dagli stessi Stati Uniti, non usò mai questo argomento a fini propagandistici. La risposta che l'autore fornisce al suo lettore è però poco credibile, e rientra nel campo della fantascienza letteraria, genere "storia alternativa". Resta il dato di fatto, comunque, che il Pcus non fece nulla per utilizzare questa che avrebbe potuto essere una potentissima arma nella battaglia propagandistica contro gli Stati Uniti d'America.

Ma, al di là di battaglie ideologiche ormai definitivamente passate, resta una domanda, a cui difficilmente

si vorrà dare una risposta: come è possibile che quarant'anni fa l'uomo sia stato capace di mandare dei suoi simili sulla luna e oggi sia praticamente incapace di lanciare un'astronave in orbita? E a chi risponde che ciò sia dovuto al fatto che durante la guerra fredda la NASA disponesse di fondi di cui oggi non può disporre basterebbe ricordare che la tecnologia acquisita non si dimentica.

E così, mentre rimettevo a posto il libro, influenzato dal solito tormentone musicale estivo, mi sono chiesto: "davvero mio padre ha visto il primo uomo andare sulla luna"?

Stefano Bartoni

"Drugoe iskusstvo". Moskva, 1956-1988, a cura di I. Alpatova, Galart-Gosudarstvennyj Centr Sovremennogo Iskusstva, Moskva 2005

Sulla scia dell'interesse – sia accademico che commerciale – che continua a circondare l'arte non-ufficiale moscovita dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta, il Centro per l'arte contemporanea di Mosca e la storica dell'arte Irina Alpatova hanno deciso di rimettere mano ad una pubblicazione notissima a chi si occupi di cultura *andegraund* e rarissima (ormai si trova quasi solo negli archivi personali di pochi fortunati): il catalogo in due tomi *Drugoe iskusstvo. Moskva 1956-1976. K chronike chudožestvennoj žizni*, uscito a Mosca nel lontano 1991 come supporto all'omonima mostra alla Tret'jakovskaja Galereja.

In quel frangente, la curatrice della mostra e della pubblicazione Irina Alpatova e il collezionista Leonid Taločkin – che collaborò attivamente alla preparazione di entrambe – riuscirono in un'impresa quasi titanica: in un momento di grossa difficoltà economica e materiale, eppure di fermento culturale, pubblicarono non solo un catalogo in due parti, ma anche su carta decente e con parecchie foto a colori.

Nel primo tomo si potevano leggere alcuni saggi sul contesto socio-politico e culturale dell'*andegraund* e su temi o fenomeni scelti (l'importanza della musica jazz, il gruppo di Lianozovo), oltre a una preziosissima e puntuale cronaca del periodo 1956-1976. Con un'operazione molto interessante e utile, i curatori del testo ave-

vano inserito non solo gli eventi riguardanti la cultura *andegraund*, ma anche quelli della cultura e della politica ufficiali, cosa che permetteva di seguire lo sviluppo delle due culture e le loro intersezioni. L'elencazione dei fatti era intervallata da testi di varia lunghezza scritti dalle persone coinvolte negli eventi narrati o da estratti da giornali e riviste.

Il secondo volume, invece, si concentrava esclusivamente sulla parte artistica: registrava infatti vita, mostre, bibliografie e opere principali di numerosi artisti della pittura *andegraund* moscovita, alcuni dei quali sono oggi dei maestri, mentre di altri si è quasi del tutto persa traccia. Buona parte dei dati presentati in questa parte provenivano dall'archivio personale e dalla memoria di Taločkin, che come collezionista aveva partecipato a tutta la vita non-ufficiale moscovita.

Il testo pubblicato da Galart nel 2005 mantiene il parallelo cultura ufficiale-*andegraund*, ma amplia lo spettro temporale del suo predecessore di una decina d'anni per arrivare alla data fatidica del 1988. Tale anno è considerato dai più quello della fine dell'arte non-ufficiale: nel luglio si tenne a Mosca la prima asta di Sotheby's durante la quale furono vendute opere di artisti non-conformisti, che quindi entrarono nel mercato d'arte internazionale.

Seguendo lo svolgersi degli eventi dalla metà degli anni Settanta alla fine degli anni Ottanta diviene chiaro come, in quel momento, l'*andegraund* sia diventato un fenomeno culturale estremamente strutturato e diversificato. La cultura non ufficiale aveva proprie istituzioni per la formazione degli artisti (soprattutto gli studi dei pittori più anziani), una rete di pubblicazioni in *samizdat* e di lettori, un archivio (il M.A.N.I., fondato dall'artista Andrei Monastyrskij e dal poeta Lev Rubinštejn), luoghi di esposizione per le opere (alcuni appartamenti privati) e un certo mercato (nero) d'arte. Gli artisti non-ufficiali della "prima generazione", che avevano cominciato a lavorare alla metà degli anni Cinquanta, erano divenuti ormai istituzionali, essendo riusciti anche a ottenere uno spazio espositivo ufficiale per sé. I concettualisti della metà degli anni Sessanta pativano la concorrenza non solo della generazione più giovane (per esempio, il gruppo Kollektivnye dejstvija di Monastyrskij, la cui cifra espressiva era data dalle performances all'aria aperta), ma anche di una for-

te corrente anti-concettualista rappresentata, nei primi anni Ottanta, dal gruppo Muchomor e da quello legato all'Ap-art.

