Recensioni

♢ eSamizdat 2005 (III) 1, pp. 253–316 ♢

D. Masłowska, *Prendi Tutto*, traduzione di C. Borsani Ucci, Frassinelli, Milano 2004

È uscito anche in Italia il romanzo che ha movimentato il panorama letterario della Polonia postcomunista, che per oltre un anno ha accentrato sulla sua giovane autrice l'attenzione della stampa, della televisione e della critica, che è sembrato lanciare, senza peraltro mantenere le aspettative, una casa editrice di nicchia (Lampa i Iskra Boża) e *last but not least* ha fatto nascere una serie di cloni (o proposti come tali per sfacciati motivi commerciali). Intorno alla Masłowska si è scatenato un vero e proprio caso mediatico, tanto che a un certo punto nessuno poteva mostrarsi neutrale, era obbligatorio prendere posizione, a favore o contro, senza troppa differenza. Il romanzo ha iniziato a circolare grazie a una sorta di passaparola, ma ben presto è sfuggito di mano alla sua autrice e ha varcato i confini dei circuiti underground. Il successo presso il grande pubblico è stato probabilmente conquistato grazie all'opera di promozione di alcuni scrittori della generazione precedente, tra cui Jerzy Pilch, Marcin Świetlicki e Paweł Dunin-Wąsowicz, editore polacco del libro, che di fatto hanno sancito la canonizzazione letteraria della Masłowska. *Prendi tutto*, nato come testo *cult* giovanile, a un certo punto si è trovato a pieno titolo nel cuore della cultura ufficiale. Il meccanismo di lancio, che ne ha determinato il massiccio successo di vendite, si fondava su una strategia semplice, ma astuta. La Masłowska, diciannovenne di provincia, è stata trasformata, non senza partecipazione e consapevolezza della stessa scrittrice, nella voce di una intera generazione di giovani disorientati, disagiati, alla ricerca di uno scopo nella vita tra sesso, alcol e droghe in uno squallido paesaggio suburbano. Ma è effettivamente tutto qui? Davvero questo libro è solo un ennesimo quadro di gioventù bruciata, oppure c'è qualcosa di più, qualcosa che è sfuggito al controllo della grande macchina di promozione, forse in parte anche alla stessa autrice, e ha inserito spunti realmente trasgressivi e contestatori nel dibattito pubblico? Se proviamo a sostituire la semplicistica chiave di lettura sociologico-generazionale con una prospettiva attenta agli aspetti *gender* e postmodernisti del romanzo, vediamo che il libro riserva più di una sorpresa e mostra il suo carattere complesso e multistratificato.

La storia narrata, dalla costruzione semplice e spesso monotona, ripetitiva, passa in secondo piano rispetto alle implicazioni derivanti dalla lingua in cui è composta e dallo sfondo politico su cui si svolge. Ma andiamo per ordine. La trama è riassumibile in poche battute. In oltre duecento pagine seguiamo le vicende tossico-amorose di un giovane di provincia, Andrzej Robakowski soprannominato il Forte, circondato da una schiera di strani personaggi femminili: la sua ex ragazza Magda, la subdola e sfacciata Arleta, la volitiva Natasza in astinenza da anfetamine, la "troiadark sadomaso" e "metallara rincoglionita" Angela, la santarellina e perbenista Ala. Il tutto si svolge nell'arco di poco più di un giorno, in un clima spesso allucinato, che sfocia nella Giornata Senza Russi (ma di questo, tra poco). Il Forte rievoca con rancore e rabbia i momenti salienti della sua storia con Magda, dopodiché incontra Angela, che finisce per perdere la verginità sul letto del Forte e vomita pietre nel suo bagno. Sopraggiunge Natasza alla ricerca di qualche droga e, tra uno sputo e un insulto, elabora un piano: sfrutta l'ingenuità di Angela e la porta con sé da un ricco imprenditore per spillargli qualche soldo. Il Forte si reca allora alla sagra del paese, dove incontra Ala, insopportabile brava ragazza, che lo invita a casa sua. Quando è chiaro che non ha alcuna intenzione di fare sesso con lui e si allontana per un istante, il Forte piscia nella gabbia dei pappagallini della ragazza e scappa via. Con un amico ruba dei walkie talkie in un McDonald's e viene fermato dalla polizia. A questo punto la storia subisce un cambiamento di tono e ritmo, diventa confusa e ambigua. In questura il Forte rilascia la sua deposizione a Dorota Masłoska [sic!], che autotematicamente

si presenta come personaggio onnisciente: il racconto si trasforma allora in metanarrazione e, quando il Forte si ritrova improvvisamente in ospedale per overdose, Magda stacca la spina delle macchine che lo tengono in vita e segna la fine della sua storia. Il romanzo però non termina qui, continua ancora per una decina di pagine in cui l'autrice riprende possesso della parola e svela che tutto il teatrino di squallore suburbano è solo una sua invenzione, abbandona lo *slang* e conclude il libro con una lingua pura, elegante, poetica. Dunque non è solo tutto qui, una nuova gioventù bruciata in salsa postcomunista? Il finale del libro lascia infatti supporre che siano possibili altre interpretazioni.

Per comprendere i diversi livelli di costruzione del romanzo della Masłowska è meglio dimenticare il brutto titolo italiano, che spinge sul tasto generazionale come chiave di lettura privilegiata. Proviamo a pensare a questo testo a partire dal titolo originale, la guerra polacco-russa sotto la bandiera bianco-rossa, che non deve fare immaginare scenari bellici, ma una guerriglia quotidiana, uno scontro tra noi e loro, dove loro sono i non polacchi, i non assimilati, gli altri: "allora lei mi chiede se so che sulle nostre terre c'è la guerra polacco-russa sotto la bandiera biancorossa che si combatte tra i nativi polacchi e i russi ladri, che li derubano delle fascette del monopolio, della nicotina. Le dico che non ne so nulla. E lei: proprio così, i russi vogliono cacciare via i polacchi e metterci una popolazione russa, forse proprio i bielorussi, vogliono chiudere scuole e uffici, uccidere i neonati negli ospedali per eliminarli dalla società, imporre tributi e contributi sui prodotti industriali e sui beni di consumo. Io le dico che sono solo dei poveri stronzi, delle miserabili spie" (pp. 47–48). Questa guerra, che costituisce lo sfondo e al contempo è asse portante della narrazione, non è uno specifico generazionale, ma appartiene al clima attuale di tutta una nazione, al suo provincialismo, alle sue paure ataviche verso lo straniero conquistatore. Una cappa opprimente di dinamiche razziste, dove il nemico è ovunque, ogni sguardo emana ostilità verso ciò che è diverso, non allineato, e questo odio guida le azioni, tanto che il romanzo è una lunga (forse troppo) climax intorno alla preparazione della Giornata Senza Russi, apogeo e celebrazione della xenofobia nazionale. Per questa occasione le autorità della città inviano operai a dipingere le case nei colori della bandiera nazionale. Quando il Forte si mostra titubante (è infatti l'unico personaggio del libro a dichiarare confuse idee di sinistra, se non addirittura pro-russe), le conseguenze della sua neutralità gli sono mostrate a chiare lettere: "perché, signore, se sei dalla parte del no, francamente le voglio dire che non è che questa decisione non abbia la sua influenza. Perché influisce. Niente, ma poi di colpo tutto. E le si rompe qualcosa, e all'improvviso le viene giù il rivestimento, e all'improvviso le muore la moglie anche se prima non ha mai avuto un raffreddore in vita sua. E non si trova più qualcosa, pare che certi documenti con il suo nome e cognome compaiono all'improvviso non dove dovrebbero stare ma proprio dove non dovrebbero, e così capiterà che, a un tratto, lei sparirà dalla faccia della terra insieme a tutta la sua famiglia, una scomparsa improvvisa dalla città" (p. 116). Non esistono vie di mezzo, si può essere solo pro-polacchi o pro-russi, nazionalisti o tolleranti: "o si è polacchi o non si è polacchi. O si è polacchi o si è russi. E, per farla breve, o si è un uomo o non si è un cazzo. Fine" (p. 116). Ma chi sono questi russi? Non sono solo gli eredi di una disastrata Unione sovietica, che vendono sigarette di contrabbando, tirano su qualche soldo con mercatini di cianfrusaglie o prodotti contraffatti. I russi sono soprattutto un altro termine per dire gli Altri, da cui bisogna difendersi e distinguersi.

Il punto successivo su cui vale la pena soffermarci è la lingua usata dalla Masłowska, che non è uno strumento comunicativo neutrale, ma nasconde sottotesti ricchi di implicazioni sul piano identitario. Secondo alcuni critici la scrittrice ha attuato un calco della parlata giovanile, un tentativo di canonizzazione letteraria del gergo delle strade. In realtà quello della Masłowska è un linguaggio inventato *ad hoc* che, pur rifacendosi alle sgrammaticature, alla sintassi e al ritmo dello *slang* giovanile, è una costruzione originale, personale, una manipolazione creativa di stereotipi linguistici. Come ha notato giustamente Jerzy Pilch, non è la Masłowska a parlare la lingua della strada, ma la strada a un certo punto ha iniziato a parlare come la Masłowska. Dunque ci troveremmo dentro una dimensione squisitamente letteraria. Ma per lingua dobbiamo intendere anche lo strumento che una categoria di persone usa per esprimere e definire se stessa. Proprio in questa chiave andrebbero letti i

procedimenti e le scelte linguistiche della scrittrice, che possono essere interpretati grazie agli strumenti critici forniti dai *gender studies*. La Masłowska attua un travestimento letterario, sceglie un io narrante maschile, che dallo stesso soprannome (il Forte) richiama dinamiche di costruzione identitaria legate strettamente ai meccanismi patriarcali. Attraverso questo *porte parole* la scrittrice porta avanti un discorso di apparente annullamento della propria sessualità, non senza conseguenze sul piano narrativo. Per quasi tutto il corso del romanzo seguiamo le vicende dalla prospettiva del protagonista che, nella sua interpretazione del mondo e nei suoi giudizi di valore sul comportamento umano, rappresenta un punto di vista maschilista, misogino: "voi donne siete uno schifo, delle carogne tiranniche! E ti dirò di più: non voglio più avere una donna, anche se mi si avvinghiasse addosso come una piovra. Perché sono tutte troie. Una volta al mese si rompono e non c'è modo di aggiustarle" (p. 62). Il ruolo della donna per il Forte è spiegato sinteticamente nella sua fantasia di un ipotetico partito anarchico di cui sarebbe stato presidente: "le segretarie anarchiche la danno sulle scrivanie, sulle sedie, dove capita, preparano un buon caffè macchiato e ti portano la colazione al letto" (p. 83). Nei suoi discorsi la donna è tanto Altra, tanto pericolosa quanto i russi. Misoginia e xenofobia si rivelano essere strettamente connesse: "le donne sono tutte troie. Da sole mica se ne vanno: aspettano quatte quatte. Fino a che non mi infurio ed esplodo e devo mandarle via, staccarmele di dosso come carta moschicida. Comincio a sospettare che sia sempre la stessa cagna travestita in modi diversi [...] Può darsi che sia russa, perché proprio così si chiamano eufemisticamente le donne. E noi uomini sradichiamole dalla città, che portano sfortuna, epidemie, pestilenze, siccità, cattivi raccolti, depravazione" (p. 99). A prima vista potrebbe sembrare che la voce della Masłowska si annulli in quella del suo protagonista e sviluppi un discorso estraneo alla sua identità, un discorso che, anzi, la umilia e la svilisce proprio in quanto donna. Tuttavia nelle ultime pagine del libro la scrittrice riconquista una sua dimensione (personale, femminile, individuale, come vogliamo). Questo viene sottolineato in maniera evidente dal salto linguistico e dall'introduzione del personaggio della Masłoska, grazie al quale avviene lo svelamento delle dinamiche narrative. La coda del romanzo ci permette dunque di rivalutare la soppressione apparente dell'io femminile della scrittrice: la Masłowska in realtà ha messo in atto un processo di distorsione del linguaggio del suo protagonista, lo ha decostruito dal suo interno, se ne è appropriata e ne ha al contempo espropriato il suo originario possessore. Alla fine a prendere la voce è la donna che si è nascosta per tutto il tempo dietro la prospettiva del suo alter ego maschile (e con lei tutti i personaggi femminili del romanzo), dimostrando di aver parlato in maniera provocatoria, beffarda e ironica da dietro una maschera, di aver portato avanti un gioco di trasgressione linguistica. Perché trasgressione? Perché se il linguaggio in se stesso è neutro, le sue connotazioni specifiche dipendono dal parlante, dalle finalità e dall'uso che ne viene fatto. Quella della Masłowska sembra una ricerca di modalità comunicative che, nello scontro con la cultura dominante, provano a delegittimarne il portato normativo non attraverso la scelta di strumenti linguistici nuovi, ma attraverso una forma di implosione di schemi e convenzioni, di linguaggi standardizzati e stereotipati. Le dinamiche *gender* si intrecciano a quelle postmoderniste: metatestualità, autotematicità e metanarrazione sono strettamente connessi al procedimento di costruzione sessuale che la scrittrice realizza sul piano narrativo. Insieme all'introduzione del personaggio della Masłoska prende avvio una vera e propria riflessione metatestuale che mostra la scrittura come finzione e serve a rendere esplicita la consapevolezza dell'atto narrativo, e dunque anche del momento linguistico. Abbiamo una rivincita dello scrittore sulla sua stessa storia, sui suoi personaggi, sui meccanismi alla base della società rappresentata. Meglio ancora: è soprattutto una rivincita della scrittrice, della donna che si è camuffata dietro la lingua del suo personaggio, e che alla fine rivela al lettore chi è stato in realtà a reggere le fila del discorso, chi è stato in realtà a parlare per tutto il tempo. Mostra le regole del gioco, svela il carattere di finzione della storia: "non penserai mica che questo stia accadendo veramente, questa città in realtà è fatta di carta, sono fatta di cartone anche io" (p. 246).

A questo punto risulta difficile considerare ancora *Prendi tutto* come un semplice racconto della vita quotidiana di giovani allo sbando, disorientati, privi di valori, immersi in uno squallido presente e con poche prospet-

tive per il futuro. La Masłowska sembra piuttosto sfruttare le convenzioni di un genere narrativo, producendo come risultato un romanzo addirittura antigenerazionale, un gioco (forse non del tutto consapevole) con certi cliché non solo letterari, ma legati anche al rapporto uomo-donna nel contesto patriarcale. Alla fine giunge a una loro decostruzione, a un loro annullamento, come avviene soprattutto nelle ultime pagine del romanzo, grazie alle quali è possibile ripensare e rivalutare il portato di tutto il libro.

Una menzione finale va al traduttore, che riesce a rendere in un italiano fluido e scorrevole un testo linguisticamente difficile e spesso ambiguo, sciogliendo passaggi problematici tramite soluzioni spesso inventive e riuscite, anche se forse con un eccessivo ricorso al dialetto e con qualche scivolone ("Dice che nel quartiere gira voce che ti fai di anfa e di kvas [sic!], il distillato di segale" [p. 49]; "Rimettiamo le cose a posto, già da oggi. In piazza, tutto quello che capita: telefoni cellulari, portafogli, chiavi di casa, piloti [sic!] di automobili" [p. 135]).

Alessandro Amenta

Frassinelli è stata la prima casa editrice europea, insieme con la francese Noir sur Blanc, a credere di poter esportare il testo di Dorota Masłowska al di là dei confini polacchi. Un'operazione certo coraggiosa, data la giovanissima età dell'autrice (19 anni al momento della prima stampa in Polonia) e la sua terra d'origine spesso tagliata fuori dalle rotte editoriali più battute dal nostro mercato librario. Né potevano bastare, a mo' di garanzia, le 50000 copie vendute dall'opera in pochi mesi dalla sua comparsa in patria. Ebbene, oggi la scommessa può dirsi vinta senz'altro: il libro ha ottenuto un buon successo di pubblico e di critica in Francia come in Italia, ne sono uscite frattanto le versioni ceca, olandese, tedesca, ungherese e si sta preparando quella inglese; mentre in Polonia, dove la vendita media dei romanzi si attesta intorno alle 6000 unità per titolo, *Prendi tutto* ha largamente superato quota 120000.

Oltre che come best-seller, l'opera di Dorota Masłowska si tramanderà come manifesto della prima generazione polacca post-comunista, della *Generacja Nic* [Generazione Nulla], ovvero di quella che la stessa autrice ha definito: "una generazione perduta, allevata su un terreno poco fertile di materiali sintetici, che germoglierà di fiori ostentatamente di plastica". Il ritratto della realtà giovanile che ella compie è dunque desolante, senza speranza, lo stesso che emerge talvolta dalle analisi di ambienti simili nel cosiddetto occidente. Dalle nostre parti, il problema sembra essere piuttosto l'accettazione dell'esistenza stessa di certi strati di popolazione. Tanto che, nella critica a *Prendi tutto*, molti giornalisti occidentali si sono intestarditi a indicare nell'Europa, nell'Unione europea l'unica speranza per i giovani protagonisti del romanzo. Pare loro impossibile, insomma, che stia crescendo nel nostro continente una "generazione contro" a prescindere, contro le vecchie ideologie comuniste e contro l'occidente degli Stati uniti, dei McDonald's, ma anche delle istituzioni europee, fino al punto di passare oltre certi passaggi del libro. In esso si coglie tutta l'ironia di frasi come questa, a proposito di chi lascia la Polonia: "e non andrà in Occidente a fare carriera come segretaria o come attrice, perché nessuno lascia passare alla frontiera persone che tossiscono a quel modo, perché diffondono batteri, brutti mali che nell'Unione Europea non hanno diritto di esistere"; mentre due protagonisti della narrazione raccolti da McDonald's si convincono l'un l'altro: "non si può permettere che Bruxelles ci prenda per il culo".

Lo spettro di un'ampia fascia di ventenni nichilisti e alla consapevole ricerca dell'auto-distruzione, dunque, sta attraversando l'Europa attuale; a est, tali sentimenti paiono rafforzati dal pericolo comunista appena passato, ma ancora non percepito come superato, oltre che da quello rappresentato dall'occidente consumista di là da venire. Del resto, il titolo originale del libro di Dorota Masłowska è: *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* [La guerra polacco-russa sotto la bandiera bianco-rossa]. Quello dell'infinita battaglia contro il vicino russo rappresenta il tormentone del testo, il contorno alle avventure di tutti i suoi protagonisti. Esso è una metafora creata per ritrarre l'impotenza delle masse che si agitano, come marionette, intorno a un pericolo senza approdare a nulla di concreto; ma è anche la denuncia nei confronti di un paese che continua ad accusare i fantasmi del passato, fino al punto di confezionarne un nemico invisibile, per giustificare i propri fallimenti. In ambito narrativo, ogni figura è

pesata a seconda del proprio sentimento anti-russo, dato che nessuno oserebbe mostrarsi favorevole nei confronti degli oppressori di un tempo; la città immaginata per ospitare le gesta dei protagonisti pullula di bandiere bianco-rosse polacche, le sue case vengono dipinte di bianco-rosso per riaffermare l'identità degli abitanti, si festeggia in essa la Giornata Senza Russi; gli aspetti tragici della vita, le malattie infettive, i crimini stradali, le tombe, l'infelicità "sono tutte delle infami trovate dei russi".

L'unico che, in rari momenti di lucidità, pare essere contrario alla diffusione dell'odio per i russi è il protagonista assoluto del romanzo, Andrzej Robakoski detto il Forte. Egli spende le proprie giornate alla ricerca di *speed*, sabbia o anfetamina che dir si voglia, o di qualcosa che possa almeno evitargli l'astinenza. In tanta disperazione, il sentimento che lo lega all'ex-fidanzata Magda è quel che gli conserva una dimensione umana. Le figure che lo circondano e ne condividono le abitudini, invece, hanno imboccato la strada senza ritorno del cinismo e dell'egoismo più biechi. Magda stessa, che pure dal Forte aspetta un figlio, lo umilia ripetutamente accusandolo di essere pro-russo e di sinistra, tradendolo con chi le fa più comodo per ottenere in cambio della droga; sotto allucinazione, inizialmente egli tenta di accoltellarla e poi di allontanarsene per sempre, ma l'affetto per lei torna a crescere prima della conclusione. Gli altri personaggi del racconto, quelli con un profilo ben delineato sono tutti femminili, condividono con Magda la stessa, esclusiva concentrazione su se stessi. Angela è un'anoressica dark impegnata contro le sofferenza degli animali, ma anche disposta a tutto pur di arrivare ad avere delle conoscenze altolocate e a diventare reginetta della Giornata Senza Russi; Natasza è una tossicomane lucida soltanto sotto l'effetto delle anfetamine, sfruttatrice e spietata con chiunque la circondi; Ala incarna la secchiona di buona famiglia chiusa a ogni tipo di esperienza e corteggiata dal Forte unicamente per sfida. Proprio Ala introduce l'ultima figura importante che si incontra nel testo, ovvero l'incaricata di raccogliere e stendere deposizioni all'interno del commissariato di polizia dove viene condotto il Forte con l'accusa, tra le altre, di "opportunismo pro-russo". L'impiegata è l'alter-ego dell'autrice stessa: si chiama nello stesso modo, con la lieve differenza di Masłoska invece di Masłowska, ha la stessa storia alle spalle. Come l'autrice, ha vinto un concorso letterario e una nota rivista femminile ha pubblicato il suo diario: "tipo che ha vinto due anni fa ma l'hanno pubblicata molto più in là perché la precedenza era per un sacco di réclame urgenti"; come l'autrice, è stata bocciata alla maturità; come l'autrice, ha deciso di scrivere un libro su tutto il suo vissuto. Certo non immagina che, tra poco, sarà candidata alla vittoria dell'importantissimo premio Nike per la letteratura, le saranno dedicati vari siti internet, partirà un progetto per trarre un film dalla sua opera.

La presenza dell'autrice all'interno degli eventi narrati annuncia e accompagna l'epilogo del racconto. Il finale del testo è stato duramente criticato da più parti, anche in Polonia. L'overdose e la lunga, conclusiva allucinazione del Forte, cui si accavalla quella dell'impiegata Dorota Masłoska, è stato giudicato come passaggio narrativo troppo forte, troppo distante dagli eventi precedenti. L'impressione di molti critici, insomma, è che si vada perdendo il bandolo della matassa, che le ultime pagine siano uno stentato balbettio. In realtà, il libro va verso la sua fine naturale. In esso tutto è sempre preso tra realtà e finzione, tra essere e allucinazione. Lungi dal voler indicare un antidoto alla deriva inevitabile, l'autrice fa filtrare almeno il suo pensiero: l'allucinazione continuerà. Quella di chi ne ha fatta una scelta di vita, anzitutto, ma anche quella della gente comune. Attraverso la metafora della guerra polacco-russa, si introduce proprio questo concetto nel seguente passaggio: "la guerra polacco-russa è solo un fatto storico documentato oppure un insieme di pregiudizi circostanziali? Come si sta evolvendo l'allucinazione collettiva in riferimento alla lotta contro un nemico immaginario?". Da una parte stanno coloro che subiscono passivamente le visioni imposte dal potere, coloro che inghiottono le pillole di *murti-bing* distribuite dalla classe dirigente senza batter ciglio; dall'altra sta chi ha deciso di vivere esclusivamente le proprie, di allucinazioni, e sostituirle a quelle del mondo esterno. La domanda non riguarda tanto la posizione da tenere, ossia quale delle due condotte sia preferibile, poiché nessuna lo è; la domanda è, piuttosto, se davvero non esista una terza via al cospetto di un panorama così desolante.

Al di là del messaggio introdotto, la vera forza del testo consiste nel linguaggio che adopera. Esso è te-

so a riprodurre quello proprio dell'universo descritto: errori scolastici elementari, espressioni gergali, triviali, idiomatiche si susseguono senza posa. Del resto, in una narrazione pressoché priva di fabula, azione e sviluppo, l'interesse di chi legge è catturato con forza dai termini che gli scorrono davanti. I dialoghi del libro sono effettivamente quelli che si sentono tra giovani di una cittadina polacca inclini a perdersi, così come tra quelli di una qualsiasi cittadina europea. L'autrice ha ammesso di aver preso spunto, per gli scambi di battute, da quelli ascoltati di persona seguendo il Grande fratello polacco; mentre un suo punto di riferimento linguistico risulta Helena Mniszkówna, scrittrice di romanzi piuttosto scadenti ma capace di usare moltissimi vocaboli, di deformarli in modo barocco. Da lei s'impara molto di più, secondo Dorota Masłowska, che non da un autore come Czesław Miłosz.

L'autrice di *Prendi tutto* lavora con abilità sulla poetica del sogno, nel caso specifico dell'allucinazione, e ne plasma il linguaggio secondo le sue necessità. Per tutto il testo, realtà e finzione-allucinazione si toccano e si mescolano anche in virtù del mantenimento della medesima cifra linguistica. La sua prosa varia soltanto in funzione del finale, liberandosi di elementi triviali e gergali eccessivi, spingendo avanti addirittura delle visioni idilliache e non più da incubo: "sul marciapiede abbiamo visto due ragazzini abbracciati, erano piccini e siamesi come patatine che rotolano fuori dal fuoco [...] Due piccole divinità che passeggiano sul marciapiede, sposini sdentati, qui si dovrebbe erigere un tempio e tutte le preghiere innalzate, tutte le domande poste e i desideri espressi in questo luogo si avvererebbero". L'illusione in un futuro di speranza svanisce ben presto: "e guarda attentamente la parete. Ecco, era stata appena pitturata, sono arrivati dei ragazzacci e hanno scritto: SATANA". La spiegazione di un finale complesso, preso tra tensione al miglioramento e brusco risveglio rispetto alla possibilità che si realizzi davvero, nonché dei mezzi linguistici utilizzati per accompagnarlo viene brillantemente fornita da Marek Zaleski, critico e storico letterario: "la prosa termina con una coda scritta in maniera del tutto diversa, con un linguaggio parimenti magnifico dal punto di vista letterario, che rappresenta una fuga dal mondo del racconto. Ma anche una fuga disperata verso una vita 'vera': verso nessun luogo". Una vita "vera" non è più possibile in nessun luogo, tutto è ormai corrotto; non resta che ritirarsi nella realtà allucinata descritta nel testo e in essa scegliere la propria strada.

Le trappole linguistiche disseminate in ogni punto del libro vengono affrontate, e superate, in maniera convincente da parte del traduttore. Questi rende comprensibili alla nostra realtà varie espressioni gergali e idiomatiche; aiuta le capacità del lettore italiano sino al punto di usare i titoli di trasmissioni televisive nostrane, *La prova del cuoco* e *C'è posta per te*, per tradurre quelli di analoghi programmi polacchi. Come è giusto riconoscere i meriti di Frassinelli per aver creduto nelle possibilità del testo di Dorota Masłowska e riconoscere i meriti al traduttore, bisogna avanzare una critica per quanto concerne il titolo in versione italiana. Quelli utilizzati nel resto d'Europa che pure ha pubblicato il libro, infatti, paiono più azzeccati. Il francese *Polo-cocktail party*, quelli di prossima pubblicazione tedesca *Schneeweiß und Russenrot* e l'equivalente inglese *Snow white and Russian Red* rendono almeno un'atmosfera o sono più conformi all'originale. *Prendi tutto*, invece, ben distante da rappresentare una traduzione letteraria si addice poco anche al tentativo di trasmettere un messaggio. Quella descritta nel libro è una gioventù, una società in generale che, anche messa nelle condizioni di farlo, non sarebbe in grado di prendersi alcunché. A parte la droga. La traccia che viene fornita al potenziale lettore, insomma, risulta molto fuorviante. Una buona occasione per rifarsi potrebbe essere il prossimo romanzo in uscita di Dorota Masłowska, *Diable Tory Supermarket*.

Alessandro Ajres

V. Vojnovič, *Propaganda monumentale*, traduzione di M.C. Ghidini, Garzanti, Milano 2004

Nell'estate del 1918, sulla rivista Plamja, A. Lunačarskij lanciava il piano di "propaganda monumentale", un'idea di Lenin che prevedeva la costruzione a Pietrogrado e a Mosca di numerosi monumenti in gesso, raffiguranti grandi uomini della storia, russi e stranieri, che avrebbero parlato alle masse attraverso brevi iscrizioni e slogan dal contenuto rivoluzionario. L'idea della città parlante, che usa iscrizioni e statue per edificare e ricordare la propria grandezza, venne suggerita

a Lenin dalla lettura della *Città del sole* di Campanella, tradotta quell'anno in Russia. Come è noto però, quest'iniziativa, una delle prime misure architettoniche del regime bolscevico, si risolse in un fiasco totale: la fattura delle sculture era talmente mediocre da suscitare la derisione dei passanti e il materiale così fragile da non resistere alle intemperie.

Sulla scia di questo crollo dell'utopia, che si sgretola rovesciandosi nella sua variante parodica e grottesca, si inscrive l'ultimo romanzo di Vladimir Vojnovič, che racconta l'amore metonimico della veterana Aglaja Stepanovna Revkina per una statua di Stalin, e insieme la storia – dai primi anni Cinquanta a oggi – di una lenta e inesorabile fine: quella dell'impero sovietico. Il grande affresco di Vojnovič si struttura tematicamente attorno ad alcuni punti cardinali, procedendo però con un andamento polifonico di bachtiniana memoria: i piani narrativi sono infatti molteplici e si intersecano l'un l'altro dando vita a una vastissima pletora di personaggi, storie e voci. La linea dominante nel *plot* è la storia della fanatica Revkina alle prese con la politica di destalinizzazione del paese. La metastruttura in cui è intessuta questa storia è l'indagine sulla vita dell'eroina che l'io narrante, un concittadino della Revkina emigrato da tempo, decide di intraprendere, appresa la notizia della morte di Aglaja, tornando alla città natale per intervistare gli abitanti. Oltre alle avventure della stalinista ad animare il romanzo è proprio la storia corale di questa cittadina russa di provincia (Dolgov), un punto immaginario nella sterminata carta geografica sovietica. Infine, ultimo nodo tematico nel testo, è la linea dialogica delle conversazioni tra l'io narrante e un altro personaggio ugualmente vago e simbolico: Aleksej Michajlovič Makarov, detto l'Ammiraglio, che discetta di politica e di arte e che commenta con lungimiranza gli avvenimenti contemporanei. Questi dialoghi si innalzano su un livello che supera il dipanarsi concreto degli eventi narrati – pure essendovi profondamente connessi – per diventare una sorta di riflessione, di commento universale e metafisico su un'umanità in declino, che cementa la materia viva e minuta delle storie di Dolgov in una conversazione intima dell'autore con se stesso, tra un io narrante ingenuo e istintivo e un alter ego saggio, ma cinico e disilluso.

Un'altra presenza significativa nel romanzo di Vojnovič è il rapporto strettissimo con la tradizione letteraria russa e in primo luogo con quella satirica. Già solo il nome della città in cui si svolge la storia (Dolgov – da *dolg* [debito, dovere]), ma anche i nomi dei dirigenti locali di partito (il vicesegretario Porosjaninov (da *porosenok* [porcellino]); il procuratore Strogij (da *strogij* [severo]); o l'assessore alla pubblica istruzione Nečitajlov (analfabeta, dall'imperativo negativo *ne čitaj* [non leggere]) evocano chiaramente la Glupov di *Istorija ondogo goroda* (1869–'70) di Saltykov-Ščedrin. Nella sua spietata satira ottocentesca quest'ultimo concretizzava metaforicamente nello spazio unico di una piccola città di provincia, tutto l'orrore di un mondo assolutistico che si andava affermando, sia dalla parte conservatrice dei progetti prussiano-militaristici di un Arakčeev, che da quella progressista dei sogni alla Černyševskij e delle illusioni liberali scaturite dopo il 1861. Allo stesso modo Vojnovič condensa nelle vicissitudini di Dolgov il paradosso e la crudeltà del potere sovietico. Tuttavia la sua satira è più realistica di quella di Saltykov-Ščedrin che, prefigurando una possibile involuzione sociale, inventa un mondo di sana pianta: a parte l'artificio letterario della città inventata, che si carica così di valore simbolico, e la radicalizzazione del grottesco in alcuni momenti, dietro al vissuto dei personaggi di Vojnovič leggiamo la storia assolutamente verosimile dell'ordinaria "follia" del quotidiano in un regime totalitario, fatto di paura, sopravvivenza, delazione e ipocrisia.

È proprio contro l'ipocrisia e l'incoerenza in cui versa il paese che la Revkina combatte la sua crociata. Sdegnata dal voltafaccia chruščeviano e dalle offese recate a Stalin, Aglaja osa contrapporsi al partito, innescando un meccanismo che la porterà alla rovina e all'esasperazione psicotica del suo credo: compiacere in ogni azione il grande padre, comportarsi alla luce dei suoi precetti trasformandoli nella propria ragione di vita, che diviene mostruosamente prioritaria rispetto a qualsiasi altra cosa. Per lei, membro del Pcus dal 1933 e veterana di guerra, Stalin rappresenta un'entità divina che incarna l'idea, ma che autoreferenzialmente la trascende.

Questa ossessione e l'impossibilità di adeguarsi alla nuova linea di partito la porta a intessere un rapporto privilegiato con una statua di Stalin, eretta solo pochi anni prima al centro di Dolgov. Ai suoi occhi la scultura sembra animarsi e Aglaja, che scorge il suo idolo d'un

tratto ingobbito e triste, denigrato persino dai piccioni, si eleva a unica depositaria della sua eredità infangata. Espulsa dal partito perché contraria a riconoscere gli errori staliniani, Aglaja porta avanti la sua missione da sola, fino a farsi trasportare a casa sua il convitato di pietra, per salvarlo dalla discarica. Nonostante il consueto scorrere della vita a Dolgov, tra piccolezze e infamie che si perpetuano anche sullo sfondo del nuovo clima di disgelo, la scomparsa della statua e il suo trasferimento nell'appartamento della Revkina suscitano le voci più strane: come il *Mednyj vsadnik* [Cavaliere di bronzo] puškiniano, il monumento di Stalin prende vita e inizia a far visita agli abitanti della città, tanto da divenire una presenza costante nell'immaginario del luogo, così satiricamente reale da poter dire che "è un fatto storico e inconfutabile che per molti anni dopo la sua morte, lo spirito di Stalin abbia aleggiato sulla provincia di Dolgov, su tutto il territorio dell'Unione Sovietica e su spazi ancora più vasti".

Questa antropomorfizzazione della statua giunge all'apice tra le mura domestiche di Aglaja: Stalin sarà l'unico "uomo" a donarle un orgasmo, l'unico in grado di sciogliere una donna raggelata e contratta per la sterilità affettiva e per il rigore ideologico della sua vita. Nonostante questo e altri sprazzi di vitalità, Aglaja è tuttavia sola a remare contro la vorticosa corrente della storia. Quest'isolamento, dettato da una coerenza coriacea a confronto con un mondo intento sopra ogni altra cosa a non contrariare i superiori, porta la veterana a perdere il contatto con la realtà, a sprofondare in una sorta di sonnambulismo etilico che dura vent'anni, che procede di pari passo con il degrado dell'Unione sovietica, dal disgelo alla stagnazione, dal crollo al golpe, dai neocomunisti ai nuovi russi.

La grandezza di questo affresco tragicomico, che riconferma Vojnovič come uno dei più significativi autori russi contemporanei, sta nella capacità di produrre una satira spontanea, che sembra fluire da sola dalla realtà sovietica, senza forzature o cacce alle streghe. Vojnovič non demonizza nessuno se non il genere umano nella sua interezza e i suoi personaggi, infatti, pur nella loro meschinità, sono profondamente umani, vivi e reali. Questa "umanità", anche nei confronti di chi si critica, permette all'autore di estendere la sua riflessione su un piano più ampio, che trascende l'epoca staliniana per investire la natura stessa degli uomini, "che si faranno di nuovo accecare, e non una volta soltanto, da false dottrine e cederanno alla tentazione di conferire a qualcuno dei tratti sovrumani, lo glorificheranno, lo innalzeranno su un piedistallo, per poi abbatterlo di nuovo". Da questa visione scaturiscono anche le riflessioni attuali sugli aspetti più inquietanti della realtà postsovietica, che Vojnovič, per bocca del saggio ammiraglio, definisce epoca del Terrore senza confini, alludendo alla venuta di un nuovo tiranno, tratteggiato a tinte fosche ma angosciosamente rispondenti a quella che è la situazione politica odierna in Russia.

Giulia Bottero

L. Ulickaja, *Funeral party*, traduzione di E. Guercetti, Frassinelli 2004

In un angusto e quasi soffocante *loft* newyorchese si assiste a un continuo viavai di personaggi bizzarri: emigrati russi, per lo più donne (accomunate dall'amore per il pittore Alik), un rabbino, un pope, musicisti paraguaiani, medici americani, impresari delle pompe funebri. Tutti ruotano attorno all'artista, in fin di vita per una forma progressiva e incurabile di paralisi; a prendersi cura di lui, in particolare, è una schiera di crocerossine morbose, ciascuna con il proprio compito e una personalità distinta. È questo il pretesto di cui si serve L. Ulickaja per presentare una realtà sdoppiata tra il presente del *loft* e il passato sovietico dei personaggi rivissuto attraverso il ricordo e il sogno. Basta un dettaglio perché la scrittrice distolga l'attenzione dal tema centrale e narri antefatti e vicende collaterali con una intonazione umana non priva di quegli spunti ironici che caratterizzano il suo stile. L'ambientazione newyorkese di *Funeral party* è ispirata a una esperienza vissuta *in primis* dall'autrice, come da lei stessa affermato in un'intervista del maggio 2003: "questo romanzo breve è legato a una parte piuttosto significativa della mia vita. I miei figli hanno vissuto in America per dieci anni. Di anno in anno andavo a trovarli e vivevo con loro, in modo molto frammentario e molto selettivo, l'immigrazione americana. Frequentavo sempre le stesse persone. Per dieci anni ho osservato l'evoluzione dei rapporti, dei soggetti, dei destini..." (<http://www.litwomen.ru/autogr23.html>).

