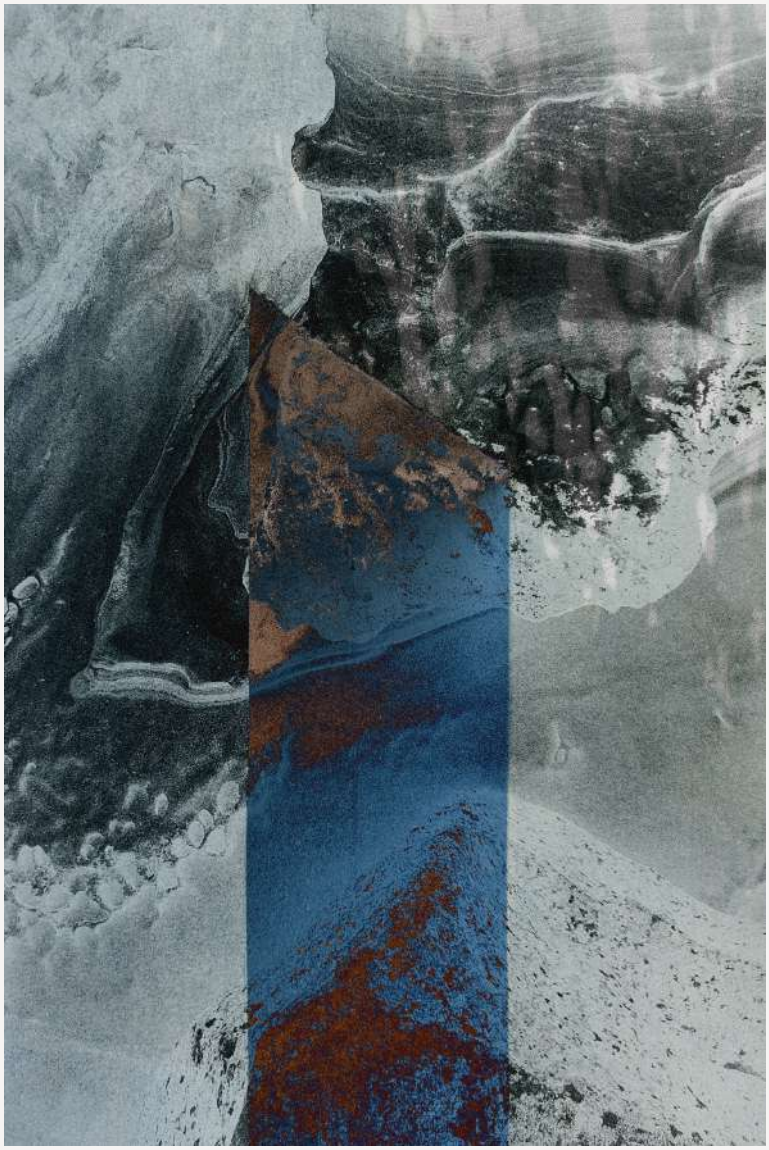
UNDERGROUND



Numero V, Marzo 2022

ALTERAZIONI

Andergraund Rivista

Rivista indipendente gestita da studentə dell'Università degli Studi di Padova, dedicata agli spazi letterari e culturali dell'Europa Centrale e Orientale.

Direttrice:
Martina Mecco.

Co-direttrice:
Sara Deon.

Direzione:
Martina Mecco, Sara Deon, Silvia Girotto, Richárd Janczer, Michele Maltauro, Anna Chiara Canova e Piergiuseppe Calcagni.

Impaginazione:
Silvia Girotto.

Copertina e logo:
Martina Santurri.

Sito internet: www.andergraundrivista.com

E-mail: andergraundrivista@gmail.com

Il presente numero sarebbe dovuto uscire il 28 febbraio 2022, ma il susseguirsi degli eventi che hanno caratterizzato le ultime settimane ha reso i membri della redazione emotivamente e moralmente impossibilitati a pubblicare una raccolta di articoli e traduzioni dedicati all'indagine di realtà altre, quando quella quotidiana è stata squarciata dalle sirene che hanno svegliato gli abitanti dell'Ucraina la mattina del 24 febbraio 2022.

A fronte degli avvenimenti che tuttora si stanno evolvendo, la redazione di Andergraund Rivista ha deciso di dedicare questo numero alle vittime coinvolte in un conflitto che sta distruggendo l'Ucraina e condannando la Russia a un futuro quanto mai incerto. Il nostro pensiero si rivolge al popolo ucraino, colpito e in fuga, e al popolo russo, che sta pagando a caro prezzo l'opposizione al regime putiniano.

Andergraund Rivista ha deciso di ricominciare la sua attività sin dall'inizio finalizzata a uno scopo duplice, ovvero la creazione di uno spazio di espressione indipendente e una dimensione editoriale in cui sviluppare riflessioni sulle culture dell'Europa Centrale e Orientale. In particolare, ora come non mai è necessario continuare a rivolgere il nostro sguardo verso contesti che rischiano l'ostracismo o che necessitano di essere indagati in modo sempre più profondo. Nella condanna di ogni forma di violenza e oscurantismo, questo numero è dedicato a realtà altre con l'auspicio di creare i mezzi per comprendere quella attuale.

Proponiamo qui la poesia "Sabato 5 marzo" del poeta ucraino Oleksandr Irvanec', scrittore, poeta, drammaturgo, traduttore ucraino nato il 24 gennaio 1961 nella città di L'viv. Ha trascorso i migliori anni della sua infanzia e giovinezza a Rivne. Oleksandr Irvanec' è noto per le sue poesie satiriche e ironiche, commedie scandalose, saggi, e romanzi a volte sorprendendo gli intellettuali con le parole "se potessi, non scriverei".

Sabato 5 marzo
(Oleksandr Irvanec')

Dalla città dai missili spezzata,
A tutto il mondo urlerò:
Quest'anno nella Domenica del Perdono
Io, probabilmente, non tutti perdonerò!

Mondo-mondo, ci hai proprio abbandonato!
E nell'inferno di queste sofferenze-patimenti,
Kyiv dalle cupole dorate è ancora in piedi
con Buča, Hostomel' e Irpin'.

Supereremo tutto e resisteremo!
Dopo rimuoveremo i resti
Di tutti quelli mandati qui
dall'avvoltoio calvo dagli occhi stretti.

Con voi resterò in piedi e sopravvivrò anch'io,
se mi stringo forte alla cara terra,
la Russia mai perdonerò,
…perché distogli lo sguardo, Bielorussia?

СУБОТА, 5 БЕРЕЗНЯ
(Олександр Ірванець)

З міста, що ракетами розтрощене,
До усього світу прокричу:
Цього року у Неділю Прощену
Я, здається, не усіх прощу!

Світе-світе, гарно ж ти нас кинув!
Та у пеклі цих страждань-терпінь
Все ж стоїть золотоверхий Київ,
Буча, і Гостомель, і Ірпінь.

Ми усе здолаємо і вистоїм!
Потім ще і рештки приберем
Тих усіх, котрі були тут прислані
Вузькооким лисим упирем.

З вами й я і вистою, й вцілію,
Як у землю рідну міцно впрусь.
Я ніколи не прощу Росію.
...Чом відводиш очі, Білорусь?