Per il resto, non molto è cambiato dall'edizione del 1991 a quella del 2005. È stato eliminato il secondo volume, dato che notizie biografiche sugli artisti dell'*andegraund* ormai non mancano né sulla stampa, né sul Web. Ovviamente è stata modificata la veste grafica: all'interno è stata migliorata la leggibilità dei testi con una serie di accorgimenti tipografici, mentre la copertina – con il suo cartone grigio con la costa più scura e una sorta di etichetta che riporta il titolo simil-battuto a macchina – suggerisce chiaramente una pubblicazione del vecchio *samizdat*.

Nonostante la nuova veste grafica e i dati sugli eventi più recenti, il nuovo *Drugoe iskusstvo* purtroppo mantiene il difetto che pesava sull'edizione del 1991: la grande messe di testi, eventi e dichiarazioni riportate nel testo era priva di qualsiasi indicazione circa le fonti. Nella nuova edizione è stata realizzata una bibliografia, che è però solo parziale e rimanda perlopiù – quasi come in un cortocircuito – al testo del 1991 e il lettore continua spesso a non sapere se (e quando) un certo testo è stato scritto appositamente per *Drugoe iskusstvo* o se si tratta di una citazione. È una macchia piuttosto evidente su un'opera che, altrimenti, farebbe un utile servizio all'attuale ricerca scientifica sulla cultura *andegraund*.

Marta Vanin

A. Boscolo, *Le trasformazioni urbane di Varsavia nel Novecento. Una guida bibliografica*, con saggi introduttivi di M. Marchi e C. Tonini, Carocci editore, Bologna 2005

L'interesse degli studiosi nei confronti della città di Varsavia è testimoniato dalla mole di letteratura che su di essa è stata prodotta: nelle librerie della capitale polacca si possono trovare scaffali di libri vecchi e nuovi che parlano della città sotto i più disparati punti di vista. *Le trasformazioni urbane di Varsavia nel Novecento* di Alfredo Boscolo si concentra su venticinque testi (il più vecchio pubblicato nel 1934, l'ultimo nel 2003) in polacco, inglese, tedesco e francese, nei quali si affrontano principalmente questioni urbanistiche e sociolo-

giche legate all'organizzazione dello spazio varsaviano (cheché ne dicano gli autori, a noi la forma corretta dell'aggettivo pare "varsaviano", non "varsaviese"). Il lavoro di Boscolo, dottorando presso il Dipartimento di discipline storiche dell'università di Bologna, deriva in parte da una tesi di laurea sulle "due Varsavie" (quella ricostruita dopo il 1945 e quella riorganizzata dopo il 1989) ed in parte anticipa una tesi di dottorato sulle avanguardie razionaliste in Polonia e in Russia [<http://www.storicamente.org/02boscolo.htm>].

Attraverso i testi presentati e introdotti con buona lucidità critica, il libro ripercorre la storia della capitale di quel *God's playground*, come lo definisce Norman Davies, che è stata la Polonia nel corso dei secoli. Il viaggio parte dalla Varsavia di prima del 1918, "città di provincia all'Impero degli zar", ma anche terza città più popolosa della Russia, "modello di città bi-etnica [polacchi ed ebrei] sottoposta a dominazione straniera", nella definizione dello storico americano Stephen D. Corrsin.

Il secondo capitolo è dedicato alla Varsavia che nel 1918, dopo 123 anni, riacquista l'indipendenza e presenta una vorticoso crescita demografica fino al 1939. In esso Boscolo si preoccupa, giustamente, di presentare anche aspetti che contrastano col mito della idilliaca città *belle époque*, tuttora spesso propagato. Per esempio, l'autore ricorda come, all'entusiasmo per la riconquistata indipendenza, si mescolarono inizialmente manifestazioni di odio repressivo, come la devastazione e successiva demolizione della meravigliosa chiesa ortodossa di plac Saski. Ma le pagine più interessanti sono quelle in cui Boscolo presenta l'opera *Warszawa funkcjonalna* [Varsavia funzionale, 1934] di Szymon Syrkus e Jan Chmielewski, uno studio assai avanzato per l'epoca che si basava sulle ipotesi architettoniche funzionaliste delineate a La Sarraz nel 1928. Si tratta di un passaggio importante in quanto, come poi si mostra nei capitoli successivi, la Varsavia del periodo comunista è molto meno sociorealista e molto più legata alle teorie urbanistico-architettoniche ivi proposte tra le due guerre di quanto non si possa pensare. Nel 1945, nel neonato Bos (*Biuro Odbudowy Stolicy*), il più grande ufficio di ricostruzione del mondo, molte posizioni direzionali vennero occupate proprio da personalità come Syrkus e Chmielewski che decisero l'impostazione della capi-

tale secondo i postulati dell'urbanistica moderna, coerentemente con l'opera da essi stessi iniziata prima della guerra e proseguita semi-clandestinamente durante l'occupazione nazista. Già negli anni Trenta essa aveva dato alcuni frutti, come la nascita di Wsm (*Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa*, Cooperativa di abitazione varsaviana), volta all'edificazione di alloggi a basso costo di produzione e di affitto destinati soprattutto alla classe operaia. La *tabula rasa* operata dai nazisti e l'avvento del nuovo regime posero quindi le condizioni politiche per la realizzazione del progetto del gruppo di avanguardia precedentemente costituitosi. Molto interessanti sono le pagine in cui si ripercorrono le vicende e le idee che portarono alla progettazione dei singoli quartieri.