L'*incipit* dominato da creature femminili lascive e sensuali potrebbe suscitare nel lettore il sospetto di trovarsi di fronte a un esempio di vacua *ženskaja proza* [prosa femminile]. Per fortuna non è così, basti pensare a Irina, vero e proprio esempio di eroina del realismo socialista, la quale sembra nascere dall'incontro dei tratti di Marion e Tanja, le interpreti delle allegre commedie musicali firmate da G. Aleksandrov, *Cirk* [Il circo, 1936] e *Svetlyj put´* [Il radioso avvenire, 1940]. Con la prima ha in comune l'appartenenza al mondo circense, per il quale l'autrice sembra nutrire una spiccata simpatia, con l'altra la tenacia e la determinazione che farà guadagnare a Irina il successo professionale in America. Non come circense, bensì come avvocato (notare che sarà lei a mantenere Alik e moglie). In ogni pagina emerge il rapporto tra la Russia, che i frequentatori della "casa sconclusionata" (p. 90) si sono lasciati alle spalle, e l'America in cui si sono ritrovati. Il *loft* è una Russia in miniatura, in cui tutti seguono uno stile di vita tipicamente nazionale: non si beve thè americano; nel frigorifero si trova "pane nero, in un sacchetto di carta del negozio russo" (p. 29); le creme per il corpo usate dalla moglie di Alik, Nina, vengono spedite da Mosca, perché lei "non si fidava di quelle locali" (p. 103); in occasione del banchetto funebre organizzato in memoria del pittore "Libin raccoglieva soldi, secondo la vecchia tradizione russa" (p. 138). Il *made in Usa*, invece, è connotato con disprezzo, in diretto riferimento alle proprietà consumistiche in esso racchiuse (si veda l'ironia nei confronti della tecnologia americana, rappresentata da un computer: "'roba americana', sogghignò Barman, 'non vuole saperne di lavorare gratis…'", p. 39). Tuttavia nella prosa di *Funeral party* non troviamo mai un punto di vista unico e basta voltare pagina per imbattersi in altri personaggi portatori di un differente modo di vivere la condizione di sradicamento dalla *počva* [suolo]. Alik, il cosmopolita, sta bene ovunque; Irina non ha bisogno di elementi che giustifichino la scelta dell'emigrazione e vive con disinvoltura tale realtà.

Al mondo dello spazio proprio l'autrice sembra voler contrapporre quello dello spazio *čužoe* [altrui] che filtra da una finestra somigliante all'omonima del film girato nel 1993 da J. Mamin, *Okno v Pariž* [in Italia distribuito come *Insalata russa*] in cui, in modo altrettanto bislacco, veniva presentata l'esperienza di un gruppo di russi improvvisamente calati in un mondo opposto a quello natio. Ma gli elementi dell'esteriorità disturbano il malato, come quella fastidiosa musica latinoamericana suonata per strada da un gruppo di paraguaiani; quando questi entreranno nell'appartamento, nella Russia in miniatura, e diverranno parte dello spazio *svoe* [proprio], la loro musica avrà un effetto nuovo, rasserenante e conciliante. Il finale offre poi lo spunto per un altro parallelismo: l'annuncio della morte di Alik segue la notizia degli sconvolgimenti storici e dei disordini di Mosca alla vigilia del crollo dell'Unione sovietica.

Le accuse mosse a *Funeral party* di banalità, semplicità, eccessivo appiattimento realistico (I. Kirillov, "'Kolbasa kosy' Ljudmily Ulickoj", *Zavtra*, 2000, 14; V. Juzbašev, "L. Ulickaja, Veselye pochorony", *Znamja*, 1998, 11) suscitano qualche perplessità. Il legame con le opere precedenti, in particolare *Sonečka* [*Sonja*, Roma 1997] e *Medea i ee deti* [*Medea*, Torino 2000], è evidente sia a livello di personaggi che di motivi trattati: la figura centrale di un personaggio maschile, generalmente un dongiovanni appartenente al mondo delle arti; donne a lui succubi e altre con una personalità più distinta; tradimenti, tentativi di suicidi, presenza di un figlio segreto… Tuttavia, la scrittrice non scade mai in stucchevolezze fini a se stesse, rivelandosi padrona delle situazioni narrate, sostenute nel caso specifico di *Funeral party* da una lingua eterogenea, mescolanza di registri differenti. Elementi del linguaggio colloquiale e popolare (questi ultimi non sempre adeguatamente resi nella traduzione italiana), di turpiloquio, diminutivi e anglicismi con funzioni differenti si intrecciano e contribuiscono sia all'arricchimento della caratterizzazione del personaggio che a dar spessore al tessuto narrativo. Mar´ja Ignateva, l'anziana fattucchiera rubiconda, viene descritta con pennellate così nitide che non è difficile collegarla a un'immagine reale, inoltre alla caratterizzazione esteriore fa da *pendant* un modo di parlare marcatamente popolano, che si distingue da quello della giovane Valentina, in cui a interferire sono gli anglicismi.

Il destino di Alik è segnato sin dall'inizio, tuttavia Ulickaja ci convince che è possibile fare qualcosa qui, in terra, in modo da rendere meno cupi gli ultimi istanti di vita di una persona che abbiamo amato. Chissà

perché la semplicità viene spesso associata dalla critica a una bassa qualità, così come si tende a ritenere banale una rappresentazione del vissuto esistenziale con qualche concessione al sentimentalismo, ma non ai giochi con gli intertesti di altri tempi e di altre culture, procedimento tanto in voga tra scrittori della stessa generazione della Ulickaja.

Giulia Marcucci

V. Otrošenko, *Didascalie a foto d'epoca*, a cura di Mario Caramitti, traduzione di Mario Caramitti e Bianca Sulpasso, Voland, Roma 2004

L'attacco del romanzo ti coinvolge immediatamente proiettandoti in una dimensione straniata, fantastica: "quando le basette di zio Semen si incendiarono, lui decretò il lutto nella casa, ordinò di stendere del satin nero su tutti gli specchi e indossò un abito nero con il collo di raso e un tal puzzo di naftalina che tutte le zanzare e le mosche che si trovavano in casa volarono via all'istante" (p. 11). E invero le basette costituiscono il segno distintivo di questa singolare famiglia il cui capostipite, Malach Grigor´evič Mandrykin, definito "l'immortale", rimane "irreperibile per una quarantina d'anni" (p. 19) nei recessi di una casa sterminata come il mondo, tra ciarpame di varia natura e insetti repellenti dopo aver adempiuto all'ultimo coito da cui era originato l'ultimo zio, Izmail, nato anch'egli, ovviamente, con le basette. Sono dodici i figli di Malach, a cui si aggiunge, come un tredicesimo apostolo, Semen, figlio del "greco" Antipatros, e concepito dalla madre, Annuška – una sorta di "umida madre terra" inesauribilmente feconda – durante l'assenza dell'"immortale". Il *plot* di questo romanzo potrebbe dunque essere riassunto così: "come Annuška riuscì a gabbare il vecchio baggiano e a riprendersi dall'orfanatrofio il figlio dell'amore senza suscitare sospetti".

La narrazione è meandrica e non si cura di accompagnare il lettore passo passo, anzi sembra gioire del suo disorientamento tra le steppe della foce del Don, le montagne del Caucaso, le campagne belliche nella Galizia e in Persia, le tournée del circo del greco in Africa, la cui sagoma è serbata dall'unico pezzo di carta scampato all'incendio che il fulmine scagliato da un Giove adirato aveva attizzato nella favolosa e lontana Repubblica di San Marino onde distruggere il Libro delle profezie del greco e tutte le sue reliquie. Il narratore stesso infine, come del resto l'Ignatij Stavrovskij, relatore della conferenza sul "perché il grande tamburmaggiore odiasse i viaggi" (Otrošenko, *Testimonianze inattendibili*, Roma 1997), parla dallo "sperduto regno del Druk-Yul, il minuscolo Bhutan" (p. 113) allargando infinitamente la prospettiva spaziale in cui si inserisce il romanzo, in una sorta di passione "mongolica" per gli spazi illimitati che, peraltro, pare ossessionare lo scrittore stesso, il quale ne ha parlato in più occasioni, non ultima quando un anno fa durante il convegno bolognese, *Post-scripta. Incontri possibili e impossibili tra culture*, ha parlato sul ruolo dello spazio statale e geografico nell'autocoscienza dello scrittore (in corso di stampa per i tipi del Poligrafo di Padova).

E se il lettore volesse raccapezzarsi nelle coordinate temporali della narrazione, invano cercherebbe di segnare un punto fermo. Le fotografie che successive generazioni di fotografi si affaccendano a scattare diventano "baluardo di inebriante immobilità in un oceano di mutevoli immagini e tempo fluttuante" (p. 56). Questo tempo rappreso, quasi sospeso, sembra poi dilatarsi, senza mutamenti, nella vastità misteriosa della casa e nell'estensione quasi epica della vita dei singoli personaggi le cui immagini color seppia hanno tutto il gusto degli inizi del secolo, con tanto di mustacchi e basette sui volti intenti, quasi ieratici, le uniformi da cosacco, le sciabole e le pistole dal calcio di madreperla. Le uniche date che la narrazione lascia trapelare sono quelle della Prima guerra mondiale, uno spartiacque epocale che segna la fine anche di quella favolosa cosaccheria, che è sostanzialmente la vera protagonista di questa e di altre opere di Otrošenko. Il lettore, infatti, invano cercherebbe indizi o riferimenti all'epoca sovietica, solo forse nel capitolo "AllegOrie" potremmo coglierne un accenno nel personaggio del "commissario di zona" (p. 64). Ma questa fissità temporale che al massimo riesce a proiettarsi all'indietro, "ai tempi senza inizio" del fotografo Friedrich Karlovič Seutter "che avevano dato i natali a Malach e ad Annuška, al loro figlio maggiore [Profirij]" (p. 104) trova una sua ragion d'essere e una sua giustificazione poetica proprio in quell'album fotografico del titolo originale, dal quale, con felice scelta, i traduttori hanno derivato il titolo italiano, *Didascalie a foto d'epoca*, che ben rende l'idea attorno alla quale tutto

il libro è costruito con grande coerenza e solidità nonostante l'apparente caoticità del racconto (i titoli originali erano *Priloženie k fotoal'bomu. Roman* e *Dvor pradeda Griši. Desjat' novell i epilog*).

Se infatti dovessimo trovare una metafora della modalità narrativa di Otrošenko in questo romanzo, dovremmo ricorrere alla figura della spirale che torna sempre allo stesso punto ma a un livello diverso trascinando con sé il lettore, confuso e avvinghiato sempre di più nelle sue spire, che di volta in volta aprono o chiudono bagliori di senso. Lo stile narrativo di questo scrittore appena quarantenne ha indubbiamente subito nel corso della sua attività letteraria un'evoluzione profonda che procede verso una sempre maggiore complessità e serratezza, a causa anche del gusto barocco che lo pervade. Ciò è particolarmente evidente in questo volume grazie alla scelta di pubblicare in appendice un gustoso ciclo di dieci "novelle" – e su questa definizione di genere torneremo tra poco – scritte proprio agli esordi della carriera di Vladislav Otrošenko (1987), *Il cortile del bisnonno Griša*. Ritroviamo qui la stessa ambientazione cosacca e il gusto per i personaggi strampalati e iperbolici – a volte decisamente grotteschi, come il vicino Nikolaj Makarovič o il vecchio Semen il Gobbo– del romanzo. C'è anche il brulichio di insetti più o meno repellenti, di animali da cortile, di cianfrusaglie di vario genere che sono accatastate nelle sterminate stanze della casa di Annuška. Ma lo stile narrativo è più lineare, a volte scarno, si risolve in periodi brevi, ben lontani dal *cursus ornato*, complesso e barocco di tante pagine delle *Didascalie*.

Dicevamo della definizione di genere, nel sottotitolo originale Otrošenko usa la parola "novella", termine da lui spesso usato e dotato di un significato specifico, lontano, pare, da quello attribuitogli nella nostra lingua e nella nostra tradizione letteraria. Il traduttore ha scelto di renderlo con "racconti", una scelta adeguata? Si ripropone nuovamente qui il problema, forse irrisolvibile, della traducibilità delle definizioni dei generi narrativi russi in italiano. Ma per una discussione dal punto di vista dello scrittore rimandiamo alla conversazione con lui pubblicata in questo stesso numero della rivista (pp. 15–20).

Vorrei concludere parlando di una caratteristica che mi pare contraddistingua la narrativa di Otrošenko, e cioè la sua particolare concezione di fantastico, che è andato sviluppando nella sua opera. Egli preferisce il principio del "fantastico gogoliano", come lui lo definisce, e cioè una sorta di "diffusione", in senso fisico del termine, del fantastico che rende difficile distinguere gli elementi fantastici da quelli reali. Secondo lo scrittore il fantastico rappresenta un tipo specifico di mimesi della realtà, per questo motivo non occorre sforzarsi per inventare di sana pianta qualcosa di fantastico, si tratta piuttosto di ritrovare particolari, luoghi, oggetti, avvenimenti che ne hanno tutte le caratteristiche, pur essendo perfettamente reali, storici. Per questo motivo Otrošenko è stato spesso definito dalla critica russa "mistificatore", perché pur avendo cura di presentare sempre con grande esattezza e fedeltà i *realia* storici, riesce a esaltarne i tratti fantastici appunto, suscitando in tal modo inevitabilmente nel lettore dubbi circa la loro verosimiglianza. Un esempio lo troviamo nel racconto *Il congedo dell'archivista* in *Testimonianze inattendibili*. L'episodio della campagna dei 40000 cosacchi mandati dall'imperatore Paolo I nel 1801 a conquistare l'India non è una "trovata postmodernista", come hanno sostenuto inizialmente alcuni critici, si tratta in effetti dell'unico particolare dotato di fondamento storico in tutto il racconto. Otrošenko sfrutta dunque il carattere assolutamente fantastico di questo episodio storico e lo inserisce in una struttura che, al contrario, assume tutti i tratti della verosimiglianza, pur essendo assolutamente fantastica. Si tratta di un processo camaleontico, il reale che si presenta come fantastico mentre il fantastico viene "truccato" come reale. In questa linea vanno viste anche le foto che corredano il testo del romanzo che qui recensiamo, combinazione divertente di una fedele ricostruzione dello stile fotografico d'epoca e di "appendici" inventate di sana pianta. Questo principio fantastico non è limitato alla narrativa, in Otrošenko si estende anche alla saggistica: di recente ha pubblicato un ciclo dal titolo *Gogoliana*. Come noto, il saggio è un genere che esige rigore scientifico, che non pare poter ammettere elementi di invenzione, di fantastico. Tuttavia, nel corso dello studio delle lettere di Gogol' Otrošenko si è imbattuto in particolari che emergevano qua e là con una certa costanza e regolarità, che a ben guardare sono dotati di caratteri assolutamente fantastici. Proprio su questi tratti è costruito tutto il saggio, che

quindi, pur avendo una solida base scientifica, acquista innegabili connotazioni fantastiche.

Vladislav Otrošenko sta riscuotendo, meritatamente, molto successo in Italia, ne è testimonianza il prestigioso premio Grinzane Cavour, ricevuto l'estate del 2004, assieme a Elena Kostjukovič e Evgenij Rejn, e l'invito a partecipare alle giornate della cultura russa e della piccola e media editoria tenutesi a Roma nel dicembre scorso. Un ruolo decisivo nella sua notorietà è stato svolto dall'opera di cura e traduzione di Mario Caramitti, che instancabilmente si adopera per diffondere in Italia la conoscenza di "schegge di Russia", nonché della casa editrice Voland che sta portando avanti una politica editoriale coraggiosa alla quale auguriamo tutto il successo possibile.

Gabriella Imposti

L'immaginazione, 2001 (XVIII), 179 [Fascicolo monografico dedicato alla letteratura ceca a cura di A. Catalano]; *L'immaginazione*, 2004 (XXI), 208 [Fascicolo monografico dedicato alla recente narrativa ceca a cura di Idem]

La letteratura ceca, questa sconosciuta… Indubbiamente in Italia non si traduce molto di letteratura ceca. Di conseguenza poca se ne legge. E sentiamo già le voci ghignanti dei lettori, scattanti e tese a ricordarci che nel nostro paese ci sono problemi ben maggiori… Concordiamo.

Ciò nonostante, il "problema" succitato sarebbe trascurabile solo nel caso che *non esistesse* una letteratura ceca. Visto che qualcosa da dire i nostri neo-coinquilini europei ce l'hanno, sarà forse il caso di ascoltarli? Lo stesso discorso a nostro avviso vale per la letteratura polacca contemporanea o per alcune letterature della ex-Jugoslavia o degli stati e staterelli post-sovietici. La letteratura c'è, questi paesi sono a noi più vicini di altri per tradizioni e interessi geopolitici, ma al momento in cui scriviamo in testa alle classifiche ci sono non uno, bensì due romanzi di uno stesso autore. Inutile ricordare da quale esportatore di massa di "cultura" egli provenga. E poi "autore?", "romanzi"? Che il lettore italiano (chi scrive si addossa per primo questa colpa) sia pigro e tv-centrico è triste realtà. Ma che sia così pecorone da assestarsi beato sulla linea Maginot gastro-erotico-esoterica della letteratura mordi-e-fuggi (e vomita) non ci lascia tranquilli. Se i pochi italici lettori attivi che si avventurano in libreria si accattano biografie di modelle e faraoni egizi, ricettari di monache e cuochi bavosi o pastoni antistorici a stelle e strisce, uno dei modi più "sicuri" perché acquistino qualcosa d'altro è per sbaglio.

Crediamo che la situazione accennata in queste righe non sia casuale, ma senza voler sproloquiare sulla potenza politica e di immagine di certi paesi o sulla maggiore accessibilità al nostro mercato di testi in inglese o spagnolo, non possiamo che condividere un'opinione estrema espressa da Alessandro Catalano nell'introduzione alla prima antologia di scrittori cechi da lui curata per la rivista L'immaginazione: "un libro scritto in ceco è di fatto un libro morto".

Ma appunto a dimostrare che è presto per un funerale e che, nonostante le ben più urgenti questioni quotidiane del nostro paese, la letteratura ceca *esiste*, ci sono due agili fascicoli della rivista edita dal leccese Piero Manni: il numero 179, uscito nell'estate del 2001 e il più recente 208 (settembre 2004), che per comodità recensiamo congiuntamente. Qual è l'impressione che deriva dai racconti, estratti di romanzi, poesie della trentina di autori rappresentati? Una sana e promettente varietà, prima di tutto: una gamma di voci che non si sono esaurite negli ultimi decenni e offrono dunque uno speranzoso ponte fra i grandi dei Sessanta e i nuovi talenti. Sia il primo che il secondo dei volumetti mischiano volontariamente classici degli anni d'oro con autori giovani (ma mancano ancora i giovanissimi), uniscono autori già in diverse misure tradotti in italiano a possibili novità sulle quali gli editori del Belpaese potrebbero scommettere (invece che sul 53). E se sono presenti l'imprescindibile Hrabal, ancora fresco di santificazione nell'ottimo Meridiano del 2003, o uno dei pochi autori della generazione media già rintracciabile sugli scaffali delle nostre librerie (l'interessante e combattivo Michal Viewegh), si fanno evidenti alcuni paradossi non trascurabili, che pensiamo si debbano e si possano risolvere al più tardi nel prossimo lustro. Parliamo di piacevoli, a volte profondi, comunque "esportabili" quarantenni o giù di lì, quali Jáchym Topol e Miloš Urban, o addirittura del sessantenne "postmodernista" Jiří Kratochvil, che se proprio di postmoderno slavo dobbiamo morire, meriterebbe almeno la versione di qualche racconto nell'idioma di Dante.

Ma se per i primi due romanzieri, l'Urban che ragiona in modo audace sulla cultura boema (si legga l'estratto dalle *Sette chiese*, nel fascicolo numero 179, pp. 3–6) o "l'underground" Topol (*Ho fatto un sogno*, 179, pp. 6-7) siamo ancora in zona Cesarini per una scoperta sincronica, rimane uno degli enigmi della trasmissione interculturale l'unico racconto disponibile in italiano fino a pochi anni fa di Arnošt Lustig, classico a tutti gli effetti del periodo d'oro della cultura ceca dei Sessanta, qui presente con *Il bianco* (208, pp. 20–24). All'assenza sui nostri scaffali dei tre o quattro autori testé citati a nostro modestissimo parere si dovrebbe porre rimedio. Paradossalmente, non motiveremo questo nostro invito a forza di elogi letterari (sebbene la qualità dei loro testi ci sia, eccome), ma anche sulla base di una più dignitosa conoscenza dei paesi con cui avremo a che fare nei prossimi anni in modo ormai organico e regolare. Come osservato ancora nell'introduzione alla seconda antologia, la Repubblica ceca è un paese noto all'italico cittadino più che altro per calciatori e modelle. Beh, se l'italiota medio si è accorto dell'esistenza di un paese di decine di milioni di abitanti come l'Ucraina grazie a un Pallone d'oro (*en passant*: esiste pure una ricca letteratura ucraina), era comprensibile che una "città dell'est" come Praga (molto più vicina di quanto non si pensi, e meno "a oriente", per esempio, di Taranto) dovesse venire scoperta per i meriti delle Tette d'oro del Wonderbra. Siamo qui a ricordare invece che in quel paesino si legge ancora molto, e si scrive, e cose diverse pure.

Anche per noi è una scoperta, per esempio, la varietà di voci della letteratura femminile: si va dalle poesie filosofiche di Sylvie Richterová, che gioca con le parole e i loro significati e che la sua profondità l'ha dimostrata anche nei suoi saggi e nel suo romanzo *Topografia* (tradotto in italiano nell'86) alla crudezza di vite femminili sprecate di Lenka Hašková (bello il suo racconto *Una giornata è fatta di 360 badilate*, 208, pp. 42–44), o alla scrittura dotta di Daniela Hodrová, o ancora a Milada Součková, accostata nelle note alla più famosa russa Nina Berberova.

Vero, è difficile farsi un'idea anche minimamente attendibile di un dato autore finora sconosciuto leggendone solo quattro pagine di estratto, ma la scelta delle "esche" che dovrebbero invogliare il lettore e (soprattutto) l'editore italiano medio ci sembra azzeccata: si veda il "racconto storico libero" di Patrik Ouředník, che nella sua *Europeana. Breve storia del ventesimo secolo* riesce a compattare sarcasticamente in poche pagine qualche decennio di vicende continentali (208, pp. 4–10), o l'estratto da Viewegh (*La sauna*, 208, pp. 25–29) che incuriosisce sul senso complessivo della storia da cui è tratto, o ancora la letteratura alta dei classici Weil (*Verde e rosso*, 179, pp. 24–25), Hrabal, Lustig, Klíma cui bastano davvero tre pagine per invogliare un portatore di encefalogramma non piatto a leggere le rispettive opere nella loro integrità.

Ora, leninianamente: "che fare?". Innanzitutto ordinare questi fascicoli dal modico prezzo e di perfetta digeribilità all'editore (per informazioni si consultino le pagine <www.esamizdat.it/tribu/limmaginazione1.htm> e <www.esamizdat.it/tribu/limmaginazione2.htm>), poi scegliere i tre-quattro autori preferiti e andarli a cercare nelle librerie. Sono due passi facili facili per avere Praga ancora più vicina. Chissà che poi non si incontrino Nedvěd o la Hercigová a cena: almeno avrete di che parlare… Altrimenti no: parlateci di Leonardo da Vinci.

Massimo Tria

M. Kononov, *Nuda. Mucha, la piccola pioniera*, traduzione di C. Zonghetti, Meridiano Zero, Padova 2003

Lo ammetto. Non è stato facile avvicinarmi alla lettura di questo romanzo di Kononov. A ogni pagina sfogliata scoprivo una voce più stridula, sotterranea a quella più esplicitamente narrante, e questa voce confondeva le immagini e impediva il fruire della lettura. Ho cominciato a cercare cosa fosse. Perché non era una difficoltà dovuta al tema arduo della violenza sessuale, benché la piccola pioniera è valsa a suo tempo all'autore un'accusa di pedofilia, e non era neppure una fatica legata al sottofondo di revisionismo nei confronti della storia russa, già criticato a Kononov e che pure ha spinto tante mani a scrivere in quegli stessi anni. Solo verso la fine della lettura ho avuto modo di capire. Lo sforzo che mi segnava pagina dopo pagina era nel sentimento della partecipazione. L'irritazione che provavo era la stessa dell'autore. Ma andiamo per ordine. Il romanzo di Kononov viene scritto negli anni Ottanta ma trova un editore solo parecchio tempo dopo, nel nuo-

vo secolo. Chi è Mucha, la nuda del titolo? Mucha è una ragazzina. Una quindicenne. Una piccola pioniera, cuore pulsante della gioventù comunista. Cosa fa Mucha? Vive i suoi quindici anni in prima linea, trascorrendo gran parte della sua giornata su luridi materassi a compiacere gli sfoghi sessuali degli ufficiali di tutta l'Armata rossa, a inventare improperi e a vedersi strappare le mutande. Perché lo fa? Perché da ragazzina qual è, è una devota, e, sebbene la sua patriottica missione rivesta i panni dell'assurdità, le sue sono le gesta di una credente. Mucha ha fede nella vecchia Russia di Stalin e crede che qualunque cosa accada è giustificabile perché in fondo "la guerra è guerra, PUZZONA PORCA!" e, tra tutto ciò che accade, poco peso ha soddisfare le voglie degli ufficiali, se poi si ha la possibilità di accedere al Komsomol e di sentirsi parte di qualcosa, finalmente riconosciuta con una propria appartenenza. Siamo nel periodo del conflitto bellico contro i nazisti e per tutto il romanzo si avverte una battaglia ideologica prima che militare, pagina dopo pagina viene dipinto un affresco ridicolo delle imprese dell'impero. Eppure già nelle stilettate affondate contro la filosofia dell'eroica patria, qualcosa va oltre. Certo, una vena satirica piuttosto visibile attraversa la narrazione ed è presente il fantasma della revisione storica, intento a tirar giù i drappeggi dorati che coprono una guerra fatta di tante ombre, certo ci sono tratti di eccessiva attenzione alle morbide carni di questa quindicenne e gli otto capitoli sono infuocati, ma da quale fuoco? Le vicende di Mucha sono raccontate con satira graffiante. Vero. Ma non abbastanza per nascondere il vero dolore di Kononov. Nella descrizione della morbosità in cui la protagonista vive il suo credo rivive un mondo di ideali che trasforma il dovere in missione e questa in ossessione. I personaggi che si susseguono sono emblematici di un esercito alla rovina, dove vige l'assurdo, nel fare grottesco dei soldati non c'è solo ironia e neppure un vago tentativo di analisi critica. La storia di Mucha è la denuncia dell'unica strada possibile per la salvezza, strada che passa attraverso le allucinazioni di un benessere più alto, da perseguire fino alla morte, invenzione di un potere impietoso che trasforma in suo utile il bene adolescenziale dell'ingenuità. È rammarico quello che impasta le parole di Kononov. Lo stesso autore non poteva sostenere tanta amarezza ed ecco che regala a Mucha la possibilità di sognare, di evadere quando la notte è troppo fredda per darsi pace. Nella notte, alla piccola pioniera è dato di volare al di sopra del suo mondo in guerra e di diventare la Gabbianella, eroina capace di ergersi oltre il dolore di una vita sacrificata a un sogno malsano. E di cercare così le voci perdute del suo passato, quella infanzia bruciata al sacro fuoco della patria, fuoco che minimizza a sfondo tutto il resto, che brucia al suo altare genitori e primo amore. Durante la lettura mi sono persa nella matassa dei proverbi popolari, nel mondo tutto sovietico dei valori dell'eccesso, dove Stalin vige come una divinità, per incastrarmi poi nella denuncia ai danni del generale Zukov, nome di battesimo di Georgij Ukov, additato ai più per il vizio di uccidere a bruciapelo i soldati tornati vivi dai combattimenti, e in altre minuzie del genere. Episodi accompagnati naturalmente da descrizioni di cannibalismo o da un sistematico smantellamento dell'immagine dell'eroe, peraltro, diciamocelo, necessaria in una guerra, o ancora nelle sfumature accese dell'oltraggio alla giovane carne di Mucha. A fine lettura, riaprendo il libro, sono riuscita a trovare come incollare tutto questo. Solo allora, quando ho potuto rileggere la dedica a "coloro che ci salvano" e, finalmente, parteciparvi. Ma non prima di aver sentito lo stesso freddo sentito da Mucha sulla panca di legno su cui trascorreva le sue notti. Allora sono potuta correre oltre, finire nel post scriptum, ormai fondamentale, e trovare l'autore, pronto a svelarmi il motivo di tanta partecipazione, sentendo il fiato caldo che aveva spinto avanti la sua mano. Nella postfazione ho conosciuto Valentina Vasil´evna, scrittrice e combattente, donna che parla perché ha vissuto la sua guerra e muove la mano di Kononov spingendola al ritmo della sua esperienza. Protagonista reale della guerra combattuta da Mucha, la Vasil´evna cercherà di raccontare di nuovo e per sempre la sua storia, ma, nell'atto di rendere finalmente il nero su bianco, si rompe dannatamente un braccio e la penna di Kononov si intinge nel risentimento, nell'amarezza di vedere superato il limite della comprensione. È questo il dolore che si fa largo nelle pagine del romanzo, vestito con i panni della fantasia, per girare grottesco nel fango, tra i militari e nelle loro mani infilate nel corpo di Mucha. Un dolore rabbioso che diventa invocazione sulle labbra dell'autore, che scrive: "forse che tu non senti il dolore? [...] Che sia il Tuo

amore, disperando della via crucis del bene, a perseguitare l'uomo come una moglie brontolona, come il figlio di una ragazza-madre bistrattata che pretende attenzioni, affetto e severità non femminili, diverse, certe, che potrebbe dargli solo un padre? Ma Tu non sei il nostro Padre, Signore? Non sei tu il primo a preferire la libertà di un diavolo tentatore o di un padre che deve pagare gli alimenti e che vuole riscattarsi dai suoi figli affamati con le briciole della tavola di un'esistenza, di un sapere e di una felicità sterminate?". E mentre Kononov faceva i conti con Dio, io comprendevo finalmente tutto il romanzo e partecipavo della sua rabbia, vedendolo scrivere della piccola Mucha, seduto sulla sua sedia a rotelle, dove da anni è immobilizzato dalla sua infermità. Nel tentativo di capire ha scritto una storia acre e dolorosa, pulsante e pornografica come lo è il dolore quando non trova spiegazioni. Kononov è una Mucha privata del sogno, che si aggira desolata a guardare con meraviglia i bambini che dormono e fanno l'effetto di una "bella lampadina che gorgoglia di onde dorate e si accende di arcobaleno" e, come la ragazzina nuda, si chiede dove siano finiti quei bagliori, chi glieli abbia portati via e se tutto ha veramente un senso. Chiudendo il libro, l'unica bestemmia contestabile è quel "Deus conservat omnia" odoroso di rancore e affatto di consolazione che capeggia il quinto capitolo. Dopo aver tanto preso parte al gioco, lasciando in pegno i propri sogni e i propri arti, quanto la divina preservazione è una benedizione e non invece una amara pena?

Marzia Cikada

Ju. Tynjanov, *Kjuchlja*, traduzione di A. Accattoli, Metauro, Pesaro 2004

Negli ultimi anni in Italia si sta assistendo a un crescendo di nuove traduzioni di opere letterarie dal russo. Il fenomeno è particolarmente accentuato nel caso di scrittori giovani o contemporanei, ovvero di quegli scrittori che nel loro paese, nel bene o nel male, rappresentano "il caso del momento". In questo flusso di ingegni letterari rischia di non essere notato, anche perché mal distribuito, un romanzo straordinario, *Kjuchlja* di Juryj Tynjanov, uno dei maggiori esponenti, insieme a Viktor Šklovskij, Roman Jakobson e Boris Ejchenbaum, del cosiddetto metodo formale.

Ancora una volta ci stupiamo di fronte al talento artistico di chi alla storia della letteratura è passato più come teorico che come suo artefice. *Kjuchlja* è la biografia resa romanzo di un rivoluzionario decabrista, Vil′gel′m Karlovič Kjuchel′beker (1797–1846), poeta minore (come del resto chiunque in Russia abbia vissuto e scritto sotto lo splendore del sole puškiniano). Questo è il romanzo d'esordio di Tynjanov e la prima parte di quella trilogia dedicata a tre poeti diversi, per talento e per carattere, ma accomunati da un intenso amore per il proprio paese e da una "solitudine eroica" sperimentata nella Russia del primo quarto del XIX secolo. Fra il 1927 e il 1928 Tynjanov pubblicherà infatti anche *Smert′ Vazir-Muchtara* [La morte del Vazir Muchtar], incentrato su Aleksandr Griboedov, mentre incompiuto resterà il terzo romanzo su Puškin. Il romanzo su Kjuchel′beker racconta la vita del suo protagonista dall'adolescenza fino alla morte, lo segue nel suo perenne vagabondare per l'Europa, nell'esaltazione e successiva sconfitta dei propri ideali, nelle sue amicizie, nei suoi amori. Combinando talento artistico e sapiente uso dei documenti, Tynjanov riesce nel miracolo di introdurci nel vivo tessuto letterario e sociale della Russia di Alessandro e Nicola (entrambi primi). Davanti ai nostri occhi incedono di continuo tutti i protagonisti principali di quell'epoca scintillante e terribile (Puškin, Griboedov, Puščin, Del′vig, Ryleev, Nikolaj Turgenev, Čaadaev, Deržavin, Žukovskij, Bulgarin, Ermolov, la famiglia imperiale), ogni personaggio ha qualcosa di familiare e allo stesso tempo di imprevisto, tanto è umano e intimo il modo in cui Tynjanov lo ritrae.

Come si è già detto il romanzo racconta la vita di un decabrista, eppure, a lettura ultimata, morti tutti gli amici, cadute tutte le illusioni, il protagonista principale continua a sembrarci un minore in tutti i sensi, un uomo che non ha realizzato niente, che ha vissuto senza una vera meta, che non ha saputo agire; per quanto sia invecchiato, abbia viaggiato, abbia fatto esperienze, Kjuchel′beker è rimasto, inchiodato sin dal titolo, sempre "Kjuchlja", il suo soprannome a metà strada tra un vezzeggiativo e la russificazione di un cognome tedesco e, probabilmente, allusione, anche solo per assonanza, a una *kukla* [bambola]. Non a caso il secondo capitolo, intitolato "Bechel′kjukeriade" e incentrato sui primi anni di liceo, è un susseguirsi pirotecnico di sopranno-

mi, di burle, di scherzi goliardici ai danni del nostro piccolo eroe ("al Liceo lo perseguitavano. La sua sordità, l'irascibilità, gli strani modi, la balbuzie, tutta la sua figura, lunga e ricurva, suscitava un riso irrefrenabile", p. 25). Da questo soprannome, nel corso della narrazione, ne proliferano molti altri, tanto che all'interno del romanzo principale se ne prefigura un altro, un romanzo di soprannomi ("verme solitario", "Geselle", "Chlebopekar´", "Willy", "il mostro"). Persino negli episodi più solenni e tragici, in Kjuchlja c'è qualcosa di infantilmente buffo, di teneramente incompiuto (ad esempio, quando la sua pistola, caduta precedentemente nella neve, si inceppa per due volte al momento decisivo della rivolta decabrista); nessuno, nemmeno gli amici più affezionati, riesce a guardare al Kjuchel´beker rivoluzionario senza dimenticare il Kjuchlja del liceo (a Puščin "guardando il lungo Kjuchlja che agita la pistola, per un attimo [...] viene in mente il Liceo e sorride", p. 285).

Pubblicato in occasione del centenario della rivoluzione decabrista del 1825, *Kjuchlja* è ovviamente anche un romanzo sulla rivoluzione bolscevica e sui destini degli uomini che ne furono testimoni. Agnese Accattoli (già nota per aver tradotto il racconto di Ergali Ger "Liza elettrica" per l'antologia *Schegge di Russia*, Roma 2002, pp. 225–260), oltre a saper rendere in maniera sempre brillante e vivace la versione italiana di *Kjuchlja*, arricchisce l'edizione Metauro con una "nota" dal titolo "Il primo romanzo di Tynjanov". L'autrice ricorda l'importanza del 1917 per Tynjanov: "senza la mia infanzia, non avrei compreso la storia. Senza la rivoluzione non avrei compreso la letteratura" (la citazione è tratta dall'*Autobiografia* di Tynjanov, curata in italiano dalla stessa Accattoli su eSamizdat 2004 (II) 2, pp. 151-160). Questa combinazione di destino (curioso come Viktor Šklovskij, intervistato da Serena Vitale nel bel libro *Testimone di un'epoca*, Roma 1979, ricordi di Tynjanov una dedica in cui scriveva all'amico "se non avessi incontrato te, la mia vita sarebbe trascorsa invano", p. 43) e rivoluzione è il grande motore che anima il romanzo. Non a caso la voce narrante si fa voce autentica del suo autore ed esce fuori dalla finzione romanzesca proprio all'inizio del capitolo IX, "La piazza di Pietro", dedicato a quel fatidico giorno del 14 dicembre 1825. Questa prima parte del capitolo, oltre a essere, come scrive la Accattoli, "un saggio straordinario di come la letteratura possa essere influenzata dalle tecniche del cinema" (p. 403), è una magistrale e sintetica interpretazione della rivoluzione vista attraverso il prisma topografico delle due capitali, Mosca e San Pietroburgo. "L'unità di misura di Mosca è la casa [...] L'unità di misura di Pietroburgo è la piazza [...] Le rivoluzioni di Pietroburgo sono avvenute nelle piazze; quella del dicembre 1825 e quella del febbraio 1917 si sono svolte in due piazze. Sia nel dicembre del 1825 sia nell'ottobre del 1917 la Neva ha partecipato alle rivolte [...] Per Pietroburgo l'alleanza del fiume con le piazze è naturale, a Pietroburgo ogni guerra si trasforma inevitabilmente in guerra delle piazze [...] Così, la piazza di Pietro, simbolo della potenza dell'autocrazia, si trovava accanto alla piazza di sant'Isacco, che ne testimoniava la debolezza. La rivolta del 14 dicembre fu una guerra delle piazze [...] si risolse pertanto in questa circolazione sanguigna della città: lungo le arterie stradali il popolo e i reggimenti insorti si riversarono nelle piazze come in vasi sanguigni, ma poi le arterie furono ostruite e i reggimenti, con un'unica spinta, strariparono dai vasi. Per la città fu un arresto cardiaco, e quello che sgorgava era sangue vero [...] Furono decisive le piazze, e non le vie, e quello fu un giorno senza eroi" (pp. 269–272).