Trad. Yuliya Oleksiivna Corrao Murdasova
con il supporto di Bruno Osimo

Indice

Nota editoriale
"Reinterpretare e riappropriarsi della realtà: percorsi e tendenze letterarie" 1

Sezione Balcani:
Marco Biasio, "Frattura fàtica come frattura della Storia: alterazioni orrorifiche in *Jaz* di Darko Tuševljaković" 4
Marco Jakovljević, "Da Brač a Marte. Le avventure spaziali di Valentino Bošković" 8

Sezione Boemistica:
Martina Mecco, "*Sono surrealista per l'urlo dal sogno*. La scomposizione della realtà in Vítězslav Nezval" 12
Martina Mecco, "*Deserte visioni* di Milan Nápravník, variazioni liricosaggistiche sulle sorti della contemporaneità" 20

Sezione Ungaristica:
Jessica Alfieri, "*Oppio e altre storie* di Géza Csáth. L'inscindibilità di reale e assurdo." 23
Nicolò Dal Bello, "*Per Elisa* di Magda Szabó: il Grande Trauma e la realtà nel teatro" 28
Marianna Kovacs, "Tra magia e memoria: *Fiamme* di György Dragomán" 33

Sezione Russistica:
Alice Bettin, "La seduzione diabolica de *L'Angelo di Fuoco*: Valerij Brjusov e l'occulto" 38
Federica Florio, "*Stella Rossa* di Aleksandr Bogdanov: un'utopia fantascientifica per spiegare la realtà" 43
Martina Greco, "L'epica postmoderna di Dmitrij Bykov" 46
Giorgio Scalzini, "Il caso della fantasy russa: tra assimilazione e reinvenzione culturale" 49
Cristiano Schirano, "La 'temporalesca r' e la 'mite evoljucija'. Anomalie dell'essere e della collettività di *Noi* di Evgenij Zamjatin" 53
Anna Sokolova, "La profezia infiammabile di Vladimir Sorokin" 58
Giulia Sorrentino, "L'autore sovietico che veniva dal futuro. Un racconto di fantascienza di Kir Bulyčev" 63
Marta Zecchin, "*La scuola degli sciocchi* di Saša Sokolov: una realtà per due" 71

Sezione Ucrainistica:
Yuliya Oleksiivna Corrao Murdasova, "*NeprOsti*: il postmodernismo di Taras Prohas'ko nella mitologia dei Carpazi" 75

Sezione Germanistica:
Bianca Dal Bo, "rattamente siamo fu e gli speranzosi asintoti bugiardi di un artista" 79
Silvia Girotto, "*La notte di Valpurga* di Gustav Meyrink: dove il confine scompare" 84
Elisa Montagner, "Manipolazione delle masse e alterazione della realtà in *Mario e il Mago*" 89

Sezione Polonistica:
Eleonora Smania, "I demoni ferroviari di Stefan Grabiński nella letteratura polacca novecentesca, tra terrore cosmico e poteri occulti" 92

Apparato iconografico 96

Reinterpretare e riappropriarsi della realtà: percorsi e tendenze letterarie

Martina Mecco

"*Poi ti destasti / e trasfigurando il quotidiano vocabolario umano /e piena voce pronunciasti/ Tu! /E la parola svelò il suo vero significato / e zar' divenne. / Nel mondo tutto fu trasfigurato* […]"
Arsenij Tarkovskij

Indagare la dimensione del reale è da sempre una prerogativa della letteratura, sia in modo diretto che per vie indirette, ovvero attraverso espedienti che travalicano gli elementi empirici proiettandoli in un sistema di riferimenti altri. Tra gli esiti a cui questo procedimento conduce è possibile riscontrare, appunto, la creazione di realtà altre, vale a dire dominate da principi diversi da quelli che regolano la dimensione tangibile. A seconda di quali strumenti vengono impiegati, questo "altrove" si può manifestare in diverse forme e gradi di ri-elaborazione della materia di partenza. Secondo una prospettiva storico-evolutiva della letteratura si assiste alla creazione di generi e correnti artistico-letterarie che fanno della rielaborazione del reale il loro principio fondante. Volendo esemplificare quanto detto sino ad ora basti pensare alla fantasy o al Surrealismo. Come già sottolineato, la volontà di creare dimensioni nuove non è volta a scopi meramente estetici ma sfocia, piuttosto, in un fine che riguarda la possibilità di analizzare la realtà attraverso uno spettro diverso o da una maggiore distanza.

A complicare ulteriormente il discorso concorre la mancanza di una omogeneità anche all'interno dei singoli generi o delle manifestazioni artistico-letterarie che si riconoscono sotto un nome che le identifichi e ne riassuma le principali tendenze. Lo scenario che ci si trova di fronte risulta, dunque, frastagliato per ragioni di natura differente. I generi, infatti, emergono e si sviluppano non solo – come ovvio che sia – attraverso modalità diverse ma anche secondo tempistiche che dipendono da altri fattori esterni al mero sistema letterario. A questo si deve aggiungere, inoltre, il fatto che l'influenza tra i singoli contesti si esercita in modi differenti a seconda delle possibilità. Aspetto fondamentale, soprattutto, nel caso delle aree di cui Andergraund Rivista si interessa, in quanto segnate nel secolo scorso da situazioni storiche che hanno influito in modo evidente sui vari piani della cultura, manipolando o impedendo il fiorire di generi che, invece, in altri contesti presentavano sviluppi o esiti differenti.

Il presente numero ***Alterazioni*** ha come fine, dunque, quello di proporre una gamma quanto più variegata di esempi riconducibili a questi processi di variazione e riappropriazione dell'elemento reale, dove la materia prima diverge a seconda dei casi. A ciò si lega, inoltre, un altro fine che soggiace sempre a ogni numero, vale a dire la necessità di mostrare come questi aspetti abbiano avuto un'evoluzione anche nelle aree di competenza della rivista.

Per quanto riguarda l'area di balcanistica, sono presenti due contributi. *Frattura fàtica come frattura della Storia: alterazioni orrorifiche in "Jaz" di Darko Tuševljaković*, a cura di Marco Biasio, si concentra sull'opera dell'autore edita in Italia dalla casa editrice Voland Edizioni. Attraverso un'analisi della struttura e di alcuni personaggi del romanzo, il contributo mostra anche i legami tra *Jaz* ed esempi della letteratura occidentale. Il contributo di Marco Jakovljević *Da Brač a Marte. Le avventure spaziali di Valentino Bošković* è dedicato, invece, al contesto musicale croato e evidenzia il fenomeno della band Valentino Bošković che ha fatto dell'elemento del fantastico il nucleo principale di tutta la sua produzione.

Spostandosi all'area di boemistica si trovano due interventi, entrambi firmati da Martina Mecco, che presentano due esempi di due fasi diverse del Surrealismo ceco. Come si evince dal titolo, il primo, *"Sono surrealista per l'urlo dal sogno". La scomposizione della realtà in Vítězslav Nezval*, è

dedicato alla presentazione di uno dei protagonisti dell'avanguardia ceca interbellica e massimo rappresentate di quella sperimentazione surrealista nata, in un certo senso, dall'esperienza bretoniana francese. Il secondo, *"Deserte visioni" di Milan Nápravník, variazioni lirico-saggistiche sulle sorti della contemporaneità*, è invece una recensione dell'opera recentemente edita dalla casa editrice Vocifuoriscena, il cui autore è uno dei rappresentanti del surrealismo che si è evoluto all'indomani della Seconda Guerra Mondiale.

Per quanto riguarda la sezione di ungaristica sono presenti tre articolo. Il primo, redatto da Jessica Alfieri ha per titolo *"Oppio e altre storie" di Géza Csáth. L'inscindibilità di reale e assurdo* e affronta le caratteristiche dei singoli racconti che compongono la raccolta dell'autore ungherese, osservando le varie sfumature che la realtà assume. *"Per Elisa" di Magda Szabó: il Grande Trauma e la realtà nel teatro* di Nicolò dal Bello affronta l'opera di non-fiction dell'autrice, concentrandosi sulla questione del trauma e della narrazione come "scavo incessante". Infine, Marianna Kovacs è l'autrice del contributo *Tra magia e memoria: "Fiamme" di György Dragomán*, all'interno del quale il romanzo viene collocato nel suo contesto e sviscerato col fine di mostrare come l'elemento storico e quello magico si compenetrino, laddove la dimensione della magia è legata a quella della coscienza e della percezione.