Degno di nota anche il capitolo su Varsavia durante la Seconda guerra mondiale, dove sono presi in esame i piani di germanizzazione elaborati dagli urbanisti collaborazionisti e la configurazione spaziale e sociale del ghetto di Varsavia. Nel capitolo sugli anni tra il 1956 e il 1989 vengono mostrati gli alti (e soprattutto i bassi) della lunga permanenza di Gomułka alla segreteria del partito e del suo successore Gierek. Fu negli anni Settanta che si accrebbero le sproporzioni nella struttura funzionale della città, con la costruzione dei quartieri-formicaio di giganteschi complessi condominiali in aree dormitorio senza nessun tipo di servizio. L'ultimo capitolo è dedicato alla Varsavia nella transizione post 1989, città sorprendente non tanto per la natura dei cambiamenti nel paesaggio urbano che presenta, ma per la rapidità con la quale questi cambiamenti avvengono. Dopo il 1989, per un certo periodo mancò una qualsivoglia regolamentazione dell'edilizia privata: si venne così a creare un "caos spaziale" al quale solo negli ultimi anni si sta cercando di dare un riassetto. In questa sezione Boscolo presenta non solo alcune analisi limitate alla Varsavia post 1989, ma anche le monografie di Stanisław Herbst sulla storia di ulica Marszałkowska, quella di Zbigniew Pakalski su ulica Nalewki e l'opera di carattere più generale di David Crowley intitolata semplicemente *Warsaw*.

Il libro presenta in apertura due saggi introduttivi di due docenti di discipline storiche dell'università di Bologna. Nel primo, intitolato *Varsavia nel Novecento. Una città tra Oriente e Occidente*, Carla Tonini riassume i passaggi salienti della storia della città nel secolo scor-

so. *Varsavia nel Novecento: una città europea* è il titolo, non meno privo di fantasia, del secondo testo, scritto da Marzia Marchi, nel quale viene presentata la capitale polacca come "culla dell'urbanistica moderna" e sono anticipati i percorsi proposti da Boscolo. Chiudono il volume, corredato anche da alcune tavole, un'appendice statistica con delle tabelle che mettono in relazione vari fenomeni demografici e urbani, e una discreta bibliografia.

Le trasformazioni urbane di Varsavia nel Novecento è senz'altro un libro ben concepito nella sua struttura, con due saggi introduttivi che nelle intenzioni dovrebbero dare il quadro prima storico poi urbanistico, sociale e architettonico, all'interno del quale prevalentemente si muove il percorso bibliografico di Alfredo Boscolo. Ma probabilmente i tre autori avrebbero dovuto dedicare più tempo alla rilettura dei propri testi, perché il lavoro, nel suo complesso, è curato in modo tutt'altro che impeccabile. Il saggio di Carla Tonini è invero ben scritto, ma vi sono lapsus del tipo "l'enorme acciaieria di Nowa Huta, vicino a Varsavia" (Nowa Huta è a Cracovia; l'acciaieria di Varsavia si chiama semplicemente Huta). Il testo di Marzia Marchi è scritto invece in una forma piuttosto discutibile, con frasi dalla sintassi contorta. Né i contenuti ci permettono di chiudere un occhio sulla forma: quello che Marchi definisce il "periodo considerato di maggior splendore in Polonia, quello fra Settecento e Ottocento" (p. 29) è in realtà il periodo più buio, quello tra la cosiddetta "notte sassone" e le spartizioni che cancellano la Polonia dalle carte geografiche; *Krakowskie Przedmieście*, tradotto come "sobborgo di Cracovia", è una via del centro di Varsavia. Stilisticamente più convincente è invece il testo di Boscolo, nonostante la gran quantità di refusi, ai quali va aggiunta la mancanza di uniformità nel modo di introdurre le citazioni bibliografiche, nell'uso dei corsivi e delle virgolette.

Il lavoro è comunque ricco di spunti interessanti, e il discorso è svolto in modo tale che sia il sociologo che lo storico, sia il politologo che lo studioso di architettura e di urbanistica potranno trovarvi più di uno spunto interessante. Inoltre, benché nelle pagine del libro non si parli di letteratura, la guida bibliografica di Boscolo è a nostro avviso un compendio raccomandabile a chiunque voglia approfondire i numerosi te-

sti della letteratura polacca dei quali Varsavia è uno dei protagonisti.

Leonardo Masi

A. Wildová Tosi, *Bibliografia delle traduzioni e studi italiani sulla Cecoslovacchia e la Repubblica Ceca (1978-2003)*, Bulzoni, Roma 2006

Dopo poco più di un quarto di secolo dal primo volume, *Bibliografia degli studi italiani sulla Cecoslovacchia (1918-1978)* (Roma 1980), Alena Wildová Tosi ha aggiornato il suo prezioso repertorio bibliografico che parecchie altre letterature slave non possono non invidiare a quella ceca e che ha da sempre facilitato il lavoro degli studenti di ceco di tutte le università italiane. L'opera mantiene – a parte l'assenza delle sezioni dedicate alla letteratura tedesca di Praga e a quella slovacca – la struttura del volume precedente e sostanzialmente completa, anche attraverso il recupero di voci allora sfuggite, il panorama degli studi italiani novecenteschi sui paesi cechi.