Kjuchlja dunque, come si è detto, è un romanzo su un poeta minore, sulla rivoluzione, sul destino umano, sui soprannomi, su una città, su una letteratura, su una generazione, ma è anche in ultima analisi un romanzo sul poeta che meglio ha rappresentato quella generazione e che continua a essere l'emblema irrinunciabile della cultura russa, ovvero è anche quel romanzo, rimasto incompiuto, su Puškin. È un romanzo *in absentia* però, perché in realtà Puškin compare poco, lo vediamo all'inizio (negli anni del liceo coi suoi soprannomi di "francese" e "scimmia e tigre") e verso la fine (prima di morire), quando Tynjanov immagina l'incontro (e l'addio) con Kjuchlja detenuto e in trasferimento verso la fortezza di Dinaburg. Eppure Puškin (che in quegli anni è in esilio) è costantemente nella mente, nel cuore, nelle parole di Kjuchlja e di tutti gli amici del liceo che aspettano sue notizie, che imparano a memoria i suoi versi, che piangono e ridono a ogni sua nuova impresa letteraria. E nel finale struggente, a Vil´gel´m ormai vecchio e moribondo, sconfitto e sposato a una donna

che non ama, il trapasso dalla vita alla morte avviene attraverso il sogno: "egli sentiva un suono, un usignolo, o forse un ruscello. Era un suono fluido, come di acqua. Lui giaceva proprio accanto al ruscello, sotto un ramo. Davanti a lui c'era una testa ricciuta. Rideva, mostrava i denti e solleticava per gioco i suoi occhi con i riccioli rossastri" (p. 393). Kjuchlja sogna Puškin, ormai morto da tanto tempo, che lo esorta, che lo guida verso la pace eterna. Ma a Kjuchlja, cui non è riuscito nulla nella vita, sembra impossibile anche questo ultimo passo e prima di morire dice a Puškin con gioia "fratello, ci sto provando" (p. 394).

Simone Guagnelli

A. Kručenych, *Pobeda nad solncem / Vittoria sul sole*, a cura di M. Böhmig, La Mongolfiera Editrice Alternativa, Cosenza 2003

La fama di *Pobeda nad solncem*, messa in scena nel dicembre 1913 al teatro Luna park di San Pietroburgo con musiche di Michajl Matjušin e scene e costumi di Kazimir Malevič, si deve soprattutto al contributo di quest'ultimo. La rappresentazione dell'opera fu rivoluzionaria soprattutto per l'impiego delle luci e per le scenografie, nelle quali si è vista un'anticipazione del Suprematismo.

Fin dalla veste grafica "a due copertine" (come i vecchi quarantacinque giri con due lati "A") l'edizione italiana sceglie di mettere in primo piano il testo di Kručenych, il creatore della lingua trasmentale. Da una parte la traduzione, la prima completa pubblicata in italiano, dall'altra il testo originale, accompagnato dai bozzetti dei costumi di Malevič.

L'opera si divide in "due agimenti" più un prologo, scritto da Velimir Chlebnikov, in cui si esorta il pubblico a recarsi a teatro. Il primo "agimento" è la descrizione più o meno frammentaria della lotta vittoriosa dei "forzuti futuristi", degli uomini nuovi, contro il sole. Nel secondo "agimento" è rappresentata la vita dell'umanità nel mondo nuovo, un mondo alla rovescia, "liberato" dalla tirannia del sole.

Nel saggio che segue la traduzione (e che troviamo nella parte centrale del libro, fra la traduzione italiana e il testo originale) l'autrice mette giustamente in evidenza come *Pobeda nad solncem* sia da inserirsi a pieno titolo nel repertorio del futurismo mondiale, e non solo. In essa si ritrovano, intrecciati in forma originale, temi e forme che riflettono l'attitudine avanguardistica del periodo, dal cubismo al futurismo, e che anticipano per molti aspetti il dadaismo e addirittura il teatro dell'assurdo.

Centrale all'interno dell'opera è il motivo di stampo futurista della lotta al sole come immagine-simbolo della tradizione poetica del passato. Ma se il futurismo italiano si limitava a esaltare la conquista degli astri nell'universo come prova della superiorità del nuovo uomo tecnologico e ardito, in Russia, come ben evidenzia la curatrice del libro, la "vittoria sul sole" porta alla costruzione di un mondo alla rovescia, dove sono trascesi i tradizionali confini delle dimensioni spazio-temporali e della forza di gravità.

Il gioco di Kručenych, poeta certamente minore rispetto ai giganti Chlebnikov e Majakovskij, con i quali si trovò a condividere l'esaltante esperienza del movimento cubofuturista, è un gioco tutto linguistico, dove la lingua trasmentale (*zaumnyj jazyk*), liberata dalle convenzioni e dalle catene delle regole grammaticali e sintattiche, è il simbolo creazione dell'uomo del futuro, il *budetljanin*.

Il messaggio ideologico di lotta alla tradizione e della creazione del mondo nuovo, libero dalla logica, è descritto da una serie di artifici poetici, frasi sgrammaticate e frammentarie, serie di parole slegate fra loro, che seguono i metodi futuristi delle "parole in libertà", unendoli alla tecnica del cubismo pittorico: decostruzione analitica e ricomposizione sintetica del materiale linguistico, frantumazione dell'azione scenica e delle singole battute che perdono così qualsiasi legame causale o temporale. Dal linguaggio si parte e al linguaggio si torna, sempre. L'antifemminismo tipico del futurismo italiano si ritrova nei personaggi, tutti maschili (Kručenych si vantava del fatto che la sua fosse l'unica opera al mondo in cui non vi sia nessun ruolo femminile). Ma, conforme all'interesse (tutto russo) per la lingua, il dettato futurista si traduce nell'abolizione del genere femminile fra i sostantivi: così il "Viaggiatore in tutti i secoli", arrivato dal futuro, afferma che "il tutto si è fatto maschile". La terra del futuro, il regno che si è sviluppato dopo la sconfitta del sole, è infatti un "decimo contrado" (*desjatyj stran*), in cui il termine che designa il paese

(*strana*) ha perso la vocale finale, che indicava il genere, femminile appunto.

Vengono in mente allora gli esperimenti verbali del prologo scritto da Velimir Chlebnikov. Questo è definito giustamente dalla curatrice un "esempio poeticamente maturo" delle aspirazioni contenute nei saggi teorici di Kručenych. Il prologo chlebnikoviano è un "fantasmagorico gioco di parole", nel quale l'autore inventa un gran numero di neologismi attingendo alle radici dell'antico slavo ecclesiastico (impossibile, ammette la stessa curatrice, rendere in italiano il contrasto fra l'innovazione e la radice antica dei termini creati da Chlebnikov); scompone le parole al fine di sostituire termini di derivazione occidentale con termini autenticamente russi per indicare il teatro. La radice del verbo russo "osservare", "guardare", viene fornita dei suffissi per indicare il "guardamento oppure guardatorio" (*sozercog ili sozercavel'*), al quale il poeta *budetljanin* invita ad affrettarsi.

Kručenych non possedeva la stessa inventiva di Chlebnikov, ma il testo, con le sue parti sconclusionate e trasmentali ("materiale verbale fluttuante"), con i suoi dialoghi insensati e frammentari e i personaggi improbabili (dal già citato "Viaggiatore in tutti i secoli" a "Nerone e Caligola" in un unico personaggio, ai forzuti futuristi che guidano la rivolta contro il sole) mantiene a distanza di più di novant'anni un'impensata freschezza, risulta divertente e affascinante soprattutto nella seconda parte, che descrive il mondo futuro, un mondo al contrario dove le regole e leggi scientifiche non hanno valore, sono state spazzate via insieme al sole e alle sue "fresche radici / grasse puzzano di aritmetica".

Il secondo "agimento", che descrive la vita dell'uomo nuovo, il mondo alla rovescia privato del sole, è infatti una bizzarra e divertente sovrapposizione di linguaggi, parole e personaggi alle prese con una logica "asimmetrica", al di fuori dello spazio e del tempo tradizionali. I "forzuti futuristi" hanno "sparato al passato", hanno disgregato la logica tradizionale e rimpiazzato la scienza con calcoli bizzarri e privi di fondamento: "il lavoratore: non illudetevi non avranno pietà! Qualsiasi cosa calcoliate, la velocità si fa sentire. Se su ciascuno di due molari si pone un vagone di vecchie casse e si riempiono di sabbia gialla e si mette in moto tutto ciò pensateci un po' / be', la cosa più semplice è che vadano a sbattere contro qlcuno (sic) dei tubi nella poltrona".

In questo spazio confuso e sottosopra il personaggio del Grassone esprime le sue numerose difficoltà ad ambientarsi in un (non)luogo in cui "le finestre sono tutte costruite verso l'interno", "non si può muovere né la testa né il braccio si svitano o si spostano", in cui risultano vani i suoi tentativi di uscire: "no non è qui tutte le vie si sono ingarbugliate e vanno in alto verso la terra e non vi sono uscite laterali…". Non sembrano soddisfacenti le istruzioni fornitegli da un "vecchio abitante": "ecco se volete uscire direttamente all'indietro… un altro non c'è proprio oppure direttamente in alto verso la terra". Anche il tempo è impazzito, le lancette vanno, secondo la definizione del "lavoratore attento", "all'indietro tutte e due insieme prima di pranzo".

Il Grassone è perso alla finestra nella perplessa contemplazione dell'assenza di senso, e là lo lascia Kručenych, terminando l'opera con l'entrata in scena di un aviatore sopravvissuto a un incidente che canta felice una "canzone di guerra" in lingua trasmentale, la lingua del futuro, formata da lettere singole o combinate fra loro ("kr kr / tlp / tlmt", "žr / vida / diba"). È la definitiva dissoluzione del linguaggio, dopo la quale i forzuti futuristi celebrano la loro vittoria sul tempo e sullo spazio, una vittoria sul mondo suggellata dalla frase finale, che riprende le battute iniziali dell'opera: "tutto è bene quel che comincia bene / e non ha fine / il mondo perisce ma noi non avremo / fine!".

Giulia Greppi

O. Tokarczuk, *Ostatnie historie*, Wydawnictwo literackie, Kraków 2004

Olga Tokarczuk (1962) si annovera oramai, insieme a Pilch, Stasiuk, Tulli e pochi altri, tra quegli autori polacchi "over 40" che si sono conquistati un pubblico eterogeneo nel proprio paese (decisamente meno all'estero) e la meritata reputazione di "bravi scrittori". Né piatti tradizionalisti, né arditi sperimentatori, sono autori più o meno proficui, ma che difficilmente sbagliano un libro. Non c'è di che lamentarsi, ci sono stati tempi peggiori, anche se è inutile negare che da anni siamo in attesa di qualcosa che incida veramente sulla storia della letteratura. Quanto detto non vuole in alcun modo sminuire il valore di Olga Tokarczuk, della quale pur-

troppo in Italia è stato per il momento tradotto soltanto un romanzo, *Prawiek i inne czasy* [Dio, il tempo, gli uomini e gli angeli, Edizioni e/o, Roma 1999].

L'ultima fatica della scrittrice, *Ostatnie historie* [Storie ultime] conferma l'impressione avuta con la precedente fortunata raccolta *Gra na wielu bębenkach* che la Tokarczuk si trova perfettamente a proprio agio con il genere del racconto. Come anche in *Dom dzienny dom nocny*, anche in *Ostatnie historie* l'autrice si muove nel contesto di un romanzo fatto di singole storie trattate separatamente. Il libro è composto da tre lunghi racconti tenuti insieme da un filo al tempo stesso sottile e indissolubile, un filo che conferisce al libro un vago sapore di saga, genere che la scrittrice aveva dimostrato di amare già in *Prawiek*. Le tre protagoniste di *Ostatnie historie* sono infatti membri di una stessa famiglia: la cinquantenne Ida, sua madre Paraskewia e sua figlia Maja. Ma si tratta di una saga *sui generis*, visto che le storie delle tre consanguinee si svolgono in luoghi tra di loro distanti e senza che la successione degli eventi segua una tradizionale linea temporale.

Il titolo, con un po' di umorismo nero, si riferisce al tema che accomuna le tre donne nel corso del romanzo: l'incontro con la morte. Una morte che però non si vede: nessuno si aspetti quindi qualcosa che somigli alla bergmaniana partita a scacchi. La morte qui non è un personaggio, eppure è "qualcosa" che a un certo momento si incontra e con la quale ci si trova a fare i conti. Il *topos* secondo il quale nel momento della propria morte si vede scorrere davanti a sé la propria vita passata come in un film è usato soltanto nel primo racconto. Nel secondo e nel terzo le protagoniste hanno invece a che fare rispettivamente con la morte di una persona vicina e con quella di un estraneo. In tutte e tre le occasioni l'incontro con la morte rappresenta però il momento per un bilancio esistenziale retrospettivo.

Il tema della morte appariva già in un racconto originale e curioso di *Gra na wielu bębenkach*, nel quale una signora appassionata di romanzi gialli si imbatteva in una storia che andava avanti per pagine e pagine senza che avvenisse alcun delitto, finché, innervosita, non finiva per entrare lei stessa nel romanzo per ucciderne i personaggi. Nel leggere il primo capitolo del romanzo, "Czysty kraj", il lettore prova un po' la stessa sensazione della signora appassionata di romanzi gialli, nell'attesa di una morte che non arriva. In realtà poi ci rendiamo conto che la morte era arrivata nelle primissime pagine del romanzo. Ida, cinquantenne dalla vita incolore e anonima esce di strada con la macchina e trova ospitalità nella casa di due anziani coniugi in mezzo alla campagna. Durante il suo soggiorno nella strana casa, immersa in un'atmosfera fuori dal tempo, osserva l'agonia di una vecchia cagna: qual è il senso della sua sofferenza? Quale aiuto possono darle gli antidoloriferi? Sanno gli animali di nascere e morire? Intanto affiora il tremendo dolore che si nasconde dietro la piatta esistenza di Ida che, come in vita ha accettato svariate sofferenze, finirà, così come l'animale, per essere pronta anche alla propria morte, del resto già avvenuta con l'incidente stradale che apre il romanzo.

Paraskewia, protagonista della seconda parte, *Parka*, è una rimpatriata il cui marito Petro è appena morto di vecchiaia. Nella sua casa isolata sulle alture di un luogo che non ha mai amato, nel quale ha vissuto con un uomo che non ha mai amato, Paraskiewa ricorda la sua storia, la sua difficile esistenza, mentre nella neve compone la frase "Petro è morto" perché la gente del paese la possa leggere.

La terza storia vede Maja, trentenne "il cui corpo produce solo freddo, per questo non ha mai abbastanza caldo", come apprendiamo già dalla prima frase, su in'isola della Malesia, che sta visitando col figlio adolescente per conto dell'agenzia turistica nella quale lavora. L'inaspettato l'incontro con la morte, disperatamente inevitabile, avviene attraverso la figura di un prestigiatore che porta su di sé una malattia letale. Tanto amato dal figlio, che da lui apprende i trucchi del mestiere, tanto odiato da lei, il prestigiatore smaschera l'assenza di amore della donna, che uscirà trasformata da quest'incontro.

Quest'ultimo è il racconto più interessante e ben costruito del libro. Le atmosfere, cupe, livide, plumbee (i colori della copertina del romanzo fanno capire perfettamente quali umori vi troveremo nelle pagine interne) assumono nelle pagine finali le sfumature più interessanti. Soltanto nella terza parte, *Sztukmistrz*, la Tokarczuk riesce magistralmente a immergere il lettore in uno stato d'animo di sottile mistero e inquietudine. Decisamente noiosa appare al confronto la seconda parte: evidentemente la Tokarczuk, che ha cercato di usare per ognuno dei tre racconti uno stile diverso che si confa-

cesse ai suoi personaggi, si trova per motivi di affinità generazionale più vicina a Maja che a Paraskiewa. Del secondo racconto può forse irritare anche la tematica del conflitto tra la cultura polacca (Petro) e quella ucraina (Paraskiewa): le pagine della Tokarczuk non aggiungono niente a quanto nella letteratura polacca è stato ambientato sullo sfondo dei *kresy*.

Ostatnie historie è comunque un libro costruito in maniera molto più articolata di quanto possa suggerire una prima lettura. È di certo un pregio la sapienza con la quale vi sono condotti successivamente tre punti di vista diversi su di uno stesso avvenimento e tre modi diversi di guardare la realtà. Sebbene non si tratti di una stessa storia narrata da tre personaggi diversi, affiorano tuttavia qua e là momenti nei quali le tre vicende per un attimo si incrociano; ci sono altresì comuni immagini simboliche con le quali i tre personaggi si trovano a misurarsi (per esempio quella del Grande Carro). Non è la psicologia dei singoli personaggi, ridotta all'essenziale, quanto le relazioni psicologiche tra di loro a essere tratteggiate magistralmente, in modo quasi minimalista. Ne escono tensioni interne profonde e archetipiche, che possono ricordare una tragedia greca: si veda ad esempio il rapporto tra Maja-figura maschile e il figlio di Maja-figura paterna, con il prestigiatore morente a ricostruire il triangolo familiare.

Lo stile che la Tokarczuk ha scelto per *Ostatnie historie* è volutamente freddo: né ottimismo, né pessimismo e mai una concessione all'ironia, mai un lasciarsi andare a un pathos eccessivo. In realtà lo sconfinamento nel melodrammatico accade una sola volta, nel primo capitolo, e suona come la stecca di un flautista in una sinfonia ben scritta. Mi riferisco a un passaggio nel quale la scrittrice, identificando la vita con la morte, descrive il parto col quale Ida dà alla luce Maja. In un ospedale sudicio, la cui descrizione grida tristezza, nel partorire Maja Ida vede il volto della morte, "perché la morte è ciò che non permette di scegliere, ciò a cui non si può voltare le spalle, ciò a cui non si può dire di no".

Oltre all'ironia e alla melodrammaticità, manca anche l'onirismo che caratterizzava molta della precedente produzione della Tokarczuk. Segno ancora una volta dell'intenzionale seriosità, oggettività e spirito indagatore col quale la scrittrice affronta uno degli argomenti più difficili che si possano affronare, quasi col piglio di chi in prima persona si prepara a un viaggio nell'aldilà.

Leonardo Masi

E. Švarc, *Vidimaja storona žizni*, Limbus Press, Sankt-Peterburg 2003

Elena Švarc fa parte degli esponenti maggiori dell'*underground* letterario russo degli anni '70 e '80 e si riallaccia consapevolmente alla tradizione poetica leningradese, legata al simbolismo, e all'esperienza letteraria di autrici quali Achmatova e Cvetaeva, attestandosi dunque su un fronte assai più tradizionalista rispetto al concettualismo postmodernista moscovita. La sua poesia è da sempre compenetrata da una fede profonda, da una forte tensione mistico-erotica che suggella il suo ardente, ma non per questo meno contraddittorio, rapporto con Dio. *Vidimaja storona žizni* [Il lato visibile della vita] è il suo primo volume in prosa, e si situa a metà fra autobiografia e filosofia dell'arte, ripercorrendo attraverso quattro parti distinte (autobiografica, narrativa, saggistica e un'ultima, dedicata ai suoi aforismi) un percorso di vita dove arte e vissuto si compenetrano e si integrano: "dalla vita quotidiana la Švarc non trae lezioni di vita, ma versi, e in questo libro in prosa ella non è niente di meno che una poetessa". Così Natal´ja Ivanova in un recente saggio dedicato al libro ("Poslednee pokryvalo Salomej" [L'ultimo velo di Salomè], *Družba Narodov*, 2004, 9).

La parte autobiografica è costituita da vari aneddoti narrati in modo frammentario e in prima persona: i capricci di ragazzina ribelle e gli episodi cruciali della vita sono sempre messi sullo stesso piano dall'autrice, come a volere allo stesso tempo elevare ogni aspetto, anche apparentemente banale dell'esistenza (l'importanza di torte e gelati, la scuola, le amicizie), e al contrario sminuire con ironia le "pietre miliari" di essa; accanto a episodi riguardanti l'infanzia della scrittrice troviamo, ad esempio, l'incontro-scontro con Anna Achmatova, alla cui presenza la Švarc viene ammessa come all'udienza di una regina. L'aspetto fiero e ieratico della poetessa è contrapposto alla figuretta snella e un po'insofferente dell'autrice quindicenne, che si presenta dall'Achmatova con un componimento... sulla Cvetaeva! Il dettaglio coloristico dell'impermeabile azzurro in stile orientale, indossato dalla giovane Švarc in tale occasio-

ne, sposta l'attenzione del lettore dalla poetessa anziana (la "regina") alla ragazzina (la "principessa giapponese", secondo l'indulgente autodefinizione della Švarc, p. 30), come a voler sottolineare che chi vinse la singolar tenzone fu quest'ultima. Nei bozzetti autobiografici la Švarc ostenta in modo compiaciuto e provocatorio il proprio carattere indipendente e un po' snob. Caratteristica a tale proposito è la contrapposizione fra i *recital* tenuti nelle due capitali: a Mosca "non capivano molto i versi, mentre a Pietroburgo la poesia era più viva e multiforme".

La seconda parte del libro è aperta dalla sezione narrativa "Garmoničeskaja disgarmonija" [Disarmonia armonica], comprendente 7 racconti di varia lunghezza, alcuni dei quali già editi, che rivelano anche in prosa il filo conduttore della poetica della Švarc: una visione mistica, e allo stesso tempo ironica della vita, dove scienziati pazzi e formule magico-alchimistiche hanno le stesse probabilità di esistere di una torta "Napoleon".

Altrettanto paradossale e profonda si rivela anche la vena critico-letteraria di Švarc, che nella terza parte ci racconta la grande letteratura da un punto di vista radicalmente soggettivistico, sempre filtrato dalla sua personale esperienza poetica e fede religiosa: questi sono infatti i *leitmotiv* che, fin dalle opere giovanili *Lavinija* e *Tancujuščij David* [David danzante], si impongono come le due grandi categorie che racchiudono l'universo. In quest'ottica l'autrice studia i poeti che ha amato di più, esercitando su di essi le sue personalissime tecniche di analisi letteraria; infatti la Švarc *literaturoved* [studiosa di letteratura] agisce in base a un principio da lei stessa definito "intuitivo-meccanicistico": l'interprete *intuisce* nell'opera dell'autore un "elemento" ricorrente ("*stichija*: dall'acqua al fuoco fino al mozzicone di sigaretta", p. 243), scia dell'ispirazione poetica e della sua anima, e poi *meccanicamente* lo va a rintracciare in ogni sua espressione artistica. La Švarc postula un "legame nascosto tra il poeta e il suo elemento" (p. 72) indipendente dalla volontà del poeta, che, in un certo senso, ne definisce il destino, poiché egli viene *scelto* dalla *stichija* come "medium" di poesia, e non viceversa. Un esempio è il binomio Majakovskij – "sfera volante": occhio / testa calva / sole / luna / pallottola: Majakovskij "cadde fra noi, sul globo terrestre, e con l'aiuto di un piccolo corpo sferico è volato via di nuovo" (p. 244).

Quest'ultimo concetto, la "caduta sulla terra", ci ricollega a un altro tema affrontato nel libro, quello della natura del poeta in generale, che, "occhio strappato a Dio", oltre a essergli legato nella missione di strumento d'arte, (la Švarc lo chiama "vuoto in attesa", p. 236) è anche custode della "musica verbale". Rito atavico ma non indistruttibile, essa è al contrario assai vulnerabile di fronte alle insidie della modernità: nel capitolo successivo, "Tabak i Poezija" [Tabacco e poesia], una riflessione a proposito dell'odierna fobia salutista per l'abitudine "dannosa ma cara" al fumo diviene spunto per una più ampia meditazione sul destino della poesia, caduta nel "macello del *vers libre*", a causa delle nuove tendenze letterarie del XX secolo in Europa e in America, e privata della componente musicale e ritmica. È proprio quest'ultima invece, a detta della Švarc, l'essenza della poesia come unione di pensiero e musica: poesia, dunque, come istinto primordiale, le cui prime manifestazioni si perdono nella notte dei tempi, e come rituale salvifico, capace di mettere in contatto l'uomo con il proprio inconscio. "c'è un qualcosa che unisce fumo e poesia" (p. 251): entrambe sono infatti irrazionali e gratificanti abitudini prive di risvolti utilitari da cui pare che misteriosi agenti ultraterreni, ultrarazionali e ultrasalutisti vogliano a tutti i costi salvarci. "Vorrà dire", conclude la Švarc, "che noi siamo l'ultima generazione in grado di fumare una sigaretta al vento e di salvarsi dall'orrore della vita con l'armonia" (p. 253). La musicalità prediletta da Švarc si situa a metà strada tra armonia e dodecafonia. Musicalità frammentata, sofferta, ma sempre presente: nella sezione "Poetika živogo" [Poetica del vivente] essa risulta adattabile a ogni sfumatura di pensiero, a ogni nuovo concetto presente nel verso. I concetti, le sfumature, persino le "cose" (intese come "oggetti") sono presenti nella poesia della Švarc fino alla saturazione e alla ridondanza: essa, ci viene detto nel capitoletto "Tri osobennosti moich stichov" [Tre particolarità delle mie poesie], come una "*isbuška* della *Tajga*" deve contenere tutto il necessario per il viandante-lettore.

E proprio il lettore – "viandante incantato" è il vero protagonista di questo libro, che come un *opus* alchemico lo guida attraverso alcuni dei momenti più significativi, vuoi sul piano del vissuto, vuoi su quello simbolico, della vita umana (il vissuto dell'autrice è infatti inteso come paradigma esistenziale) e lo introduce infi-

ne (questo il ruolo di un'opera dalla prosa così asciutta e veloce) alla *poesia* della Švarc attraverso l'autobiografia, la narrativa e la critica letteraria. L'ultimo capitolo è quello degli aforismi, sorta di motti o piccole riflessioni a metà fra prosa e il tanto odiato *vers libre* (vedi il laconico "cerchiatura: il quadrato è un cerchio con le alucce", p. 299) per lasciarci il desiderio di riscoprire la poesia vera e propria, sia quella dei grandi del passato, che quella di Elena Švarc e dei suoi innumerevoli doppi.

Alessandra Carbone

M. Belozor, *Volšebnaja strana*, Krasnyj Matros, Sankt-Peterburg 2003

Di *Volšebnaja strana* [Il paese incantato] ogni pagina assume un significato particolare, a cominciare dalla copertina. Cartoncino giallo ocra, senza foto né immagini, l'autore e il titolo riportati nel riquadro centrale, tutt'intorno una cornice, anzi un muro di segni che, a guardar meglio, si tramutano in parole: "extra russkaja moskovskaja kubanska imbirnaja sibirskaja stoličnaja…". Sono i nomi, più che noti, delle principali bevande alcoliche russe. Benvenuti nel paese incantato! Le prime frasi che l'occhio distingue suonano come un cordiale saluto: "Amici cari! *Volšebnaja strana* non è troppo grande, ma è un bel libro. Di cosa tratti sarà facile capirlo dopo aver letto la prima pagina. Posso solo aggiungere che è un libro molto triste e direi persino tenero […]. Tutto quello che è narrato è la pura verità, senza una goccia di invenzione".

Intrufolandosi di soppiatto tra i "cari amici" dell'autore, non resta che avventurarsi in questo viaggio imprevisto. La meta è lontana e vicina, i personaggi che si incontreranno estranei e familiari. Lo sguardo dell'autore si sposta nello spazio e nel tempo, giungendo in una città, Rostov-na-Donu, a circa 1200 chilometri da Mosca e a 46 dal Mare di Azov. Il tempo è quello del vissuto, quindi sfumato, dilatato, lacunoso eppure così denso e vivo in ogni suo attimo. I limiti cronologici più precisi sono riconducibili alla "biografia alcolica" dell'autore, (oggi membro della formazione letteraria Osumasšedševšie bezumcy), ovvero dalla fine degli anni Settanta quando, con una convenzionalità tutta personale, Belozor sancisce il suo battesimo all'acquavite, sino al 12 aprile del 1996, giorno dell'astronauta, nel quale smette di bere. Rostov-na-Donu perde allora i suoi connotati geografici, per trasformarsi nel paese del ricordo. I suoi abitanti altri non sono che gli amici dello scrittore, persone sempre speciali, alcolisti e alcolizzati sì, ma allo stesso tempo, scrittori, pittori e artisti: "nella nostra compagnia la giovanile infatuazione alcolica aveva un'origine letteraria – Se siamo pittori, scrittori e poeti, allora dobbiamo bere vino (e di conseguenza anche vodka)" (p. 8).

Volšebnaja strana è al contempo una doppia metafora: da una parte è Belozor stesso a confidare la scelta del titolo: "esiste una grande quantità di parole ed espressioni, caratteristiche e comprensibili al bevitore, da lui amate, riconosciute come una qualche lingua speciale, di un qualche paese speciale" (p. 12). L'alcol è la chiave d'accesso per un luogo "magico", una parola segreta, un segnale di riconoscimento fra pochi intimi. Ma *Volšebnaja strana* è anche il territorio sconfinato della memoria ("questo libro non è un taccuino, né una raccolta di aneddoti. Sono forse memorie? Probabilmente sono memorie") dove il passato, attraverso la parola, ha il potere di rigenerarsi e di rivivere anche solo per la durata delle pagine di un libro. La toponomastica del viaggio intrapreso riserva delle sorprese. Ogni capitolo non porta il nome di una località intermedia, ma di un volto: Advej Stepanovič Ter-Ogajan, Valerij Nikolaevič Košljakov, Vitkor Asaturov, Miroslav Maratrovič Nemirov, solo per citarne alcuni. È l'alcol, il filo rosso che ha tessuto e intrecciato i diversi destini di questi personaggi del panorama artistico e letterario degli ultimi vent'anni. Alcuni di loro sono ormai morti. Per ricordare sia loro che i superstiti di questo viaggio, alle parole seguono 36 pagine di fotografie, un percorso visivo parallelo a quello verbale dei capitoli precedenti. Il libro si chiude con un'appendice dove sono precisati aspetti, dettagli biografici, cronologici, sino ai domicili di questa compagnia fuori dall'ordinario.

Lo stile è lineare, colorato da espressioni del parlato, i procedimenti retorici ridotti al minimo. I nomi echeggiano prepotenti nel periodo, rifiutando di farsi sostituire dai pronomi. I capitoli sono infatti suddivisi al loro interno in paragrafi, ognuno dei quali possiede una vita storica e sintattica autonoma nei confronti del materiale precedente e successivo: sono delle brevi cronache umane e alcoliche, dei frammenti di memoria giustapposti

in ordine cronologico, ma capaci di staccarsi dal testo e divenire aneddoto. Ed è proprio questa caratteristica, unita alla tematica del ricordo di un periodo di profonda amicizia e affinità artistica consolidata dall'alcol, ad avvicinare l'opera di Belozor alla memorialistica del gruppo pietroburghese dei Mit´ki, il cui destino è da sempre unito in positivo e in negativo a quello dell'alcol: non a caso A. Florenskij ha curato la parte grafica del libro pubblicato dalla casa editrice mit´koviana Krasnyj Matros di Michail Sapego. La *Volšebnaja strana* di Belozor pare aver stregato anche i Mit´ki che, attraverso le parole di Vladimir Šinkarev, sul retro copertina, ammettono di riconoscersi nella cronaca di questo "storico" che ha raccontato non il crollo dell'Unione sovietica, quanto una generazione intera di artisti e letterati. Da Pietroburgo a Mosca, fino a Rostov-na-Donu, al centro come in periferia, si è vissuto nel meraviglioso paese dell'alcol, almeno finché l'incanto non ha lasciato il posto alla malattia e, in alcuni casi, alla morte.

Se la Russia ha trovato per ogni sua generazione un metodo per "dissipare i suoi poeti", l'ultima arma di annientamento del *zastoj* sembra essere stato proprio l'alcol. Eppure Belozor sente ancora il fascino di una gloriosa stagione di autoannullamento dell'intelligencija, di un'epoca che, sebbene colpevole di devastazioni epatiche, ha racchiuso in sé qualcosa di profondamente etico, oggi forse irrintracciabile.

Laura Piccolo

W. Szymborska, *Discorso all'ufficio oggetti smarriti*, traduzione e postfazione di P. Marchesani, Adelphi, Milano 2004

Adelphi offre al pubblico italiano un altro splendido regalo poetico dopo quello di *Vista con granello di sabbia* confezionato nel 1998 e giunto ormai alla sesta edizione. Mossa dall'ottenimento recente (1996) del premio Nobel da parte di Wisława Szymborska, quella raccolta fece scoprire al nostro paese una poetessa eccezionale. La sorpresa è stata tale e tanto positiva, che da allora anche in Italia si è continuato a tener d'occhio l'attività della scrittrice di Cracovia. Ne ha pubblicato alcuni versi Mondadori; Scheiwiller è uscito intanto con *La fine e l'inizio* (1998), *Taccuino d'amore*, *Posta letteraria ossia come diventare (o non diventare) scrittore* (2002), *Uno spasso* e *Ogni caso* (2003) e *Attimo* (2004). Il nuovo volume deve molto alle esperienze editoriali appena precedenti in Italia, ma deve qualcosa anche alla raccolta americana *Poems New and Collected* del 1998. *Discorso all'ufficio oggetti smarriti*, in effetti, contiene ben 18 delle 26 poesie che compongono *Taccuino d'amore*, seppure con numerosi cambiamenti apportati nella traduzione, mentre la disposizione e la scelta dei brani ricordano da vicino quelle del volume americano. Si tratta di un testo che mira a coprire tutto l'arco della carriera artistica di Wisława Szymborska, dal 1945 a oggi, ampliando i confini temporali di *Vista con granello di sabbia* (compresi tra il 1957 e il 1993).

Il reperimento e la pubblicazione di poesie antecedenti la raccolta *Appello allo yeti* (1957) è un'operazione che in Polonia suscita sempre nuove polemiche intorno a Wisława Szymborska. Il motivo non è tanto il suo iniziale appoggio al regime comunista, bensì l'ostinata volontà di continuare in qualche modo a farle scontare questo "errore". E questo malgrado il tempo trascorso, la sua presa di distanze dalle autorità statali e l'appoggio a *Solidarność*, malgrado un linguaggio da sempre universale e sempre più post-ideologico, come fa notare Pietro Marchesani in una postfazione brillante quanto le sue traduzioni dei versi. *Discorso all'ufficio oggetti smarriti* non ha solo il merito di recuperare parte della produzione immediatamente post-bellica di Wisława Szymborska, ma anche di aiutare a costruirsi una propria idea coloro che si si sono imbattuti in quest'accusa di un'artista schierata a fianco del potere. Come ricorda Adam Wlodek, redattore nel dopoguerra di Walka e marito della scrittrice dal 1948 al 1952, tra manoscritti e testi pubblicati, le poesie che caratterizzano gli inizi della carriera di Wisława Szymborska ammontano a una trentina circa. Di questa *Nie wydany zbiór* [Raccolta non pubblicata], il volume di Adelphi recupera: "Un tempo conoscevamo il tempo a menadito…" e "Uscita dal cinema". Dalle raccolte *Per questo viviamo* (1952) e *Domande poste a me stessa* (1954) troviamo "In rime banali" e "Gli animali del circo" tratte dalla prima, "La musa in collera", "Innamorati" e "La chiave" dalla seconda. Si tratta, in pratica, di tutti i testi di quel periodo di cui l'autrice ha autorizzato la ristampa. In essi sono già ben presenti i temi principali che attraverseranno l'intero *corpus* della sua produzione poetica, composto di poco più di 250 componimenti. C'è l'im-

pegno civile degli "Animali del circo": "Divertimento pessimo quel giorno: / gli applausi scrosciavano a cascata, / benché la mano più lunga d'una frusta / gettasse sulla sabbia un'ombra affilata"; c'è soprattutto il tentativo di rendere il sentimento amoroso e i suoi tormenti, come nella "Chiave": "La chiave c'era e non c'è più. / Come entreremo in casa? / Qualcuno la potrà trovare, / la guarderà – per farne cosa? / Camminando la rigira su e giù / come un ferro da buttare. // Ma se lo stesso accadesse / all'amore che io provo per te, / non solo a noi, al mondo intero / questo amore mancherebbe. / Sollevato nell'altrui mano / non aprirà nessuna casa / e sarà solo una forma / e che ruggine la roda".

L'ampliamento degli orizzonti tratteggiati in *Vista con granello di sabbia* avviene in senso temporale e quantitativo, ma anche seguendo determinate inclinazioni tematiche. Tra esse, proprio quella che conduce verso il tentativo di cogliere il segreto dell'amore risulta la più battuta. *Discorso all'ufficio oggetti smarriti* contiene, così, alcuni capolavori assoluti del genere, miniature che primeggerebbero anche in un'antologia mondiale dedicata ai componimenti amorosi. Come fa notare giustamente Marchesani, è il caso di "Gli sono troppo vicina perché mi sogni" e "Sogno"; ma è anche il caso di "Accanto a un bicchiere di vino": "Quando lui non mi guarda, / cerco la mia immagine / sul muro. E vedo solo / un chiodo, senza il quadro". Spesso viene trattata la fine di un rapporto tra due amanti, la faccia triste del sentimento. L'addio può essere un'"Opera buffa" ("Noi – per sempre un po' così, / con berretti di sonagli, / barbari dai loro trilli / incantati"), può essere "Senza titolo" ("Ma non accadrà nulla. Nessuna improvvisa / inverosimiglianza. Come in un dramma borghese, / questo sarà un lasciarsi del tutto regolare, / neanche un apriti cielo per solennizzare"); dietro allo sforzo di ridimensionare l'abbandono di un amante si nasconde comunque sempre il terrore di chi ha già conosciuto quei momenti e li accosta spesso all'immagine della morte. In "Ballata" si legge "Questa è la ballata / su una donna ammazzata / che d'un tratto si è alzata // [...] Le tracce dell'assassino / tutte brucia nel camino. / Foto e spago dal cassetto, / fino all'ultimo pezzetto. // Non è stata strangolata. / Né uno sparo l'ha ammazzata. / Ma una morte invisibile". La contiguità tra amore e morte è rafforzata nella più recente poesia "Il primo amore", a proposito del quale scrive la poetessa: "Altri amori / ancora respirano profondi dentro me. / A questo manca il fiato anche per sospirare. // Eppure proprio così com'è, / è capace di fare ciò di cui quelli / ancora non sono capaci: / non ricordato, / neppure sognato, / mi familiarizza con la morte". Il primo amore, ormai completamente sepolto dentro di noi, avvicina alla morte quanto un addio: entrambi spostano lo sguardo su qualcosa che non è più.