L'area di russistica presenta, come nella maggior parte dei casi, una varietà parecchio ampia di contributi. L'articolo che apre la sezione, *La seduzione diabolica de "L'Angelo di Fuoco": Valerij Brjusov e l'occulto* redatto da Alice Bettin, pone in primo piano le scelte estetiche impiegato dall'autore nella realizzazione di un'opera dalle atmosfere distorte e di mistero, oltre a ricostruire le fonti da cui molti elementi che la compongono derivano. Segue poi il contribuito di Federica Florio *"Stella Rossa" di Aleksandr Bogdanov: un'utopia-fantascientifica per spiegare la realtà*, si presenta come un'analisi delle tematiche del romanzo, tra cui il concetto di arte stesso, e del concetto di società sviluppato dal suo autore attraverso l'espediente letterario. *L'epica postmoderna di Dmitrij Bykov*, firmato da Martina Greco, sposta l'attenzione sulla produzione letteraria contemporanea presentando l'opera *ŽD* definita dai lettori russi in termini del "libro più politicamente scorretto del nuovo millennio", affermazione dovuta alle tematiche trattate, in particolare il contrapporsi di Variaghi e Cazari. L'articolo redatto da Giorgio Scalzini *Il caso della fantasy russa: tra assimilazione e reinvenzione culturale* delinea in modo chiaro il fenomeno del genere della fantasy all'interno del panorama letterario all'indomani del crollo dell'Unione Sovietica, presentando, nello specifico, l'autrice Marija Semënova. L'articolo di Cristiano Schirano *La 'temporalesca* r*' e la 'mite* evoljucija*'. Anomalie dell'essere e della collettività in "Noi" di Evgenij Zamjatin* è dedicato a una delle opere che hanno segnato in modo evidente non solo la letteratura russa del primo Novecento ma anche quella successiva, concentrandosi nello specifico sulla questione dei personaggi. Sono presenti, infine, due contributi dedicati a due grandi esponenti della prosa russa contemporanea. Nel primo, *La profezia infiammabile di Vladimir Sorokin*, Anna Sokolova propone un'analisi del romanzo evidenziandone l'elemento distopico. Nel secondo *"La scuola degli sciocchi" di Saša Sokolov: una realtà per due*, Marta Zecchin mostra nel suo esordio l'autore riesca a costruire, anche e soprattutto sfruttando in modo sperimentale gli strumenti estetici a sua disposizione, un'alterità caratterizzata da un'assenza di linearità e da elementi stranianti. All'interno di questa è presente, inoltre, una traduzione di Giulia Sorrentino del racconto di fantascienza *Potrei parlare con Nina?* dell'autore russo Kir Bulyčev.

Per l'area di ucrainistica è presente il contributo *"NeprOsti": il postmodernismo di Taras Prohas'ko nella mitologia dei Carpazi* a cura della rappresentante della sezione stessa Yuliya Corrao Murdasova. Nell'articolo viene indagata l'opera di

Prohas'ko, uno dei maggiori rappresentanti del postmodernismo ucraino. In particolare, l'autrice riflette sul modo in cui il mito dei Carpazi venga strumentalizzato ai fini di riflettere sull'importanza della dimensione del "luogo", strettamente legata al concetto di storia.

Con *rattamente siamo fu e gli speranzosi asintoti bugiardi di un artista*, articolo di Bianca Dal Bo, si apre poi la sezione di germanistica: Günter Grass, autore de *La ratta*, ci porta in un mondo di esagerazione e creatività, in cui questo scrittore "bugiardo" mostra nella sua opera la capacità di ingannare l'umanità e rivelarla al tempo stesso. Successivamente si trova il contributo di Silvia Girotto,*"La notte di Valpurga" di Gustav Meyrink: dove il confine scompare* e infine *Manipolazione delle masse e alterazione della realtà in "Mario e il Mago"* di Elisa Montagner. Nel primo si analizza un chiaro esempio di genere fantastico, un romanzo in cui realtà e irrealtà si mescolano facendo perdere il pubblico in un labirinto in cui il concetto di 'soglia' non è un qualcosa da attraversare. Esso è uno spazio nel quale vagare, crogiolandosi nell'incertezza di questa Praga misteriosa ed esoterica, costantemente in bilico tra Oriente e Occidente. Nell'ultimo articolo è sempre l'illusione tema centrale, il non saper distinguere ciò che è reale da ciò che viene fatto credere, ma un'illusione che dipende dalla volontà di un altro essere umano anziché da entità sovrannaturali. È così che la semplice parola diventa in questa opera di Thomas Mann forza capace di convincere le masse e mostrarne il potenziale.

Infine, la parte dedicata alla polonistica presenta un articolo a cura di Eleonora Smania dal titolo *I demoni ferroviari di Stefan Grabiński nella letteratura polacca novecentesca, tra terrore cosmico e poteri occulti*. All'interno di questo viene analizzata la raccolta grabińskiana *Il demone del moto*, col fine di delinearne il genere e le caratteristiche principali, tra cui la rielaborazione del tema ferroviario in chiave fantasy.

La redazione di Andergraund Rivista ringrazia, nello specifico, coloro che hanno preso parte alla realizzazione del numero, in particolare le contributrici e i contributori esterni che hanno reso ancora una volta possibile la conferma di aver costruito un progetto studentesco dinamico.

Frattura fàtica come frattura della Storia: alterazioni orrorifiche in "Jaz" di Darko Tuševljaković

Marco Biasio

Due personaggi eccentricamente agghindati – uno in completo e occhiali da sole; l'altro in pigiama, sciarpa e coppola con pompon – si aggirano, in un gelido mattino invernale, per un campo innevato. Da sparsi interventi di cui è punteggiata la loro personale, logorroica tenzone dialogica sembrerebbe di capire che il secondo sia un paziente di lungo corso del primo, del quale è (platonicamente?) infatuato e che cerca di impressionare in ogni modo con il suo maniacale attaccamento filiale: ma è proprio lo psicanalista, dei due, a lavarsi i denti in un bicchiere colmo di succo d'uva, a rivendicare rumorosamente il suo allontanamento da una civiltà che non ne ha riconosciuto lo status cripto-principesco, addirittura a rifiutare l'apertura di ogni canale comunicativo con l'interlocutore ("*communication was the original sin*") per allontanare da sé ogni possibile rischio di transfert. È in questa logorante partita di attrazione e repulsione bipolare che si consuma la grottesca pièce a due con cui esordisce nel mondo della cinematografia l'allora ventitreenne David Cronenberg: in anticipo di quasi dieci anni sul successo di *Shivers* (1975), che ne introduce ad un pubblico più ampio i fondamenti tematici di un'intera carriera, già *Transfer* (1966), captando le vibrazioni degli spiriti filosofici del proprio tempo, indugia sulla prominenza assoluta della sfera sessuale nel diapason espressivo dell'essere umano, sul dominio della mente e sull'incondizionato rigetto delle ambiguità pragmatiche e della vaghezza referenziale insita nel linguaggio naturale. Tutto si riduce ad una triade ogdeniana governata dalla pulsione attrattiva, il cui carattere concettuale, ancor prima che reificato esteriormente, è dato come alternativa semiotica ad ogni discorso compiutamente verbale o anche solo glossolalico: una frattura biologica in cui le distinzioni concettuali fra umano e artificiale, paradigma estetico e sua contaminazione, virus biologico e mentalistico, linguaggio e afasia perdono di senso, plasmando il superorganismo della tecnocontemporaneità.

La frattura biologica è frattura dell'individuo, la frattura fàtica è frattura della Storia: lo spaziotempo della frattura non è né uno spazio, né tantomeno un tempo, ma è qualcosa che va oltre l'una e l'altra dimensione. *Meditate che questo è stato*: e non nel passato remoto o prossimo, ma continuamente, tutti i giorni, in un flusso pressoché indistinguibile. Dottore e paziente legati da segreti inconfessabili sono l'esatto negativo di coppie belgradesi di mezz'età in piena crisi esistenziale: un appezzamento incolto dell'Ontario può diventare il riflesso distorto di Kosovo polje, la piana in cui il sogno ideologico di un capitano dell'esercito in pensione va a morire ogni volta che la Terra compie una rotazione attorno a sé stessa. Sono legate dalle medesime ambizioni universalistiche, rimpallate senza fine da un labirinto di specchi convessi, le molteplici fratture che innervano il tessuto narrativo di *Jaz* ("La frattura", 2016), l'acclamato secondo romanzo lungo di Darko Tuševljaković (1978) giunto in traduzione italiana per Voland nella seconda parte del 2019, che nei primi due anni dalla sua uscita è stato dapprima candidato a finalista del premio NIN (2016) e in seguito vincitore del premio dell'Unione Europea per la letteratura (2017). Ambizioni universalistiche, si diceva, piuttosto interessanti per un autore che, da un punto di vista squisitamente denotativo, bisognerebbe ascrivere alla letteratura bosniaca, in compagnia di nomi di lusso come, ad esempio, i sarajevesi Aleksandar Hemon (1964 -) e Miljenko Jergović (1966 -) o le nuove promesse delle generazioni successive e a lui coeve, come l'Ivica Đikić (1977 -) di *Cirkus Columbia* (2003). Per chi avesse anche solo un po' di familiarità con la narrativa serba e croata contemporanea, tuttavia, i modelli formali e stilistici della prosa affilata di Tuševljaković non potranno non essere ricondotti alla lezione di penne illustri della prosa balcanica inter- e postbellica come Dušan Veličković (1947 -), il Filip David

(1940 -) di *Hodočasnici neba i zemlje* ("Pellegrini del cielo e della terra", 1995) e, soprattutto, il David Albahari (1948 -) delle allucinazioni postbelliche di *Mrak* ("Il buio", 1997) e – in misura minore – del realismo magico borgesiano di *Pijavice* ("Sanguisughe", 2011), con cui Tuševljaković sembra condividere sia il nocciolo tematico attorno al quale si espandono le vicende del romanzo (l'indagine interiore sul sé, l'io disintegrato dal trauma del conflitto armato, lo scontro generazionale e la riflessione sul duplice ruolo catartico e distruttivo del nucleo familiare), sia una serie di espedienti formali che giocano liberamente con i piani di tempo e spazio della narrazione. È fra gli interstizi della trama, suddivisa anche graficamente in una duplice microodissea (quasi speculare, si potrebbe dire) popolata da personaggi strettamente correlati fra di loro, che il piano dell'unità d'azione si frantuma in molteplici satelliti, tutti dominati dallo stesso ermetico teorema dell'incomunicabilità, cui si può sfuggire solo tramite l'introiezione della realtà fenomenica circostante e la fuga psicotica verso dimensioni alterate di percezione.