Come dimostra anche questa bibliografia, particolarmente evidente è stata negli ultimi decenni, almeno per quanto riguarda la letteratura, la forte diminuzione degli autori cechi presenti nei cataloghi dei cosiddetti grandi editori (compresa la “specializzata” e/o) e il grande aumento delle pubblicazioni da parte della piccola editoria. Non del tutto trascurabile è stato anche l'incremento di studi e recensioni offerto da eSamizdat stesso, accuratamente registrato dall'autrice. Senza voler affidare a una recensione analisi sulle trasformazioni socio-politiche degli ultimi decenni, varrà comunque la pena sottolineare l'evidenza dello stravolgimento della cartina geografica dell'Europa tra il 1980 e il 2006 anche attraverso l'enorme variazione subita, nello stesso arco di tempo, dalla sezione dedicata alle guide turistiche.

Ovviamente sarebbe inutile commentare le singole sezioni di un volume di dati bibliografici di più di 250 pagine, sarà sufficiente in questa sede sottolineare che gli appassionati di letteratura ceca possono trovare informazioni esaustive sulle opere generali e sui singoli autori in quella che è la parte più consistente della bibliografia, dove non mancano nemmeno i riferimenti

alle recensioni dei singoli volumi uscite su rivista (pp. 113-189).

Nonostante l'inserimento di alcuni titoli successivi al 2003, c'è da rammaricarsi (o da rallegrarsi, a seconda dei punti di vista) soltanto che il volume sia uscito proprio in concomitanza con uno dei momenti di maggiore attività editoriale conosciuti dalla letteratura ceca (comunque, per quanto riguarda gli autori novecenteschi, un elenco aggiornato, comprendente anche le uscite successive, può essere trovato all'indirizzo www.esamizdat.it/letteraturaceca.htm). Al di là dell'enorme merito di Bulzoni nell'aver pubblicato l'opera, sarebbe forse poi opportuno chiedersi e capire perché in Italia continui a non esistere una rete istituzionale in grado di sovvenzionare lavori di questo tipo su internet, sede che ne garantirebbe una ben maggiore reperibilità e fruibilità.

Non si può, infine, non sottolineare con particolare piacere la completezza di un'opera che passa sopra alle sterili e insulse polemiche che – per volontà di taluni – hanno a lungo caratterizzato una disciplina negli ultimi anni diventata particolarmente produttiva. Proprio questa *Bibliografia delle traduzioni e studi italiani sulla Cecoslovacchia e la Repubblica Ceca (1978-2003)* dimostra in modo emblematico come il lavoro concreto sia infinitamente più produttivo di tanti discorsi futili. E anche se non è certo il numero delle citazioni bibliografiche a rappresentare un criterio univoco di valutazione del lavoro dei singoli ricercatori, fa piacere segnalare che, sommando le voci dei due volumi, la studiosa più produttiva in assoluto risulta essere, in modo forse per alcuni inatteso, Jitka Křesálková. E forse questa può essere un'ulteriore dimostrazione indiretta che proprio lei e Alena Wildová Tosi, come evidenzia ancora una volta il lavoro certosino a questa nuova bibliografia, abbiano rappresentato due tra gli “acquisti” più azzeccati della slavistica italiana.

Il lavoro bibliografico è, certo, particolarmente noioso, ma rientra tra quelle “attenzioni speciali” nei confronti dell'aspetto divulgativo di cui le cosiddette letterature “minori” hanno un gran bisogno, soprattutto nei momenti storici in cui sono lontane dalle ribalte delle cronache giornalistiche...

Alessandro Catalano

Slovník slovesných, substantivních a adjektivních vazeb a spojení, a cura di N. Svozilová – H. Prouzková – A. Jirsová, Academia, Praha 2005;
Praktyczny słownik łączliwości składniowej czasowników polskich, a cura di S. Mędak, Universitas, Kraków 2005

Tutti coloro che studiano una o più lingue straniere sanno bene che, apprese già in modo relativamente stabile varie strutture grammaticali e sintattiche, nella produzione attiva della lingua rimane sempre grande incertezza ed esitazione nella selezione delle espansioni complementari dipendenti da verbi, ma anche da sostantivi o aggettivi.

Il tipo di legame sintattico in cui da una determinata categoria grammaticale dipendono altri elementi della frase viene chiamato reggenza e, malgrado nella pratica comune si parli di reggenza in particolare quando è un verbo a richiedere dopo di sé un determinato caso oppure una specifica preposizione, può essere intesa in senso lato anche in riferimento a sostantivi o aggettivi: ad esempio in italiano “invito a”, “goloso di”. Un altro termine utilizzato altrettanto spesso per descrivere questo tipo di rapporto tra le parole è quello di valenza. Inizialmente con valenza si intendeva il numero e il tipo degli attanti obbligatori richiesti dal verbo concepito come fulcro della frase da cui dipendono gli altri elementi sintattici, soggetto incluso; successivamente, in particolare nello sviluppo della teoria della valenza avutosi in Germania, nella valenza di un verbo sono stati inclusi complementi non obbligatori, detti circostanziali, e si è esteso il principio di valenza anche alla reggenza di aggettivi e sostantivi. Non è il caso ora di addentrarsi nel dettaglio delle rispettive teorie, a fini didattici reggenza e valenza sono concetti prossimi. Il punto su cui interessa qui soffermarsi è piuttosto la disponibilità di informazioni sistematiche ed esaurienti circa la reggenza/valenza delle parole nei materiali linguistici a disposizione degli studenti di lingue slave, perché, come già si diceva sopra, la competenza nell'uso di casi e sintagmi preposizionali dipendenti da verbi, sostantivi e aggettivi costituisce uno degli aspetti meno stabilmente acquisibili nell'apprendimento di una lingua straniera e richiede una costante verifica.