Il tema della morte ricorre in questa raccolta spesso anche da solo, a volte congiuntamente a quelli della malattia e della vecchiaia. In particolare questa presenza è palpabile nei versi di "Nuove poesie", sezione nella quale il testo di Adelphi raccoglie i componimenti più recenti di Wisława Szymborska, apparsi su quotidiani e riviste tra il giugno 2003 e maggio 2004. "Il giorno dopo – senza di noi" prova a immaginare una giornata qualsiasi successiva al nostro funerale; "Incidente stradale" restituisce la stessa indifferenza del mondo per il trapasso di qualcuno; mentre "Intervista con Atropo" è un vero e proprio dialogo con la morte: "*Qualcuno l'aiuta? E se sì, chi?* / Un paradosso niente male – appunto voi, mortali. / Svariati dittatori, numerosi fanatici. / Benché io non li costringa. / Per loro conto si danno da fare". Malattia e vecchiaia fanno capolino nella "Passeggiata del risuscitato", "All'ospizio" e "Relazione dall'ospedale": "Tirammo a sorte chi ci doveva andare. / Toccò a me. Mi alzai dal tavolino. / L'ora della visita in ospedale si avvicinava".

Rispetto a *Vista con granello di sabbia*, in questa raccolta più recente di Adelphi la storia e i suoi passaggi compaiono più spesso. Il testo che apre l'opera, "Un tempo conoscevamo il mondo a menadito...", riguarda il bottino lasciato in eredità ai sopravvissuti dalla seconda guerra mondiale, e cioè la conoscenza del mondo. Dalla raccolta *Uno spasso* vengono tratti i versi di "Vietnam", mentre da *Un attimo* è riportata "Fotografia dell'11 settembre": "Solo due cose posso fare per loro – / descrivere quel volo / senza aggiungere l'ultima frase". Salta agli occhi la presenza di poesie intorno allo sterminio degli ebrei e la ferocia nazista, quali "Ancóra" ("Tuo figlio abbia un nome slavo, / ché qui ogni capello viene contato, / ché qui bene e male sono distinti / in base al nome e ai lineamenti") e "Campo di fame presso Jasło". L'importanza della traccia storica, nelle sue implicazioni politiche, è ribadita da "Riabilitazione" e "Agli ami-

ci", e poi fissata definitivamente dal componimento che chiude il libro: "Monologo di un cane coinvolto nella storia". In esso, l'alternarsi dei cicli storici, il destino di continua ascesa e declino dell'individuo, è filtrato attraverso la figura di un cane. Niente di stupefacente, dato che il regno animale viene messo da Wisława Szymborska sullo stesso piano di quello umano. Ella ne fa uso, da una parte, per creare immagini che schiudano al lettore il suo messaggio; d'altro canto, tale corrispondenza è così forte, che è impossibile sorvolare sulla volontà dell'autrice di appartenere contemporaneamente ai vari "ordini" della natura. Nella poesia che dà il titolo alla raccolta, si legge: "Mi si è spenta per sempre qualche stella, svanita. / Mi è sprofondata nel mare un'isola, e un'altra. / Non so neanche dove mai ho lasciato gli artigli, / chi gira nella mia pelliccia, chi abita il mio guscio. / [...] Da tempo ho chiuso su tutto ciò il mio terzo occhio, / ci ho messo una pinna sopra, ho scrollato le fronde".

Colta l'importanza di questo gioco di specchi tra i vari elementi della natura, il lettore non dovrà che farsi prendere per mano e lasciarsi portare tra i sentieri dell'anima di Wisława Szymborska. Lo sforzo, uno dei pochi richiesti a chi si avvicina alla sua opera, verrà ripagato con moneta dal valore incalcolabile. Il linguaggio utilizzato dalla scrittrice, del resto, è moderno e diretto, non dà mai l'impressione di essere destinato a un pubblico di letterati, critici o iniziati; la sua produzione è drammatica e ironica, mai retorica. Per dirla con Marchesani: "non si tratta della poesia di un virtuoso della parola e della forma, ma della poesia di chi sa e deve esprimere il suo umano sentire". La chiarezza si impone come una delle prime caratteristiche all'artista che insegua certi scopi, pur senza smettere di lavorare sulle potenzialità del linguaggio: rimandi interni, giochi verbali e fonici, colloquialismi, neologismi sono frequenti nei versi della poetessa polacca. L'esercizio di tali arguzie letterarie non è mai fine a se stesso, tuttavia, ma si rivela parte effettiva del testo, parte del messaggio da trasmettere. Ne fornisce un esempio emblematico "Le tre parole più strane": "Quando pronuncio la parola Futuro, / la prima sillaba già va nel passato". Gli strumenti utilizzati da Wisława Szymborska, vero artigiano della parola, restituiscono nel migliore dei modi, dunque, l'universalità dei temi che le sono cari. Il suo verso si sviluppa a partire dal suo pensiero su una superficie piana e levigata.

Alessandro Ajres

J. Skácel, *Il colore del silenzio. Poesie 1957–1989*, a cura di A. Cosentino, con una postfazione di J. Mikolajewski, Metauro Edizioni, Pesaro 2004

Nel 1984 mi è capitata tra le mani una raccolta di versi del 1960 intitolata *Co zbylo z anděla* [Quel che è rimasto dell'angelo] di un autore che fino ad allora non avevo mai sentito nominare: Jan Skácel. Poco importava che negli anni Sessanta questo nome fosse famoso e apprezzato da tutti. L'avevo scoperto casualmente vagando tra gli scaffali della biblioteca comunale di Olomouc. Da allora, sono andata alla ricerca di altri suoi libri e per vari anni ho continuato a spedire ai miei amici biglietti di auguri di Capodanno (le famose *pééfky* così popolari in Repubblica ceca) con versi di Skácel che spesso suonavano anche a loro del tutto sconosciuti. Questo è stato uno dei risultati della "normalizzazione" che negli anni Settanta aveva messo a tacere lo scomodo poeta, uno dei più importanti del XX secolo. Per un certo periodo ho potuto dunque vantare, sebbene nella ristretta cerchia degli studenti di letteratura ceca dell'Università Palacký, una certa esclusività sui versi di Skácel, e quindi su Skácel stesso.

Fortunatamente c'erano persone che non avevano idea di questa mia esclusività e che hanno fatto molto di più per far conoscere il poeta moravo ben al di fuori dei gruppetti studenteschi che si muovevano nella "zona grigia" della società ceca normalizzata. A quanto pare, infatti, proprio all'epoca della mia "scoperta", la curatrice e traduttrice di questa antologia stava già apprestandosi a scrivere la sua tesi di laurea su Skácel... Leggendo e rileggendo i versi scritti in ceco che in quest'edizione si rispecchiano fedelmente in quelli che ha saputo trovare Annalisa Cosentino, mi sento tranquilla. Ho ritrovato infatti il "mio" Skácel, che mi parla come prima e mi dice di essere in buone mani, ovunque ci sia qualcuno disposto ad ascoltarlo, non importa in quale parte del mondo e in quale lingua. E per questa inaspettata, splendida sensazione, io voglio ringraziare Annalisa Cosentino.

Jana Sovová

M. Pavlović, *L'ultimo pranzo*, a cura di S. Šmitran, Le Lettere, Firenze 2004

"Ogni popolo ha bisogno che qualcuno lo veda da lontano"... Un buon punto di osservazione su questo tema lo offre al lettore italiano la raccolta di poesie del poeta serbo Miodrag Pavlović (Novi Sad, 1928), curata da Stevka Šmitran, *L'ultimo pranzo*, che proprio con la citazione pavloviciana si apre. Operazione non facile ridurre il corpus poetico del fecondo autore, per due volte candidato al premio Nobel, a un agile volumetto di poco più di cento pagine con testo a fronte, ma la selezione proposta vince la sfida di accostarci alla complessità del mondo di uno scrittore che, come per altri provenienti dai Balcani, è costantemente rivolto all'eredità delle passate genti e alla continuità riflessa nel presente dei posteri.

Il "lontano" di Pavlovic affonda le proprie radici nel medioevo serbo pervaso di misticismo, rivisita i volti del principe Lazar e della principessa Milica, torna sulla piana di Kosovo, passaggio obbligato di una secolare catarsi, segue i passi di San Sava fino al Monte Athos, ne penetra l'intimità in Dio. È il luogo dei miti e delle leggende, della poesia popolare, di quell'epos che tanta parte ha avuto e ha nella coscienza della sua gente, di quella Serbia cantata in prosa, dove il poeta si interroga: "Serbia è un luogo? Oppure è un popolo nato con un segno?" ("Serbia", pp. 78–79; si noti che il componimento inizia con una doppia domanda, richiamando la formula dell'antitesi slava, cara alle *narodne pesme*). Un luogo dove passato e presente si compenetrano.

Il medioevo su cui si fonda la poetica pavloviciana è anche parabola del presente, è visione circolare dell'esistenza. Il poeta accetta di interiorizzare senza temere il dolore del mondo, di confrontarsi con l'ineluttabilità del fato e delle forze avverse in ogni epoca (come nella "Deportazione degli ebrei 1941" o come nell'intenso "Popolo del grande urlo", pp. 41, 83), in attesa di consumare *L'ultimo pranzo* dell'umanità. Poesia meditativa, a tratti profetica, in cui forte è la tensione metafisica e la denuncia della perdita della spiritualità all'interno del consorzio umano, e forse non è un caso che la raccolta si chiuda con "Nella quiete di San Sava a Caria" (p. 111), in cui alla voce del santo si unisce quella del cantore, per dichiarare quello che suona come una sorta di monito finale, un sigillo al Pavlovic-pensiero: "l'eternità è un bel posto: me lo tengo stretto in questi tempi oscuri". La fascinazione per le Sacre Scritture lo porta ad avere un rapporto con la parola (e la Parola), vicino a quello degli autori antico-slavi, per i quali il valore del contenuto era superiore a quello della forma. Così Pavlovic poco o nulla concede al lirismo. I suoi versi sono scarni, essenziali, eppure ponderosi, "salmici", come appunta Šmitran nell'introduzione alla raccolta, introduzione che ben esplica la vicenda pavloviciana, con puntualità (unico appunto, la quasi totale assenza di riferimenti cronologici dei singoli componimenti), e visibile partecipazione, sebbene un po' disorienti nell'affermare che "grande merito per aver descritto quell'unità politica e letteraria della 'serbica gente', va a Gabriele D'Annunzio e alla sua 'Ode alla nazione serba'", scegliendo come citazione dannunziana i versi: "Tieni duro, Serbo! / Se pane non hai, odio mangia / se vino non hai, odio bevi; / se odio sol hai, vai sicuro" (G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, Mondadori, Milano, 1964, p. 1040), che rischiano di far scivolare il lettore meno informato in stereotipi che mal si accordano col tono della raccolta.

La traduzione mantiene di massima le caratteristiche del poetare di Pavlović, rispettandone lo stile essenziale, pur concedendosi alcune aggiunte arbitrarie, cosa certo assai difficile da evitare, tanto più che la curatrice-traduttrice è a sua volta poetessa, ma nell'insieme la prova è convincente, a tratti particolarmente felice.

Alessandra Andolfo

Petali di rose, Spine dai Balcani. Antologia della poesia bulgara, Edom Servizi Editoriali, Padova 2004

Il 22 maggio 2004, a Milano, in una sala dell'Università Bocconi, è stata presentata, fresca fresca di stampa, una antologia della poesia bulgara: *Petali di rose, spine dei Balcani*. Si tratta di un'antologia con testi a fronte che, a distanza di più di mezzo secolo, viene opportunamente a sostituire, sia rivolta a un eventuale uso didattico che a un più generico pubblico colto, l'*Antologia della poesia bulgara contemporanea* curata da Enrico Damiani in una collana dell'Istituto Orientale (anch'essa con testi a fronte, anche se con la vecchia ortografia, edita da Pironti, Napoli 1950). Il volume, di 358 pagine, è edito dall'Associazione Bulgaria-Italia, ed è frutto di

un lavoro volontario collettivo. In primo luogo vanno ricordati il presidente dell'Associazione, Paolo Modesti, e la tenace e combattiva Milena Koceva, le responsabili della padovana Edom Servizi Editoriale e vari altri membri e simpatizzanti dell'Associazione. Il volume è il frutto del lavoro di quasi cinquant'anni di Leonardo Pampuri, che ha scelto e tradotto poesie di sedici tra i più significativi autori bulgari. Pampuri, nato a Sofia il 31 gennaio del 1914 da genitori italiani (il padre era un imprenditore edile), si era trasferito a Milano nel 1948 e lavorò in seguito come insegnante e redattore.

A metà degli anni '50, su invito di un diplomatico bulgaro, prese a tradurre (in collaborazione con Walter Andreani, altro italiano nato in Bulgaria, e Mario De Micheli), poesie di Nikola Vapcarov. Il volumetto, dal titolo *Non chiudere la porta*, uscì nel maggio del 1957 per la collana Omnibus-il Gallo delle edizioni Avanti! del Partito Socialista Italiano. Da allora Pampuri, bilingue perfetto, traduce con passione poesie e prose bulgare. Ha pubblicato, spesso in modo fortunoso e comunque sempre pienamente disinteressato, poesie di Smirnenski, Debeljanov, Javorov e, soprattutto un volume di *Poesie* di Penčo Slavejkov con testo a fronte (Como 1990). *Petali di rose, spine dei Balcani* costituisce una sorta di summa del lungo e appassionato lavoro di Leonardo Pampuri. Va considerata opera "d'autore", sia per la scelta dei testi, che cronologicamente si arresta a vari anni fa e non giunge a comprendere la maggior parte dei più importanti autori contemporanei (tra i poeti tradotti l'unico in vita è infatti l'ultraottantenne Valeri Petrov), che per altri aspetti. Al desiderio di mediazione culturale di un anziano ed entusiasta bilingue si debbono sia il "Breve prospetto di storia della letteratura bulgara" (pp. 7–51) che un mannello di canti popolari premessi ai testi dei sedici poeti. L'intonazione linguistica e il bagaglio lessicale del traduttore si presentano sensibilmente variegati: nel caso dei poemi di Penčo Slavejkov, poeta tra i più amati da Pampuri, abbondano modalità arcaizzanti e neoclassiche le quali, se pur estranee alla lingua poetica contemporanea, non sono fuori posto per rendere la lingua di quell'autore. Nel caso di autori come Vapcarov, Milev, Dalčev o Valeri Petrov, il lessico si fa più stringato, aderendo più da presso ai diversi registri degli originali.

L'antologia è introdotta da una riflessione di Moni Ovadia (pp. 1–2), che attribuisce, tramite Raboni, a Montale l'opinione che non possano esistere grandi poeti bulgari (secondo un'altra tradizione questa idea, alquanto da Italietta, viene attribuita a Benedetto Croce). Segue poi una presentazione del curatore da parte di Giuseppe Dell'Agata, "Elogio di un traduttore per passione" (pp. 3–6), che traccia un profilo di Pampuri come traduttore. Ulteriori notizie e testimonianze possono essere attinte nel sito: <www.bulgaria-italia.com>, nel quale sono anche indicate le facili modalità per l'acquisto del volume.

Giuseppe Dell'Agata

Nel mese di maggio 2004 è stata edita la prima antologia di poesie bulgare; il ventidue dello stesso mese è stata presentata presso l'Università Bocconi di Milano. Il titolo dato alla raccolta è *Petali di rose, Spine dei Balcani*. La traduzione delle poesie dal bulgaro in italiano è opera di Leonardo Pampuri (1914), nato a Sofia da genitori italiani, il quale già in passato si è occupato di traduzioni dal bulgaro, a partire dal 1957, anno in cui viene pubblicata *Non chiudere la porta*, raccolta di poesie del poeta N. Vapcarov. L'importante iniziativa vede la partecipazione di Giuseppe Dell'Agata (Università di Pisa), nelle vesti di consulente scientifico, di Paolo Modesti e di Milena Kotseva, membri dell'Associazione Bulgaria-Italia, che ne hanno curato il coordinamento organizzativo. Nella presente antologia, alle poesie tradotte, sono preposti una presentazione a opera di Moni Ovadia, una rassegna bibliografica sulle opere di L. Pampuri a cura di Dell'Agata, e il capitolo introduttivo "Breve prospetto di Storia della Letteratura Bulgara", opera dello stesso Pampuri, in cui egli, in maniera concisa come richiedono ovvie ragioni di brevità, ma il più possibile esauriente, delinea a volo d'uccello, senza trascurare alcuna delle tappe fondamentali dello sviluppo storico-letterario, un quadro della letteratura bulgara dalle origini all'epoca contemporanea. Si passa successivamente alle poesie. A ogni traduzione è affiancato il testo originale in bulgaro; la traduzione è corredata da numerose note esplicative.

La poesia che dà il via alla raccolta è un frammento della "Prefazione al Vangelo", opera da alcuni attribuita

a S. Cirillo, da altri a Costantino Vescovo, vissuto tra il IX e il X secolo: il testo a fronte è una traduzione in bulgaro moderno. Successivamente vengono presentati alcuni canti popolari, per molto tempo una delle principali espressioni dell'animo bulgaro, patrimonio culturale di inestimabile valore, in cui sono narrati episodi storici, vicende amorose, la triste dicotomia quotidiana tra i propri desideri e aspirazioni, da una parte, e le difficili contingenze, di varia natura, dall'altra. E poi, fulcro del lavoro diviene la presentazione delle opere dei poeti esponenti delle varie scuole letterarie a partire dal secolo XIX, secolo che verso la sua fine vede il termine della lunga dominazione ottomana e il progressivo formarsi in Bulgaria di correnti letterarie e artistiche che da un lato si avvicinano a quelle del resto d'Europa, dall'altro rispondono a criteri più o meno autonomi e a situazioni determinate da particolari contesti storici. Così, in questa panoramica della poesia bulgara, sono trattati alcuni tra i maggiori nomi di poeti bulgari, come H. Botev e I. Vazov, altri generalmente inclusi nell'ambito simbolista (P. Javorov, D. Debeljanov, N. Liliev ed E. Popdimitrov, sebbene quest'ultimo a parere di L. Pampuri e di altri critici letterari non si collochi in realtà in questa corrente), i membri del cosiddetto "gruppo dei Giovani" (P.P. Slavejkov) e poeti la cui produzione, ricca di tematiche sociali o rivoluzionarie, si colloca nell'epoca tra le due guerre, come G. Milev, N. Vapcarov, H. Smirnenski. Il poco spazio riservato agli autori viventi al momento della pubblicazione dell'antologia, rappresentati dal solo V. Petrov, è da L. Pampuri stesso motivato con queste parole: "troppo lungo sarebbe stato, e prematuro, aggiungere qui anche soltanto una scelta fra l'abbondante produzione poetica contemporanea. Essa potrebbe costituire invece il materiale per un'altra raccolta". L. Pampuri conclude la serie dando ai lettori la possibilità di conoscere anche una parte del patrimonio culturale di una tra le principali minoranze etniche della Bulgaria: è infatti presentato, alla fine della raccolta, il poeta zingaro Usin Kerim. Gli autori sono disposti secondo un ordine cronologico che tiene conto del loro anno di nascita: Petko Račev Slavejkov (1827–1895), Hristo Botev (1848–1876), Ivan Vazov (1850–1921), Penčo P. Slavejkov (1866–1912), Kiril Hristov (1875–1944), Peju Javorov (1877–1914), Nikolaj Liliev (1885–1960), Emanuil Popdimitrov (1885–1943), Dimčo Debeljanov (1887–1916), Elisaveta Bagrjana (1893–1991), Geo Milev (1895–1925), Hristo Smirnenski (1898–1923), Nikola Vapcarov (1909–1942), Atanas Dalčev (1904–1978), Valeri Petrov (1920), Usin Kerim (1928–1983).

Un discorso a parte merita il criterio linguistico adottato da L. Pampuri. In generale la traduzione è in molti sensi una vera e propria ricomposizione poetica; se ciò vale per la prosa, a maggior ragione vale per la poesia. Ciò è particolarmente vero per la lingua italiana usata in questa traduzione, che fa riccamente uso di forme auliche. Per citare alcuni esempi, vanno ricordati versi come "Così dicea quell'uomo, / nella sua cella, il guardo assorto, immerso nel futuro" dalla poesia "Paisij" di I. Vazov, "per questi incolti anfratti [...] cerulee l'iridi crescon" dalla poesia "Peruniki" [Iridi], o "Dietro di te, come cervo maculato, io vo pe' monti errando", dalla poesia "Prespa", ambedue di E. Popdimitrov, "ami tu, fanciulla, andar / pel bosco dagli uccelli diserto?", dalla poesia "Koga pečalna esen nabližava" [Quando il mesto autunno s'avvicina] di K. Hristov, "Un segno volea lasciare a ricordo di sé, / seppur già noto ei fosse [...] Quando, per Pasqua, caricò l'oriolo, / non s'avviò, immobil restò la metallica lancia", da "Časovnikăt navrăh kulata" [L'orologio della torre in cima] di V. Petrov.

Roberto Adinolfi

Dumki su "dumki", a cura di O. Vdovycenko, Editrice La Rosa, Brescia 2003

È uscito a Brescia un libricino di poesie, una raccolta di liriche composte da donne ucraine (con il testo a fronte)... Una raccolta? Anche! Una testimonianza? E quale raccolta di poesie non lo è... Nelle 94 pagine che compongono questo volumetto c'è però qualcosa di più, qualcosa che sfugge alla "filologizzazione", all'interpretazione scientifica condotta attraverso il prisma delle letture precedenti e delle conoscenze accumulate...

Voglio cominciare dal punto di arrivo: giovedì 10 febbraio 2005 a Torino c'è stata la presentazione del libro e la lettura di alcune poesie, seguita da un dibattito. È intervenuta Ol´ga Vdovyčenko, ingegnere navale, giornalista ed esperantista, che ha raccolto e tradotto le poesie... una donna semplice e solare con gli occhi tristi che ha parlato della sua terra, della sua gente in un

italiano tale da far pensare a una lunga permanenza nel nostro paese. Ol´ga fa l'assistente familiare, come si è definita, la badante, per usare un'odiosa parola entrata nella consuetudine. E anche le sue "colleghe" fanno lo stesso mestiere, nel bresciano, a Napoli o in altre città italiane... nel nostro paese. Proprio la parola "paese" compare più spesso di altre, un filo che collega le diverse esperienze, la nostalgia di casa, la coscienza di aiutare chi si è lasciato in Ucraina, i figli o le madri...

A Palazzolo sull'Oglio, ha raccontato Ol´ga, si è formata una comunità, la "piccola Russia in Italia"... piccola per il numero esiguo di russi in un paese piccolo di per sé. Quest'espressione richiama però anche l'Ucraina, la "piccola Russia", appunto... e allora ci si incontra, si mettono in musica le poesie del libro, si beve tè, ci si confronta e conforta... E così ci si incontra a Palazzolo, a Napoli, in Piazza Garibaldi, dove le chiacchiere sugli anziani assistiti si confondono con i ricordi e le nostalgie: "Ecco perché va questa gente in schiavitù all'estero, / e non credete a quello che dicono: / "Come stiamo bene!" / Queste parole sono per i figli, per i familiari, / mentre l'anima di ognuna corrode l'angoscia. / Sembra che il sorriso fiorisca sulle labbra, ma la tristezza e il distacco / gelano negli occhi. / Le labbra ridono, ma gli occhi sono tristi, / perciò non credete che stiamo bene loro e io. / Tu sei stata per noi la madre, Ucraina, / adesso sei diventata la matrigna indifferente. / Hai cacciato dalla casa le tue figlie, / non vediamo più né il tuo sole, né il tuo cielo. / Non sentiamo più cantare gli uccelli nei tuoi boschi, / fra poco dimenticheremo la nostra lingua..." (pp. 18–20).

L'eccesso di pathos di questi versi anonimi tradisce una scrittura istintiva, dal tono quasi folcloristico, ma dischiude un senso della realtà molto forte, come il distacco (e quello psicologico è ben più pesante di quello fisico) dalla terra d'origine, la perdita delle radici, della lingua, ma anche la coscienza di fare qualcosa di importante per aiutare i propri cari lontani... Non mi pare che in questo vi sia racchiusa una denuncia, anche se leggere queste poesie a cuor leggero è difficile. È questa una raccolta di gridi, di disperazione di molte persone che vivono al confine tra due realtà, quella italiana, nella quale l'integrazione è decisamente ardua, e quella ucraina, che muta costantemente senza le protagoniste di queste liriche. Ol´ga raccontava di essere tornata in patria poco tempo fa, dopo un'assenza di diversi anni e di aver trovato un paese che non era più il suo... Che fare? No, non è un libro di denuncia, ma una lezione di civiltà forse si può trarre...

Il sentimento dominante è comunque la nostalgia, che diventa un grido silenzioso attraverso lo spazio e i paesi, una preghiera sussurrata che potrebbe idealmente ricongiungere madre e figlia, marito e moglie, amici e parenti: "Ogni sera, figlia mia, guarda la finestra, / lì, nel cielo, brilla la prima stellina. / Sai, bambina mia cara, mio sole chiaro, / io guardo sempre quella stellina. // La guardo e piango, con lei parlo, / con lei parlo e la prego: / 'Stella-stellina, cara sorellina, / accarezza la mia bambina lì, nell'Ucraina. // Accarezzala per me, abbracciala al posto mio, / sono nel paese straniero, non posso io'" (p. 14).

Un'altra poesia anonima, un'altra donna che scrive uno sfogo... Quando, durante la presentazione del libro, Ol´ga leggeva queste liriche mi sono convinto dell'assoluta mancanza di affettazione di queste parole, del fatto che questi pensieri, queste piccole meditazioni (*Dumki*, appunto) sono tanto sincere e comuni da far brillare gli occhi della lettrice che ha letto e riletto, tradotto e ritradotto queste parole... Proprio il fatto che le due poesie che ho riportato siano anonime (accanto a molte altre, forse più liriche, autoriali) mi porta a pensare all'universalità del sentimento espresso, nella stessa maniera in cui la scrittura del folclore diventa appannaggio di tutto il popolo di cui narra le imprese... Qui l'eroismo viene naturalmente sostituito dall'umanità, dal dolore, dal dialogo serrato e sincero con la carta. Queste ballate sono state scritte in maniera spontanea, incurante della pubblicazione o del fatto di essere lette da qualcuno.

La traduzione spesso non riporta le rime e il tono dell'originale. È un peccato. Ma credo che la cosa importante di questo libro sia il libro stesso, testimonianza tangibile di un mondo sconosciuto fintanto che non se ne viene in contatto... E anche la scrittura a tratti spigolosa, la mancanza di audacia di alcuni momenti fa parte di queste voci, non professionali. Ancora Ol´ga, nella prefazione al libro, significativamente intitolata "Grazie!", scrive: "Le PICCOLE BALLATE di questo libro non sono poesie di scrittrici *di mestiere*, piuttosto sono pensieri, emozioni, testimonianze re-

se in forma poetica. Sono un rimpianto della vita che fu cambiata di colpo. Scrivere le poesie è normale per noi, fa parte della nostra cultura. Ci si sfoga, cantando, leggendo, parlando, scrivendo. E, siccome tutti i lati del carattere sono più visibili nelle situazioni estreme, è normale che in Italia tantissime nostre donne siano diventate poetesse" (pp. 6–7).

La nostra cultura, dice, non può fare a meno della poesia... Un monito, forse, per la nostra, di cultura?

Massimo Maurizio

Ph. Jaccottet, *La parola Russia*, a cura di A. Anedda, Donzelli, Roma 2002

È questo un prezioso piccolo libro, nel quale Philippe Jaccottet, uno dei maggiori poeti francesi viventi, racconta il suo rapporto con la Russia. Oltre a essere poeta Jaccottet ha tradotto in francese Mandel´štam, ma anche Hölderlin, Leopardi e Montale. La Russia per lui è uno spazio prima di tutto sonoro e immaginario, evocato dalle sue letture infantili che aprono la via a una terra misteriosa e affascinante, una "terra prossima alla parete del cuore", impregnata di letteratura perché da questa originata, a partire dal *Michel Strogoff* di Jules Verne.

Il percorso di Jaccottet (il titolo francese è infatti *A partir du mot Russie*) va dal suono della parola al luogo, che da immaginario si fa reale. Dalle fantasie infantili stimolate da parole e nomi misteriosi dei romanzi di avventura la poesia della "parola Russia" passa attraverso le pagine di riflessione sulle anime sotterranee di Dostoevskij, sulle loro "parole, fiotti di parole, spesso sconvolte [...] mescolate a molte lacrime, a rari scoppi di risa, a molte urla", sulla ricerca di un Dio autentico; infine, arriva fino a noi, qui e adesso, nell'espressione di quella sofferenza assoluta, l'esperienza dell'inferno, terribile, del gulag: "Le tenebre e il freddo, ecco l'inferno...". Il poeta ascolta le parole con cui Osip Mandel´štam, Ariadna Efron e Varlam Šalamov esprimono questo inferno sulla terra, un inferno gelido e buio che viene anche dall'interno, da noi stessi, e, riportando le loro parole, ci fa capire la forza della letteratura, della parola della poesia che tutto questo descrive, sopravvivendo, restando lì per essere letta e riletta, in altri tempi, in altri luoghi.

Il libro è preceduto da una precisa e illuminante introduzione di Antonella Anedda, poetessa anche lei, che riesce a penetrare nel mondo di Jaccottet mostrando di ri-conoscere a sua volta il peso e la consistenza delle parole. Al punto che il libro, costituito per la maggior parte da prosa, è in realtà un libro di poesia, da leggere lentamente, in cui si apprezzano le parole, eleganti, efficaci, precise, tanto dell'introduzione che del testo poetico. Un'introduzione poetica anch'essa e che si apprezza veramente come l'indispensabile accompagnamento al testo di Jaccottet.

Perché il libro è, insieme, una manifestazione di vicinanza alla Russia e una dichiarazione personale di poetica, nella quale proprio la Russia rappresenta una tappa fondamentale. Le parole che Ariadna Efron scrisse dal gulag a Pasternak sono per Jaccottet "un esempio impressionante della forza che può dare alla lingua la prova della durezza del destino". Nella lingua di Šalamov il poeta ritrova colui che è non soltanto sopravvissuto, ma è ritornato "alla vita con una fiducia non intaccata nella parola della poesia che, assicura, resterà, attraverso le vicende peggiori, la sua 'fortezza'". La frequentazione, il contatto con la poesia russa, la poesia del gelo e dell'estremo, portano Jaccottet fino all'Inferno di Dante, azzerando le distanze, riunendo dimensioni solo apparentemente lontane, perché la poesia è un mondo che scorre e si nutre infinitamente dei mondi che ciascun poeta porta con sé.

Questo viaggio nella parola si conclude in maniera naturale con tre poesie di Mandel´štam, interlocutore privilegiato del poeta, tradotte in anni diversi dallo stesso Jaccottet. Si tratta di "Voz´mi na radost´ iz moich ladonej" (1920), "Umyvalsja noč´ju na dvore" (1921) e "Ja k gubam podnošu etu zelen´" (1937). Le poesie sono presenti in tre diverse "esistenze", tre lingue diverse che scivolano l'una nell'altra nello spazio e nel tempo, dalle versioni originali di Mandel´štam alle traduzioni francesi, alle versioni italiane, a cura di Antonella Anedda.

La Russia di Jaccottet è una polifonia di luce-suono-senso, dove al senso si giunge solo e soltanto dopo avere colto e sperimentato la presenza/assenza della luce e il suono stanco, ricco, evocativo della lingua. Mandel´štam è in questo senso il modello di una poesia che riesce a contenere in sé l'universo. Egli ha conservato, da poeta, il "calore del canto", la sua lingua denudata e fortificata nel gelo, fino alla fine della sua tragica espe-

rienza: "perché tacesse è stato necessario trascinarlo di forza il più possibile vicino al Polo, quasi alla fine del mondo. . . ". Jaccottet è stato capace di ritrovare la forza della parola e di riproporla a noi. Come ci dice Antonella Anedda, "la parola si interroga sulle sue ragioni e dona alla prosa di Jaccottet la luminosa profondità della sua poesia".

"Prima dello sguardo c'è l'orecchio", avverte la curatrice nell'introduzione. È proprio questo legame col suono della parola che rende affascinante l'operazione di Jaccottet traduttore di Mandel´štam. Un poeta "arriva" a una lingua diversa dalla propria, alla quale però è legato da un tempo immemorabile, e ci mostra il percorso che compie per coprire la distanza che separa le due lingue riportandoci al qui e ora, al suo francese, modificato, arricchito, reso più espressivo perché volto a contemplare l'"immensa distesa ed est del cuore" dell'autore.

Giulia Greppi

O. Figes, *La danza di Nataša. Storia della cultura russa (XVIII-XX secolo)*, traduzione dall'inglese di Mario Marchetti, Einaudi, Torino 2004

La monografia di Figes esprime già nel titolo, con l'allusione a un'intensa scena di *Guerra e Pace*, la sua *intentio* di fondo, il particolare angolo di osservazione da cui viene ricostruita la storia della cultura russa. Nel brano a cui si fa riferimento, infatti, la contessina Nataša Rostova si lascia andare, su invito dello zio, ai ritmi per lei inusuali di una tipica danza contadina e ne esegue con grazia istintiva i movimenti: cosa rende Nataša capace di afferrare tanto istintivamente il ritmo della danza? Come può entrare con tanta facilità nella cultura contadina dalla quale, per classe sociale e educazione, è così lontana? Dobbiamo pensare, come ci invita a fare Tolstoj in questa scena romantica, che una nazione come la Russia può essere legata dai fili invisibili di una sensibilità nativa? Questa domanda ci conduce al cuore del libro, che vuole essere una storia culturale (p. XIV).

L'impostazione estremamente attuale dell'opera si nota prima di tutto nella concezione di "storia" che propone: non un mero elenco cronologico, una fitta carrellata di informazioni, nomi, date ma, coerentemente con le teorie e le tendenze contemporanee, un affresco vivido, affascinante e "a tutto campo". Si mira a fornire interpretazioni dei fenomeni attraverso ragionamenti sulle cause e gli effetti, a partire anche dalle vicende e dalle scelte di personaggi più o meno noti: la struttura del testo si distingue per l'attenzione costante ai rapporti complessi fra i vari tasselli del mosaico culturale. Sin dall'inizio la cultura russa è presentata in un'ottica non scontata o stereotipata e pervade in tutta la sua eterogeneità la narrazione storica: la scrittura non si accontenta, infatti, di esporre gli eventi culturali, bensì tende a "scavare" fra questi, componendo, a poco a poco, una rete di tradizioni, usi e costumi popolari, letteratura, religione e chiesa, musica e arte. I mille rivoli della cultura russa vengono così ricreati nei loro elementi chiave, nei dettagli significativi che legano la vita quotidiana di persone comuni alle letture proposte dalle classi colte: è un intreccio che lascia intravedere i risvolti meno immediati delle correnti di pensiero, il respiro profondo della Russia. Emerge una visione ad ampio raggio di "cultura", (un concetto "esploso" e omnipervasivo nel dibattito odierno), che comprende l'artigianato, la danza, il teatro, le arti visive, la musica mettendone in luce le radici e le influenze reciproche, attraverso alcune personalità di rilievo nei vari ambiti.

I singoli capitoli si articolano secondo un percorso diacronico attorno a dei personaggi emblematici, ma allo stesso tempo si presentano come tematici, leggibili anche singolarmente, dato che forniscono una panoramica accurata dei fenomeni descritti. La scorrevolezza dello stile avvince il lettore, collegando avvenimenti e riflessioni, evocando un quadro armonico in cui "tout se tient" e imprimendolo nella memoria con la forza di suggestione di un'opera narrativa. I contenuti, la ricchezza dei riferimenti e delle fonti bibliografiche-archivistiche lo rendono inoltre una risorsa utile per approfondimenti relativi a determinati periodi, sia da un punto di vista diacronico che sincronico.

Il primo capitolo, dedicato al macro-tema dei rapporti della Russia con l'Europa, ripercorre le suggestioni legate all'edificazione "ex nilo" di Pietroburgo agli albori del XVIII secolo, anche attraverso le opere letterarie che hanno contribuito a crearne il mito. Seguiamo il filo rosso della ricezione russa della cultura europea nei meandri dei canali e dei viali, dei palazzi e delle casate nobiliari più illustri dell'epoca petrina: fra queste gli

Šeremetev, il cui palazzo (Fontannyj Dom, "casa della Fontana") costituisce una finestra attraverso la quale ricostruire le abitudini, la mentalità, le contraddizioni del tempo. Sullo sfondo della profonda dicotomia rispetto a Mosca e ai valori religiosi della civiltà della Moscovia ci sfilano davanti, con dovizia di particolari, le volontà e i decreti imperiosi di Pietro il Grande, i balli e i banchetti, i rendiconti delle spese e dell'abbigliamento, i cibi e le bevande dei nobili pietroburghesi. Assieme alle vicende degli Argunov (servi degli Šeremetev nonchè abili artigiani e artisti) ci viene delineato il fiorire delle arti, dei primi teatri (Ostankino), i rapporti talvolta ambigui e contraddittori fra le classi sociali. A livello generale si colgono la complessità e la profondità dei legami della cultura russa con quella europea, la molteplicità di istanze che permeavano l'atmosfera settecentesca e che si riflettono tutt'ora nel profilo urbanistico della città; si tratta di un sentire comune che affiora sottilmente fra le righe di poesie, diari e lettere dell'epoca.

Col secondo capitolo, "I figli del 1812", si esplora un periodo cruciale della storia della cultura russa, quello dell'invasione napoleonica, che costituisce il nucleo da cui si dipana, a cerchi concentrici, l'esposizione. Attraverso le vicende alterne della famiglia Volkonskij, (dal prestigio e dai rapporti d'eccezione con lo zar sino all'esilio in Siberia) vengono messe in luce le profonde differenze fra la generazione dei padri e quella dei figli, la rivolta contro "l'etica di servizio" che dominava la cultura e la mentalità settecentesche e il desiderio recondito di una maggiore conoscenza delle proprie radici "russe". Viene evocato con ricchezza di particolari il clima culturale in cui sbocciano l'arte di Puškin e le idee dei Decabristi, con il culto dell'amicizia, la sete di riscoperta del proprio patrimonio nazionale, la tendenza a una "russificazione" delle abitudini e dei costumi sentita come riappropriazione della propria identità profonda. La musica, la pittura di ispirazione contadina, i motivi del primo Gogol′ e di Karamzin, pur nelle loro singole peculiarità, affondano allo stesso modo le radici nello "spartiacque culturale" della guerra del 1812, ci sono presentati come riflessi dello stesso prisma, da cui escono, scomposti, i rapporti personali e familiari, le convenzioni sociali e gli ideali di riferimento.