Per meglio inquadrare la centralità del ruolo dell'alterazione in *Jaz* non sarà superfluo fornire qualche indicazione sull'intreccio. La frattura a cui fa riferimento il titolo sembrerebbe essere, anzitutto, quella tra i coniugi Bogdan e Radica, i cui equilibri già precari saltano del tutto durante una fallimentare vacanza a Corfù che vorrebbe dirsi pretesto escapista rispetto ad una quotidianità oscura e frustrante ma che, piuttosto, finisce con l'essere la più classica goccia che fa traboccare il vaso. In realtà, come diviene più chiaro man mano che si avanza con la lettura, il solco tracciato attorno a Bogdan è universale e non particolare, è un fossato invalicabile che non lo separa solamente dalla moglie, ma dall'umanità intera. Come per il *Transfer* cronenberghiano, c'è una faglia di attrazione e repulsione in perenne sommovimento verso Zoran e Tanja, lui endocrinologo donnaiolo dal passato oscuro, lei sua giovanissima e misteriosissima compagna: una linea di rottura che lo divide irrimediabilmente dalle comparse secondarie di giornate tutte uguali, siano dei maleducati turisti olandesi o dei gioviali ragazzotti serbi che tracannano birra a bordo piscina; uno squarcio, infine, che dai mai metabolizzati traumi di un passato prossimo trafigge un presente contrassegnato dal doloroso scisma, fisico e spirituale, con il figlio Damir.

La figura di Damir, difficile da decifrare nella sua interezza, nella prima parte rimane volutamente in ombra: si viene a scoprire che si trova in Germania in compagnia di qualcuno (non ci è dato sapere chi), che la sola menzione del suo nome innervosisce Bogdan, che Radica, infine, intrattiene con lui una corrispondenza segreta all'insaputa del marito. La scelta è intenzionale, perché Damir, da figura evanescente, nella seconda parte diviene protagonista e voce narrante. È forse questa la sezione più interessante del romanzo, quella dove più penetrante si fa l'influenza albahariana. Damir, mancato studente di giurisprudenza riconvertitosi in quel di Kragujevac allo studio della lingua e della letteratura inglese, è il perfetto antagonista di suo padre, militare a riposo la cui manichea disciplina, che ha dettato i ritmi di tutta la sua esistenza, è incompatibile con la predisposizione del figlio. Divelto il canale comunicativo con il padre, a segnare il definitivo affrancamento di Damir non può che essere un incontro dal velato sottotesto sessuale, quello con il compagno di corso David: figura ambigua, polimorfica, un

messia ciarlatano che con i suoi filosofemi ammalia e infastidisce al contempo chi lo circonda e, soprattutto, un individuo sradicato dalla propria identità, che nell'occulto e nel trascendente cerca di costruirsi un rifugio mentale per isolarsi dal presente e sopravvivere al passato. Ma la pur forte attrazione che spinge Damir nell'orbita di David, una volta mentalizzata, non può sostituirsi al "peccato" originale della comunicazione, impossibile sia per l'incostanza lunatica dell'amico, sia per l'inserimento inaspettato di un terzo incomodo, Katarina. È a questo punto che gli avvenimenti precipitano, convergendo verso un unico, inaspettato punto di fuga.

Le pagine incentrate sul party di Halloween a casa di Danijela, amica e compagna di corso di Katarina, sono ricamate in una lingua in cui convivono precisione descrittiva e astrattismo sensoriale, fitte di simbolismi e dettagli misterici che, se da una parte sembrano richiamare alla mente le descrizioni orgiastiche della Donna Tartt di *The Secret History* (1992), dall'altra rievocano i topoi di certo *horror* contemporaneo a trazione post-lovecraftiana (un buon metro di paragone, nel suo, potrebbe essere *The Void* di Steven Kostanski e Jeremy Gillespie). A differenza di quest'ultimo, tuttavia, Tuševljaković opta per un approccio ibrido al terrore dell'inesplicabile: se anche il climax narrativo rimane ateleologico (tanto che l'incontro finale fra Damir e Katarina, avvenuto casualmente a distanza di anni in una nuova Belgrado, si conclude con il fulmineo congedo di quest'ultima, tanto da instillare il sospetto che si sia trattato di un'apparizione), è la stessa Katarina a fornire maggiori dettagli attorno al nocciolo perturbante della vicenda, pur con le difficoltà di chi cerca di ridurre alla limitata realtà della lingua naturale (e alla logica interna dell'evento comunicativo) un fenomeno incomunicabile, che di naturale non ha nulla. Quel che è importante, tuttavia, non è prestare davvero attenzione a *quello* che è avvenuto, ma a *come* è avvenuto. La grandguignolesca immagine di David e Katarina seduti l'uno di fronte all'altro sul letto di una camera chiusa a chiave, avvolti dal fumo degli spinelli e ricoperti di sangue, viene descritta con precisione autoptica dalla prospettiva di Damir: ma è legittimo avanzare qualche dubbio su cosa Damir, stordito dalla musica martellante e anchilosato da troppa Pelinkovac, abbia realmente visto (o, piuttosto, abbia voluto vedere). L'allucinazione onirica di cui è preda un attimo prima di essere svegliato dalle urla dei partecipanti mascherati possiede un'inconfondibile ombreggiatura lynchiana:

"*Non sapevo se ero sdraiato o se stavo in piedi. Forse ero seduto oppure per miracolo ero in tutt'e tre le posizioni allo stesso tempo. Il respiro regolare di qualcuno vicino a me attirò la mia attenzione. L'inspirazione e l'espirazione erano umide e profonde – come se quella persona lottasse contro l'impulso a perdere le staffe. Come se si fosse esercitata all'autocontrollo in circostanze particolarmente sfavorevoli.* […] *Uno spiraglio di luce illuminò un pezzettino del viso, su cui notai sopracciglia e baffi folti. Aprii la bocca per dire qualcos'altro, ma lo sconosciuto mi precedette. "Bisogna trovare il cavallo alato" mi sussurrò all'orecchio. "Bisogna trovare il cavallo alato per poter raggiungere il paradiso." Il buio intorno a me si addensò in una goccia di petrolio e sentii l'intruso toccarmi le mani, accarezzarmi il collo e arrotolarmi su le gambe dei pantaloni. Allungai la mano per prenderlo, per tirarlo verso di me e scoprirgli il volto, ma l'oscurità liquida rimase inafferrabile, fuori dalla mia portata. Mi girai, o almeno lo feci nella mia mente, ma accanto a me non c'era nessuno. Per un attimo mi sembrò di udire lo scalpitare di zoccoli che si allontanano e nient'altro.*" (pp. 155-156)

Non si saprà mai se David, approfittando del dormiveglia alcolico di Damir, ne abbia abusato fisicamente e psicologicamente. Ma è quantomeno curioso il dettaglio del suo travestimento da Petar Petrović Njegoš (1813-1851), *vladika* e voce poetica del Montenegro, che suscita (forse in base ad un occulto piano prestabilito?) le ire di un

gruppetto di nazionalisti fumantini. È solo l'ultima delle tante fratture inferte ad una Storia, quella balcanica e jugoslava *stricto sensu*, piena di punti oscuri e di anse inesplorate: come quella, raccontata nella prima parte, di una giornata di maggio di fine anni '70, quando un giovane Zoran viene prelevato da due agenti dei servizi segreti, condotto nel massimo riserbo in una base militare sotterranea dall'ubicazione ignota e costretto, in un'atmosfera surreale e inquietante, a visitare ciò che rimane di un prigioniero incapacitato a parlare e sottoposto a orribili sevizie. Violazione allucinatoria dell'integrità sessuale, verbale e storica: quello di *Jaz* è l'eterno, orrorifico ritorno del medesimo.