Non sempre, almeno in passato, i dizionari poteva-

no essere di aiuto in questo senso. Senza dubbio non quelli monolingui, dove, generalmente, il problema è in apparenza risolto tramite l'indicazione di esempi, e che sono destinati ad un pubblico di madrelingua per i quali, forse, la segnalazione esplicita delle reggenze risulta superflua; in maniera non completa nei dizionari bilingui, dove spesso le reggenze sono indicate ma non per tutte le diverse accezioni del lemma o comunque non in modo sufficientemente articolato e sviluppato per uno studente ad un livello avanzato. Va da sé che ciò riguarda innanzitutto i dizionari di lingue meno studiate, e in particolare di quelle dell'Europa centrale e orientale, spesso di non recente pubblicazione e privi di aggiornamenti sia lessicali che metodologici. Decisamente migliore è invece la situazione nelle opere lessicografiche bilingui di lingue occidentali, ad iniziare dall'inglese, che vengono costantemente rielaborate e perfezionate e nelle quali l'indicazione della valenza o reggenza è ormai un aspetto imprescindibile. Per queste lingue esistono addirittura dizionari monolingui specifici per stranieri nei quali le informazioni più rilevanti e preziose riguardano proprio la segnalazione di valenze e reggenze. Così se in passato, ad esempio, per il tedesco, le opere di riferimento principali erano i due dizionari delle valenze *Wörterbuch zur Valenz und Distribution deutscher Verben* (Leipzig 1968, riedito da Niemeyer, Tübingen 1991) e il *Wörterbuch zur Valenz und Distribution deutscher Adjektive* (Leipzig 1983), oggi le informazioni relative alla valenza sono confluite nei dizionari monolingui per stranieri, ad esempio il *Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache*, Berlin-München 2003. Vale forse la pena di ricordare che è stata recentemente pubblicata una versione aggiornata del *Sabatini-Coletti Dizionario della Lingua Italiana 2006* (Milano 2006) nel quale sono appunto riportate valenze e reggenze dei verbi; ciò costituisce una novità importante nel panorama lessicografico dell'italiano e risponde probabilmente alle nuove esigenze del fruitore medio di un dizionario di italiano, madrelingua o meno che sia.

Per quanto concerne le lingue slave, tra i vari prontuari specifici sui verbi pensati esplicitamente per stranieri, solo alcuni, per completezza, riportano anche le principali reggenze (*Tackling Polish Verbs*, Kraków 1997; *401 Czech Verbs*, Prague 2004). Per il russo la situazione è comprensibilmente migliore, diversi sono in-

fatti i dizionari specifici per le valenze e le reggenze i cui titoli includono termini come *сочетаемость* “componibilità, collocabilità” o *управление* “reggenza”, tuttavia non sempre completi o adeguatamente sistematici (si veda *Словарь сочетаемости слов русского языка*, a cura di П.Н. Денисова – В.В. Морковкина, Moskva 1983²). Anche per il polacco e il ceco sono stati realizzati in passato lavori dedicati in modo specifico alla valenza e reggenza, prevalentemente dei verbi. Per il ceco si può ricordare *Slovesa pro praxi. Valenční slovník nejčastějších českých sloves* di Nad'a Svozilová, Hana Prouzková e Anna Jirsová (Praha 1997), per il polacco lo *Słownik syntaktyczno-semantyczny czasowników polskich* di Maciej Kawka (Kraków 1980). Da un lato, questi lavori mostrano un campionario di lemmi di ampiezza diversa e con soluzione compilative differenti, dall'altro, condividono il fatto di essere prevalentemente il frutto di un'elaborazione teorica la cui applicazione nella pratica didattica non risulta sempre agile. Per questo negli ultimi tempi si è avvertita la necessità di redigere dizionari di valenze più fruibili che, prescindendo dalla conoscenza dello schema teorico adottato e grazie ad una veste grafica maggiormente trasparente, permettono una consultazione rapida e immediata.

Esattamente in questa prospettiva si inseriscono due opere pubblicate in contemporanea l'anno passato: lo *Slovník slovesných, substantivních a adjektivních vazeb a spojení* (Praha 2005) [oltre *Slovník vazeb a spojení*] e il *Praktyczny słownik łączliwości składniowej czasowników polskich* (Kraków 2005) [oltre *Słownik łączliwości składniowej*]. Benché queste due opere mostrino delle evidenti differenze sia nella selezione dei lemmi contenuti, sia nella esposizione delle informazioni ad essi relative, e non per ultimo nei destinatari a cui si rivolgono, sono state in realtà concepite secondo principi molto simili. Da un lato, infatti, ed è questa la differenza macroscopica, il dizionario ceco include sia verbi che sostantivi e aggettivi, mentre quello polacco tratta più classicamente solo di verbi; dall'altro però dei lemmi contenuti entrambi i dizionari intendono fornire indicazioni circa la valenza/reggenza, come si illustrava sopra, nel senso più ampio del termine, indicando, cioè, per i verbi sia i complementi obbligatori che le espansioni facoltative (circostanziali), e non solo di tipo sintagmatico – contenenti cioè prevalentemente un sostantivo – ma anche