Nel terzo capitolo il motivo dominante è legato alla città di Mosca, che viene introdotta dallo sguardo e dai commenti di Napoleone, nemico e conquistatore, ma, allo stesso tempo, affascinato dalla sua bellezza. Si ricostruiscono così, diacronicamente, le tappe salienti della storia culturale e urbanistica della città, dalla sua ascesa medievale al regime sovietico, partendo dal ruolo fondamentale della religione, dall'epoca di Ivan il Terribile in poi. Viene ricostruita l'immagine tradizionale di "grande villaggio" tipicamente russo rispetto alla "regalità" europea di San Pietroburgo, si descrivono gli usi e costumi degli abitanti e il loro evolversi di pari passo alle tragiche vicende storiche. Attraverso le immagini affascinanti di alcune opere letterarie che ne celebrano le sfaccettature, emerge l'indole sorniona, "semiorientale" di Mosca, capitale gastronomica del paese, dedita ai piaceri e agli svaghi: il culto dei banchetti e del bere, del cibo raffinato ed esotico, della vita notturna connotano il *modus vivendi* moscovita. In quest'atmosfera si fa strada una musica nuova, di forte impatto, quella di Musorgskij, di Borodin e Balakirev, i *kučkisty*, di cui seguiamo in dettaglio le vicende artistiche e umane nel prosieguo del XIX secolo. L'importanza di Stasov e di una figura come Savva Mamontov (mecenate e a sua volta artista), viene collegata alla tendenza generale al recupero di motivi nazionali, di figure dal foklore e dalla storia russi, come Boris Godunov, soggetto a cui si ispirano varie opere.

Il quarto capitolo, dall'emblematico titolo "Il matrimonio contadino", esplora il complesso tema della vita e della cultura popolare contadina, e della sua ricezione in alcuni casi idealizzata, artistica, da parte di illustri esponenti dell'intellighenzia nella seconda metà del XIX secolo. Vengono delineati i rapporti fra i fenomeni culturali e le personalità più significative del periodo, fra cui viene dato spazio in particolare al populismo, alla pittura di Repin, alla scrittura di Tolstoj e Turgenev, alla "questione morale" posta dal sistema iniquo di servaggio. La ricostruzione del matrimonio contadino rappresenta il nucleo da cui si diparte la narrazione di tradizioni e rituali del popolo, ma anche delle durissime condizioni di vita nelle campagne, a confronto con la vita dei nobili (il matrimonio di Kitty e Levin in *Anna Karenina*).

Col quinto capitolo Figes ci conduce "Alla ricerca dell'anima russa": il motivo centrale è legato alla religione ortodossa, ai suoi riti e valori profondi, al ruolo

storico-culturale emblematico dei monasteri attraverso i secoli, Optina Pustyn´ su tutti, con cui si apre e si chiude la narrazione. Viene messa in rilievo la forte presenza di istanze religiose nelle opere letterarie, musicali, pittoriche più importanti (Gogol´, Tolstoj e Dostoevskij), con i dubbi e il travaglio spirituale che caratterizzano lo spirito russo. Si tratta di un itinerario che tocca molteplici aspetti della civiltà russa, di cui la religiosità, la ricerca spirituale e morale sono sicuramente componenti di assoluto rilievo a tutt'oggi, con scissioni e movimenti settari perseguitati in varie epoche, alla ricerca di un cristianesimo più autentico, più "vero".

Il sesto capitolo è dedicato al tema dell'influenza asiatica nella cultura russa, con le commistioni profonde a livello artistico (Kandinskij), linguistico, sociale, dato che molte famiglie russe avevano origini mongole (si pensi ad esempio ai cognomi Turgenev, Bulgakov e Godunov). Con un balzo indietro nel tempo si traccia la storia della dominazione tatara e dei rapporti reciproci fra le due culture, delle tracce rimaste e semicelate dallo scorrere dei secoli, ma ben presenti nella sensibilità e nelle tradizioni popolari russe: dagli sciamani agli *jurodivye* [folli in Cristo], alle suggestioni pittoresche del Caucaso, che furono motivi ispiratori in varie epoche (Lermontov, Balakirev). I contrasti fra queste tendenze filo asiatiche e gli slavofili nazionalisti connotano la scena culturale del tardo Ottocento, sui quali spicca la figura di Čechov, che si distingue sullo sfondo dell'epoca. La "paura patologica" della steppa asiatica continua a serpeggiare nella cultura e nella coscienza russe sino al XX secolo, come testimonia *Pietroburgo* di A. Belyj (1913) e, con una visione opposta, l'opera di Blok.

Con il settimo capitolo la cultura russa viene osservata, come suggerisce il titolo, "attraverso la lente sovietica", seguendo le vicende umane e artistiche della poetessa Achmatova nella casa della Fontana, i cambiamenti nella vita quotidiana, la costruzione dell'"uomo sovietico" e via via gli eventi sempre più tragici e sinistri dell'era staliniana. Gli avvenimenti e le scelte culturali imposte, il clima opprimente, il terrore e l'umiliazione in cui erano relegate le classi colte vengono spiegati dall'interno, con dovizia di dettagli e testimonianze, con uno sguardo arricchito dalle scoperte e acquisizioni storiografiche più recenti. Ampio spazio è dedicato al teatro e alla cinematografia (Mejerchol´d e Ejzenštejn), alla musica e alla poesia, alla figura di Stalin in rapporto alla vita culturale e all'evolversi di istanze e correnti artistiche sempre più aride e impostate, che sostenevano ideologicamente il regime.

L'ottavo capitolo, che idealmente rappresenta la chiusura dell'itinerario storico-culturale e la proiezione verso il presente, è dedicato alla rievocazione della "Russia esule", con le correnti, le personalità, le idee e le contraddizioni degli emigrati, scappati in seguito alla Rivoluzione d'ottobre e alla creazione dell'Unione sovietica. Seguiamo le vicende dei "Bianchi" esuli, la nostalgia, i rapporti complessi con la madrepatria, le fughe e gli spostamenti tra Europa e America, le difficoltà e i ritorni, spesso tragici (Cvetaeva). I motivi dominanti delle opere artistiche nate nell'emigrazione sono spesso strettamente legati alla complessità della situazione storica e vengono collocati alle radici del sentire dell'esule, anche al di là delle differenze dei singoli. Si tratta di un percorso ricco di spunti e contraddizioni, di viaggi e solitudine, di integrazione e isolamento, di incontri a volte mancati e di silenzi nel dipanarsi del XX secolo.

Ilaria Remonato

A. Ferrari, *La foresta e la steppa. Il mito dell'Eurasia nella cultura russa*, Scheiwiller, Milano 2003

La riflessione critica sull'identità storico-culturale della Russia trova un interessante contributo in ambito italiano con questo volume, assai curato editorialmente, che presenta un ampio apparato bibliografico organicamente integrato con l'esposizione tematica e una breve sezione iconografica che riprende aspetti e protagonisti del tema generale. Il lavoro si propone non tanto un'analisi imagologica della visione russa dell'Oriente, quanto piuttosto una indagine sulla definizione dell'identità russa in funzione della sua componente orientale, rintracciando le fasi e gli episodi di questa progressiva scoperta di un "altro Sé". Le relazioni, storiche e ideali, del mondo politico e culturale russo con un Oriente "prossimo e consonante" emergono in modo articolato in questo progetto di esplorazione del tema in senso diacronico e multidisciplinare, evidenziando in vari ambiti (filosofia, letteratura, arte, politica) alcuni momenti di effettiva interazione e altri di più sfocata suggestione. Nell'esperienza culturale russa, l'Oriente non sempre si è caratterizzato, nota l'autore, secondo modalità di per-

cezione identiche a quelle europee, in base alle quali esso viene interpretato come mondo essenzialmente "altro". L'autore rileva quanto tuttora scarsi siano gli studi sulla storia delle concrete dinamiche di interazione del mondo russo con le vicine culture asiatiche (cumani, chazari, peceneghi, tatari), e tuttavia sottolinea come in vari e spesso lunghi momenti storici (la Rus´ kieviana, il periodo tataro, la Moscovia) si è trattato di un vero e proprio rapporto complementare, che ha favorito sintesi culturali originali.

Accolto il ridimensionamento storiografico della figura di Pietro I quale unico responsabile di un processo di europeizzazione, già in atto nel secolo precedente per il tramite ruteno, alla politica petrina si attribuisce comunque una deliberata strategia di assimilazione della cultura occidentale, atta a prevenire un rischioso scontro antagonistico e a inserire paritariamente il paese nel contesto europeo. L'autore considera tale processo come uno dei primi esempi di europeizzazione mondiale (eurocentrismo) e il Settecento russo come periodo imitativo della tradizione europea, di cui la Russia assorbe anche la rappresentazione dell'Oriente (dispotico, irrazionale e "arretrato") e i confini distintivi tra Europa e Asia (sulla linea degli Urali). Nasce così l'immagine di una Russia come ultimo avamposto e primo baluardo della civiltà europea, e si fa strada la visione di una sua "missione civilizzatrice" delle terre asiatiche dell'impero. Tuttavia all'impero russo fatica ad applicarsi, osserva l'autore, la netta distinzione europea tra madrepatria e colonie, per via di una contiguità territoriale e storico-culturale che favorisce la graduale nascita di una entità geopolitica multietnica e multiculturale.

La progressiva unificazione russa del continente eurasiatico e la conseguente creazione di un impero estensivo (e non coloniale) alimentano lo sviluppo di ciò che l'autore definisce una specifica "qualità sincretica" della cultura russa (seppure "non riscontrabile in ogni contesto e in ogni situazione"), che però egli tiene a distinguere da possibili istanze di valore teleologico e universalistico. Intorno alla metà del XIX secolo il più deciso orientamento della politica russa verso l'Asia, indotto dalla delusione dei suoi tentativi di affermazione europea (guerra di Crimea, congresso di Berlino) e la nuova visione romantica che valorizza la diversità dei caratteri nazionali determinano "interessanti tentativi di espansione del periscopio culturale russo" e un contatto più diretto con le varie realtà asiatiche, ancorché attraverso il prisma etnografico eurocentrico. Con le nuove campagne di espansione in Estremo Oriente si accentua la componente asiatica dello spazio imperiale russo, con ciò "consolidando la sua dimensione bicontinentale e multiculturale". Nella parte centrale dello studio, ad alcuni casi di peculiare sintesi individuale del rapporto Russia-Asia (Gasprinskij, Blavackaja, Uchtomskij, Doržiev, Ungern-Sternberg, Rerich) si associa una sistematica indagine del tema in varie correnti culturali russe: slavofilismo, populismo, misticismo esoterico, scitismo, panmongolismo, esotismo sovietico. Fino al pensiero eurasista, che l'autore considera uno dei più interessanti contributi al superamento ideologico dell'antitesi Occidente-Oriente ("tra Europa e Asia: *tertium datur*"). In chiave eurasista si legge anche il titolo dell'opera, *La foresta e la steppa*, che allude alla reinterpretazione dello *Slovo o polku Igoreve* [Cantare di Igor´] come massima espressione artistica di una comune civiltà russo-turanica: la "steppa" (i popoli nomadi) intesa come elemento complementare e dialettico della "foresta" (la *Rus´* medievale).

L'ampio spazio dedicato all'eurasismo parte da una curata esposizione delle teorie degli anni Venti e Trenta (Trubeckoj, Vernadskij, Savickij, Jakobson, Alekseev), considerate dall'autore un momento fondante ma concettualmente non definitivo dell'elaborazione ideologica del movimento, che continua con i successivi autonomi studi sulle popolazioni nomadi di Lev Gumilev, ideale "*trait d'union* tra l'eurasismo classico e quello contemporaneo". La ripresa di interesse per tale teoria in epoca post-sovietica nasce dalla rinnovata ricerca di una identità russa che nella sua variante neo-eurasista si candida come alternativa sia a quella filo-occidentalista che a quella etno-nazionalista. Le ultime pagine del volume propongono una breve disamina della ricezione della ideologia eurasista presso varie correnti politiche contemporanee (estrema destra e nazional-comunismo), ideologia di cui l'autore rileva la "graduale diffusione pur senza divenire dominante". In chiusura si giunge a più ampie considerazioni, dichiaratamente "soggettive", sulla possibile fecondità di un nuovo orizzonte identitario neo-eurasista come modello geopolitico adeguato alla Russia del XXI secolo ("Russia,

URSS, Eurasia"), nell'ambito di una visione mondiale multipolare.

Valido strumento di indagine sul tema, per la notevole accuratezza del compendio critico-bibliografico e per l'ampia rassegna documentale, l'opera merita un'approfondita lettura, certamente in grado di stimolare riflessioni e interrogativi, costituendo un efficace incentivo ad altre letture che al tema dello sviluppo dell'identità russa applichino ulteriori chiavi interpretative.

Catia Renna

Un "mensonge déconcertant"? La Russie au XX^e siècle, a cura di J.-Ph. Jaccard in collaborazione con K. Amacher, l'Harmattan, Paris 2003

Questo libro curato da Jean-Philippe Jaccard è una raccolta di articoli che presentano un approccio diacronico e sincronico sulla questione della menzogna in Russia attraverso diversi episodi della sua storia. Il titolo "Una menzogna sconcertante? La Russia nel XX secolo" annuncia fin dall'inizio la volontà di interrogarsi a fondo su un tema al quale sono stati pure già dedicati diversi studi. Il volume è diviso in cinque parti intitolate respettivamente "La grande menzogna", "I linguaggi della menzogna totalitaria", "Smettere di mentire", "Quale verità" e "Il rovescio della menzogna". Ogni parte è composta da alcuni articoli, noi ci soffermeremo solo su alcuni di essi. Nella premessa, J.-Ph. Jaccard spiega di aver scelto questa problematica per determinare un certo numero di caratteristiche tipiche della menzogna, come essa si è espressa nel XX secolo in Russia, e capire le convergenze che esistono tra ciò che egli chiama "menzogna totalitaria" e "menzogna democratica", fornendoci quindi anche gli strumenti per decodificare quest'ultimo fenomeno con cui siamo costretti a confrotnarci ogni giorno.

Nel contributo che apre il volume, intitolato "Falsa(e) verità – vera(e) menzogna(e)", J.-Ph. Jaccard, parlando della menzogna sovietica, ne mette subito in evidenza l'aspetto totalizzante: la verità, scrive, essendo una e unica, è di conseguenza costretta a inglobare tutti gli aspetti della vita (p. 25). Secondo lui, dai primissimi anni del regime, tutto è andato avanti nella direzione di una regolamentazione in funzione di una "linea generale" che si confondeva con la verità. A questo proposito numerosi sono gli esempi che possono venire in mente al lettore: in primo luogo il discorso di Stalin al XVI congresso del partito: nel 1931, infatti, Stalin annunciava l'inizio di una lotta su due fronti, contro il nazionalismo locale e contro lo sciovinismo grande-russo e di conseguenza molti politici e scienziati furono accusati di uno o l'altro dei due nuovi "crimini".

Dell'interessante intervento di Michail Maiatsky, "Il paradosso del mentitore alla sovietica" ci sembra importante sottolineare il ruolo della dottrina filosofica ufficiale, la dialettica: la dialettica, scrive Maiatsky, "doveva flessibilizzare la dottrina, ma, in combinazione con il postulato secondo il quale la teoria e la realtà corrispondevano, toglieva al marxismo ogni probabilità di sembrare falso" (p. 43). Erano gli organi del partito, come la Pravda, a essere incaricati di determinare il vero e il falso, non solo nella politica e nell'ideologia, ma in tutti i settori della vita quotidiana.

Nella seconda parte del libro, François Albera si interroga "Se i Russi hanno creduto ai loro film" come rappresentazioni della realtà. Nel testo affronta il problema dei film sottoposti a un nuovo montaggi e delle foto manipolate e ritoccate. Riprendendo, tra tante altre, la scena finale del film *La caduta di Berlino* di Tchaureli dove Stalin in uniforme bianca scende dall'aereo e il film di Pyriev *Alle sei e mezzo di sera dopo la guerra*, l'autore alla fine di tutti gli esempi riportati sostiene che "no, i Russi non ci hanno creduto".

Nella quarta parte Wladimir Berelowitch studia i manuali di storia moderni per rispondere alla domanda se i manuali di storia russi continuino a mentire come facevano i loro predecessori sovietici. Erano infatti proprio i manuali di storia, e la storia intera come disciplina, a essere oggetto di un'attenzione particolare da parte del regime. L'inizio dell'articolo delinea a grandi tappe lo sviluppo della storiografia nell'Urss: il manuale del 1938, ad esempio, imponeva una visione della storia semplicistica, costituita dai passaggi alle varie "formazioni" economiche e sociali (feudalesimo, capitalismo e socialismo) nella storia della Russia e dell'Urss. Il contributo di Berelowitch sfrutta moltissimi esempi concreti di episodi che si possono rivelare preziosi come documenti storici; merita un interesse particolare prima di tutto la citazione delle condizioni del concorso svoltosi nel 2001 per i tre migliori manuali di storia. L'autore è arrivato alla conclusione che i manuali di oggi

non sono più sottomessi a vincoli ideologici, rilevando però quanto difficile sia abbandonare gli stereotipi anche nell'uso dei termini tradizionali "feudalesimo", "capitalismo" e cosi via (p. 212). Per di più, se gli allievi delle classi superiori hanno la maturità per giudicare e mettere a confronto diversi testi, agli allievi più piccoli continuano a essere riservati racconti che "soffrono" di un'evidente "passione nazionale" (p. 219).

L'articolo di J.-Ph. Jaccard intitolato "La guerra di Cecenia. Il rovescio del decoro" esplora la visione uniforme e negativa che hanno della Russia gli occidentali. L'articolo mette infatti in evidenza, a partire dall'esempio concreto della guerra, un elemento fondamentale nella fabbricazione dell'immagine della Russia, che spesso produce un'immagine falsa basata su una serie di cose vere. Come dimostra anche il caso italiano sulla Russia vengono infatti "scritti solo orrori" (p. 246). Jaccard cita ad esempio un articolo della rivista Nouvel Observateur del 2000: secondo l'autore durante il conflitto del 1994–1996, i sondaggi hanno rilevato che le persone contrarie all'intervento fossero dal 20 al 40 percento: "visibilmente", però, "tutto ciò che non coincide con l'immagine negativa che si ha della Russia viene scartato sotto il pretesto che esso non suscita interesse" (p. 252).

Per concludere non si può non sottolineare che *Un "mensonge déconcertant"? La Russie au XX^e siècle* è un libro di grande interesse per tutti gli slavisti che si interessano alla vita intellettuale e a una visione critica della storia moderna della Russia.

Elena Simonato e Irina Kokochkina

O. Mandel´štam, *Il programma del pane*, a cura di L. Tosi, Città Aperta Edizioni, Troina (En) 2004

Quel che si dice il libro che avrei voluto scrivere... Io ne sono invece solo il recensore, mentre la curatrice del volume, apparso nella primavera del 2004 presso una piccola casa editrice siciliana, è Lia Tosi, allieva di Angelo Maria Ripellino, insegnante di russo nelle scuole superiori e autrice di romanzi e racconti. Con questo volume Lia Tosi presenta al lettore una vera e propria antologia ragionata dell'opera, in prosa e in poesia, di Osip Mandel´štam, ottimamente tradotta e organizzata.

Le scelte operate dalla curatrice partono dal fondamentale assunto che la supposta estraneità di Mandel´štam alla sua contemporaneità sociale e politica – la Rivoluzione bolscevica e l'instaurazione del potere sovietico – sia semplicemente il frutto della campagna di denigrazione che lo condurrà al confino e quindi alla deportazione: l'opera di Mandel´štam sarebbe invece profondamente legata al suo tempo, trarrebbe fondamentalmente ispirazione dalla forte passione civile che la caratterizza nella sua interezza e che, come sottolinea la Tosi, permetteva a Josif Brodskij di ritenere Mandel´štam un personaggio intollerabile per qualsiasi sistema politico. Tale assunto si concretizza pertanto nella metafora del grano-pane che attraversa tutti i testi presenti nell'antologia, a partire da quella *Pšenica čelovečeskaja* [Frumento umano] con cui essa si apre, testo a lungo trascurato e riscoperto soltanto a partire dai primi anni Ottanta. Prendendo spunto dalle riflessioni di autorevoli studiosi dell'opera di Mandel´štam, come Segal e Toddes, la Tosi sceglie di seguire lo sviluppo di tale complesso metaforico attraverso una serie di opere in cui gli uomini, per riprendere le parole utilizzate nella quarta di copertina, sono "come chicchi di grano rinchiusi in un sacco dopo le devastazioni delle guerre, in esistenze che separate non danno pane, non fanno società: ma possono recuperare la vocazione a lievitare in insiemi, in popoli, purché lievito nel processo di rigenerazione sia la poesia, la cultura, la parola. E purché stesso lievito sia fermento in un'economia chiamata a restaurare il devastato universo in 'focolare' globale, casa calda di tutti, dove sia fatto divieto di 'atterrire e straziare'". Se accettiamo dunque quanto scritto dallo stesso Mandel´štam in *Parola e cultura* a proposito dell'ideale poeta sintetico della modernità, in cui "cantano idee, sistemi scientifici, teorie sullo Stato precisamente come nei suoi predecessori cantavano usignoli e rose", non possiamo non concordare pienamente con l'ipotesi proposta dalla Tosi.

Il volume si apre dunque con una prefazione in cui la curatrice espone con chiarezza la sua tesi per poi proseguire con la traduzione dei testi presi in considerazione. Si tratta nell'ordine di quattro testi in prosa ("Frumento umano", 1922; "Parola e cultura", 1921; "Sulla natura della parola", 1922; "Umanesimo e tempo contemporaneo", 1923) e di otto testi poetici ("Ecco il tabernacolo", 1914; "Quando cresce lievitata la pasta dei pani", 1922; "Serraglio", 1916; "Ma il cielo è incinto di futu-

ro", 1923; "Il vento a noi consolazione portò", 1922; "Come un corpicino piccolo", 1923; "Ode a Stalin", 1937; "Versi sul soldato ignoto", 1937), a ognuno dei quali fa seguito un ampio commento, in cui si citano esplicitamente i più significativi riferimenti critici, e un articolato e puntuale sistema di note esplicative.

A partire dall'"Ode a Stalin" e dai "Versi sul soldato ignoto" le traduzioni cedono tuttavia il passo dapprima alle riflessioni della curatrice, che inserisce questi due testi all'interno di un breve saggio di commento, e quindi a una lunga postfazione, che porta lo stesso titolo dell'intero volume, in cui viene discussa e argomentata con acume e attenzione la tesi che, esposta nella prefazione, costituisce il perno introno a cui ruota l'intera antologia. Un particolare cenno merita inoltre il successivo breve intervento della curatrice a proposito dell'"Ode a Stalin", qui presentata per la prima volta in traduzione italiana, opera spesso omessa anche nelle edizioni in lingua russa dell'opera di Mandel´štam a causa dell'opinione espressa da Nadežda Mandel´štam nelle sue memorie, secondo cui l'ode sarebbe stata una sorta di autoimposizione meccanica con cui il poeta perseguitato avrebbe tentato di guadagnarsi *in extremis* i favori del potere: la curatrice, in accordo con altri ricercatori, reagisce invece inserendo l'ode nel contesto della contemporanea produzione di Mandel´štam e gettando una nuova luce su un'opera tanto controversa. Il volume si conclude quindi con una nota biografica, sintetica ma completa, e con una bibliografia ricca e aggiornata.

Nel complesso il volumetto si presenta dunque come una lettura estremamente stimolante non solo per gli specialisti, ma anche per chi voglia accostarsi per la prima volta all'opera di uno dei maggiori poeti del primo Novecento russo. La scelta di organizzare coerentemente i testi intorno a uno spunto critico ben determinato costituisce d'altra parte un valore aggiunto che fa di questa silloge ragionata un prezioso contributo in lingua italiana alla conoscenza e diffusione dell'opera di Mandel´štam.

Milly Berrone

I. Iwasiów, *Gender dla średnio-zaawansowanych. Wykłady szczecińskie*, W.A.B., Warszawa 2004

Con il libro *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj* [Rivendicazioni. La donna lettrice oggi, 2002] Inga Iwasiów aveva presentato in maniera organica la sua prospettiva critica tramite una serie di saggi e schizzi in un certo modo rivoluzionari. Metteva in primo piano un elemento fondamentale del rapporto lettore-autore (normalmente taciuto o tralasciato in nome di un presunto universalismo culturale), che propone una interpretazione letteraria, ma anche sociologica e culturologica, connotata sessualmente. Mostrando che sia lo scrittore sia il lettore sono dotati di un sesso e che questo influisce sulle dinamiche di produzione e fruizione del testo, la Iwasiów analizzava vari aspetti della letteratura prodotta da uomini da un punto di vista femminile/femminista. Evidenziando i meccanismi alla base di ogni tentativo interpretativo, che sono invariabilmente legati alla propria appartenenza sessuale, ma rifuggendo da qualunque intenzione essenzialistica (esiste sempre un individuo specifico dietro il concetto di uomo e donna lettore/scrittore, e il fattore sessuale si esprime in ognuno in maniera particolare e interagisce con altri importanti elementi), affermava il valore di una nuova prospettiva critica sensibile agli aspetti di genere.

Nel suo ultimo lavoro intitolato *Gender dla średnio-zaawansowanych* [Gender per medio-avanzati, 2004] la Iwasiów riprende questo filone interpretativo, ribadendo fin dalle prime pagine la sua specifica prospettiva di critica/lettrice, poiché "l'universalismo significa tuttavia tacere ulteriormente e conseguentemente la monosessualità dominante della cultura" (p. 37). Il libro consiste di una raccolta di testi, in cui vengono discussi e spiegati importanti aspetti teorici del *gender criticism* e della filosofia femminista, accanto a concrete analisi testuali fondate su materiale della più varia provenienza geografica (romanzi polacchi come anche prosa asiatica e americana). Il genere scelto dalla Iwasów per presentare le sue idee è quello della lezione, che fornisce un elemento in più rispetto al saggio accademico, riduce la distanza tra il critico e il lettore, pungola il suo ascoltatore, tiene viva la sua attenzione, alimenta la sua curiosità, sfrutta un linguaggio che, pur rimanendo sempre tecnico, si presenta in un certo modo colloquiale, diretto. E permette di tratteggiare velocemente un argomento per poi passare al successivo, con la possibilità di ritornare indietro, ampliare, precisare e chiarire un particolare concetto o aspetto della questione, mantenendo il discorso sempre aperto a nuovi stimoli, nuove

interpretazioni, mai concluso una volta per tutte. Il problema della ricezione dei *gender studies* (oltre alla ancora scarsa considerazione in ambito accademico, che fatica ad accettare nuove metodologie e nuovi strumenti critici) consiste nel metalinguaggio specialistico che sconforta più di un lettore, ma che in una certa misura risulta inevitabile se la comunicazione vuole raggiungere il suo scopo e trasmettere un sapere specifico. La Iwasiów supera brillantemente questa prova, solo a tratti il suo linguaggio risulta (forse inevitabilmente) troppo settoriale, ma senza mai diventare sterile. Il talento comunicativo della Iwasiów si mostra anche nel rendere accessibili ragionamenti e ipotesi teoriche di non facile o istantanea ricezione, richiamandosi spesso alla sua situazione privata e personale, fornendo esempi concreti e aneddoti suggestivi.

Le dieci lezioni proposte (che sono state composte per l'occasione o sono rielaborazioni di lezioni effettivamente tenute dalla Iwasiów) affrontano argomenti eterogenei, ma sempre legati da un comune denominatore, una prospettiva di analisi *gender sensitive* che permette di evidenziare specifici aspetti delle dinamiche culturali in atto nella società: svela i rapporti di potere/sapere insiti nel discorso pubblico, analizza motivazioni e conseguenze della retorica connessa alla convinzione di una conoscenza neutrale, ma anche delle prospettive tolleranti e politicamente corrette, rende consapevoli degli stereotipi culturali, proiezioni di un discorso maschile dominante, mostra le strategie persuasive di un patriarcato intellettuale a tutti i livelli di diffusione del testo (composizione, lettura, interpretazione critica, discussione pubblica), rivela posizioni misogine o omofobe nascoste dietro affermazioni esteriormente innocue e neutrali. In ultima analisi una lettura gender rende il lettore cosciente, competente, sospettoso verso discorsi apparentemente obiettivi e imparziali, attento ai paradossi di una cultura che vuole essere per tutti, ma che porta avanti un discorso specifico, fatto spesso di dominazione e marginalizzazione. Secondo la Iwasiów "oggi ci interessa meno un universale 'senso deposto' nei fatti culturali, o perlomeno quella porzione di senso che può essere riportata esclusivamente all'ispirazione e alle intenzioni dell'artista. Tra le domande 'che cosa è' e 'a cosa / a chi serve' scegliamo la seconda, senza perdere di vista la prima. La questione su 'come è fatto' rappresenta solo un obbligo formale dell'interpretatore, che ricerca un sapere sull'uomo nelle sue creazioni. Guardiamo queste creazioni da molti punti contemporaneamente e alla fine non ne scegliamo necessariamente uno. Siamo multilettori in multiplex di multitesti" (p. 7).

Nella prima lezione, intitolata "Czego pragniemy: gender wobec sexu" [Cosa desideriamo: il gender rispetto al sex], la Iwasiów spiega i principali fondamenti concettuali degli studi di genere e li rapporta alle esigenze della moderna umanistica. Se la categoria "sex" indica il sesso biologico, il patrimonio genetico che definisce la coppia binaria maschio-femmina, il "gender" indica il sesso culturale, la sua forma socialmente determinata, la rappresentazione culturale che riveste il corredo biologico dando vita allo status di uomo-donna. Anche se dopo la rivoluzione poststrutturalista degli anni Novanta si tende a non separare nettamente questi due aspetti ora considerati inscindibili nell'identità di genere, la coppia terminologica sex-gender continua ad assolvere una fondamentale funzione concettuale e rimane come presupposto teorico di valore primario.

Nella seconda lezione, "O wrażliwości na płeć jako strategii lektury w krytyce literackiej" [Sulla sensibilità verso il sesso come strategia di lettura nella critica letteraria], la Iwasiów affronta la questione dei *women studies*, al cui interno sono nati i primi fermenti di questa nuova sensibilità critica. Inizialmente questi studi si sono configurati come "archeologia femminista" incentrata sulla riscoperta di un passato femminile taciuto o negato: "la storia della letteratura delle donne mostra innanzitutto come le donne tacevano, parlavano con una voce non loro oppure – nel migliore dei casi – parlavano da un luogo di clausura. Allo stesso tempo permette di svelare il paradigma privilegiato della cultura imperniata su valori maschili, sui suoi meandri e sui suoi punti caldi. Il silenzio delle donne è coperto dal velo del linguaggio patriottico, civico, cristiano" (p. 39). In questo capitolo la Iwasiów delinea anche il rapporto tra *women studies* e *gender studies*, e mette in relazione la prospettiva femminista con le dinamiche di creazione di un canone letterario.

La terza lezione, dal titolo "Płeć skonstruowana" [Il sesso costruito], consiste in un veloce ma esaustivo excursus della storia culturale occidentale, in cui vengono elaborate strategie diverse, ma connesse tra loro, che

hanno prodotto le attuali prospettive di approccio culturale *gender sensitive*. L'autrice parte dalla analisi della seconda ondata del femminismo degli anni Sessanta, fortemente incentrato sulla teorizzazione e la produzione di un apparato filosofico coerente, cosa che lo differenzia dal femminismo americano di inizio secolo, maggiormente attivo politicamente e legato alla necessità concreta del diritto al voto e della parità socio-giuridica delle donne. Continua con il decostruttivismo e il poststrutturalismo degli anni Ottanta e Novanta, che fornisce strumenti attualmente indispensabili per gli studi femminili e di genere. Secondo la Iwasiów "il soggetto oggi non è o parte di un gruppo (identico al gruppo) o solo se stesso (individuale). Il soggetto si trova a mezza via tra momenti di scelta individuale e una appartenenza temporanea, passeggera, negoziata o imposta. Questo soggetto nel linguaggio di Zygmunt Bauman si chiama vagabondo o turista" (p. 67). Delinea poi gli aspetti principali dei *gender studies* propriamente detti e introduce la *queer theory*, con particolare attenzione alla sua principale teorica Judith Butler.

La quarta lezione, intitolata "Przyjemność" [Il piacere], si differenzia per tono e argomento dalle precedenti, e si fonda sul concetto di piacere come componente essenziale del sentire e del creare femminile: "la donna, innanzitutto quella che scrive, ma anche quella che descrive il mondo attraverso codici diversi da quelli artistici oltre l'esperienza fallica del patriarcato, prova una *juissance*, un piacere, impensabile nella lingua dei padri" (p. 100). Il concetto di piacere, che costituisce un punto aperto nel dibattito femminista, diviene una categoria concettuale ed epistemologica nello stretto rapporto che unisce linguaggio e corpo, come la Iwasiów evince sulla base di una attenta analisi del romanzo *La vita sessuale di Catherine M.* della francese Catherine Millet, che raggiunge "una delle zone proibite: raccontare il sesso senza la giustificazione dell'amore. Raccontarlo e/o non praticarlo" (p. 106) e assume dunque un valore trasgressivo, perché decostruisce le regole del discorso amoroso / sessuale di impostazione patriarcale.

Nella sesta lezione "Płeć i autobiografia" [Sesso e autobiografia] e nella settima "Kobieca saga i potrzeba genealogii" [La saga femminile e il bisogno di una genealogia] la Iwasiów applica gli strumenti metodologici presentati nelle pagine precedenti e individua due generi letterari, nei quali la produzione identitaria delle donne trova terreno fertile in cui svilupparsi. Se la prospettiva autobiografica permette alle scrittrici di liberarsi da schemi e linguaggi maschili per esprimere la propria ricerca individuale e collettiva con maggiore apertura e secondo una lingua propria, la saga funziona come spazio di creazione di una genealogia femminile che serve alla (ri)costruzione di un passato comune. Dunque non si tratta tanto di un ritorno al passato per riscoprire le radici culturali femminili, quanto di creare queste stesse radici: "bisogna trattare la tradizione femminile più come la tradizione di una creazione consapevole di una tradizione, che non come un segreto che separa da dentro i testi delle donne rinchiuse con la forza all'interno della famiglia patriarcale" (pp. 117–118).

La settima lezione, intitolata "Postkolonializm" [Postcolonialismo], costituisce un ampliamento degli ambiti del discorso scientifico trattati in questo libro. La Iwasiów analizza la teoria postcoloniale che mette in discussione non solo la filosofia femminista, vista da questa prospettiva come prodotto di un soggetto specifico, quale è quello bianco, occidentale ed eterosessuale, ma tutta la cultura occidentale. Il pensiero delle studiose asiatiche o afroamericane permette di rivedere alcuni punti considerati storicamente come assodati, ne rivela la retorica persuasiva e consente di ripensare il femminismo non come universalizzante, ma come rispettoso delle specifiche caratteristiche delle minoranze di cui si compone, e attento alle sue voci. Allo stesso tempo la Iwasiów nota che "un problema insolubile delle teorie postcoloniali è fino a che punto si riesce a 'non colonizzare' con le categorie del discorso della maggioranza i discorsi delle minoranze, le cui implicazioni e la cui marginalizzazione vengono trattate come un fatto aprioristico" (p. 166).

In "Płeć i historia" [Sesso e storia] la Iwasiów analizza il rapporto tra *gender studies* e neostoricismo attraverso una approfondita analisi di un ricco materiale testuale proveniente soprattutto dalle letterature balcaniche degli ultimi anni, dove particolarmente evidente è il legame tra storia e (drammatica) condizione femminile.

Particolarmente riuscita e intrigante è la nona lezione intitolata "O niemożliwości czytania poza kategorią gender. Recepcja Sarah Kane w Polsce" [Sull'impossibilità di leggere oltre la categoria gender. La ricezione

di Sarah Kane in Polonia]. La Iwasiów analizza gli stili della ricezione della drammaturga inglese, il cui teatro ha goduto in questi ultimi anni di un grande successo in Polonia, suscitando una forte eco nel dibattito culturale. Le principali modalità di ricezione della Kane sono individuabili in una *critica borghese* (attenta alla difesa dei valori tradizionali, contraria alle stravaganze, ma con un atteggiamento di pietismo verso una "giovane infelice"), una *critica sociologico-culturale* (che interpreta il teatro della Kane come espressione di un disagio generazionale), una *critica psicoanalitica* (che prova a capire motivazioni e conseguenze di questa drammaturgia da una prospettiva introspettiva) e una *critica universalizzante* (inconsapevole o disinteressata alla comprensione dei motivi specificamente omosessuali del teatro della Kane, riportando il discorso alla questione dell'amore in generale). Secondo la Iwasiów "non abbiamo elaborato una lingua adeguata per fenomeni come la Kane [...] le affermazioni più frequenti sono mantenute o nello stile anacronistico dei difensori di una presunta purezza formale e del cosiddetto universalismo [...] oppure sono in accordo con l'agiografia del mercato" (p. 199), che sfrutta il motivo del suicidio della Kane e della sua vita infelice per renderla un'eroina tragica. Per la Iwasiów è impossibile interpretare e comprendere questo teatro senza assumere un atteggiamento empatico nei confronti del linguaggio (anche visuale), che riproduce sistemi di violenza e sopruso. L'abbondanza di castrazioni, uccisioni, mutilazioni, stupri e brutalità su cui si fonda la drammaturgia della Kane deve essere intesa come risposta al linguaggio di potere, la rappresentazione della degradazione umana è figura delle regole della struttura patriarcale fondata sull'istinto alla dominazione e al sopruso.

Concludono il libro un breve e divertente scritto autobiografico, che analizza (in una dimensione metaforica e in una concreta) se lo spazio universitario sia ostile o amico delle donne (la facoltà di polonistica dell'università di Stettino ha sede in una antica caserma prussiana con tutto ciò che strutturalmente ne deriva), e una appendice in cui delle studentesse (interessante che nessuno studente abbia partecipato) esprimono cosa fornisce/toglie una prospettiva gender come strumento interpretativo nella sfera genericamente definita come culturale. Proprio la Iwasiów spiega il suo punto di vista su questo argomento. Le sue parole possono essere un invito alla lettura del suo libro e la proposta di un approfondimento per una maggiore consapevolezza dei meccanismi in atto nella società e nella cultura contemporanee: "il testo è come una massa di fili aggrovigliati: ne estrai uno e vieni a conoscenza di tutto, una cosa dopo l'altra, e soprattutto a quale visione del mondo e a quale modello sociale quel filo ci conduce. Il 'sesso' è un territorio talmente innervato che può parlare forse più di tutto [...] Non leggendo secondo la categoria gender non vedrei i fili politici, sociali della coscienza comune. Non comprenderei il linguaggio di una generazione che discute spesso in una cerchia esclusivamente maschile, senza prendere in considerazione i cambiamenti nel mondo. Non mi stupirebbe che lo spazio di molti testi fosse proiettato di xenofobia, come se nelle strade delle città, sui luoghi di lavoro, nei dibattiti intellettuali non si incontrassero oggi persone di entrambi i sessi, ma come se esistesse una segregazione sessuale, della cui esistenza nella storia siamo venuti a conoscenza grazie ai gender studies. Non distinguerei neanche tra la letteratura delle donne e la letteratura che produce stereotipi patriarcali per le donne. Credo dunque che non capirei il mondo, che è mio. Non sarei un soggetto, ma un oggetto di manipolazioni" (pp. 40, 42).