Bibliografia:

Darko Tuševljaković, *Jaz*, Beograd, Arhipelag, 2016.

Darko Tuševljaković, *La frattura*, trad. Anita Vuco, Roma, Voland, 2019.

Materiale Audiovisivo:

David Cronenberg, *Transfer*, 1966. Visibile al seguente link:
https://www.youtube.com/watch?v=MKsXmEpXubY
(ultima consultazione: 28/01/2022)

Da Brač a Marte. Le avventure spaziali di Valentino Bošković

Marco Jakovljević

All'inizio degli anni 2000, a Spalato, in Croazia, presso la spiaggia per eccellenza della città, Bačvice, Branko Dragičević e Josip Radić, due musicisti spalatini, ma con origini dall'isola di Brač, incontrano una persona senz'altro singolare, destinata a cambiare le loro vite. Valentino Bošković, dicono Dragičević e Radić in un'intervista per "Slobodna Dalmacija" ("Dalmazia libera"), è apparso loro all'improvviso e ha iniziato a raccontare la sua meravigliosa storia: nel 1646, dopo aver trovato un manuale scritto dal nonno in casa sua, ha costruito, con l'aiuto di sua nonna, un razzo spaziale che da Brač lo ha portato a Marte, rendendolo il primo abitante dell'isola (e, in realtà, del mondo – ma la cosa a Dragičević, Radić o tantomeno a Valentino stesso sembra non importare) a viaggiare nello spazio. La vita dei due musicisti ha una svolta, i due nell'intervista parlano addirittura di un'epifania, e così nasce il gruppo che porta lo stesso nome di quel mitico viaggiatore dello spazio e del tempo che attraverso i due conterranei – che ad oggi rimangono gli unici membri fissi del gruppo – ha deciso di raccontare le sue avventure: Valentino Bošković.

Fantasie e ironia a parte, il gruppo Valentino Bošković nasce effettivamente a Spalato nel 2003 per mano (dei già citati) Branko Dragičević e Josip Radić, che già si conoscevano in quanto avevano fatto parte di altri gruppi musicali e usavano frequentare gli stessi luoghi (la spiaggia di Bačvice in primis), e rappresenta un interessante esempio di cosmic-pop croato, anzi, dalmata. Tutte le canzoni dei Valentino Bošković sono cantate nel dialetto dell'isola di Brač e, sebbene possano risultare talvolta incomprensibili per gli stessi croati o per coloro che conoscono appena la lingua (tranne, forse, proprio gli italiani, vista la grande quantità di italianismi del dialetto in questione), riescono senza dubbi a suscitare simpatia e, perché no, fascino. D'altronde il *fil rouge* dell'intera produzione del gruppo è, come detto in precedenza, uno solo: i viaggi spaziali di Valentino Bošković. *Vodič kroz galaksiju za redikule* ("Guida galattica per buffoni"), prima raccolta di canzoni del gruppo uscita nel 2018, riordina alcune delle canzoni contenute nei precedenti tre album (*VSSR* del 2014, *Marsovska Listina* del 2016, e *MARS MARS MARS ep* del 2017) per formare quello che in fine diventa un concept-album in cui le canzoni non sono altro che le tappe del viaggio di Valentino.

Si parte da *Roketomobil* (unione della parola "roketa", versione dalmata di "raketa", "razzo", e "romobil", "motorino"), pezzo interamente strumentale che cerca di creare il viaggio di andata di Valentino, le di esso atmosfere e le sensazioni che la magia dell'universo dà al viaggiatore, per passare poi a *Nima nigdi nikoga* ("Non c'è nessuno da nessuna parte"), in il protagonista, cui con una velata malinconia e ingenua sorpresa, constata di esser solo nell'immensità dello spazio, o a *Nima nima nima nima nima vode* ("Non c'è, non c'è, non c'è, non c'è, non c'è acqua"), in cui dopo essere arrivato finalmente su Marte e aver esplorato il pianeta, si accorge che su di esso non c'è acqua.

Canzoni come queste, che compongono buona parte di *Vodič kroz galaksiju za redikule*, in cui a suscitare l'interesse (e, magari, il piacere) dell'ascoltatore è più la parte strumentale che il cantato (o, meglio, il parlato), spesso caratterizzato da una sola frase ripetuta per tutta la durata della canzone, come a simulare i pensieri che rimbalzano nella testa di Valentino durante la sua esplorazione,

non sono però ciò che rende il progetto Valentino Bošković interessante e di impatto. Esiste, infatti, una vena ironica piuttosto marcata che contraddistingue il gruppo e la sua produzione, che viene fuori ad esempio con canzoni come *Koloči* (versione dialettale di "kolači", "dolci"), in cui a parlare è la nonna di Valentino, che si lamenta col nipote perché questo da Marte le ha portato dei dolci e non una dentiera nuova:

"*Valentino, Valentino, doša je sa Marsa i doni' noni koloče*
Valentino, Valentino, nona mu je rekla «Bac to u škovace!»
«*Zač mi nisi s Marsa doni' novu dentijeru, novu dentijeru?*»"

"*Valentino, Valentino, è venuto da Marte e ha portato alla nonna dei dolci*
«*Valentino, Valentino, la nonna gli ha detto «Buttali nell'immondizia*!»
«*Perché da Marte non mi hai portato una dentiera nuova, una dentiera nuova?*»"

In *Ispovid Šanpjera kozmonauta* ("Confessione di San Piero il cosmonauta") e *Asinhrono*, tra le canzoni più famose del gruppo, inizia a diventare chiaro alle orecchie dell'ascoltatore che oltre all'ironia e alla fantascienza c'è effettivamente altro.

La prima è l'effettiva storia di Valentino, di come ha costruito il razzo dopo aver trovato le istruzioni in un libro preso dal nonno:

"*Ispovid Šanpjera kozmonauta, knjiga čo san je uzeo od nonota,*
tamo sam naš'o tajnu ricetu
za napravit svemirsku roketu"

"*La confessione di San Piero il cosmonauta, un libro che ho preso dal nonno*
Lì ho trovato una ricetta segreta
per costruire un razzo spaziale"

E, soprattutto, di cosa lo ha spinto ad andarsene:

"*Godina 1646., nedija*
posli mise son svoti' popi su retordironi
a švore paridu zarobljenici,
paridu zarobljenici, paridu zarobljenici"

"*Anno 1646, domenica*
dopo la messa ho capito che i preti sono ritardati
e (che) le suore sembrano dei prigionieri,
sembrano dei prigionieri, sembrano dei prigionieri"

In *Asinhrono* la critica sociale di Valentino si discosta dal chiaro attacco alla chiesa e all'ottusità che rappresenta (specialmente in un contesto isolano limitato come quello di Brač) e affronta, seppur senza troppi fronzoli e anzi, in una maniera che potrebbe addirittura apparire come troppo semplicistica o spicciola, non solo il tema dello sfruttamento umano, ma anche del circolo vizioso che caratterizza la società del capitalismo senza scrupoli:

"*Ljudi hočedu pineze*
da kupidu stvori koje su napravili ljudi koji nimaju pineze.
Ljudi rode stvori da bi dobili pineze
koje in daju ljudi da naprave stvori za ljude koje hočedu pineze"

"*Le persone vogliono i soldi*
per comprare cose che hanno fatto persone che non hanno soldi.
Le persone fanno cose per ricevere i soldi
che gli danno (altre) persone perché facciano cose per le persone che vogliono i soldi"

Ecco, dunque, che il vero messaggio che sta dietro al progetto Valentino Bošković emerge, senza che da parte di Dragičević e Radić ci sia una vera intenzione di nasconderlo. D'altronde, i due (sempre parlando a nome del cosmonauta

Valentino) in più occasioni hanno espresso le loro idee circa determinate tematiche, come durante un'intervista per *Pokret otoka* ("Movimento delle isole"), associazione croata che si occupa di promuovere la vita isolana e di dare una voce agli abitanti delle isole croate, hanno risposto così alla domanda "*Quanto è simile nelle canzoni di Valentino Bošković la Brač di oggi alla Brač di 400 anni fa?*":