frasali, formati cioè da frasi subordinate; per sostantivi e aggettivi, ma solo per quanto riguarda lo *Slovník vazeb a spojení*, le espansioni complementari che ad essi si possono legare. Data l'estensione dell'approccio adottato, che complessivamente prescinde dall'obbligatorietà dell'occorrenza dei complementi, sia le autrici del dizionario ceco che il redattore di quello polacco hanno scelto per il titolo dei rispettivi lavori definizioni ampie, non riferibili a teorie specifiche: *vazba e spojení* in ceco, “reggenza” e “legame” – da escludere qualsiasi riferimento al *Government and Binding* generativista –, *łączliwość składniowej* ‘collocabilità sintattica’ in polacco (a cui tra l'altro corrisponde il termine *spójitelność* usato nell'introduzione dello *Slovník vazeb a spojení*). A riguardo Mędak, autore dello *Słownik łączliwości składniowej*, commenta: “Całość pracy można by zatytułować zbiorem związków rządu, reakcji czasowników, akomodacji składniowej lub słownikiem walencyjnym” (p. 8). L'intenzione è dunque quella di offrire informazioni circa la reggenza/valenza nell'accezione più estesa o, semplicemente, sulla ‘combinabilità’ sintattica delle parole.

Lo *Słownik łączliwości składniowej* è stato compilato da Stanisław Mędak, specialista dell'insegnamento del polacco come lingua straniera, e pubblicato come ventesimo volume della serie *Język Polski dla Cudzoziemców* della casa editrice Uniwersytas di Cracovia. Ispirato dall'esperienza didattica concreta, con quest'opera l'autore intende colmare una lacuna evidente nell'offerta di testi didattici e lessicografici per stranieri e offrire uno strumento specifico e finalizzato all'apprendimento delle valenze, in questo caso verbali. Nel dizionario i 1001 verbi selezionati, risultati i più frequenti nello spoglio di manuali e altri testi per stranieri, si susseguono numerati in ordine alfabetico. Indicati nella stragrande maggioranza dei casi all'aspetto imperfettivo (994 su 1001) – purtroppo senza registrazione del corrispondente perfettivo –, ciascuna sezione dedicata alla singola entrata si presenta con uno schema identico. Dopo il lemma stesso accompagnato dall'informazione sull'aspetto seguono, sottoforma di domanda, informazioni circa la posizione del soggetto che può essere espresso o meno (indicato con Ø), animato (*kto?*) o inanimato (*co?*); nel riquadro successivo, evidenziato a colori, si trovano sempre in forma di domanda

con pronomi e avverbi interrogativi tutti le possibili espansioni complementari che il verbo può avere, obbligatorie o facoltative; tali domande sono riprese nella parte centrale della scheda “Połączenia składniowe z przypadkami” e in corrispondenza di ciascuna è fornita una descrizione particolareggiata della data espansione: preposizione, caso, esempio; nella parte sottostante (“Inne połączenia”), Mędak offre indicazioni su ulteriori espansioni, principalmente con avverbi o con subordinate (esplicite e implicite); nell’ultima sezione (“Niektóre wyrazy i połączenia bliskoznaczne”), attraverso una serie di riferimenti interni allo schema di ciascun lemma sono indicati sottoforma di sinonimi i significati che il verbo assume a seconda della struttura sintattica generata. La scheda si conclude con una serie di note a cui si rimanda con l’asterisco (*) e che forniscono indicazioni varie di carattere pragmatico oppure intorno a collocazioni sintattiche alternative. Il principio posto alla base di questa elaborazione a schema delle voci del dizionario è quello di facilitare al massimo la consultazione e di dare la possibilità all’utente di verificare in modo rapido tutte le possibili combinazioni sintattiche dei verbi.

Ben più consistente il corpus di parole contenuto nello *Slovník vazeb a spojení* delle linguiste Nad’a Svozilová, Hana Prouzková e Anna Jirsová, pubblicato presso la casa editrice Academia di Praga, che tra verbi, aggettivi e sostantivi comprende ben 16000 lemmi. Lo *Slovník vazeb a spojení* si propone esplicitamente come complemento del dizionario di ceco *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost* (Praga 1978, 2005⁴) [oltre *Slovník spisovné češtiny*] che, alla stessa stregua delle altre opere lessicografiche ceche, risulta molto carente per quanto concerne l’indicazione di reggenze e valenze. Lo *Slovník vazeb a spojení* è doppiamente intrecciato con lo *Slovník spisovné češtiny*: da un lato infatti ne adotta, con i dovuti rimaneggiamenti, la base lessicale, dall’altro, fornendo le informazioni mancanti, ne rappresenta il completamento. La complementarità dei due dizionari è sottolineata anche dalla medesima veste editoriale e grafica.

Nel dizionario i verbi occorrono comprensibilmente in maniera massiccia: a parte alcune eccezioni (per esempio i verbi molto tecnici, i verbi iterativi e verbi monovalenti [solo soggetto]), si tratta di tutti i verbi