Alessandro Amenta

Prešerniana. Atti del convegno internazionale Dalla lira di France Prešeren: armonie letterarie e culturali tra Slovenia, Italia ed Europa, a cura di J. Jerkov e M. Košuta, Ricerche Slavistiche, 2003 (I-XLVII)

Non è certo avventura da poco circumnavigare un'anima. Se poi l'anima è proprio quella di France Prešeren (1800–1849), uno tra i maggiori nomi della letteratura slovena, poeta "laureato" con tanto di piazza e imponente monumento *aere perennius* a lui dedicati nel cuore antico di Ljubljana, allora l'impresa diventa rischiosa. Tanto più quando si è così vicini alle ricorrenze di rito (in questo caso quelle del bicentenario dalla nascita dell'autore, celebratosi appunto nel 2000 con il convegno internazionale di studi che ha reso possibile la presente pubblicazione), il rischio di cadere nell'esagerazione da parata o nella ridondanza bandistica da commemorazione aumenta esponenzialmente. Tutti elementi che

offuscano il rigore dei profili e la profondità degli studi, scivolando spesso banalmente nella formula vuota del panegirico. Ma è altrettanto facile cadere nell'eccesso opposto, ovvero nella comprensibile tentazione di enfatizzare a tal punto l'importanza dei propri studi da prenderli troppo sul serio, rendendoli alla fine aspri e inavvicinabili per l'acribia e la seriosità con cui sono stati condotti. Per fortuna la cifra di questa raccolta di saggi sembra davvero essere un'altra e si attesta fin dalle battute iniziali sul filo di un'indagine a tutto campo, intelligente, curiosa, improntata a un taglio critico moderno e non del tutto scevra da una certa qual divertita ironia, capace di relativizzare, e talvolta anche di ridimensionare, le figure del "mito": un approccio apprezzabile perché capace di rendere spumeggiante e godibile anche il più severo fra gli scritti di filologia. Ne sono veridica testimonianza le primissime battute del volume proprio a firma di Mirian Košuta, uno dei due curatori della raccolta nonché studioso di chiara fama nell'ambito della storia della letteratura slovena. Nella prefazione "al lettore" egli ricorda il motto che fu dello stesso Prešeren: "Slep je, kdor se s petjem ukvarja" [Cieco è chi si occupa di poesia]. Un avvertimento "scoraggiante, beffardamente disincantato e realistico" che invita il lettore a utilizzare sempre e comunque la chiave del disincanto e della "giocosità" anche quando ci si accosta ai nomi più illustri del pantheon letterario. Solo così è possibile svelare l'inedito, cogliere la prospettiva mancante. Ed è proprio questo l'intento del volume che già nel suo titolo, *Prešerniana*, racchiude una nota di stile non comune. L'inedita prospettiva in questo caso riguarda le fitte trame culturali che, intrecciandosi fra di loro, attraversarono la ricca sensibilità spirituale di Prešeren e al contempo crearono una fitta rete di rapporti tra l'Italia, la Slovenia e il resto dell'Europa, in una lunga inquadratura che, nella disamina proposta da alcuni saggi, giunge fino a oggi e al dibattito letterario in atto. Ciò premesso va detto che il volume rappresenta di fatto la prima silloge italiana di contributi prešerenologici. Già da solo questo elemento fa sì che la presente pubblicazione vada accolta dalla critica con particolare interesse e attenzione. Gli studiosi intervenuti (Mario Capaldo, Zoltan Jan, Janja Jerkov, Miran Košuta, Boris A. Novak, Boris Paternu, Marija Pirjevec, Atilij Rakar, Sanja Roic´, Ivan Verč) sono tra i più accreditati e interessanti nomi della critica letteraria contemporanea avente per oggetto le lettere degli "slavi del sud". I loro contributi indagano gli aspetti più nascosti e fino a ora meno esplorati della poetica di France Prešeren, dalla diatriba sul petrarchismo all'indagine del pessimismo esistenziale, fino a mettere in luce i rapporti con altri grandi autori e pensatori a lui coevi. Ne emerge il profilo di un intellettuale versatile, curioso, aperto al dibattito e alla contrapposizione dialettica. Attento a percepire financo i sussurri della sua vena poetica, Prešeren rivendicava con forza l'esigenza di una rifondazione artistica della lingua slovena, auspicata dall'autore e dal gruppo di giovani intellettuali raccoltisi assieme a lui attorno all'almanacco letterario della Krajnska Éebelica (l'ape carniolana) in opposizione alle tesi nostalgiche e piuttosto *retrò* di Jernej Kopitar, piuttosto preoccupato al recupero filologico di una purezza linguistica destinata ad andare perduta per sempre e da lui vagheggiata lontano dalle città, nell'idioma dei boscaioli e dei malgari, unici depositari rimasti, a suo dire, dello spirito antico della nazione. Un dibattito attualissimo, estendibile a tutte le lingue, specialmente quelle minoritarie, scisse fra la conservativa paura di perdere la propria radice e la necessità sperimentale di adeguarsi a nuovi parametri espressivi capaci di suggerire rinnovate sensibilità letterarie. Bellissimo il saggio di Boris A. Novak ("La corona di sonetti di Prešeren. Per la storia di una forma poetica"), celebrato professore di letterature comparate e teoria della letteratura presso l'Università di Ljubljana, già mentore di generazioni di studenti e docenti sloveni, amabile scrittore di favole per bambini e a sua volta poeta tra i più interessanti nel vivace panorama intellettuale lubianese. Il suo approfondito contributo – ottimo esempio di critica accademica – analizza una delle più ardite e complicate architetture della poesia di Prešeren, la "corona di sonetti" appunto, quel complicato "gioco letterario di società" a chiave multipla con acrostico finale (a metà strada fra una sciarada e un certame coronario), cui Prešeren conferì una speciale dignità letteraria. L'analisi, dettagliatissima, è per Novak solamente un pretesto per indagare quanto aperto fosse il poeta a sollecitazioni provenienti da suggestioni culturali composite, dai lontani modelli romanzi dei trovatori passando per le raffinatezze della scuola siciliana, i concettismi metafisici di John Donne fino alla defini-

zione di uno stile personale, originale e unico nel suo genere, che l'autore non stenta a definire una pietra miliare della letteratura europea. Da segnalare fra gli altri anche i saggi di Marija Pirjevec e di Miran Košuta. Entrambi si occupano dei rapporti, non sempre facili, fra il mondo letterario italiano e quello sloveno. Mentre la Pirjevec concentra il suo interesse prevalentemente sui traduttori di Prešeren, Košuta amplia la sua disamina a tutti i testi poetici tradotti negli ultimi cento anni, da lui significativamente definiti "cent'anni di inquietudine": dal risorgimento alla difficile età dei nazionalismi, dai momenti bui segnati dalle ottuse chiusure fasciste, fino alla riscoperta degli anni Cinquanta e agli esiti contemporanei. Curioso e avvincente, il saggio tratteggia le figure dei traduttori, dei primi redattori di antologie e di storie della letteratura slovena in italiano. Insomma non è solo un'indagine letteraria ma diventa un'occasione interessante per abbozzare un quadro sociologico e culturale di anni tanto significativi e importanti. In apparato si rivela utilissima la bibliografia cronologica delle pubblicazioni in volume dal 1878 al 2000: un invito esplicito ad approfondire, studiare, capire, per saper "amplificare e accordare in Italia il suono dei canti di Prešeren e dei suoi posteri. Per altri cent'anni di fruttifera inquietudine…".

Angelo Floramo

A.A. Bogdanov, *Quattro dialoghi su scienza e filosofia. Con scritti di E. von Glaserfeld, M. Stanzione, S. Tagliagambe*, Odradek Edizioni, Roma 2004

È apparso in estate per i tipi di Odradek un nuovo volume della collana Ideologia e conoscenza: pur recando in copertina il nome di Aleksandr Bogdanov, bolscevico, filosofo, romanziere, economista, scienziato nonché laureato in medicina, il volume contiene in realtà, come indica chiaramente il sottotitolo, anche scritti di altri autori – Ernst von Glaserfeld, Massimo Stanzione e Silvano Tagliagambe – e, nonostante la relativa brevità, si rivela di una ricchezza eccezionale.

La presentazione di Felice Accame – docente di Didattica della comunicazione, collaboratore della rivista A e di Radio popolare – illustra immediatamente al lettore il contenuto del libro: si tratta della prima traduzione in italiano dei quattro dialoghi di Aleksandr Bogdanov *Nauka i filosofija* [Scienza e filosofia], firmati con lo pseudonimo di N. Verner, contenuti nella raccolta *Očerki filosofii kollektivizma* [Saggi di filosofia del collettivismo], apparsa in Russia nel 1909. Di fatto l'edizione italiana si presenta tuttavia come una traduzione dal tedesco di un volumetto pubblicato in Svizzera nel 1996 a cura di Ernst von Glaserfeld – epistemologo, professore di psicologia cognitiva presso l'Università della Georgia e soprattutto fondatore del costruttivismo radicale – accompagnata dalla traduzione del testo di due conferenze tenute dallo stesso Glaserfeld nel 1989 e nel 1995 ("I limiti del comprendere" e "Prima si deve essere in due. Pensieri razionali sull'amore") ed arricchita da due interventi dedicati alla figura e al pensiero di Aleksandr Bogdanov, affidati rispettivamente alla penna di Massimo Stanzione – professore di Filosofia della scienza presso l'Università di Cassino – e Silvano Tagliagambe, professore di Epistemologia presso la facoltà di architettura dell'Università di Sassari.

Se Glaserfeld utilizza tuttavia in modo estremamente personale il pensiero di Bogdanov, individuandovi una sorta di convalida del suo costruttivismo radicale ("per chi, come me, si è dedicato a lungo alla costruzione di un modello concettuale atto a fornire a un problema intricato una spiegazione più o meno plausibile, venire a conoscenza dell'opera di un autore che in precedenza ha condotto con strumenti simili tentativi che andavano nella stessa direzione è un fatto molto incoraggiante. Venticinque anni fa ho fatto una tale esperienza con Piaget. La sua opera mi permise di ottenere in un certo senso una struttura coerente che tenesse insieme il mio pensiero confuso. Molto più tardi, quando il mio modello del sapere era già piuttosto elaborato, mi è capitato fra le mani un testo del primo decennio del Novecento in cui Aleksandr Bogdanov esprime con chiarezza ed eleganza eccezionali alcune riflessioni che sono di fondamentale importanza nel costruttivismo") e scorgendovi, seppure in circostanze politico-sociali molto diverse dal nostro presente, un'attualità ("Bogdanov era molto avanti rispetto ai suoi contemporanei, politici e filosofi. Il suo tentativo di costruire una visione del mondo che si distingua sia dal positivismo sia dal dogma marxista ha oggi più possibilità di essere compreso che ai tempi della Rivoluzione russa. L'idea che il sapere non è conoscenza del mondo, ma strumento, oggi non

viene più tacciata di eresia. Bogdanov percepiva, come soltanto pochi altri pensatori, la necessità di abbandonare l'obiettivo illusorio della verità assoluta, eterna, per perseguire invece quello della prassi conveniente. Perciò sottolineò, anche in relazione alla filosofia dell'esperienza, l'importanza della sua applicabilità perché l'unica verifica di un pensiero è la sua applicabilità"), per altro riconosciuta da molti altri pensatori che ne hanno fatto, in Russia e all'estero, un precursore della cibernetica e della attuale filosofia della scienza, più storicamente circostanziati sembrano i due interventi che compongono la seconda parte del volume.

Da un lato infatti Massimo Stanzione ricostruisce il contesto – la filosofia della prassi le cui radici risalgono a Hegel e Marx – entro il quale si muove la concezione del rapporto tra scienza e filosofia di Bogdanov, delineando con chiarezza e linearità i legami di tale pensiero non solo con quello austro-tedesco ed europeo in generale – i linguisti Lazar Geiger e Max Müller, l'economista Karl Bücher, l'intellettuale Ludwig Noiré, i pensatori Ernst H. Haeckel, Ernst Mach, Richard Avenarius e Georg Simmel – ma anche con quello di alcuni scienziati russi di formazione positivista come il darwinista Kliment Timiryzaev, il biologo Aleksandr Babuchin e il cristallografo Evgraf Fedorov, soffermandosi solo brevemente sui rapporti con il pensiero degli altri leader bolscevichi, mentre Silvano Tagliagambe concentra maggiormente le propria attenzione proprio su questi ultimi, dedicando ampio spazio alla disputa tra Bogdanov e Lenin sul concetto di verità, alla critica di Lenin a Plechanov a essa strettamente connessa, alla polemica di Lenin in relazione all'*Empiriomonizm* [Empiriomonismo, 1906] di Bogdanov, al conseguente sviluppo da parte di quest'ultimo della sua *Tektologija* [Scienza generale dell'organizzazione. Tectologia, 1913–1929], all'influenza dell'opera di Nikolaj Fedorov sul pensiero di Bogdanov e infine ai due romanzi di fantascienza in cui Bogdanov espresse in forma letteraria la propria utopia politica (*Krasnaja zvezda* [La stella rossa, 1908] e *Inžener Menni* [L'ingegner Menni, 1912]).

Al curatore e agli autori dunque il merito non solo di riproporre al pubblico italiano l'estrema ricchezza del pensiero di Aleksandr Bogdanov, intorno al quale le ricerche italiane si arrestano intorno ai primissimi anni Novanta, pur proseguendo in Russia e nei paesi di lingua inglese, ma anche di offrire, accanto ad un'ottima bibliografia, la possibilità di riflettere su temi di fondamentale importanza non solo per i filosofi della scienza, ma anche per chi tenta di comprendere le complesse dinamiche che regolano l'universo della lettere sovietiche, spesso dimenticando o sottovalutando, come nel caso del formalismo, dell'ultimo Mandel´štam o dei romanzi di Andrej Platonov – lasciando da parte per ovvi motivi la letteratura utopistica e fantascientifica – l'enorme peso che in esso aveva l'influenza del pensiero scientifico.

Un unico appunto a un'operazione editoriale per molti versi pregevole: la traduzione. Benché motivata con ogni probabilità dall'intenzione di sottolineare la difficoltà di reperimento, fino a non molti anni fa, delle opere di Aleksandr Bogdanov e in particolare dei quattro dialoghi in questione, donati da Vadim Sadovskij, studioso moscovita di cibernetica, a Glaserfeld, e dalla esplicita volontà del curatore italiano di non perdere nulla dell'originario volumetto, apparso in lingua tedesca, di quest'ultimo, la scelta di tradurre dal tedesco in italiano un testo originariamente pubblicato in russo si sarebbe potuta evitare. Il testo originale russo è infatti facilmente accessibile anche *on line* grazie all'efficientissimo sistema della Biblioteca nazionale di San Pietroburgo (nel volume *Očerki filosofija kollektivizma*, I, Sank Peterburg 1909, con i testi di N. Verner, "Nauka i filosofija"; A. Bogdanov, "Filosofija sovremennogo estestvoispytatelja"; B. Bazarov, "Material kollektivnogo opyta i organizujuščie ego formy"; A. Lunačarskij, "Meščanstvo i individualizm"; M. Gor´kij, "Razrušenie ličnosti") e una traduzione dal russo avrebbe, a mio avviso, indubbiamente arricchito il volume.

Milly Berrone

Adieu Musen. Anthologie des Poetismus, a cura di L. Kundera ed E. Schreiber, München 2004

Grazie al sostegno della Robert Bosch Stiftung, negli ultimi cinque anni è cresciuta in Germania un'iniziativa che, nella congiuntura editoriale (e culturale) dell'Europa degli ultimi anni, può sembrare quasi un miraggio: nel 1999, con il dichiarato obiettivo di contribuire a una maggiore comprensione tra cechi e tedeschi, sono infatti apparsi nelle librerie i primi volumi della ormai ben affermata Tschechische Biblio-

thek (<http://www.tschechische-bibliothek.de>). Diretta da Peter Demetz, Jiří Gruša, Peter Kosta, Eckhard Thiele e Hans Dietrich Zimmermann, la collana si ripromette di presentare entro il 2007 al pubblico tedesco, in 33 volumi di piccolo formato fatti apposta per "trovare posto nelle tasche dei cappotti", "il meglio" della cultura ceca. Divisa nelle sezioni "Prosa", "Dichtung" e "Philosophie", la collana è stata inaugurata dai volumi di Jaroslav Hašek *Der Urschwejk. Und anderes aus dem alten Europa und dem neuen Rußland* e Jaroslav Durych *Gottes Regenbogen. Roman*. Negli anni successivi sono apparsi non solo testi di Milada Součková, Karel Čapek, Jiří Weil, Vladislav Vančura, Karel Hynek Mácha, Karel Poláček, Karel Havlíček, Ivan Olbracht, Bohumil Hrabal, Jan Čep, Zikmund Winter, Josef Jedlička, Eva Kantůrková, Johann Ámos Comenius, Egon Hostovský, ma anche l'antologia di testi teatrali *Gartenfest* (con opere di Havel, Klíma, Kohout, Topol, Uhde), i *Gespräche mit Masaryk* di Čapek, una scelta della corrispondenza dei grandi compositori cechi (Smetana, Dvořák, Janáček) e due volumi dedicati ai filosofi cechi dalle origini a oggi (si veda, per l'elenco completo dei titoli, <http://www.tschechische-bibliothek.de/titel.htm>).

L'anno scorso all'interno di quest'ambizioso progetto è stata pubblicata anche un'interessante antologia del poetismo ceco che rappresenta probabilmente il primo tentativo di presentare in forma organica all'estero la produzione poetica della prima fase dell'avanguardia ceca. Curata con grande finezza da L. Kundera ed E. Schreiber, *Adieu Musen* (il titolo è tratto da una poesia di Halas) presenta in modo completo, sia sul piano poetico che teorico, la stagione poetista, che, come notano i curatori dell'introduzione, ha fortemente pagato, dopo il 1989, il suo impegno politico (al punto che la stessa parola "avaguardia" viene oggi spesso, da certa critica ceca, posta tra virgolette, p. 13). Introdotta dalla poesia *Appello agli amici* di Nezval (eSamizdat 2004/2, pp. 149–150), la raccolta presenta diacronicamente lo sviluppo dell'avanguardia, a partire dal momento in cui, in seno al Devětsil, lo slogan del poetismo sostituisce quello della poesia proletaria. Sottolineando giustamente come, nel contesto ceco, il poetismo abbia anche supplito alla totale assenza di forme di autentico dadaismo, i curatori sfruttano le parole del critico Bedřich Václavek per ribadire come tutta la letteratura ceca precedente, compresa la poesia proletaria, avesse sempre voluto essere "etica, pedagogica e costruttiva". La "gioia per il gioco" del poetismo, recuperando invece alcuni aspetti del dadaismo (più tedesco che francese), mette in modo quelle "forze"creative che, secondo il celebre critico F.X. Šalda (1928), avrebbero costituito la vera eredità del poetismo dopo la sua scomparsa.

La prospettiva cronologica permette ai curatori (grazie anche all'intelligente utilizzo di due "intermezzi" sul dadismo e sulle "piccole forme" che ritraggono episodi comuni di vita quotidiana) di ricostruire il progressivo sviluppo del movimento. Mentre nelle brevi introduzioni a ogni anno vengono sottolineate le nascite (e scomparse) delle principali riviste, le pubblicazioni delle opere più significative, i giudizi dei critici, la fortuna delle mostre più rappresentative e delle opere teatrali più rappresentate, i testi tradotti spaziano dalle dichiarazioni programmatiche (sia sotto forma di manifesti che come introduzioni ad alcune opere storiche dell'avanguardia) ai testi poetici veri e propri. Nelle 300 pagine del volume si intersecano quindi le voci dei critici (Karel Teige e Václavek) a quelle dei romanzieri e dei teatranti (Vladislav Vančura, Karel Konrád, Voskovec & Werich), anche se a dominare sono naturalmente i poeti: Artuš Černík, Jiří Wolker, Jaroslav Seifert, Konstantin Biebl, Josef Hora, Jiří Mahen, František Halas, E.F. Burian, Adolf Hoffmeister, Josef Šíma, Vladimír Holan, Vilém Závada, Oldřich Mikulášek. Pienamente convincente è il giusto spazio dedicato agli anni centrali del movimento (1924–1925), compresi i necessari accenni all'infatuazione di molti esponenti dell'avanguardia per il cinema e la tipografia. Un gran merito dell'antologia è il riconoscimento dell'opera di Vítězslav Nezval (il poeta più presente nella raccolta) come episodio chiave dello sviluppo della pratica poetica dell'avanguardia ceca. Se molto interessanti sono gli accenni ai "compagni di strada" slovacchi (Laco Novomeský, Pavel Bunčák e Rudolf Fabry), qualche perplessità può destare, oltre alla frequente "amputazione" dei testi e alla fastidiosissima impaginazione delle poesie troppo lunghe come se si trattasse di prose, la scelta di estendere l'antologia fino al 1938 (comprensibile però alla luce dell'importante ruolo letterario svolto nel dopoguerra da uno dei curatori), rintracciando echi poetistici anche in sin-

gole poesie di Josef Frič e Oldřich Wenzl (e allora perché non nel *Manifesto del neopoetismo* di Hrabal e Marysko?). Per quanto sia possibile ridurre un'avanguardia così versatile anche in campi extraletterari come quella ceca a un volume di poche centinaia di pagine, il quadro complessivo offerto da *Adieu Musen* risulta completo e stimolante. Tanto da provocare la legittima domanda come mai iniziative di questa portata siano più semplici da realizzare (almeno a livello ideologico) all'estero piuttosto che nella Repubblica ceca. Del resto anche al dato di fatto che in tempi recenti i migliori studi su due figure di primo piano della letteratura del Novecento ceca (Hrabal e Holan) siano nati come introduzioni ad antologie delle loro opere in Italia e in Germania (per merito di Pelán e Opelík) deve pur significare qualcosa. Sembrerebbe quasi che quella diffidenza ideologica nei confronti dell'analisi monografica e di certi periodi "politicamente sospetti" che ha dominato il panorama culturale degli anni Novanta inizi a mostrare in modo molto evidente tutti i suoi limiti.

Alessandro Catalano

La Poesia di Nikola Šop. 1904-1982. Tra filosofia e cosmologia, a cura di F. Ferluga-Petronio, Marsilio, Venezia 2004

Cinque anni fa la documentata monografia *Il mondo cosmico di Nikola Šop*, a cura di Fedora Ferluga-Petronio (Udine 2000), ebbe il merito, dopo lungo e ingiustificato silenzio, di richiamare l'attenzione della critica letteraria sulla pressocché misconosciuta figura di Nikola Šop. Fu certo il primo passo verso la riscoperta di uno tra gli autori più difficili e drammaticamente interessanti dell'area balcanica contemporanea. A breve distanza da quella prima "battitura" ecco finalmente uscire per i tipi della Marsilio gli attesi atti del convegno internazionale di studi *Il poeta filosofo croato Nikola Šop (1904–1982) tra il ventesimo anniversario della morte e il centenario della nascita*. L'incontro di studi, che si svolse il 3 e il 4 aprile 2003, venne allora promosso dall'università di Udine e patrocinato dal Consolato generale della Repubblica di Croazia a Trieste in collaborazione con il Consorzio universitario del Friuli, la fondazione Abbazia di Rosazzo e il comune di Udine. Ai lavori parteciparono numerosi studiosi e specialisti provenienti da Padova, Udine, Ljublana, Pola, Zagabria e Spalato (macroscopica l'assenza di Trieste: ci si chiede se essa sia motivata dalla mancanza di un esplicito invito o piuttosto da una deliberata scelta di autoesclusione da parte del mondo intellettuale giuliano!). Ne è nata una preziosa raccolta di contributi resa ancora più curiosa e stuzzicante dall'eterogenea formazione specialistica dei relatori intervenuti: non solo linguisti e critici letterari infatti ma anche teologi, fisici, poeti, musicisti, matematici. Tanta varietà di indagine si comprende solamente quando ci si accosta alla poliedrica personalità dell'autore. E il farlo naturalmente implica fatica. E spaesamento. Il pensiero di Šop infatti costringe il lettore/interlocutore a una scoperta continua e spossante dettata dallo stupore e dalla meraviglia per gli intrecci dei mondi e delle esistenze che si squadernano in imprevisti e imprevedibili caleidoscopi linguistici, filosofici, gnoseologici che stanno alla base della sua poetica e della sua arte. Essa si arricchisce di suggestioni composite, frastagliate e multiformi (prese a prestito dalla cosmologia, dalla fisica quantistica, non meno che dagli incanti siderali di Lucrezio, Democrito e Platone); suggestioni che vengono tradotte in emozioni, sogni, visioni, tracce quasi sempre invisibili che la sua curiosità, febbrile fino al delirio, seppe inseguire nel corso di un'intensa e dolorosa esperienza di vita. Su tutto emerge una delle più complesse, tormentate e controverse figure intellettuali del ventesimo secolo, per troppi anni ingnorata tanto dalla critica nazionale (imbarazzata da un pensatore che non poteva essere facilmente ricondotto entro i rigidi confini della *praxis* letteraria socialista, eletta a parametro valutativo preferenziale dalla neonata federazione Jugoslava) quanto da quella internazionale (ancora oggi l'intelligencija occidentale europea fatica a confrontarsi con l'anima dell'est Europa e ne ignora di fatto gli autori, i movimenti, le sensibilità). Certo l'anticonformismo e l'anelito libertario che ne caratterizzano gli scritti facilmente esponevano la voce dell'autore a critiche e censure da parte dei vigili burocrati della ragion di stato. Nato a Jaice, in Bosnia, nel 1904, Šop studiò letteratura comparata e letteratura latina all'università di Belgrado, materia quest'ultima per la quale ottenne una cattedra al prestigioso ginnasio cittadino Dedinje. All'insegnamento alternò una appassionata opera di ricerca e traduzione di classici latini e scittori anticocroati. È a lui che si deve la riscoperta

di autori quali Ianus Pannonius, Ignatius Gregorius e Gregorius Sisgoreus. Ma fu più propriamente la poesia che gli permise di indagare le vie di un personalissimo itinerario di ricerca esistenziale. Un'esigenza intima, profondamente filosofica e di alto profilo intellettuale che per lui divenne ragione stessa di vita quando, ferito gravemente durante il primo bombardamento tedesco di Belgrado, il 6 aprile 1941, riportò alla spina dorsale lesioni tali che dagli anni '50 lo costrinsero dapprima a un forzato ritiro in casa e poi alla progressiva e più completa immobilità a letto. Nondimeno, trasferitosi a Zagabria fin dal 1943, trasformò la sua abitazione di via Voc´arska in un vero e proprio cenacolo di amici, poeti, critici e letterati che animò di curiosità e sollecitazioni la sua produzione poetica, la sua personalissima visione del mondo. Fu da questo angolo separato di universo che Šop instancabilmente esplorò i suoi sogni e le sue visioni. Sperimentalista convinto, non si accontentò della poesia, ma trovò nella modernità del "radiodramma" un canone espressivo privilegiato. Considerava la radio un mezzo straordinario per stimolare "l'arte dell'ascolto". Adorava la "cecità" del mezzo, che costringeva il corpo dell'ascoltatore a librarsi nell'etere, a percepire la realtà esclusivamente attraverso la magia della parola capace di attraversare l'anima quanto gli spazi. E forse, come dimostra perfettamente Fedora Ferluga Petronio, fu proprio nel radiodrama che la poetica di Šop raggiunse il massimo della sua espressività e modernità. La sua poetica oscillò sempre tra il mondo crepuscolare e lunare della memoria e la vertigine dell'attesa. Così i frusicanti silenzi del borgo nativo di Pliva, l'apparizione dei mulini negli inverni della sua fanciullezza, i silenzi mistici del monastero di Brod, i colori delle mele cotogne gialle, odorose, disposte sopra l'armadio, diventano spettri, fantasmi confusi, parvenza ingannatoria sotto la quale si nascondono inquietudini e anomie. Tutto è infatti destinato a essere risucchiato dalla voragine di una metamorfosi estrema, dove le categorie dello spazio (infinito) e del tempo (fermo) si annullano compenetrandosi vicendevolmente. Rimarrà alla fine solo il silenzio, il vuoto, la musica della luce. È questo l'orlo delle cose, il senso ultimo di ogni poesia, di ogni possibile esplorazione: l'mplosione dell'essere nasce nel punto esatto in cui cessa ogni parola.

Angelo Floramo

Le discours sur la langue à l'époque stalinienne (épistémologie, philosophie, idéologie), a cura di P. Sériot [Cahiers de l'ILSL 14], Losanne 2003

Questa raccolta presenta gli atti di una conferenza internazionale che ha avuto luogo dal 5 al 7 giugno 2002 a Crêt-Bérard (Svizzera) ed è stata organizzata dal Centro di ricerca in epistemologia comparata della linguistica dell'Europa centrale e orientale (CRECLECO) dell'università di Losanna. Ricercatori, professori universitari, dottori in linguistica venuti da diversi paesi (Russia e Svizzera innanzitutto, ma anche Spagna, Estonia, Georgia, Gran Bretagna, Israele, Repubblica veca e Stati uniti) hanno riflettuto insieme su un'epoca molto controversa della storia della linguistica russa, gli anni 1920–1930. I loro contributi permettono di gettare una nuova luce sui problemi legati al discorso sulla lingua in Urss: secondo P. Sériot si trattava più precisamente di definire il rapporto esatto fra l'epistemologia della linguistica e i fondamenti filosofici e ideologici del lavoro sulla lingua (la conferenza rientra dunque perfettamente nell'ambito delle ricerche che da molto tempo svolge l'équipe diretta dallo stesso professore).

La maggiore parte degli interventi della raccolta è incentrata quindi attorno a uno stesso tema, anche se molto diversi sono gli approcci. Naturalmente nel dialogo fra i diciannove autori, il fenomeno del marrismo, spesso dibattuto in linguistica anche in passato, ha occupato un posto speciale: "la nuova teoria del linguaggio" proposta da Marr è infatti al centro degli articoli di V. Alpatov, V. Bazylev, T. Bolkvadze e di E. Velmezova (che compara le concezioni linguistiche, letterarie e biologiche degli anni 1920–1930). V. Alpatov riflette sulla visione marxista della lingua: evocando innanzitutto la teoria già citata di Marr, che era stata sostenuta ufficialmente ma che gli sembra "la meno riuscita" (p. 6), e la mette poi a confronto con i postulati del gruppo Jazykofront, con quelli di Lomtev (anni 1950–1960) e di Polivanov (la cui opera rimane largamente inesplorata), ma anche di altri linguisti di ambito marxista come N.F. Jakovlev, L.P. Jakubinskij e V.N. Vološinov, arrivando a concludere che "parlare di marxismo in linguistica è diventato un segno di cattivo gusto" e che durante i quarant'anni succesivi, in Urss e poi in Russia, la situazione non è cambiata sostanzialmente (p. 20).

Un altro tema molto discusso ha riguardato la politica linguistica in Urss rispetto ai popoli turchi (E. Simonato), del Caucaso (T. Gvantseladze) e del nord (N. Vachtin). Nel suo articolo E. Simonato si è concentrata sul problema della scelta degli alfabeti per le lingue turche nel contesto generale dell'"edificazione linguistica". L'yiddish e il suo posto nella politica linguistica sono stati invece discussi da P. Wexler, mentre il problema dell'"edificazione linguistica" in Bielorussia è stato affrontato da C. Woolhiser e V. Symanec (quest'ultima ha presentato diverse ipotesi interessanti sull'evoluzione della lingua bielorussa). Un altro aspetto suggestivo della stessa discussione è stato rappresentato dai progetti di lingue artificiali e universali affrontati da A. Duličenko, che si è soffermato sul progetto di una lingua universale del comunismo e, in modo più generale, sul modo in cui i marxisti consideravano le lingue artificiali.

Naturalmente i problemi affrontati nel volume sono indissolubili dalle ricerche nell'ambito della poesia, degli studi letterari, della sociologia del linguaggio e della psicologia sociale. Lo testimoniano le conclusioni della ricerca presentata da L. Heller e dedicata agli utopisti russi, fra i quali il poco noto I.V. Vinogradov. Una serie consistente di contributi ha poi analizzato il delicato problema dell'opera di M. Bachtin. C. Brandist ha esplorato la possibile influenza delle idee di Marr su Bachtin. Da parte sua, I. Ivanova ha invece analizzato la teoria del dialogo dal punto di vista della sua genesi. Invece di riferirsi unicamente a M. Bachtin, come fanno spesso gli autori occidentali, ha menzionato diversi autori russi che negli stessi anni hanno elaborato la nozione di dialogo (si tratta ad esempio di autori come L.P. Jakubinskij e Vološinov). I. Ivanova ha posto l'accento innanzitutto sul possibile legame fra i due lavori e in secondo luogo ha indagato i motivi dell'interesse per il dialogo in Russia negli anni 1920. B. Vauthier ha poi seguito lo sviluppo delle idee di M. Bachtin in occidente e K. Zbinden si è concentrato sui fondamenti filosofici della concezione bachtiniana del dialogo.

P. Sériot si è invece occupato dell'opera di R. Jakobson, esplorandone le basi teoriche e sopratutto l'influenza che su di lui hanno esercitato i filosofi tedeschi. Un accento particolare è stato posto sul fatto che molti dei *leitmotiv* di Jakobson acquistano un senso diverso se riletti dal punto di vista delle correnti filosofiche e scientifiche che negavano il darwinismo e il "positivismo" (p. 183). Partendo da questo presupposto, Sériot persegue due obiettivi: quello di chiarire come si organizzano i rapporti fra la scienza e l'ideologia nelle scienze umane e di come si organizzano i rapporti fra il tempo e lo spazio nella storia delle scienze umane.

T. Bolkvadze ha analizzato le teorie di A.S. Cikobava e il posto da lui occupato nella linguistica russa e occidentale (soffermandosi sul suo punto di vista nei confronti della teoria saussuriana e dello strutturalismo), soprattutto grazie alla sua lotta contro il marrismo. Questo tema gli ha consentito di allargare la riflessione alle relazioni fra lingua e ideologia in Unione sovietica e di esplorare anche i principali problemi di storia delle lingue iberocaucasiane, in particolare del georgiano. Per finire, una menzione particolare meritano gli articoli di K. Dolinin sulla teoria degli "stili funzionali" e quello di T. Glanc sul formalismo.

Ma al di là della grande diversità dei problemi affrontati, tutti gli articoli hanno uno scopo comune che consiste nel presentare, nelle loro diverse manifestazioni, i problemi legati al "discorso sulla lingua" in Urss. La raccolta, che è il risultato di un lungo lavoro di ricerca, di documentazione e di consultazione di vari fondi spesso ignorati o difficilmente accessibili, permette inoltre di sviluppare una visione di insieme su aspetti spesso poco conosciuti dal lettore occidentale. Da questo punto di vista è evidente che l'importanza di questa raccolta è innegabile non soltanto per i ricercatori e i professori, ma anche per tutti coloro che si occupano di linguistica russa.

Elena Simonato e Irina Kokochkina

S.E. Birjukov, *ROKU UKOR*, RGGU, Moskva 2003

ROKU UKOR: poetičeskie načala [Un rimprovero al fato: principi poetici] è un libro di poesia e sulla poesia: saggio e antologia, panoramica sulle poetiche russe contemporanee, *excursus* su quelle dal medioevo a oggi. L'autore, Sergej Birjukov (1950) è poeta, filologo, docente di letteratura russa, fondatore e presidente dell'Accademia della zaum′ (1990) con sede a Tambov. *Roku urok* è la rivisitazione, a quasi dieci anni di distanza, di *Zevgma. Russkaja poezija ot man′erizma do postmodernizma* [Zeugma. La poesia russa dal manierismo al

postmodernismo], pubblicato nel 1994 nell'ambito del progetto-concorso del 1992 Obnovlenie gumanitarnogo obrazovanija v Rossii [Rinnovamento dell'istruzione umanistica in Russia], del quale il libro fu uno dei vincitori.

Roku ukor: poetičeskie načala, designato dall'autore come titolo per il volume del 1994, tra omissioni, rifiuti e strategie editoriali, ha trovato cittadinanza solo nella nuova pubblicazione. L'intestazione precedente rimane tuttavia una valida introduzione all'opera: lo zeugma (letteralmente "legame", "giogo") ha la prerogativa di unire, a livello sintattico, più termini a un medesimo verbo (quando ne richiederebbero altri) e di vietare, a livello metrico, che la cesura del verso corrisponda alla chiusura del piede. Birjukov attualizza entrambe le accezioni: nell'idea di una poesia vissuta come "ponte" di ricerca attraverso i secoli in un cammino comune con le altre arti e nel rifiuto di una separazione a "compartimenti stagni", tra le diverse tendenze e scuole poetiche, in Russia ancora più indefinibile che in occidente.

Questa coabitazione diacronica e sincronica trova la sua migliore rappresentazione nel palindromo iniziale *roku ukor*. La sua lettura, da sinistra a destra e viceversa, rispecchia l'utopico sogno chlebnikoviano di eludere l'inesorabile unidirezionalità del tempo concentrando, nella dimensione presente della parola, principio e fine, passato e futuro. Il gioco combinatorio invita a spingersi oltre, ad arrivare all'anagramma di *roku* (e di *ukor*!), ovvero *urok* [lezione]. Il viaggio nella macchina del tempo della parola si trasforma in una lezione introduttiva sui *poetičeskie načala* [principi poetici], attraverso tutte le possibili sfumature suggerite dalla voce *načalo*: "esordio", "origine", "debutto" e ancora "fondamenti", "basi", "rudimenti". L'autore offre un'ulteriore chiave di lettura dell'opera con un rimando diretto alla stagione delle avanguardie del primo Novecento. Ripropone infatti, nella seconda parte del titolo, *Poetičeskie načala*, il manifesto firmato da Nikolaj Burljuk nel 1914, nel quale il poeta e pittore futurista dichiara l'importanza dell'abito grafico e sonoro della parola e del suo sottovalutato bagaglio sinestetico: "la parola poetica è sensibile e modifica conformemente le sue proprietà a seconda se scritta, stampata o pensata. Essa influisce su tutti i nostri sensi" (N. Burljuk, "I principi poetici", G. Kraiski *Le poetiche russe del 900*, Bari 1968, p. 111). Forse in virtù dell'omonimica eco con Burljuk, l'autore ha organizzato il materiale poetico di *Roku ukor* nelle sezioni *Poesia per l'occhio* e *Poesia per la voce e l'orecchio*.