"*Non sappiamo come sia Brač oggi, ma 400 anni fa Brač aveva un problema con la raccolta dei rifiuti e con lo smaltimento dei rifiuti grandi e pericolosi (per lo più di origine romana e illirca), col trasporto medico d'urgenza, con l'emigrazione delle giovani famiglie e con l'impossibilità di trovare lavoro, soprattutto per le donne. Per non parlare del fatto che all'epoca i soldi del comune destinati agli eventi culturali, ai concerti e alle manifestazioni sportive andavano a finire nelle taverne o nei bordelli. In mare galleggiavano casse per i pesci rotte, vari imballaggi in legno e bastoncini per orecchie di bambù e tamerice. Ci fa piacere se oggi la situazione è diversa.*"

Inutile dire come questi siano problemi più che attuali, non di certo appartenenti al '600. Il problema della vita nelle isole in Croazia è presente da decenni, se non di più, e una soluzione, a quanto pare, ancora non è contemplata. Se da una parte il turista che d'estate visita Pag, Hvar o, appunto, Brač si trova davanti a idilliaci paesini dal sapore d'altri tempi arroccati sul mare e circondati da pacifiche pinete o a resort e discoteche all'avanguardia, dall'altra per chi deve vivere tutto l'anno su una di queste isole (o peggio, su un'isola minore) la storia è decisamente diversa e non così rosea, come suggerito dai membri del gruppo durante l'intervista. I viaggi marziani di Valentino, così tristi, vuoti (d'altronde, come afferma una canzone già citata: "*non c'è nessuno da nessuna parte*") non sono le magnifiche avventure di un rivoluzionario esploratore che scopre nuovi, bellissimi mondi. Al contrario, lo spazio conosciuto da Valentino Bošković è brutto, noioso e non dà la possibilità all'uomo di viverci. Il probabile messaggio che Valentino, dal suo razzo spaziale costruito secondo antiche istruzioni conservate dal nonno, vuole mandare a coloro che sono rimasti sulla Terra è che questa è una e va conservata al meglio, rispettandola e rispettandosi reciprocamente, tra esseri umani.

La particolarità e il valore del progetto di Dragičević e Radić stanno non tanto nello stile musicale, che a volte strizza un po' l'occhio a sonorità elettroniche tipiche degli anni Settanta o Ottanta del secolo scorso, o nei testi buffi che parlano di nonne desiderose di una dentiera nuova, ma nell'aver creato una storia, un mondo parallelo, metafora del mondo contemporaneo. In questa dimensione l'eroe principale – Valentino, che diventa reale e assume una sua umanità attraverso le parole di Dragičević e Radić – parte, indignato dalle ingiustizie del pianeta Terra, dopo aver preso "*delle mutande di pelle, un pezzo di pane e un enorme bassorilievo di Hercules*" per scoprire lo spazio e da esso lanciare, come un profeta, il suo messaggio ai terrestri, perché questi non si lascino ingannare dall'ottusità di una religione, dalla durezza di un sistema, dalla propria noncuranza verso il prossimo.

Sitografia:

https://www.otoci.eu/brac-intervjuot-valentino-boskovic/ (ultima consultazione: 15/01/2022)
https://www.jutarnji.hr/kultura/glazba/kakve-veze-imaju-brac-mars-muzika-i-raketa-svijet-ce-ovu-glazbu-slusati-cijelo-ljeto-15062002?fbclid=IwAR3J0IuWuf0cxrlO9GM3_9i2ETo8_SV8-5B9iYMzsPFF26Y5X3rK13_PN90 (ultima consultazione: 15/01/2022)
https://dalmatinskiportal.hr/zivot/grupa-valentino-boskovic--mi-smo-kombinacija-davida-bowieja--daft-punka--syda-barretta-i-novih-fosila/8874 (ultima consultazione: 15/01/2022)

https://slobodnadalmacija.hr/kultura/39-vodic-kroz-galaksiju-za-redikule-39-projekt-je-ekipe-splitskih-kreativaca-s-potpisom-valentina-boskovica-evo-tko-se-krije-iza-imena-koje-vec-godinama-sokira-javnost-548332 (ultima consultazione: 15/01/2022)

"Sono surrealista per l'urlo dal sogno". La scomposizione della realtà in Vítězslav Nezval

Martina Mecco

"Jsem surrealista
pro křik ze sna
pro křik ze sna aby se otevřely dveře mučírny lidského tajemství […]"
"Sono surrealista
per l'urlo dal sogno
per l'urlo dal sogno perché si apra la porta della stanza delle torture del mistero umano […]"

Con questi versi si apre la poesia *Proč jsem surrealista. Iracionální definice* ("Perché sono surrealista. Definizione irrazionale") del poeta Vítězslav Nezval, uno dei protagonisti dell'avanguardia ceca nel periodo interbellico, nonché figura centrale del movimento surrealista praghese. Poeta ancora poco conosciuto in Italia nonostante la presenza di traduzioni in volume, privilegio di cui altri importanti poeti dell'avanguardia ceca – primo tra tutti Konstantin Biebl – ancora non godono. Prima di introdurre il discorso all'analisi di una parte della produzione surrealista nezvaliana occorre concentrare brevemente l'attenzione su come, attraverso la fase poetista, egli sia giunto a soluzioni in linea con i principi poetico-artistici bretoniani e, in generale, adottati dagli esponenti del Surrealismo francese.

A differenza di altri intellettuali a lui contemporanei, Nezval nasce a Biskoupky, nella campagna morava, aspetto tutt'altro che periferico ma che diventa uno dei motivi fondamentali della sua opera. Il suo arrivo a Praga nella primavera del 1920 segna il passaggio a una nuova fase della sua produzione poetica, reso possibile da incontri di natura diversa. Da un lato si assiste alla nascita di una profonda amicizia con Karel Teige – il principale teorico dell'avanguardia ceca – e con altri esponenti del gruppo Devětsil ("Farfallaccio"), fondato a Praga il 5 ottobre del 1920. Dall'altro, fondamentale fu la scoperta della poesia francese, avvenuta soprattutto grazie alle traduzioni di Karel Čapek – conosciuto in Italia per la sua pièce *R.U.R.* –. Il 6 febbraio 1919 venne infatti pubblicata sulla rivista "Červen" ("Giugno") – diretta da Stanislav K. Neumann, inizialmente uno dei protagonisti e dei promotori della nuova scena letteraria – *Pásmo*, la traduzione di *Zone* di Guillaime Apollinaire. Questa diede vita a una vera e propria sperimentazione poetica che, per la forte consonanza non solo tematica ma anche stilistica con l'opera del poeta francese, venne definita dalla critica in termini di *pásmová poezie*. Accanto a *Pásmo* occorre citare anche altre traduzioni di Čapek di poesie raccolte in *Francouská poezie nové doby* ("Poesia francese della nuova epoca"), particolarmente cara allo stesso Nezval, che ne curò l'introduzione nell'edizione del 1936. In *Z mého života* ("Dalla mia vita", pubblicato in forma di fejeton tra il 1957 e il 1958 sulla rivista "Kultura" e edito in volume per la prima volta nel 1959 dalla casa editrice Československý spisovatel), egli evidenzia l'importanza che ebbe nella sua evoluzione poetica questo sforzo traduttivo di Čapek:

"*È opportuno che io renda omaggio a un piccolo libro che ha influenzato non solo me e il mio sviluppo poetico, ma tutti i giovani poeti. È il libro delle traduzioni di Čapek Poesia francese della nuova epoca, che è una meraviglia della poesia tradotta. La lingua* […] *era una lingua che, per la sua naturalezza, grazie alla quale poteva competere con la prosa, ha riportato i giovani poeti alla loro lingua madre più pura. Karel Čapek è riuscito a estirpare anche i resti più innocenti del parnassismo, una licenza che si dispiega o versi patetici, frasi fatte e gesti convulsi dal linguaggio poetico*." (p. 65)

L'importanza di Apollinaire venne anche sottolineata più volte dallo stesso Karel Teige. In particolare, all'interno del suo saggio *Guillaume Apollinaire a jeho doba* ("Guillaime Apollinaire e il suo tempo") egli definisce *Pásmo* in termini di "*iniciální báseň našeho věku*" ("la poesia iniziatica

del nostro tempo"). Nezval divenne dunque un membro del Poetismo sotto questi impulsi, a cui bisogna naturalmente aggiungere anche l'influenza della poesia futurista russa, nello specifico dell'opera di Vladimir Majakovskij con cui entrò in contatto inizialmente grazie alle traduzioni di Jiří Weil e alla mediazione di Roman Jakobson. Si legga infatti in *Všecky krásy světa* ("Tutte le bellezze del mondo") di Jaroslav Seifert: "*A Jakobson piaceva farci le citazioni dai poeti. Così, sopra al tavolino di marmo risuonavano colpi di tamburo, quando recitava i versi rivoluzionari di Majakovskij*." (p. 230) La compenetrazione di questi differenti stimoli provenienti dalla scena culturale europea – a cui bisogna sicuramente aggiungere il Futurismo marinettiano – è lo sfondo su cui si viene a costruire tutta l'esperienza del Devětsil. La produzione poetista di Nezval è molto vasta, sebbene si possano identificare tre opere principali: *Abeceda*, *Il mago meraviglioso* e *Edison*. Se la prima, in quanto sinestesia artistica che unisce poesia, tipografia e danza, rappresenta una elaborazione riuscita dell'idea di Poesia promulgata da Teige, l'ultima è, invece, una sorta di presa di coscienza del fallimento di alcuni temi ricorrenti della sperimentazione poetista.