contenuti nello *Slovník spisovné češtiny*. Maggiori invece i limiti posti nella selezione dei sostantivi e degli aggettivi, i cui principi di scelta sono dettagliatamente descritti nell’introduzione. Nel complesso si possono ricondurre a due: uno linguistico, l’ovvietà e la recuperabilità di certe reggenze dei sostantivi e aggettivi (come espansioni genitivali partitive, di specificazione e così via) per cui vengono tralasciati sostantivi deverbali di cui si può ricavare facilmente la reggenza; l’altro pratico, per risparmiare spazio e poter disporre di un’opera di consultazione maneggevole di dimensioni non eccessive. Le autrici del dizionario sottolineano così l’importanza dell’uso critico del dizionario e della necessità di una certa competenza linguistica da parte dell’utente, ciò che vale d’altronde anche come buona pratica nell’utilizzo di qualsiasi opera lessicografica. Ad ogni modo, nella selezione delle parole sono stati di fondamentale importanza la verifica e il controllo della frequenza e dell’uso delle singole parole nel *Český národní korpus*: l’assenza di un termine nel *Korpus* comporta la sua eliminazione anche dal dizionario, una frequenza molto alta ne determina un’elaborazione più dettagliata. Le voci sono redatte secondo lo schema tipico di un normale dizionario: il lemma è seguito dall’indicazione della categoria grammaticale; se si tratta di una parola polisemica, i vari significati sono ordinati in successione numerica; attraverso le abbreviazioni già adottate dallo *Slovník spisovné češtiny* possono essere segnalate specificazioni di registro; seguono le indicazioni morfologiche delle reggenze nella forma classica di pronomi indefiniti declinati (*někdo*, *něco*), preceduti o meno da preposizioni (in caso di omonimia, il pronome viene distinto da un numero: *někoho4* ‘accusativo’, *někoho2* ‘genitivo’); per le espansioni circostanziali sono usati perlopiù avverbi indefiniti (*někam*, *nějak*, *někde*); per le subordinate sono riportate le congiunzioni richieste (*aby*, *že* e così via). Una succinta definizione del significato è data solamente in caso di polisemia del lemma con la medesima reggenza, mentre in generale per i significati si rimanda ovviamente allo *Slovník spisovné češtiny*; la voce si chiude con gli esempi. Una descrizione precisa dell’organizzazione delle voci e delle convenzioni grafiche adottate è fornita nell’introduzione.

Questo dizionario non è pensato esplicitamente per utenti stranieri, ma come il Sabatini Coletti, è rivolto

a utenti madrelingua per cui le incertezze nella pratica della madrelingua, dovute non per ultimo ai rapidi cambiamenti a cui le lingue sono esposte in questi anni, si fanno nel ceco così come nell'italiano sempre più percepibili. Tuttavia le caratteristiche di questo dizionario lo rendono, alla stessa stregua dello *Słownik łączliwości składniowej* per il polacco, una risorsa indispensabile per lo studio del ceco.

Andrea Trovesi

D.S. Baldaev, *Tatuirovki zaključennyh*, Limbus Press, Sankt-Peterburg 2006²

Il volume *Tatuirovki zaključennyh* [I tatuaggi dei detenuti] di Dancig Baldaev è stato presentato al pubblico russo come “il libro che la Russia ancora non aveva visto”. Infatti, un’analisi così dettagliata di un fenomeno fino a poco tempo fa considerato tabù, come quello dei tatuaggi dei detenuti, si può considerare senza precedenti anche in un mercato librario ricco quale quello russo attuale.

Il maggiore Baldaev per anni, in virtù della sua carica, ha avuto l’opportunità di osservare e classificare i tatuaggi appartenenti ai carcerati e ai prigionieri dei campi di lavoro. La raccolta, uscita nel 2001 presso la Limbus Press di San Pietroburgo, costituisce l’ampliamento di un precedente lavoro pubblicato dallo stesso Baldaev in appendice allo *Slovar’ tjuremno-lagerno-blatnogo žargona* [Vocabolario del gergo delle carceri, dei campi di lavoro, della malavita] di D.S. Baldaev, V.K. Belko, I.M. Isupov (Moskva 1992, 1996²).

Il libro, che vanta una ricchissima selezione di disegni, accompagnati da fotografie in bianco e nero, consta di due sezioni principali (tatuaggi maschili e femminili) che si articolano a loro volta in numerose sottocategorie comprendenti le più svariate tipologie di tatuaggi. Si tratta di un excursus, che abbraccia più di un cinquantennio (dal 1948 al 2000), di una forma espressiva, il tatuaggio, propria degli ambienti di detenzione, che viene qui presentata e analizzata non solo e non tanto nella sua valenza figurativa, quanto nella sua primaria funzione semantica. Infatti, come rilevato da studiosi quali Aleksej Plucer-Sarno, il tatuaggio, pur rappresentando soggetti in apparenza a tutti noti, nel microco-

smo della prigione assume in realtà significati peculiari, propri, che lo slegano dall’ambito dell’universalmente conosciuto per farlo assurgere al rango di vero e proprio codice comunicativo dei detenuti. Ne consegue una presentazione tipologico-semantica dei tatuaggi di più frequente riscontro nell’ambito carcerario.

Fondamentale, per un corretto inquadramento dei disegni e del loro significato, è una minima conoscenza dei termini gergali che denotano lo status del detenuto, la considerazione di cui gode nell’ambiente carcerario, il modo in cui si rapporta alle istituzioni e all’amministrazione del luogo di detenzione: si va dal *vor v zakone* [ladro nella legge], indiscussa autorità, con l’opinione della quale ogni altro detenuto deve fare i conti, all’*otricala*, che si distingue per la sua condotta antisociale, per la costante trasgressione delle regole del carcere, per l’insanabile conflitto che lo oppone all’autorità in generale; all’*opuščennyj*, degradato dalla stessa comunità dei detenuti al rango più infimo della scala sociale, costretto a subire atti di violenza e ad attendere alle mansioni più umilianti.