Il libro-raccolta-saggio si apre con una prefazione che motiva la nuova edizione di *Zevgma* e offre un'ampia panoramica sulla storia della poesia combinatoria, visuale e sonora degli ultimi vent'anni. La vertiginosa rapidità con cui le forme pionieristicamente presentate da Birjukov si sono imposte oggi all'attenzione del pubblico e della critica, ha reso necessario l'aggiornamento di un'opera che resta valida e originale nell'idea e nel contenuto conservando pressoché invariata la sua precedente struttura.

Ogni capitolo presenta un'introduzione tecnico-critica, nella quale si definisce il significato e l'origine della forma poetica analizzata (anagramma, palindromo e così via), una parte storica che ne ricostruisce diacronicamente l'uso e il dibattito critico sino agli studi più recenti sull'argomento. Seguono le indicazioni bibliografiche e un'antologia di componimenti esemplificativi ordinati cronologicamente dal Seicento (alcuni antecedenti) a oggi. Il libro si chiude con una breve nota informativa sulle opere e gli autori trattati.

La prima parte ("Poesia per l'occhio") è suddivisa in cinque capitoli. Il primo è rivolto all'analisi di alcune forme di acrotesto: acrostico, mesostico, telestico e alle forme di labirinto dove la parola o frase nascosta non si coglie nella lettura verticale delle lettere iniziali, centrali o finali dei versi, ma con un percorso dell'occhio "non prevedibile" lungo l'intero componimento. L'acrostico, una delle forme poetiche più antiche, già testimoniata nei testi babilonesi, è ampiamente diffusa nella tradizione sacra sia slava che occidentale. La parte antologica del capitolo, inaugurata dai *virši* barocchi, prosegue con una nutrita scelta di poesie di simbolisti e acmeisti (V. Brjusov, A. Achmatova, N. Gumilev) per giungere a quelle degli anni Novanta del XX secolo.

Il secondo capitolo sonda i territori di confine tra prosa e poesia del monostico e, al contempo, quelli più infuocati delle polemiche sul tema degli ultimi anni, alle quali l'autore sembra voler rispondere d'autorità citando i giudizi di V.F. Markov e poi di M.L. Gasparov sull'effettiva poeticità del monostico.

Il terzo capitolo è dedicato all'anagramma e ai giochi di combinazione di parole, altra forma di lontani na-

tali, spesso utilizzata dagli scrittori per la creazione dei loro pseudonimi. Agli inizi del Novecento l'anagramma confluisce nell'orbita degli interessi teorici di F. De Saussure e nella pratica di simbolisti e futuristi: poesia e linguistica si affacciano contemporaneamente al mondo delle potenzialità combinatorie racchiuse nella parola.

Approfondimento del precedente, il quarto capitolo esamina un particolare tipo di anagramma, il palindromo. Acrostici, anagrammi ma soprattutto i palindromi sono da sempre considerati in qualche misura magici. Esorcismi, proverbi e motteggi popolari prevedono l'utilizzo di queste forme, come anche i discorsi del diavolo, e non solo in ambito slavo ("signa te signa", "temere me tangis et angis", "Roma tibi subito motibus ibit amor", p. 161). Dopo Deržavin l'uso dei palindromi subisce un arresto per poi rifiorire con i futuristi, in particolare con Chlebnikov, e conquistare una posizione d'elezione oggi con A.V. Bubnov, G.G. Lukomnikov e soprattutto di D.E. Avaliani, recentemente scomparso.

Oggetto del quinto capitolo, conclusivo della prima parte, è la poesia visuale ("dai versi figurali ai sistemi visuali"), dalle barocche composizioni di versi in immagini, come quelle di S. Polockij, all'esperienza futurista della parola-immagine: "se nel XIX secolo la pittura inseguiva la letteratura, all'inizio del XX secolo è la letteratura a inseguire la pittura" (p. 238). Negli ultimi dieci anni la poesia visuale ha conosciuto discreto seguito, con la nascita di riviste specializzate (come Černovnik, giunta al numero 19) e ha alimentato il dibatto per una ridefinizione ed estensione del concetto stesso di poesia.

Il sesto capitolo inaugura la sezione di "Poesia per la voce e l'orecchio" e si concentra sul centone, una poesia o altra composizione costruita sulle citazioni di versi o testi altrui, fino al "centone puro", ovvero un testo completamente citazionale. In alcuni casi si limita alla ripresa di uno schema metrico o di un modello ritmico di un determinato autore, soluzione spesso adottata nei testi parodistici. Il centone diventa un procedimento chiave del concettualismo moscovita, attraverso il quale non solo versi, ma intere situazioni e *realia* dell'epoca sovietica si trovano rielaborati in un composito patchwork di richiami e rimandi.

Nel settimo capitolo sono esemplificati tautogramma (composizione nella quale tutti i versi, o tutte le parole del verso, iniziano con la medesima lettera) e brachicolon (verso ultrabreve, di una sola sillaba, distinto anche graficamente dagli altri). Nel primo anafora e allitterazione sono elevate a principio motore del componimento, soprattutto di quelli in cui si ripetono le iniziali delle parole di ogni verso, come in *Leto* [Estate, 1911] di David Burljuk. Il brachicolon è una forma diffusasi in Russia in particolar modo nel XX secolo, cara a Majakovskij e più recentemente a Birjukov stesso.

L'ottavo capitolo descrive gli "esperimenti musicali e poetici". L'autore focalizza la sua indagine su tre fonti principali: 1. le ricerche linguistiche dei primi anni del XX secolo sui fonemi e la fonologia legati, in Russia, alla figura di L.V. Ščerba (alle cui lezioni partecipò, per un breve periodo, anche Chlebnikov, p. 338) e il parallelo percorso dei futuristi; 2. gli studi sulle rime maschili e femminili che introducono alla riflessione sull'erotica nella ricerca poetica di possibili associazioni fonosimboliche tra suoni e sensi, all'idea di un universo fonetico maschile o femminile, o dell'identità di genere delle parole; 3. le teorie poetico-musicali come nel caso dei simbolisti (*Sinfonii* [Sinfonie] di A. Belyj), o più tardi negli anni Venti con una serie di studi dedicati all'applicazione della teoria musicale alla poesia, a un'attenzione particolare per la declamazione e la performance, anche da parte degli stessi compositori. L'avvento dell'Unione sovietica ha arrestato questo felice connubio che si è manifestato altrimenti: dallo stile declamatorio dei singoli poeti (E. Evtušenko, B. Achmadulina) ai "bardi". Dalla fine degli anni Ottanta sono riprese le contaminazioni di inizio secolo, in primo luogo con la poesia *sound* e le partiture poetiche.

Il nono e ultimo capitolo analizza la poesia *zaum'*: anche rispetto all'ampio spazio riservato al palindromo, questo settore è il più corposo dell'intero libro, occupando "tra parte teorica e antologica" più di 100 pagine, forse perché è uno dei campi più vicini e amati dall'autore, che peraltro figura come poeta nella parte antologica di quasi tutti i capitoli.

Ci sono alcuni aspetti dell'opera che lasciano perplessi e disorientati a partire dalla datazione dei componimenti della parte antologica, spesso taciuta; non è chiaro se l'omissione sia legata all'assenza di riferimenti cronologici precisi dell'opera o a una mancanza da parte del curatore, pecca oltretutto già segnalata per *Zevgma* (si veda la recensione di Michaela Böhming, "Zeugma.

Russkaja poezija ot man´erizma do postmodernizma", *Ricerche slavistiche*, 1996, pp. 622–629). Inoltre, sebbene accattivante, la divisione del libro in due parti non risulta così valida a causa della complessità e polifunzionalità di determinate forme poetiche. In alcuni casi è l'autore stesso a segnalarne l'ambiguità come per il brachicolon inserito nella sezione del suono ma imprescindibile dalla sua disposizione grafica nel testo. Una vera percezione della poesia per la voce e per l'orecchio si sarebbe avuta con l'inclusione nell'opera di un supporto sonoro (cd o cassetta), ipotesi già sperimentata per il progetto internazionale di *sound* poesia, *Homo Sonorus* (Kaliningrad 2000), così da creare un effettivo "zeugma" tra le due sezioni del libro e presentare quelle forme al confine tra grafia e suono, non in maniera alternativa, ma in tutta la loro ricchezza.

Tuttora efficace la denuncia dell'autore del pregiudizio, ancora diffuso, che considera "non-tradizionali" palindromi o anagrammi: l'inserimento nelle parti antologiche di componimenti di autori considerati "classici" (come Gavrila Deržavin, Nikolaj Karamzin, Nikolaj Gumilev, Anna Achmatova, Boris Pasternak, Marina Cvetaeva e altri) approdati anche a forme "non-standard", dimostra come queste siano in realtà "fatti letterari" da sempre esistenti che, dalla periferia poetica dove si sono sviluppati, più o meno silenziosamente o con la veste di eccezione, sono arrivati a occupare oggi una posizione più che centrale, "perché tutta l'essenza della nuova costruzione può essere nel nuovo uso dei vecchi procedimenti, nel loro nuovo significato costruttivo" (J. Tynjanov, "Il fatto letterario", Idem, *Avanguardia e tradizione*, Bari 1968, p. 29). Non stupisce quindi che uno dei nomi più citati sia, accanto a Velemir Chlebnikov, quello di Valerij Brjusov, per la rielaborazione e l'iniziale sperimentazione in ambito simbolista che porterà, una decina di anni dopo, alla centralità di queste forme nel futurismo e, per guardare più vicino a noi, nella letteratura degli ultimi 15 anni; né scoprire che il principio intertestuale del postmodernismo ha radici più antiche di quanto si voglia ammettere e che oggi ha solo assunto una funzione compositiva di primo piano rispetto a una tradizione finora ignorata e qui ricostruita da Birjukov. Il passo successivo sta allora nel vedere se il "ponte" di cui si parlava all'inizio, possa essere gettato anche sulla tradizione poetica occidentale e capire quanto ci sia in comune con quella orientale. L'opera in questo senso non è scevra da segnalazioni di fenomeni equivalenti in altre aree letterarie che rappresentano il primo passo nella ricerca di nuove analogie, di inedite avventure di comparatistica a casa propria o anche più lontano, fino in estremo oriente. Enif fine.

Laura Piccolo

N.N. Zapol´skaja, *"Obščij" slavjanskij literaturnyj jazyk: tipologija lingvističeskoj refleksii*, Indrik, Moskva 2003

Nel 2003 N.N. Zapol´skaja ha pubblicato *"Obščij" slavjanskij literaturnyj jazyk: tipologija lingvističeskoj refleksii*. Il termine *Obščij* [comune] nel titolo, così come all'interno del saggio, è posto fra virgolette, a indicare il suo carattere estremamente relativo, quasi la studiosa ritenesse di citare una parola altrui, che assume un significato diverso a seconda di chi la pronuncia di volta in volta. Ciò che nel libro non si trova è un tentativo di identificare univocamente questa pretesa lingua; per contro l'autrice presenta l'avvicendamento di differenti concetti di universalismo, esaminandone la connessione con le temperie culturali dell'epoca e del luogo considerati e, soprattutto, le ricadute a livello linguistico, in particolare per quanto attiene alla riflessione sulla lingua: proprio questa riflessione, come indicato, per l'appunto, nel titolo, costituisce il fondamentale oggetto di analisi nel saggio qui recensito. Essa è colta sia attraverso lo studio delle dichiarazioni esplicite, come i trattati o gli scritti che accompagnano, in veste di prefazione o postfazione, un testo principale, sia mediante l'esame delle correzioni effettuate su testi preesistenti, dalle quali è possibile trarre implicite conclusioni teoriche per via induttiva.

Il primo capitolo rappresenta una premessa generale in cui la Zapol´skaja ripercorre brevemente la storia della riflessione linguistica sui rapporti fra slavo ecclesiastico e lingue volgari, con particolare attenzione al russo, evidenziando come l'avvicendarsi di diverse concezioni di universalismo (di carattere religioso fino al XVIII secolo compreso, precisamente cristiano-ortodosso con Meletij Smotrickij (Smotryc´kyj) e cristiano in generale con Juraj Križanić, etnico, invece, dal XIX secolo) si siano saldate all'affermazione di criteri differenti nell'ambito della riflessione linguistica, portando da una

situazione in cui il criterio dominante era quello della correttezza (*pravil´nost´*) a una in cui era preponderante il criterio della comprensibilità (*ponjatnost´*); occorre peraltro tenere presente che il significato stesso attribuito a questi termini è andato soggetto a variazioni legate sia allo spazio sia al tempo. Tutto ciò è posto in relazione con l'idea di lingua comune (*Obščij jazyk*), idea che ha conosciuto un notevole cambiamento dall'epoca della *koiné* linguistica e culturale rappresentata dallo slavo ecclesiastico, soprattutto nella sua fase antica, fino alle teorie ottocentesche sulla lingua comune per tutti gli slavi, legate molto più alle parlate nazionali in quanto lingue comprensibili (cioè con uno spiccato coefficiente di *ponjatnost´*) rispetto allo slavo ecclesiastico, passando attraverso la fase di crisi dell'unità iniziale rappresentata in particolar modo dai secoli XVI-XVII, segnatamente nella Rus´ Sud-occidentale (il termine usato dalla studiosa è proprio *Jugo-Zapadnaja Rus´*). L'autrice distingue altresì tra riflessione in ambito religioso e in ambito laico, evidenziando comunque come esse non possano essere tenute completamente separate, e sottolinea il fatto che in area russa, per esempio, la riflessione sul vernacolo abbia finito per intaccare anche il tradizionale appannaggio dello slavo ecclesiastico e abbia portato alla nascita di traduzioni di libri ecclesiastici in russo.

Nel secondo capitolo l'autrice mostra la ricaduta della concezione dell'universalismo ortodosso a livello di riflessione linguistica, una riflessione che si orienta sullo slavo ecclesiastico, considerato lingua letteraria e liturgica comune degli slavi ortodossi e che adotta come criterio fondante quello della correttezza (*pravil´nost´*). In particolare, Zapol´skaja prende in considerazione la cosiddetta "zona di confine" (*pogranič´e*), tale non solo a livello confessionale, bensì anche culturale e linguistico, vale a dire, la Rus´ sud-occidentale, zona in cui l'incontro di culture e tradizioni diverse non solo stimola l'insorgere stesso di una riflessione sulla lingua, bensì ne determina anche il carattere e i modelli di riferimento. Dopo un breve confronto fra la grammatica di Lavrentij Zizanij del 1596 e quella di Smotrickij del 1619, l'autrice si concentra su quest'ultima, cercando di cogliere la concezione di correttezza di Smotrickij. Sulla base di numerosi esempi, la studiosa dimostra come il lavoro di questi sia guidato essenzialmente dalla necessità di misurarsi con i fenomeni di ridondanza formale (*formal´naja izbytočnost´*) e inadeguatezza formale (*formal´naja nedostatočnost´*). Mentre Smotrickij considerava la prima una caratteristica dello slavo ecclesiastico e cercava di trovare criteri che regolassero la distribuzione delle diverse varianti possibili, – per esempio delle diverse desinenze del genitivo singolare maschile dei sostantivi –, nella seconda egli vedeva un sintomo di scorrettezza e dunque un fenomeno da eliminare, ricorrendo a differenziazioni grammaticali e ortografiche, come nel caso della desinenza *–y* dello strumentale plurale dei sostantivi. A livello sintattico, una variabile fondamentale per definire la correttezza della lingua è rappresentata dai grecismi: Smotrickij stabiliva quali fossero da ritenere ammissibili e, anzi, preferibili, quali inammissibili e quali accettabili accanto a forme slave di pari dignità.

L'autrice segue poi i cambiamenti apportati al testo di Smotrickij nelle successive edizioni, in primo luogo in quella moscovita del 1648, in cui, mentre da una parte si tentava di cancellare ogni traccia di una possibile influenza "latina", dall'altra ci si spingeva oltre nella limitazione della ridondanza delle forme e nell'eliminazione dei casi di omonimia. Anche nell'edizione del 1721, riveduta da Fedor Polikarpovič, i problemi affrontati erano la sovrabbondanza e l'insufficienza formali, assieme al confronto con il greco, ma le soluzioni proposte erano talora diverse rispetto alle edizioni precedenti. I principi formulati nelle grammatiche trovavano riscontro anche nella correzione dei libri di Chiesa.

La Zapol´skaja contrappone ai libri editi in uno slavo ecclesiastico riveduto e corretto la pubblicazione di testi biblici scritti in una lingua definita "semplice" (*prostoj russkij jazyk*), come la *Bibbia* di F. Skorina (Skaryna) (1517–'19) o il *Salterio* di A. Firsov (1683), lingua sentita come propria (*svoj*) in contrapposizione a quella comune (*Obščij*). Al di là di quelli che possono essere i tentativi di definizione della lingua di Skorina, l'autrice sottolinea l'orientamento ideologico di fondo alla comprensibilità (*ponjatnost´*), orientamento che poi si sarebbe diffuso dalla zona di confine anche in Moscovia, manifestandosi nel *Salterio* di Firsov che, per il suo carattere innovativo, si scontrò con una forte opposizione; se lo slavo ecclesiastico di prima era orientato sul greco, la lingua di Skorina e Firsov risente fortemente dell'influenza di un vernacolo dotato di un proprio prestigio

(il ceco nel primo caso, il polacco nel secondo).

Il capitolo centrale è dedicato dall'autrice a un altro tipo di riflessione linguistica sulla lingua letteraria e liturgica in ambito ecclesiastico, fondata però su basi diverse rispetto ai casi precedentemente illustrati. Questa parte del saggio è dedicata alla figura di Juraj Križanić, un erudito croato che si proponeva di svolgere attività missionaria in Moscovia anche e soprattutto attraverso la cultura. La sua ideologia si fondava su un universalismo cristiano, in nome del quale egli, ricco di una formazione occidentale, non esitò a occuparsi dello slavo ecclesiastico di redazione russa, cercando a suo modo di contribuire alla sua codificazione. Ponendo il croato immediatamente al di sotto della variante russa dello slavo ecclesiastico nella sua gerarchia delle lingue slave, Križanić usò spesso la sua lingua madre come parametro per ricostruire la correttezza dello slavo ecclesiastico; egli cercò di ottenere una lingua che, liberata dalla soggezione servile verso il greco e dalle influenze deleterie di altre lingue slave considerate corrotte, risultasse nello stesso tempo più corretta e più comprensibile. A questi stessi criteri egli si attenne nella correzione dei testi biblici da lui attuata.

Nel quarto capitolo la Zapol´skaja si concentra sui risultati di un nuovo tipo di universalismo, diffuso nel XIX secolo, l'universalismo etnico (*etničeskij universalizm*), che conduce a tentativi di creare una lingua slava comune basata sul criterio della *ponjatnost´*, cioè comprensibile a tutti gli slavi. In particolare, l'autrice insiste sul modello proposto dallo studioso sloveno Matija Majar. Passando alla situazione della Russia, ella effettua una panoramica delle tendenze di pensiero affermatesi a partire dall'età petrina, cioè da un periodo di considerevoli cambiamenti per il paese. È interessante che la Zapol´skaja, anziché fare riferimento alle ormai ben note teorie di Trediakovskij e di Lomonosov, si soffermi brevemente su quest'ultimo, ma metta soprattutto in evidenza la riflessione linguistica di Tatiščev, vedendo in lui "neposredstvennyj predšestvennik M.V Lomonosova v oblasti normalizacii novogo russkogo literaturnogo jazyka" [diretto predecessore di M.V. Lomonosov nell'ambito della normalizzazione della nuova lingua letteraria russa, p. 176] . La riflessione in campo laico stimolò quella in ambito religioso, dove si continuò per la strada già intrapresa dell'eliminazione dei grecismi dallo slavo ecclesiastico: anche in ambito religioso l'orientamento alla *ponjatnost´* si è dimostrato sempre più forte.

Nel capitolo successivo Zapol´skaja mette fra loro in relazione i testi dei quali si è occupata precedentemente, considerandoli in un modello di azione-reazione (quest'ultima reale o potenziale, a seconda delle circostanze storiche): la grammatica di Križanić rappresenterebbe una correzione di quella di Smotrickij; una lunga serie di esempi illustra il rapporto fra le due grammatiche, così come, successivamente, sono messi a confronto la *Bibbia* di Ostrog e quella corretta da Juraj Križanić, o, ancora, la grammatica del dotto croato (1666) e il trattato dello sloveno Majar (1865).

Il lavoro della Zapol´skaja si rivela particolarmente pregevole per diversi motivi. La studiosa ha verificato attentamente le fonti e le bozze con le correzioni dei testi, il che rende il suo lavoro scrupoloso e attendibile; a ciò si è aggiunta inoltre la consultazione di una bibliografia vasta e varia sugli argomenti trattati. Dal punto di vista metodologico è positivo il fatto che alle affermazioni teoriche corrisponda un'ampia serie di esempi, che permette al lettore di verificare in prima persona quanto appena esposto. Zapol´skaja ricava dai dati generalizzazioni che mettono in collegamento gli orientamenti linguistici con quelli culturali e che permettono di superare i tentativi spesso forzati di definire in modo univoco la lingua di un singolo testo o di un singolo scrittore, prendendo piuttosto in esame tutte le componenti che concorrono a formarla. Particolarmente apprezzabili sono l'approccio al problema della riflessione linguistica, che rispetta la consolidata e feconda tradizione di desumere le concezioni linguistiche non solo dai trattati, bensì anche dalle correzioni ai libri, l'utile categorizzazione proposta e la scelta stessa dei materiali sottoposti ad analisi.

Viviana Nosilia

L. Casadei, *Grammatica pratica della lingua ceca*, Bagatto Libri, Roma 2004

Questo volume, a lungo atteso, nasce dall'esperienza pluriennale di un'insegnante che conosce a fondo le problematiche dell'apprendimento e dell'insegnamento del ceco negli atenei italiani. Sebbene esistano già alcuni libri di testo validi, pubblicati da case editrici ceche, e attualmente usati anche nelle università italiane, il manuale della Casadei ha molte caratteristiche che lo rendono particolarmente prezioso. Ciascuna delle trenta unità è introdotta da una parte teorica scritta in italiano, nella quale vengono affrontati i singoli argomenti grammaticali. Tali esposizioni sono estremamente chiare e ricche di esempi e di osservazioni di tipo comparativo. Non è forse superfluo ricordare che l'autrice, essendo lei stessa bilingue, dimostra una notevole competenza e sensibilità nell'individuare i punti critici tra le due strutture linguistiche, che vengono messe sistematicamente a confronto. Di notevole interesse da questo punto di vista sono ad esempio i capitoli dedicati all'aspetto verbale. Per queste sue peculiarità, il manuale è da considerarsi "cucito su misura" per gli studenti di madrelingua italiana. Oltre ai numerosi esercizi grammaticali, ogni unità contiene, nella sua seconda parte, dei testi destinati allo sviluppo delle competenze linguistiche attive, come la comprensione e la produzione orale e/o scritta. Nelle prime 21 lezioni, i testi sono presentati per lo più in forma di dialogo e sono incentrati sulla simulazione di situazioni comunicative elementari aventi per protagonisti gli studenti italiani e i loro amici cechi. Questi dialoghi, assieme a contenuti tematici di immediata utilità spesso accompagnati da una componente ironica, usano una lingua viva e attuale che conferisce una maggiore autenticità e un ulteriore stimolo per l'apprendimento. I testi delle ultime lezioni, indirizzate agli studenti più progrediti del primo biennio, sono stilisticamente e tematicamente più variegati e vengono ripresi direttamente da fonti ceche (quotidiani, riviste, testi letterari, canzoni popolari e così via). Ogni testo è completato da un glossario ceco-italiano. L'autonomia che il libro dà nello studio dei singoli argomenti grammaticali, offre all'insegnante inoltre la possibilità di tenere le lezioni esclusivamente in ceco sviluppando così negli studenti la capacità di ascolto e comprensione sin dalle primissime lezioni.

Jana Sovová

L. Koutchera Bosi, *La Chanson Russa. Canzoni di delitto e castigo*, Polimetrica, Milano 2004

La storia della musica leggera sovietica è un argomento spesso trascurato dall'ambiente accademico italiano. Eppure, per cogliere l'importanza di questo aspetto nella cultura russa, basta pensare al fenomeno di massa prodotto dalla figura di Vladimir Vysockij, attore di teatro e di cinema, ma soprattutto autore di numerose canzoni di grande successo, tanto da venir indicato, in un'inchiesta fatta in Russia nel 2000, come il personaggio più importante del XX secolo.

Il libro di Liudmila Koutchera Bosi *La Chanson Russa. Canzoni di delitto e castigo* cerca di gettare un po' di luce su questo mondo così complesso e affascinante. Il volume costituisce la prima uscita di una collana curata da Gian Piero Piretto, "I manoscritti non bruciano", che della cultura russa e in particolare del periodo sovietico mira ad "affrontare anche quegli aspetti che dalle indagini disciplinari tradizionalmente intese sono esclusi o relegati a posizioni marginali" (dalla presentazione alla collana).

Il volume è concepito come un'antologia di 111 testi, raccolti e presentati come appartenenti alla categoria di "chanson russa". Delle diverse accezioni che il termine può assumere (e ha assunto) in Russia, la Koutchera accoglie la più vasta e generica: "la 'chanson russa' (*russkij chanson*) è una definizione della canzone popolare russa che include vari generi e sottogeneri: ballate, canzoni d'amore, romanze metropolitane, stornelli, canzoni degli internati (*lagernye pesni*) e canzoni della mala (*blatnye pesni*)" (p. 19). Alla lista si potrebbero aggiungere, tra le altre cose, le stilizzazioni da parte di vari cantanti e gruppi rock (dai "classici", Andrej Makarevič e Majk Naumenko ai più giovani Mongol Šuudan e Sergej Šnurov).

È tuttavia molto difficile tracciare una chiara distinzione tra canzone popolare e non popolare. Molti considerano la chanson russa come la versione commerciale della tradizionale *blatnaja pesnja*. Il "popolare" vi si confonde spesso e volentieri con il "pop" (nell'accezione attuale di musica ad alto consumo e bassa qualità),

come appare evidente dalle parole non molto convincenti di Michail Šufutinskij, forse il più famoso esponente della nuova chanson, interrogato sulla differenza tra "chanson" e "canzone da varietà" (*estradnaja pesnja*): "non posso rispondervi precisamente. A ogni modo percepisco questo confine interiormente, ma non mi ci metto troppo a pensare" (da un'intervista del 30 ottobre del 2003, riportata sul sito ufficiale del cantante, www.shufutinsky.net).

Ben più autorevole il giudizio di Aleksandr Rozenbaum, uno dei più grandi rappresentanti della canzone d'autore russa: "non esiste questo genere [la "chanson", S.M.]. Come non esiste la vodka giapponese e non esiste il sakè ucraino... La chanson esiste in Francia, in Russia non può esistere. Da noi può esserci il folklore russo, la canzone popolare russa, ma in nessun modo la chanson. Per quanto riguarda il contenuto di questo genere, allora posso dire una cosa. Prima scrivevano canzoni 'blatnye' per l'anima, per il cuore. Ora scrivono un *blatnjak* [termine dispregiativo per "blatnoj", S.M.] da quattro soldi, che anche nelle osterie fa vergogna e schifo a cantarlo. Ma su questo fanno soldi e a volte un sacco di soldi" (da un'intervista del 2000 su TVR).

Questa opinione si rafforza ascoltando la voce di Andrej Rublevič, internato in un lager quando c'era ancora "chi era stato condannato sotto Stalin e Berija", e autentico cantante *blatnoj*: "non ci crederete, ma nel lager non amano la *blatnaja pesnja*. Certo, possono cantare a seconda dell'umore, ma chiedono più spesso Esenin" (*Russkij Parіž*, 2002, 2).

È evidente, come si desume anche dall'introduzione di Piretto, che il volume si ricollega alla trasmissione televisiva *V našu gavan´ zachodili korabli* [Nel nostro porto arrivavano le navi], dal cui sito (www.gavan.km.ru) è tratta la maggior parte degli articoli utilizzati in questa recensione. La trasmissione è "dedicata al riascolto [...] di canzoni del passato afferenti a un genere non facile da identificare per chi russo non fosse o chi, per ragioni cronologiche, non avesse una diretta conoscenza del contesto socio-politico degli anni sovietici" (p. 13). Nonostante l'approccio da talk-show americano (notato dallo stesso Piretto), la trasmissione cerca di raccogliere la migliore tradizione riconducibile al genere "chanson". È proprio la definizione di "blatnaja pesnja" proposta da Igor´ Efimov (uno degli ispiratori del sito "semi-ufficiale" della trasmissione) che viene riportata dalla Koutchera nella sua introduzione: "*Blatnye pesni* sono canzoni a tematica malavitosa che vivono nel loro ambiente naturale" (p. 21), definizione di per sé un po' generica, ma proposta da Efimov principalmente "per distinguere la *blatnaja pesnja* [...] dalle stilizzazioni da varietà [*estradnye*] oggi di moda" (I. Efimov, "Vysockij i blatnaja pesnja", www.blat.dp.ua).

La scelta dei testi dell'antologia, per la verità, non sembra adattarsi molto a un tale punto di vista: solo 12 canzoni su 111 sono state composte da coloro che "hanno apportato un contributo importante al genere" (www.gavan.km.ru), e quasi tutte da Vladimir Vysockij. Certo, come scrive Mauro Martini nella sua recensione apparsa sul sito dell'associazione Lettera 22 (www.lettera22.it), il merito del libro "non sta soltanto nella proposta di un autentico canone di un genere che arriva a comprendere il periodo giovanile dell'attività di Vladimir Vysockij. L'elemento di interesse sta nella dimostrazione del modo in cui la chanson si è mantenuta in vita anche dopo il crollo dell'Urss". Tuttavia la sproporzione con cui viene rappresentato il breve periodo tra il 1990 e il 2002 (circa due terzi delle canzoni) rispetto ai 70 anni precedenti rischia di dare un'immagine falsata della "chanson", assai lontana da quella di autentico genere "popolare", proposta nella prefazione.

Anche se non ci si può non rammaricare per lo scarso assortimento delle canzoni (quasi tre quarti appartengono a sei autori, alcuni quasi sconosciuti), l'antologia offre, anche nei pezzi più recenti, brani di autentica poesia. I testi sono raggruppati, per sottolineare "l'interesse per i contenuti, o, meglio, i sentimenti umani, universali che vi troviamo espressi" (pp. 22–23), secondo la tematica dominante: amicizia, amore, delitto, destino, donne, evasione, ingiustizia, libertà, malavita, mamma, reclusione, tradotta, humour. In questo senso, forse sarebbe stato più opportuno seguire un criterio cronologico, anche per agevolare la ricerca dei testi. Il lettore troverà alcune delle canzoni più significative della cultura "alternativa" sovietica, come il famosissimo "Canto a Stalin" di Juz Aleškovskij o la ballata d'amore "Quando ci incontrammo", attribuita al poeta Arsenij Tarkovskij.

Per quanto riguarda la traduzione, non si può non ammirare lo sforzo con cui la Koutchera ha cercato di

riprodurre la rima "che è fondamentale nella poesia e nella canzone russa" (p. 22): chiunque abbia provato a cimentarsi nell'arduo lavoro di traduzione di testi in poesia sa quanto sia difficile mantenere il giusto equilibrio tra contenuto e metro, compito ulteriormente complicato, nel caso delle canzoni, dall'elemento musicale. La collaborazione di italiani madrelingua (si veda p. 23) non è bastata tuttavia a evitare un'evidente mancanza di naturalezza nelle scelte di traduzione (abuso di vezzeggiativi e rime verbali, uso di parole ed espressioni cacofoniche o addirittura inventate, rime inaccettabili in italiano, e così via), che rende spesso poco piacevole e difficoltosa la lettura; se è innegabile che la rima sia un aspetto importante della poesia, non può essere certo trascurato il ritmo, altro fattore fondamentale (forse ancor più della rima) quasi sempre dimenticato dalla traduttrice. Nonostante l'enormità dell'obiettivo e l'ostacolo linguistico, a tratti la traduzione raggiunge comunque, grazie all'inventiva della Koutchera, risultati apprezzabili anche nella resa in italiano.

Il libro è corredato di un buon apparato critico che suscita interesse e invita alla lettura (evidente l'esperienza editoriale di Piretto): la maggior parte delle canzoni è introdotta da brevi note esplicative; un utile glossario del linguaggio della mala fornisce un ottimo sussidio a chiunque voglia apprezzare la poesia *blatnaja* (alcuni termini sono peraltro ormai penetrati nel linguaggio russo di oggi); il testo si chiude con una breve bibliografia (con qualche svista nelle fonti internet) e un interessante campionario di illustrazioni raffiguranti i tatuaggi dei malviventi.

Bisogna infine sottolineare l'approccio più sociale che storico-filologico del libro, come evidenzia il breve rapporto sulla situazione carceraria in Russia (pp. 25–26). *La Chanson Russa. Canzoni di delitto e castigo* vuole dare voce al grido di libertà di ogni condannato, giustamente o ingiustamente, ovunque nel mondo, di ogni uomo che vorrebbe uscire dalla propria gabbia e volare in cielo insieme agli uccelli, ma "Abbattute son le ali, spezzate, / Un grigio dolore ha storto l'anima mia, / La cocaina, come polvere argentata / Tutte le strade ha spazzato via" (p. 170). Piretto e la Koutchera si avventurano dunque in un terreno quasi vergine, fornendo un buon punto di partenza per studi più specifici e approfonditi.

Sergio Mazzanti

Glosse storiche e letterarie III,

1. La nuova stagione dell'avanguardia

Che dal punto di vista ideologico i quindici anni trascorsi dalla rivoluzione di velluto non siano passati invano è testimoniato anche dalla più o meno contemporanea apparizione in libreria di una serie di interessanti reprint dei testi tipograficamente più originali prodotti dall'avanguardia ceca. Pur lontano dagli estremismi dell'avanguardia russa, anche il poetismo ceco ha infatti prodotto un gran numero di libri e riviste sperimentali, stravaganti e colorate, che oggi raggiungono negli *antikvariáty* prezzi proibitivi e sono di difficile consultazione persino nelle biblioteche più fornite. Se negli anni Novanta, che hanno osteggiato qualunque forma di arte impegnata e "di sinistra" erano stati ripubblicati solo due dei libri simbolo del poetismo, il delizioso volume del 1925 di J. Seifert *Na vlnách T.S.F.* (Praha 1992) e l'originalissimo alfabeto danzante del 1926 di V. Nezval (*Abeceda*, Praha 1993), la serie di mostre dedicate ai protagonisti dell'avanguardia e della neoavanguardia, avviata dalla grande retrospettiva sul surrealismo ceco curata da L. Bydžovská e K. Srp (*Český surrealismus 1929–1953*, Praha 1996), ha permesso un'interessante opera di recupero di un'eredità culturale forse troppo rapidamente messa da parte. Varrà quindi la pena segnalare almeno i risultati più interessanti di questa nuova "primavera dell'avanguardia".

Peraltro non è certo un caso che l'ondata dei reprint sia iniziata con una serie di testi a "sfondo sessuale" e/o scandalistico e quindi potenzialmente più promettenti dal punto di vista commerciale (già nel 1996 era del resto riapparso nelle librerie il celebre almanacco che nel 1936 i surrealisti praghesi avevano dedicato a K.H. Mácha, *Ani labuť ani Lůna. Sborník k 100. výročí smrti K.H. Máchy*). Molte polemiche hanno accompagnato la pubblicazione da parte della casa editrice Primus, senza l'approvazione degli eredi (chissà perché contrari) e a pochi mesi dal cambio della legge sui diritti d'autore che l'avrebbe resa impossibile, della raccolta di versi erotici *Tyrsos* di F. Halas (Praha 2000), originariamente pubblicata da J. Štyrský (in 138 copie e con sue illustrazioni) come terzo volume (1932) della sua collana Edice 69. Nel 2001 la casa editrice Torst ha poi con grande successo ripubblicato diversi altri testi interessanti (tutti a

cura di K. Srp): prima di tutto *Sexuální nocturno* [Notturno sessuale] di V. Nezval, "l'illusione smascherata" della sua iniziazione sessuale, illustrato (con 14 collage, qui pubblicati in appendice anche nella loro versione a colori) e pubblicato nel 1931 in 138 copie da Štyrský come primo volume della collana Edice 69. Contemporaneamente è comparsa sugli scaffali delle librerie anche una delle più interessanti opere del surrealismo ceco (si tratta di un testo erotico accompagnato da dodici fotomontaggi dell'autore), *Emilie přichází ke mně ve snu* [Emilie mi raggiunge nel sonno], pubblicata da Štyrský in soli 69 esemplari (come sesto e ultimo volume della collana Edice 69) nel maggio del 1933, subito seguita dai tre numeri della rivista Erotická revue, promossa e pubblicata in poche centinaia di copie tra il 1930 e il 1933 dal solito Štyrský, a cui hanno partecipato (spesso, ma non sempre, con degli pseudonimi) tutti i principali esponenti dell'avanguardia ceca (compresi F. Halas, V. Nezval, A. Hoffmeister).

Quest'accelerazione nella riproposizione dei testi graficamente più interessanti dell'avanguardia è culminata l'anno scorso, quando la casa editrice praghese Akropolis ha ripubblicato, quattro anni dopo il non troppo felice reprint (notevolmente ridotto rispetto all'originale) di *Praha s prsty dešť* [Praga con le dita di pioggia, 1936] di V. Nezval, il celebre volume *Pantomima* dello stesso Nezval, senza dubbio uno dei testi più interessanti prodotti dall'avanguardia ceca. Più o meno contemporaneamente è apparso nelle librerie, sempre a cura della stessa casa editrice, anche l'introvabile dittico di K. Teige *O humoru, clownech a dadaistech* [Sull'umorismo, i clown e i dadaisti], i cui due volumi sono rispettivamente intitolati *Svět, který se směje* [Il mondo che ride, 1928] e *Svět, který voní* [Il mondo che profuma, 1930]. Questa ricca serie di reprint, accompagnata da molte raccolte di testi di alcuni protagonisti dell'avanguardia (si pensi alla riedizione delle opere complete di Holan e alla pubblicazione di diversi volumi della prima raccolta completa delle opere di Seifert) e da altre mostre di grande successo (si pensi solo alle grandi retrospettive della Toyen e di Hoffmeister), sembra aver goduto di un buon successo commerciale ed è stata coronata, sempre a cura di K. Srp, dalla recente riedizione delle principali riviste surrealiste degli anni Trenta, *Zvěrokruh 1. Zvěrokruh 2. Surrealismus v ČSR. Mezínárodní bulletin surrealismu. Surrealismu* (Praha 2004). Anche se l'economia di mercato non sembra valorizzare la cultura, paradossalmente, almeno nel caso dell'avanguardia ceca, sembra essere stata la richiesta a permettere il superamento definitivo della "segregazione ideologica" dell'arte politicamente impegnata.