Il gruppo Devětsil in un bozzetto di Adolf Hoffmeister

Lo stretto legame con il contesto artistico-letterario francese è dunque fondamentale per il contesto d'avanguardia ceco, come testimoniato anche dalle evoluzioni del Surrealismo. Il passaggio a questa nuova fase avvenne in un momento in cui il Surrealismo di Breton era già maturo. In un certo senso, il Surrealismo ceco nasce dalle ceneri del Poetismo e ne è chiaramente debitore, come testimoniato nel saggio *Od artificielismu k surrealismu* ("Dall'artificialismo al surrealismo", 1938), dove la sperimentazione poetista viene definita da Karel Teige come segue:

"*la centrale delle energie poetiche e la protesta di alcuni giovani contro le condizioni di vita e di pensiero imposte loro dall'ideologia ufficiale. Qui nel Devětsil* au rendez-vous des poètes*, abbiamo trovato il luogo dal quale era possibile scorgere nello spazio del nostro secolo, al limite estremo di tutte le possibilità, la fata morgana della nuova poesia, e i segnali luminosi di una nuova epoca* […]."

Il passaggio non avviene, però, in modo del tutto semplice. Ancora nel 1930 Nezval nella prefazione all'opera *Chtěla okrást lorda Blamingtona* ("Voleva derubare lord Blamington") sottolinea come il metodo surrealista gli fosse estraneo, definendolo addirittura stupido. La stessa Sylvie Richterová, all'interno del suo studio *Tra poetismo e surrealismo. Poeti surrealisti praghesi*, osserva il fatto che Nezval concepisse lo stesso principio dell'automatismo psichico come riduttivo. Anche Teige ne sostiene inizialmente l'inefficacia poetica, parlando, in termini negativi, di una sorta di neoromanticismo. Nonostante ciò, è possibile osservare come l'avvicinamento alla poetica surrealista da parte di Nezval inizi ad affiorare già nelle raccolte dei primi anni Trenta, momento di transizione fondamentale in seguito alla pubblicazione di *Edison*. L'interesse per le soluzioni estetiche del gruppo francese si manifestano a un'altezza temporale distante dalla pubblicazione del primo manifesto surrealista del 1924, anno di pieno sviluppo del Poetismo. Inoltre, non bisogna dimenticare che nel 1928 viene pubblicato su "RED" I il *Manifest poetismu* redatto da Teige. Piuttosto, questo interesse si palesa in seguito alla pubblicazione del *Second manifeste du Surréalisme* del 1929, all'interno del quale Breton

politicizza il discorso surrealista, pubblicato in traduzione un anno più tardi sul secondo numero di "Zvěrokruh" ("Zodiaco"), rivista diretta dallo stesso Nezval di cui vennero pubblicate solo due uscite. Non a caso per Nezval stesso la questione surrealista è al tempo stesso sviluppata tanto in termini estetici quanto secondo una prospettiva sociopolitica: l'interesse per una nuova forma d'indagine della realtà e le inclinazioni politiche di stampo comunista devono in qualche modo essere conciliate. Restando su "Zvěrokruh", esso rappresenta un caso emblematico del discorso iniziato pocanzi, ovvero esemplifica come, all'inizio degli anni Trenta, la formazione di un gruppo surrealista ceco proceda in modo quasi ambiguo. Difatti, in "Zvěrokruh" I, Nezval esordisce affermando che "*Zvěrokruh není revuí surrealistickou a neztotožňuje psychu s uměním, rozlišuje kvalitativně psychické projevy a vidí široké schodiště mezi neuměním a uměním.*" ("Zvěrokruh non è una rivista surrealista e non identifica la psiche con l'arte, distingue qualitativamente le manifestazioni psichiche e vede un ampio scalino tra ciò che è arte e ciò che non è tale."). Nonostante questa premessa di carattere perentorio, osservando i contenuti proposti è possibile notare un'ingente presenza di opere surrealiste, tra cui la traduzione di un frammento di *Nadja* di Breton e di alcune poesie dei più importanti esponenti del movimento parigino, tra cui gli stessi Aragon e Éluard. Traduzioni che condividono lo spazio con poesie di Tristan Tzara, Stephan Mallarmé o Charles Baudelarie, ma anche col testo teighiano *Báseň, svět, člověk* ("Poesia, mondo, uomo"), che presenta ancora richiami al Poetismo. La necessità di un permanere dell'estetica poetista al fine di attuare una vera e propria rivoluzione culturale giustifica, inoltre, la presenza di traduzioni di Freud e Jung. Inoltre, già nel secondo e ultimo numero di "Zvěrokruh", la situazione cambia radicalmente. A questo proposito, sintomatico il fatto che il secondo manifesto dei surrealisti francesi non viene solo tradotto integralmente, ma ne viene scelto anche un passaggio per l'epigrafe di apertura, sotto la quale le parole di introduzione di Nezval si fanno meno perentorie rispetto a quelle presenti nel primo numero. Inoltre, la traduzione del manifesto viene affiancata anche da quella di *Notes sur la poésie* di Breton e Éluard.

Il primo numero di Zvěrokruh

Il 1933 è un anno importante, ovvero quello del viaggio di Nezval a Parigi e dell'incontro con Breton e gli altri esponenti del surrealismo francese. Il passaggio al Surrealismo viene ufficializzato un anno più tardi con *Surrealismus v ČSR*, volantino di una manciata di pagine firmato da Nezval e altri esponenti del Devětsil fatta eccezione per Teige che subentra successivamente –infatti, dal punto di vista organizzativo e contenutistico questo testo programmatico risente in maniera evidente dell'assenza del maggiore teorico dell'avanguardia. Il manifesto si apre con una frase presa in prestito da Marx "*Per l'Europa rivoluzionaria si aggira uno Spettro…il fascismo.*" Il discorso si incentra immediatamente sulla condizione dell'uomo – che viene rappresentato come "oberato dal peso della storia" – per poi lanciare un appello agli altri gruppi surrealisti già esistenti: "*Surrealisti francesi, belgi e jugoslavi, abbiate la certezza che noi, penetrando sul terreno del surrealismo, saliamo su quel bastione della lotta di classe dal quale sarà destino lottare anche*

quando il fragore delle armi cesserà." Si fa chiaro l'intento di Nezval di avvicinarsi alla scena surrealista internazionale. Occorre però osservare che, se per quanto riguarda i legami tra il contesto francese e quello ceco questi sono stati ampiamente indagati dalla critica, il rapporto con la scena serba di Marko Ristić – che instaurò un'amicizia profonda con Breton negli stessi anni – manca ancora di un'attenzione che si rivelerebbe necessaria.

Tornando dunque a *Surrealismus v ČSR*, essere surrealisti per Nezval significa gettar via ogni tendenza a intendere l'arte e il pensiero in forma tradizionale, procedendo così in un cammino di indagine estetica già iniziata dalle esperienze poetiste. All'interno del volantino l'autore stila anche dei punti chiave del movimento, dove vengono prese le distanze da ogni idea o interpretazione deviata di Surrealismo. Tra questi punti Nezval afferma anche di volersi apertamente schierare al fianco del gruppo francese, ribadendo così quel carattere sovranazionale che caratterizza tutta l'avanguardia ceca dell'epoca interbellica. Questa volontà di collaborazione con il movimento bretoniano si concretizza in diverse occasioni. Da una parte si ha l'organizzazione di due mostre surrealiste, rispettivamente nel 1935 e nel 1938, dall'altra, invece, fondamentale fu la visita a Praga di Breton e Éluard.