Per i “ladri nella legge” sono tipici i tatuaggi raffiguranti teste di predatori, teschi, il gatto (simbolo di agilità, di abilità e di buon esito del furto), nonché *oberegi* (termine quasi intraducibile ma assimilabile ai nostri “santini” protettori, indica disegni aventi la funzione di proteggere colui che li porta e di far sì che le forze dell’aldilà interagiscano con il mondo terreno condizionandone gli eventi) quali riproduzioni di personaggi sacri e di chiese le cui cupole, il più delle volte, simboleggiano gli anni di detenzione comminati oppure il totale delle condanne seguite dall’inizio in un luogo di detenzione (*chodka*). Non mancano, nel repertorio dei “ladri nella legge”, anche i tatuaggi cosiddetti “ghigno al potere” (*oskal na vlast’*), che, però, per antonomasia, distinguono gli *otricala*: questa categoria, com’è facile immaginare, abbonda di raffigurazioni di personaggi politici spesso rappresentati nelle sembianze di asini, diavoli, caproni, cui spesso si abbinano scritte poco lusinghiere, quando non apertamente ostili, nei confronti del sistema vigente e, nella maggior parte dei casi, del regime comunista. Ma è qui importante rilevare che i detenuti considerano qualsiasi potere costituito, indipendentemente dal suo orientamento ideologico, il nemico per eccellenza, e i suoi rappresentanti, siano essi

Stalin, Brežnev o Gorbačev, vengono recepiti alla stregua di boss (*pachany*) di formazioni criminali rivali. Ciò perché l'universo dei detenuti non riconosce alcuna autorità al di là della propria, nessuna legge al di là di quella che esso stesso si è imposta. Un codice spietato, del quale i tatuaggi sono una componente fondamentale, emanazione e al tempo stesso principio costitutivo del corpus di rigide norme di convivenza sociale che il detenuto, che lo voglia o no, è tenuto a rispettare. Ed è questa, forse, la differenza fondamentale che intercorre fra i tatuaggi delle persone libere e quelli dei carcerati: semplice ornamento, in genere, per le prime, essi sono invece, nei luoghi di detenzione, il mezzo irrinunciabile attraverso il quale si costituiscono e si determinano le relazioni sociali, si comunicano il proprio status, la propria "specializzazione", la propria biografia. Il "frac con le decorazioni" (*frak s ordenami*), ossia il corpo tatuato, oltre che informare di sé e imporre un ben preciso ordinamento a tutta la comunità, è prima di tutto un libro aperto, un documento d'identità, un narratore diretto della storia del detenuto. Esso assume, quindi, un ruolo quasi sacrale, magico, alla pari degli *oberegi*, e il trasgressore, colui che si attribuisce un tatuaggio che corrisponde a un rango superiore al suo, viene costretto a eliminarlo in modo cruento e diviene così un paria, un *opuščennyj*, un intoccabile. Fra i tatuaggi di forte connotazione biografica, i più interessanti e significativi sono forse quelli che vengono effettuati sulle dita delle mani, i cosiddetti *perstni*, che, insieme ai semi delle carte, comunicano l'identità professionale e la "casta" di appartenenza del criminale (ad esempio, una chiave sul dito indica lo svalgiatore di appartamenti, il teschio l'assassino, picche e fiori designano il detenuto che gode di particolare autorità e così via). Anche in questa classe

di tatuaggi, come in altre, sono frequenti giochi di parole e acrostici: *Bog* [Dio] (*Budu opjat' grabit'* (Farò ancora rapine)), *Vor* [Ladro] (ma anche sigla di *Vožd' oktjabr'skoj revoljucii* [Capo della rivoluzione d'ottobre], sotto il ritratto di Lenin), *Mir* [Pace] (*Menja ispravit rasstrel* [Mi correggerà la fucilazione]), *Kot* [Gatto] (*Korennoj obitatel' tjur'my* [Abitante indigeno della prigione]), *Limon* [Limone] (*Ljublju i mečtaju o nem* [Lo amo e lo sogno]), affiancati a semplici sequenze di lettere che formano parole di nessun significato. Particolarmente insoliti sono invece i tatuaggi sulle dita dei piedi, caratteristici degli *otricala*, di solito costituiti da testi di dieci lettere.

Il volume di Dancig Baldaev, che ha il merito di aprire uno spiraglio su un mondo poco conosciuto ai più, quello della vita quotidiana dei detenuti, è di indubbio interesse per i russisti; non a caso, Mario Caramitti gli ha dedicato un capitolo in *Schegge di Russia. Nuove avanguardie letterarie* (2002) sancendo così l'importanza e la dignità di una forma d'arte, il tatuaggio, che può essere accostata a quelle tradizionali e che, tanto efficacemente quanto queste, contribuisce a disegnare il ritratto di un paese come la Russia. Non è infatti eccessivo affermare che parte della storia russa scorre e si dipana interamente sul corpo di questi suoi figli che ne osservano gli sconvolgimenti e i cambiamenti da un'angolazione del tutto particolare.

Corredano la raccolta, oltre a un'introduzione dello stesso Baldaev, un brillante saggio di Aleksej Plucer-Sarno e un piccolo glossario delle parole e delle espressioni gergali più utilizzate nel mondo criminale.

Chiara Caccialanza

Finito di stampare nel mese di gennaio del 2012
dalla «Ermes. Servizi Editoriali Integrati S.r.l.»
00040 Ariccia (RM) – via Quarto Negroni, 15
per conto della «Aracne editrice S.r.l.» di Roma

www.esamizdat.it