2. A. Wagnerová, *Milena Jesenská. Una biografia*, traduzione di C. Mainoldi, Archinto, Milano 2004

A diversi anni dall'edizione tedesca arriva anche sugli scaffali delle librerie italiane la monografia dedicata a Milena Jesenská da una studiosa che molto ha fatto negli ultimi decenni per ristabilire un'immagine quanto meno obiettiva di una delle figure femminili meno facilmente afferrabili del secolo scorso. Dopo gli ormai classici libri di Margarete Buber-Neumann e della figlia Jana Černá il lettore italiano ha dunque ora l'occasione di ripercorrere la vicenda della "Milena di Kafka" sulla base di una ricostruzione molto attenta alla "voce" della stessa protagonista. Come già notato in un numero precedente di eSamizdat (2004/2, pp. 330–331), l'autrice è infatti la curatrice di una ricca raccolta di lettere di Milena, ora disponibile anche in italiano: *Milena di Praga. Lettere di Milena Jesenská 1912-1940* (Troina 2002). Curiosamente quest'edizione non è registrata dal traduttore che, non solo non segnala quest'importante pubblicazione al lettore, ma è anche costretto a fornire una nuova versione delle citazioni qui utilizzate.

Ma questa non sarebbe che la minore delle sviste di una traduzione infarcita di una discreta quantità di svarioni a volte davvero imbarazzanti: si vedano "gli ordini cechi" per gli stati/ceti (p. 20), "il prenome" al posto del nome (pp. 21, 85), le "busse" al posto delle botte (p. 22) e così via. Ancora peggiore è però la resa contorta di intere frasi, spesso talmente ingarbugliate da risultare praticamente incomprensibili: "là dove mette conto di mediare o di confermare alcunché di positivo" (p. 23), "faceva e disfaceva, secondo gli talentasse" (p. 24), "provarsi a scrivere fa quasi parte del bon ton" (p. 33), "due altri lo aduggiano lungo tutta la sua vita" (p. 47), "il problema diventa tema a se stesso" (p. 47), "due ore di vita sono per lei – a differenza anche da Franz Kafka - senz'altro più che due pagine di scritto" (p. 62), "assaporare la vita sino alla feccia" (p. 77), "Krejcar che, malato di cuore, se la sfanga a fatica" (p. 125), "egli tenta

di ottenere con un affidavit un permesso di espatrio per Milena" (p. 145), "ho tenuto fermo al mio punto di vista" (p. 152), "ha le gambe e le mani gonfie, forti dolori al bacinetto renale, e il colore del viso fa concludere per una grave malattia" (p. 156), "solo un atteggiamento di indifferenza non consente di incontrarla mai" (p. 163). Tutto ciò naturalmente non aiuta la lettura di un libro che di per sé unisce a qualche pregio notevoli difetti.

Alla fine infatti la Wagnerová, che pure presenta diversi nuovi materiali su alcuni momenti importanti della vita di Milena, fa ben poco per superare quel "mito di Milena" che pure vorrebbe combattere (p. 26). Spesso anche le notizie più interessanti sono "occultate" dalla banalità della chiave interpretativa scelta: la soverchia "libertà interiore" di Milena, che condizionerebbe tutte le sue scelte e decisioni, compresa la separazione da Kafka (p. 81), non può infatti rendere giustizia alla complessità della personalità di una delle più famose giornaliste ceche. Troppo spesso le motivazioni psicologiche delle azioni di Milena sono infatti analizzate con strumenti psicologici fin troppo banali e piuttosto frequente, a partire dall'interpretazione del primo giorno di ginnasio di Milena, è il ricorso a clichè triti e ritriti: "la mamma di Milena alla stessa ora forse è in veste da camera alla toeletta, si sta pettinando i lunghi capelli castani e pensa alla sua bimba che oggi comincia un nuovo capitolo della sua vita. Avrà certamente più possibilità…" (p. 30). Si parli dell'influenza dei genitori sulla vita successiva di Milena, delle sue letture di Dostoevskij (p. 31), della sua presunta "affinità psichica e spirituale con la grande scrittrice boema dell'ottocento Božena Němcová" (p. 77) o delle rivali di Milena ("una capricciosa, insignificante biondina", p. 60), il giudizio sembra sempre determinato dalla necessità un po' puerile di "giustificare", quantomeno a livello emotivo, le scelte di Milena. L'impostazione dell'autrice è del resto evidente quando sostiene che "non è il mito Milena, bensì l'incanto che si irradia da un essere umano a non poter essere dimenticato" (p. 163). Se l'empatia con la protagonista era comprensibile nelle monografie della compagna di Milena nel campo di concentramento (dove lei sarebbe morta) e della stravagante figlia, lascia molto più perplessi in un caso in cui molto meno evidenti sono i motivi di quest'immedesimazione.

Anche dopo questo libro, che si può quindi consigliare soprattutto a chi poco sa della vicenda di Milena Jesenská, resta dunque tuttora aperta la domanda a cui l'autrice avrebbe pure voluto dare una risposta definitiva: "chi fu realmente? Una bella donna dall'intenso fascino erotico, una splendida giornalista e una persona coraggiosa e inflessibile, o piuttosto un carattere volubile, una che sapeva far compilazioni di mode, stili di vita e correnti di pensiero, di cui abilmente si appropriava, e che intendeva solamente far colpo entusiasmandosi ora di questo ora di quello?" (p. 163). Alla luce dei risultati recenti di molti studi deludenti che cercano di analizzare in chiave femminista la vita di Milena, forse è davvero arrivato il momento che, in una vera prospettiva gender, sia un uomo a provare a ricostruire un percorso che è davvero riduttivo restringere a quella spontaneità femminile in rivolta contro il mondo patriarcale che domina tutte le biografie finora pubblicate.

3. *Politica e religione nell'Europa centro-orientale (sec. XVI-XX)*, a cura di G. Platania, Sette città, Viterbo 2002; *L'Europa centro-orientale e gli archivi tra età moderna e contemporanea*, a cura di Idem, Sette città, Viterbo 2003

In tempi molto rapidi rispetto agli standard italiani sono stati pubblicati in successione gli atti di due importanti congressi organizzati, rispettivamente nel giugno del 2001 e nel giugno dell'anno successivo, a Viterbo. I volumi, curati da Gaetano Platania e pubblicati all'interno della collana del centro Studi sull'Età dei Sobieski e della Polonia Moderna (CESPoM) edita dalla vivace casa editrice Sette città (<www.settecitta.it/catalogo/schede/collane/cespom.html>), si caratterizzano, caso praticamente unico nel panorama storiografico italiano, per l'attenzione dedicata a quell'aria centro-orientale dell'Europa che è sempre stata relegata ai margini dei filoni principali della ricerca. I due congressi sono stati per di più dedicati a problemi storici molto dibattuti negli ultimi decenni in ambito europeo, ma scarsamente noti nel dibattito storiografico italiano: il rapporto tra la politica e la religione e la centralità della "riscoperta" delle ricerche d'archivio.

Il primo dei due volumi contiene saggi di pregio, come quello di Jean Bérenger, dedicato al complesso (e non troppo noto) problema del cattolicesimo "austriaco". Ripercorrendo il percorso dalla controriforma alle riforme di Giuseppe II e sfruttando un'ottima co-

noscenza degli sviluppi del "cattolicesimo riformatore" settecentesco e della storia ungherese, lo storico francese ha ricostruito in modo preciso le trasformazioni del cattolicesimo centro-europeo, mettendone giustamente in evidenza la dimensione "italiana" (p. 23). Se impeccabile è anche lo studio di István György Tóth, noto autore di un'eccellente edizione delle relazioni dei missionari in Ungheria e Transilvania, dedicato alle lotte confessionali in questi due paesi, molte più perplessità suscita l'ardito utilizzo del concetto di "dissidenza" applicato piuttosto avventatamente da Hieronim Fokcinski all'Europa centro-orientale dell'età moderna. Nel volume non mancano un saggio dedicato da Michel V. Dmitriev al problema dell'identità nazionale e religiosa della Rutenia e la precisa ricostruzione di Rita Tolomeo dell'arrivo dei cappuccini in Russia, mentre stranamente è assente uno studio specifico dedicato alla Boemia, a cui solo in parte suppliscono gli accenni contenuti nel saggio di Bérenger. Data anche la ricchezza e la qualità degli studi dedicati dall'organizzatore dei due convegni a questa parte d'Europa, non stupisce che alcuni degli interventi migliori gravitino attorno alla Polonia: accanto al lungo studio (discorsivo ma preciso) dedicatoda Henryk Litwin all'opera dei nunzi pontifici in Polonia e all'intervento di Daniel Tollet sul fenomeno della conversione degli ebrei visto da Roma e dalla Polonia, va ricordato a questo proposito soprattutto l'intevento di Platania stesso, dedicato alla "difficile introduzione" dei cappuccini "nel lontano regno dei *Sarmati europei*" (p. 215). Accompagnato da interessanti materiali iconografici provenienti dall'archivio provinciale dell'ordine di Firenze, il contributo chiarisce molti punti oscuri di un tema pure già affrontato da storici precedenti (si pensi ad esempio ai poco noti, ma eccellenti, studi di J. Cygan). Molto utile si rivela anche l'intervento di Maria Letizia Sileoni dedicato a una figura già nota come quella del gesuita Carlo Maurizio Vota, che viene qui però ricostruita sulla base di materiali inediti contenuti negli archivi romani, mentre piuttosto forzata è la presenza, in un volume in cui tutti gli altri saggi sono dedicati a vicende del XVI-XVIII secolo, del pure interessante intervento di Manuela Pellegrino dedicato ai rapporti tra Santa sede e Ucraina rivoluzionaria (1917–1922), unica sonda lanciata verso la storia contemporanea.

Spunti di ancora maggiore interesse riserba il secondo dei volumi presi in considerazione, dedicato a un tema forse troppo presto messo da parte qualche decennio fa: l'importanza degli archivi per lo studio della storia di questa parte d'Europa. Riallacciandosi al precedente volume curato da M. Sanfilippo e G. Pizzorusso, *Gli archivi della Santa Sede come fonte per la storia Moderna e Contemporanea* (Viterbo 2001), e in parte completandolo, il volume presenta uno spettro più ampio di temi, comprendendo stavolta anche la Boemia, sia pure soltanto attraverso l'accurata caccia di Olivier Chaline alla ricerca dei documenti sulla battaglia della Montagna bianca conservati negli archivi romani. Un'importanza eccezionale riveste per chiunque vorrà in futuro avvicinarsi all'Archivio segreto vaticano, senza dover perdere tempo prezioso per orientarsi nella perversa struttura dei fondi, l'acuta presentazione di Luca Carboni, che traccia un dettagliato profilo degli archivi degli uffici di curia e delle rappresentanze pontificie (pp. 89–178). Fornendo anche un quadro degli indici a disposizione degli studiosi e una sommaria descrizione dei fondi delle congregazioni romane, Carboni, che a sua volta dedica uno spazio minimo alla Boemia e alla Moravia, segnala anche alcuni fondi interessanti che potrebbero in futuro attirare l'attenzione degli storici. Accanto a quest'analisi di ampio respiro, necessariamente più contenuti appaiono gli studi dedicati agli altri archivi italiani: se il primo degli interventi dedicati all'archivio veneziano, opera di Bérenger, si limita a segnalare le principali edizioni e gli studi basati su materiali provenienti da quest'archivio, lanciando velocissime sonde su alcuni momenti di storia ungherese, il secondo, presentato da Stefano Andretta (autore di importanti studi basati su materiali veneziani), offre quantomeno un quadro più dettagliato ed esaustivo. Proseguendo nel suo studio sistematico delle vicende di italiani attivi in Polonia, Rita Mazzei segue stavolta le tracce di Ludovico Monti, segretario di Bona Sforza e Sigismondo II, riportando così alla luce interessanti materiali contenuti negli archivi di Modena, Mantova e Parma. Come segnala giustamente l'autrice, la ricerca di informazioni su Monti si trasforma peraltro in un possibile percorso di ricerca all'interno dei fondi di questi archivi per temi di portata anche più generale. Platania ha invece dedicato un altro intervento di estremo interesse ad alcune "fonti inedite e/o rare da (ri-)scoprire", concentrando

la sua attenzione soprattutto sullo straordinario diario dell'avvocato romano Carlo Cartari (1642–1691), il cui studio potrebbe rivelarsi prezioso anche per altre zone europee e non soltanto per la Polonia, su una relazione redatta nel 1684 dal veneziano Giacomo Cavanis, e su una serie di scritti del famoso "Burattino" Giuseppe Miselli, rivelando nuovamente una notevole sensibilità nella "(ri-)scoperta" di testi di grande valore culturale. Francesca De Caprio ha redatto un elenco molto dettagliato delle lettere ricevute dai principi Gonzaga dalla Polonia, mentre Marco Pizzo ha richiamato l'attenzione sui trascurati archivi gentilizi (pure oggi spesso aperti al pubblico) e curato, come esempio della ricchezza dei materiali in essi contenuti, l'edizione di alcune "notizie" degli anni Settanta e Ottanta del XVII secolo conservate nell'Archivio storico Odescalchi. Oltre ad alcune sonde sugli archivi e istituti di ricerca polacchi, il volume contiene infine anche contributi su alcuni archivi degli ex paesi dell'Est che segnalano alcuni materiali non banali, ma sono ben lontani dal risultare esaustivi. Forse anche in questo caso sarebbe stato preferibile dedicare alla contemporaneità un convegno apposito, restringendo lo spettro di questo volume all'età moderna (si sarebbe però perso il brillante studio di Pizzorusso e Sanfilippo dedicato all'importanza delle fonti ecclesiastiche romane per la storia dell'emigrazione dei polacchi negli Stati uniti), includendo magari anche interventi specifici dedicati ai ricchissimi archivi di Praga e Vienna (per non parlare poi degli altri archivi nobiliari conservati in Boemia, Moravia e Slesia).

L'impressione generale offerta dai due volumi è comunque quella di un impegno di grande qualità, piuttosto inconsueto per l'Italia, con l'obiettivo di reintegrare lo studio dell'Europa centro-orientale (e soprattutto della Polonia) nella nostra storiografia. Si tratta di uno sforzo sicuramente ammirevole che paga solo, a volte, la problematica definizione del settore stesso di studio. Fino a che punto infatti la Monarchia asburgica ne fa parte a tutti gli effetti? E i Balcani? Se da questi due volumi, che pure hanno il grande merito di spostare a ovest l'asse tradizionale dell'interesse degli storici dell'Europa orientale, sembrerebbe non molto, tuttavia altre iniziative editoriali già annunciate dagli stessi organizzatori lasciano invece prevedere sviluppi molto interessanti anche su questo versante.

4. J. Duindam, *Vienna and Versailles. The Courts of Europe's Dynastic Rivals, 1550–1780)*, Cambridge University Press, Cambridge 2003 [*Vienna e Versailles (1550–1780). Le corti di due grandi dinastie rivali*, traduzione di M. Monterisi, Donzelli editore, Roma 2004]

Non capita sovente che una casa editrice italiana pubblichi con tale tempismo libri, pure importanti, dedicati all'area centroeuropea: tanto più sorprendente è quindi constatare quanti importanti lavori sulla corte viennese siano stati pubblicati (soprattutto a opera di M. Hengerer, P. Mat'a e Th. Winkelbauer) nel corso dell'anno intercorso tra l'edizione originale inglese e la traduzione italiana di *Vienna and Versailles. The Courts of Europe's Dynastic Rivals, 1550–1780*. Attorno alla corte viennese e all'aristocrazia centroeuropea si sta infatti da anni concentrando una vera esplosione di studi, prodotto anche di un'intensa collaborazione internazionale e interdisciplinare, di cui Jeroen Duindam, professore di storia all'Universiteit Utrecht (<www.let.uu.nl/~jeroen.duindam/personal>), rappresenta una delle figure principali. All'interno di questo intenso dibattito l'autore, sfruttando il clima di grande collaborazione che si respira a Vienna, ha potuto comunque citare nelle note molti lavori pubblicati solo successivamente: Duindam del resto si è ritagliato, per il rigore critico e la capacità di problematizzare questioni apparentemente scontate, un posto di primo piano già con il suo *Myths of Power: Norbert Elias and the Early Modern European Court* (Amsterdam 1995), le cui conclusioni sono state presentate in forma ridotta anche in italiano ("Norbert Elias e la corte d'età moderna", *Storica*, 2000, 16, pp. 7–30). Pochi anni dopo l'interessante schizzo tracciato in un articolo da allora frequentemente citato ("The Court of the Austrian Habsburgs: Locus of a Composite Heritage", *Mitteilungen der Residenzenkommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen*, 1998, 2, pp. 24–58), Duindam ha ora dedicato un intero libro al confronto delle corti più fastose del tardo Seicento e del Settecento, Parigi e Vienna: tramontato il prestigio di Madrid, e passata la principale rivalità europea nelle mani del ramo viennese degli Asburgo, del resto, almeno "dal 1680 in avanti, Vienna e Versailles rappresentarono senza dubbio i due fulcri della vita di corte europea" (p. 27).

Muovendo da una serrata critica a certi presupposti dati per scontati da Norbert Elias in quei lavori che pure hanno avuto il grande merito di rendere nuovamente accettabile lo studio della corte e dello stile di vista dell'aristocrazia, l'autore è stato uno dei principali protagonisti del cambiamento che negli ultimi dieci-quindici anni ha portato a un modo nuovo di studiare il ruolo ricoperto dalla corte nell'età moderna: unendo a un'evidente predisposizione per la costruzione di modelli teorici a un'inconsueta frequentazione degli archivi parigini e viennesi, Duindam ha tracciato ora in *Vienna e Versailles (1550–1780). Le corti di due grandi dinastie rivali* un affresco imponente di tutto ciò che già Furetière alla fine del Seicento considerava costituire una corte ("la residenza del re o del principe regnante", "il re e il suo consiglio, o i suoi ministri", "i funzionari e il seguito di un principe", p. 9).

Partendo dal presupposto che la visione "tradizionale" risulta troppo dipendente da fonti in qualche misura influenzate dalla "retorica artistica e letteraria fiorita intorno alla corte" (p. 437), come dimostrano ad esempio le memorie di Saint-Simon sulla corte di Luigi XIV, Duindam mette in dubbio tutta una serie di luoghi comuni sulla vita del cortigiano, a cominciare da quello del servizio stesso, che "non deve necessariamente essere associato ai concetti di decadimento e impotenza" (p. 29), ma può benissimo essere interpretato come una collaborazione conveniente sia per i sovrani che per i loro sudditi. Anche la portata della professionalizzazione dell'apparato burocratico, in cui è stato troppo spesso individuata la prima tappa di uno sviluppo civilizzatore, viene ripensata criticamente dall'autore, che la ritiene più un risultato dell'"ossessiva ricerca degli antecedenti dello Stato moderno" (p. 14) che una realtà di fatto. Per quanto riguarda la complessa questione della supposta modernità e/o arcaicità della vita di corte, Duindam muove dalla semplice, ma pure spesso trascurata, constatazione che in realtà, come un po' dappertutto, anche "a corte, spirito innovativo e tradizionalismo hanno sempre convissuto" (p. 22).

Il volume, molto ricco di riferimenti bibliografici e archivistici, è diviso in equilibrati capitoli dedicati rispettivamente alle origini della corte, al suo funzionamento economico (attraverso l'analisi dei costi e dei redditi), alla vita di corte (grazie a un'analisi del calendario e del cerimoniale) e alla distribuzione del potere (studiandone le forme, la distribuzione in fazioni e il suo rapporto con le istituzioni della periferia). Tenendo a volte ben distinta l'analisi della corte francese da quella viennese, altre volte sovrapponendo i due piani, l'autore fornisce centinaia di esempi concreti che rendono particolarmente prezioso il testo, ma possono scoraggiare un lettore alle prime armi. L'attenzione di Duindam è orientata non soltanto verso i nobili, ma verso la corte nel senso più ampio del termine, cosa che gli permette di tratteggiare un quadro completo e non limitato ai noti intrighi contro i sovrani che sono stati ripetutamente analizzati in tante opere storiche, letterarie e cinematografiche.

Piuttosto sorprendentemente questo serrato confronto tra le corti delle due potenze rivali del Settecento mette in evidenza molte più affinità che differenze tra le strutture delle due corti, anche se Duindam non può non rimarcare diverse volte il differente livello del confronto, visto che la spesa generale della corte viennese non ammonta che al 15–30 percento di quella francese (p. 123). L'idea di una profonda diversità tra le due corti è quindi dipesa dallo sfasamento diacronico nel loro rispettivo sviluppo, dovuto alle gravi crisi religiose e politiche che i rispettivi sovrani hanno dovuto affrontare nel periodo preso in considerazione (pp. 170–179). Da ciò naturalmente sono derivate anche strategie differenti nell'attuazione dei meccanismi di integrazione ai vertice delle strutture statali: alla venalità delle cariche francesi corrispondono ad esempio i consistenti investimenti che un nobile centroeuropeo deve sostenere prima di conquistare un posto (spesso solo onorifico) a corte. Non è quindi un caso che più passaggi del libro, riferiti a una delle due corti, potrebbero senza grossi problemi essere usati anche per descrivere i processi in atto a centinaia di chilometri di distanza: "i danni causati dalle guerre religiose, che vide le élites nobiliari raccogliersi sempre più attorno alla corte del re, dando a uno sviluppo graduale l'apparenza di un cambiamento repentino" (p. 369).

Una delle parti più intriganti del libro è dedicata alla ricostruzione dei tempi della vita di corte, sia nel caso del ritmo dell'anno liturgico che degli svaghi (la caccia in primo luogo): la "giornata tipo" del sovrano offre infatti all'autore la possibilità di descrivere numerosi tratti

di quell'"elaborata coreografia" dell'epoca che la nostra cultura ha ormai definitivamente relegato nella sfera del privato (l'alzarsi del sovrano, il vestirsi, il mangiare, e così via). Altrettanto preciso è lo studio dell'"ideale irrealizzato" del cerimoniale, di cui viene con cura sottolineata la forte "componente contestuale" (p. 257). Proprio nello studio dell'"ossessione per la forma", che indubbiamente costituisce una delle più evidenti caratteristiche dell'epoca, possono essere peraltro individuati i pregi maggiori dell'approccio di Duindam, che dimostra sempre grande cautela nei confronti del tipo di fonti che abbiamo oggi a disposizione: "i registri riportano un'infinità di dettagli in merito alle varie cerimonie, ma il criterio con cui questi esempi venivano selezionati può essere stato determinato dalla necessità di prevenire o risolvere contenziosi di etichetta, tralasciando così tutta una varietà di situazioni e norme che non erano mai state messe in discussione. Ciò può giustificare le lunghe omissioni e l'irregolare distribuzione delle note sui registri" (p. 285). Particolarmente originale è l'analisi della reale posizione del sovrano e la funzione dei suoi enigmatici silenzi, così spesso rimarcati dagli osservatori (p. 311). Oltre al ruolo di "astuto manipolatore", tramandato dalla storiografia, Duindam mette infatti in evidenza anche quanto complesso fosse muoversi all'interno della rete così fitta degli interessi dei suoi stessi "favoriti": "c'è la tendenza a ripetere i pochi e dubbi esempi da cui si evincerebbe un'attiva manipolazione operata dal re Sole, dimenticandosi di citare tutti quegli esempi che mostrano invece disagio e passività. È mia opinione che la manipolazione del rituale domestico fosse, al meglio, un'azione non premeditata, e molto più spesso un atto difensivo e inefficace da parte di individui che si sentivano minacciati e angosciati" (p. 423).

In quest'articolata ricostruzione si può forse notare che leggermente sottostimata è non solo la presenza femminile (limitata alle consorti e vedove di re e imperatori, oltre che alle loro amanti), ma anche di tutti quei consiglieri di primo piano che pure hanno caratterizzato la ricerca storiografica fino a pochi anni fa: in accordo con una tendenza della storiografia recente anche in *Vienna e Versailles* sono infatti quasi del tutto assenti Richelieu, Mazzarino, Eggenberg e Wallenstein, tanto per citare i nomi più celebri. Se è stato sicuramente necessario mettere in discussione il "culto della personalità" della storiografia ottocentesca, sempre più di frequente la personalità individuale sembra, nella storiografia recente, sfaldarsi in un'immagine ideale del cortigiano/nobile che viene spesso, a priori, considerata più "tipica" di quella di chi ha ricoperto un ruolo politico, religioso o militare di primo piano. Analogamente sottostimati sono il ruolo ricoperto dalle corti come centri di cultura e la loro funzione letteraria, architettonica e musicale (pp. 394–400) e, nonostante i ripetuti accenni in vari punti del libro, i legami con il ramo spagnolo degli Asburgo (pure evidenti per buona parte del Seicento). Ancora tutto da mettere in luce è il senso della dilagante presenza di quel "cerimoniale spagnolo" che ha molto probabilmente ricoperto un ruolo fondamentale in quella maggiore "austerità" della corte viennese rispetto a quella francese che viene spesso sottolineata dall'autore (si vedano ad esempio pp. 248–249).

Mettendo giustamente in dubbio che la contrapposizione, pure così rimarcata a partire dalla fine del Settecento, dei concetti di "servizio" e "merito" avesse realmente caratterizzato l'epoca precedente (p. 12), uno dei maggiori pregi dell'opera di Duindam è quello di riportare alla sua reale complessità il rapporto tra la corte e quel mondo nobiliare che si è trovato, nel corso dell'età moderna, sempre più attratto nella sua orbita: "questo labirinto di interrelazioni e reciproche influenze non può essere ridotto alla semplicistica spiegazione di esempio e imitazione" (p. 406). Questo "mosaico multiforme di tensioni e alternative ricorrenti" (p. 412) trova nella descrizione offerta da Duindam una nuova plasticità, mettendo in crisi, anche attraverso un'intelligente analisi dei rapporti (soprattutto di carattere economico) con la periferia, l'immagine di autorità assoluta spesso attribuita a Versailles e Vienna. Il centro di gravità del volume, che spazia comunque in un periodo molto più ampio, si situa attorno all'anno 1700 (i sovrani che incontriamo più frequentemente sono infatti Leopoldo I e Luigi XIV), anche per un'evidente maggiore presenza e "leggibilità" dei fondi archivistici. La ricostruzione offerta è caratterizzata in ogni pagina da un ammirevole sforzo di utilizzare solo entro certi limiti ben delimitati quella memorialistica che ha ricoperto un ruolo così importante nel definire il "mito" delle due corti, sostituendola con materiali d'archivio più affidabili. La critica maggiore di Duindam (e l'apporto più importante alle

ricerche future) resta comunque concentrata contro l'idea che esistesse già all'epoca una sorta di premoderna "separazione delle competenze" al di fuori della corte, nel chiaro intento di "restituire alla corte la posizione di fulcro principale di questo processo" (p. 426). In questo modo alla corte viene definitivamente restituito quel ruolo di "centro simbolico" attorno al quale si sono radunate le élite, più per un processo di "integrazione" che di "addomesticamento" (p. 436), come invece ha voluto spesso vedere una storiografia più interessata a condannare quest'epoca che a studiarla realmente.

5. P. Mat'a, *Svět české aristokracie (1500–1700)*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2004

La nostra cultura ha oggi pochissimo in comune con il comportamento apparentemente assurdo di uno dei nobili che nel 1621, dopo la sconfitta dell'"infame ribellione", stava per salire sul patibolo organizzato dagli Asburgo sulla piazza della Città vecchia di Praga: quando tocca a lui, infatti, l'incriminato non esita a protestare vibratamente perché nella vita aveva sempre avuto la precedenza rispetto al nobile che era stato giustiziato prima di lui. Sarebbe davvero difficile trovare un esempio più calzante del complesso sistema di funzionamento delle gerarchie e del cerimoniale che governavano la vita dell'aristocrazia nel corso dell'età moderna. Con quest'aneddoto inizia il notevole libro di uno degli storici cechi più promettenti della nuova generazione, Petr Mat'a, che per la prima volta nella storiografia ceca fa un tentativo serio e approfondito di superare la barriera simbolica del 1620, davanti alla quale si era arrestata tutta la storiografia di matrice nazionalista di derivazione ottocentesca e che, anche in molti lavori pubblicati di recente, si è sempre rivelata uno scoglio insuperabile. La generazione degli aristocratici che ha dominato la politica boema dopo la battaglia della Montagna bianca è stata infatti sempre vista in chiave molto negativa e quella di Mat'a è la prima vera riformulazione delle domande basilari della ricerca storica alla luce di una visione più coerente con i materiali sepolti negli archivi.

L'autore, già noto per i suoi brillanti studi precedenti (sia detto *en passant* che data l'età la sua bibliografia è davvero stupefacente), pubblica qui una prima riformulazione generale dei risultati delle sue ricerche: alla luce di un approccio metodologico moderno e fortemente influenzato dal vivace dibattito che, a partire dalle teorie di Elias, ha caratterizzato in tutt'Europa negli ultimi vent'anni lo studio dello stile di vista dell'aristocrazia, riaffronta il tema in modo molto originale, problematizzando numerosi cliché della storiografia precedente. Nel contesto ceco la nobiltà è infatti la classe sociale che più di ogni altra ha pagato le conseguenze del suo carattere transnazionale e delle feroci critiche a cui è stata sottoposta a partire dall'Ottocento. Questo studio lascia pensare che sia finalmente arrivato il momento in cui possiamo guardare con maggiore serenità al passato: partendo da un presupposto di questo tipo è infatti molto più semplice riconoscere, come segnala Mat'a nel suo libro, che la battaglia della Montagna bianca non ha fatto che accelerare una serie di tendenze strutturali più generali (l'integrazione all'interno dello spazio della monarchia asburgica ad esempio) già evidenti nei settant'anni precedenti.

Uno dei maggiori pregi dell'autore è l'attenzione alla precisione terminologica (si vedano la chiara differenziazione tra aristocrazia e nobiltà o il riconoscimento dello scarso valore interpretativo di categorie storiche problematiche, prima fra tutte quella di "nobiltà straniera") e la tendenza ad analizzare i fenomeni in base alla mentalità dell'epoca e non a quanto gli storici successivi hanno proiettato su un'epoca ormai ideologicamente troppo lontana da quelle successive (si veda l'acuta analisi linguistica che lo ha portato a scoprire l'assenza nel ceco del Seicento di una parola per indicare la "famiglia" nel senso odierno, o le pionieristiche analisi dell'uso dei termini "amici" e "onore"). Quasi rivoluzionaria è poi, almeno nel contesto ceco, la scelta, che deriva peraltro da un attento studio delle fonti, di valutare i beni posseduti come criterio decisivo ai fini dell'appartenenza nazionale, e non quindi proiettando, come pure comunemente viene fatto, un inesistente principio nazionale o linguistico su un'epoca che non conosceva ancora suddivisioni "nazionaliste" in questa forma. Giustamente Mat'a ritiene per di più il concetto stesso di "aristocrazia ceca" una nostra costruzione o, ancora più precisamente, qualcosa che esiste ancora nel XVI secolo, ma che perde rapidamente senso nella nuova costellazione politica e sociale del XVII secolo, nel corso del quale si è formata quella società aristocratica dell'Europa centrale, variegata linguisticamente ed economicamente, che

ancor oggi viene a volte evocata con nostalgia.

L'analisi delle strategie sociali messe in atto dagli aristocratici viene qui condotta sulla base di quattro grandi categorie (origini nobili, beni materiali, carriera e interazioni sociali) che corrispondono, secondo lo schema di Pierre Bourdieu, a quattro tipi di "capitale" diverso (che riguardano il proprio "titolo", la propria situazione "economica", le prospettive di "carriera" e di appartenenza a un "network") che ogni aristocratico di successo deve essere in grado di "attivare". Quello descritto da Mat'a è un mondo in cui essenziale è il ruolo ricoperto dai segni e dai simboli, che sottolineano in ogni occasione (pubblica e privata) le differenze sociali e che sono stati poi ripetutamente criticate sulla base del "razionalismo" delle epoche successive. Particolarmente significativa è l'analisi dell'autore delle strategie finanziarie di una fascia sociale che è sempre stata accusata di aver sperperato enormi ricchezze: le spese di rappresentanza non sono invece altro che "un tipo preciso di investimento" (p. 228), che non è possibile diminuire per "fare economia", come invece prescriverà la successiva morale borghese. Originale e probabilmente giusta è l'ipotesi di Mat'a che anche le varie forme di apparizioni soprannaturali, che si sono diffuse in età moderna tra i nobili (si veda ad esempio il celebre caso della "donna bianca"), facciano parte di quel complesso sistema di segni che ribadiva l'unicità della propria casata. Nonostante l'indubbio interesse di questa ipotesi, si rischia però così di perdere di vista altre forme di presentazione del proprio blasone (si pensi ad esempio all'accumulo di opere d'arte), che sicuramente avrebbero meritato una trattazione più diffusa. La visione diacronica scelta (1500–1700) ha permesso invece all'autore di sottolineare come la questione confessionale, pure sempre rimarcata dagli storici, abbia sempre rappresentato soltanto uno dei problemi (anche se in certi momenti storici il più importante) che ogni nobile ha dovuto affrontare nella sua vita. L'analisi delle tendenze di lunga durata ha infatti permesso di individuare un altro momento chiave nella formazione dell'aristocrazia come fascia sociale dominante: contrariamente a quanto ritiene parte della storiografia, le cifre dimostrano infatti chiaramente che la grande concentrazione dei beni (evidente a tutti i viaggiatori "occidentali") è avvenuta in Boemia in due tappe confessionalmente molto diverse (la rivoluzione hussita e le confische seguite alla sconfitta della Montagna bianca).

Una delle parti migliori del libro è dedicata, grazie a una notevole conoscenza di quei materiali d'archivio che hanno permesso di mettere a confronto destini diversi, all'educazione del futuro aristocratico e alla costruzione della sua carriera. Tutti i figli dei nobili si trovavano infatti di fronte alla prospettiva di seguire uno dei cinque modelli di carriera che spettavano al suo rango: nelle istituzioni statali, a corte, nell'esercito, nelle strutture diplomatiche e nella chiesa. L'autore, che pure dedica spazio maggiore alla corte, alle istituzioni boeme e alla chiesa, segue i destini individuali di un numero enorme di nobili nelle loro peripezie successive. Per quanto riguarda l'ultimo, ma importante, modello, va detto che (in area centroeuropea) Mat'a è stato forse il primo storico ad affrontare in modo così dettagliato la complessa questione delle carriere ecclesiastiche. E in chiave più generale, anche se continua a mancare uno studio prosopografico soddisfacente del ruolo dell'aristocrazia dei singoli paesi nella monarchia asburgica, le prime indagini compiute dall'autore a proposito della nobiltà della Slesia e della Moravia, permettono in ogni caso di identificare in modo molto chiaro il cambiamento d'orizzonte avvenuto dopo la firma della pace di Westfalia. Nella seconda metà del XVII secolo infatti non saranno più le istituzioni provinciali ad attirare gli aristocratici, ma le strutture centrali della monarchia. E forse non è un caso che uno studio così dettagliato dell'integrazione della nobiltà "austriaca", che diventerà poi celebre nei secoli successivi, venga presentato da uno studioso ancora molto giovane che ha avuto occasione di studiare non soltanto negli archivi cechi e tedeschi, ma anche in quelli italiani.

Il rischio principale dell'approccio dell'autore è naturalmente quello di attribuire un peso eccessivo alle "strategie" a scapito dell'individualità dei concreti protagonisti: se la conoscenza dei materiali manoscritti preserva nella maggior parte dei casi l'autore da questo errore di prospettiva, questo emerge lì dove le proprie ricerche d'archivio hanno portato l'autore verso altre direzioni, come dimostra lo scarso spazio dedicato alla personalità tutto sommato più nota (e forse anche più interessante) della nobiltà ceca del Seicento, il generalissimo Wallenstein. Per di più sono probabilmente molti i nobili

dell'epoca, come peraltro molti di noi, che rifiuterebbero decisamente di vedere la propria vita paragonata a una partita a scacchi (p. 21). Quando invece il giudizio è fondato su una personale conoscenza d'archivio delle vicende del nobile di cui si parla, l'individualità dei protagonisti emerge in modo molto plastico, come ad esempio quando l'ultimo esponente di una delle più ricche famiglie boeme rifiuta di abbandonare il suo abito clericale per salvare le sorti della casa. Come potrebbero dimostrare anche molti altri episodi analoghi, non è infatti sempre possibile racchiudere i complessi meccanismi mentali individuali in categorie astratte di tipo "economico".

Ma, al di là di queste annotazioni veniali, *Svět české aristokracie* è una miniera di storie individuali, raccolte con cura negli archivi di tutt'Europa e raccontate, con uno stile brillante e avvincente, nelle mille pagine che compongono il volume. Accompagnato da un eccellente apparato iconografico e composto da note precisissime (circa 300 pagine) che a volte potrebbero essere tranquillamente sviluppate in articoli autonomi, il volume rappresenta quanto di meglio ha prodotto negli ultimi anni la pur dinamica storiografia ceca. Viene così spazzata via la stantia immagine tradizionale della nobiltà ceca, senza per questo cadere nelle tante trappole politiche, nazionali, etiche e morali che il tema presentava. L'indubbio successo editoriale del libro nei primi mesi dopo la pubblicazione lascia peraltro ritenere che i tempi fossero maturi per un ripensamento profondo di una fase del passato ceco troppo a lungo rimosso. Mat'a ha saputo tradurre quest'esigenza in un testo dall'elevato valore scientifico, tracciando un quadro che può rivelarsi sorprendente per più di una persona, ma che permette di comprendere come la tanto criticata aristocrazia ceca abbia potuto sopravvivere quasi indenne (unico segmento sociale del XVII secolo) a tutte le trasformazioni sociali, fino al XX secolo.

Alessandro Catalano