Praga 1935, da sinistra verso destra: Toyen, Bohuslav Brouk, Jaqueline Breton, André Breton, Vítezslav Nezval, Jindřich Štyrský (seduto), Vincenc Makovský, Paul Éluard e Karel Teige

La produzione surrealista di Nezval è rappresentata da tre cicli poetici, rispettivamente *Žena v množném čísle* ("La donna al plurale"), *Praha s prsty deště* ("Praga dalle dita di pioggia") e *Absolutní hrobař* ("Il becchino assoluto"). Prima di addentrarsi in un'analisi riguardante le modalità con cui la realtà viene alterata attraverso soluzioni stilistiche e l'impiego di tematiche mutate dai rappresentati dei surrealisti francesi è bene osservare come in questo periodo la sperimentazione di Nezval abbraccia anche altri generi. Tra questi, ad esempio, lo svilupparsi di un interesse per il romanticismo nero come testimoniato dall'opera *Valérie a týden divů* ("Valeria e la settimana delle meraviglie", 1935), romanzo scritto "*per amore del mistero delle vecchie narrazioni, delle superstizioni e dei libri romantici scritti in caratteri gotici*" che ha al centro il tentativo di problematizzare il passaggio dal paradiso dell'infanzia al mondo d'ombre della vita adulta della giovane protagonista. L'interesse per un tipo di romanticismo nero che implica, di conseguenza, un riallacciarsi a una tradizione da cui l'avanguardia aveva sempre cercato di divincolarsi non deve affatto stupire. Difatti, il 1936 rappresenta un anno cruciale per la riscoperta e la re-interpretazione dell'opera del poeta Karel Hynek Mácha, uno dei maggiori rappresentati della poesia ceca dell'Ottocento. Con la celebrazione della morte dell'autore di *Máj* ("Maggio") inizia a svilupparsi un interesse che non riguarda solo le file degli intellettuali strutturalisti – basti pensare all'enorme lavoro sulla poesia máchiana realizzato da Jan Mukařovský o dallo stesso Roman Jakobson proprio in questi anni – ma anche gli esponenti dell'avanguardia. A questo proposito, si osservino le parole di Teige all'interno di *Revoluční romantik Karel Hynek Mácha* ("Il rivoluzionario romantico Karel Hynek Mácha") pubblicato sull'almanacco "Ani labuť ani Lůna" ("Né cigno né luna") nello stesso anno:

"*In questa ala rivoluzionaria del romanticismo, di cui fa parte, per la vita e l'opera, anche Mácha, si cristallizza la nuova poesia, ispirata dal sogno di*

libertà umana, una poesia in prosa e in versi, una comunicazione e una cronaca in prosa ritmica e che al di sopra della comunicazione, al di sopra della tendenza e della tesi, al di sopra del sentimento e dell'ideologia, concede sempre maggiori diritti al lirismo."

In questo modo, Mácha viene rivestito del ruolo di rivoluzionario in termini di libertà e amore, gli viene assegnato un valore politico, reinterpretandolo a modello per la nuova generazione di poeti. La grande attrazione per Mácha viene evidenziata anche dallo stesso Seifert in *Všecky krásy světa*, che in quegli anni si era già allontanato dalle esperienze dell'avanguardia per intraprendere un percorso personale.

Ritornando dunque alla produzione nezvaliana di stampo surrealista, *Žena v množném čísle* si presenta suddivisa in sette sezioni inserite all'interno di una struttura simmetrica che ha come colonna portante il testo teatrale *Zlověstný pták* ("L'uccello funesto"). Sebbene sia presente questa struttura regolare, Nezval rinuncia a un principio di linearità e decostruisce il principio organizzativo tradizionale delle raccolte poetiche, memore di quanto fatto nel caso di *Pantomima*. Questo aspetto è una chiara manifestazione della poliedricità e della flessibilità dello stesso autore, che può essere identificato come un artista a tutto tondo, dedito non solo alla letteratura ma anche alla saggistica e alle arti figurative. Nonostante questa discontinuità strutturale è comunque possibile rintracciare due nuclei tematici principali che vengono mutuati dalla produzione francese: da un lato quello della donna e, dall'altro, il recupero della tradizione della *flânerie*. Questa influenza tematica è ciò che distingue la produzione surrealista di Nezval da quella, ad esempio, di Konstantin Biebl che in raccolte come *Zrcadlo noci* ("Lo specchio della notte", 1939) assume toni differenti, quasi elegiaci, sperimentando molto di più sul piano del suono che su quello delle soluzioni retoriche. Nella raccolta è possibile osservare una forte influenza di Breton, la cui *Nadja* si sostituisce a *Zone* di Apollinaire, diventando uno dei modelli fondanti di Nezval. Il modello del poeta che, chiuso nella sua casa di vetro, osserva con un nuovo filtro la realtà diviene un'immagine fondamentale. L'immagine del vetro come mezzo d'osservazione viene mutata da Nezval nella rappresentazione delle vetrine che domina nella lirica *Výkladní skříně* ("Vetrine"), contenuta in *Žena v množném čísle*. Il poeta dichiara nei primi versi:

"*dlouho jsem nechápal čím mně výkladní skříně*
dlouho jsem nechápal jejich půvab
a přece jim vděčím za kouzlo svých procházek"
"*a lungo non avevo compreso cosa rappresentassero per me le vetrine*
a lungo non avevo compreso il loro fascino
eppure devo a loro l'incanto delle mie passeggiate"

La lirica procede con un elenco di negozi differenti che il passante, novello *flâneur*, osserva attraversando la città. Fondamentale è la modalità con cui dal momento iniziale della contemplazione scaturisce l'immaginazione e, di conseguenza, la creazione di immagini attraverso l'espediente dell'automatismo psichico. Il discorso del poeta vira verso immagini fortemente cariche di un esplicito erotismo, che diviene totalizzante quando dichiara il suo "desiderio di tutte le donne", in quanto la donna è "*somma di tutte le vetrine e meraviglie della natura*". L'immagine della donna rappresenta il nucleo tematico della raccolta, incarnando il desiderio del poeta, la cui intensità viene resa attraverso un massiccio impiego di catene anaforiche. La loro combinazione crea un ritmo sostenuto e a tratti affannoso in un contesto stilistico dove il ricorso a un impiego massiccio di figure retoriche è evidente. Le forme della ripetizione si manifestano non solo nella costruzione di complesse catene anaforiche, ma anche nella ripetizione parziale che implica spesso un repentino cambio di prospettiva tra il soggetto e l'oggetto della contemplazione. Nezval predilige, inoltre, un ampio uso della similitudine. La donna rappresenta anche l'elemento attraverso la cui

scomposizione è possibile traslare la realtà verso immagini che costruiscono un discorso esistenziale portato avanti da un io lirico nascosto. La donna, appunto "al plurale", viene scomposta in diverse immagini che propongono così prospettive sempre differenti del tema, costruendo una serie di variazioni che si rincorrono per giungere a una stessa dimensione di significato. Questa scomposizione si osserva leggendo anche nel modo in cui, in un'altra lirica dal titolo *Litanie* ("Litania"), la donna venga evocata in diverse forme:

"*donna-fiamma*
donna che ritorni tra le mie carte da gioco
donne dei supplizi di Tantalo
donna dagli occhi di organetto
donna col mulino a vento delle madreperle
donna crudele come la malaria
donna con strascico di ruscelli in piena
donna dalle dita ossute che alla fine chiuderai per le sempre le mie palpebre"

La scomposizione avviene, ad esempio, in *Příroda* ("Natura") dove le parti del corpo vengono elencate in successione, o in *Píseň písní* ("Il cantico del canti") in cui questa viene enfatizzata, ancora una volta, con l'uso reiterato dell'anafora. Il tema viene ripreso anche nella terza raccolta surrealista, *Absolutní hrobař*. La raccolta, divisa in sette sezioni, presenta una struttura sintattica e una polarizzazione tematica radicalmente diversa. Iniziando dalla seconda, manca quella compensazione degli opposti che, invece, è presente in *Žena v množném čísle*, dove le controparti risultano controbilanciate in espressioni come "*jak život v smrti*" ("come la vita nella morte"). Nonostante siano presenti diversi accenni alla morte del poeta, simbolicamente rappresentata dalla scomparsa di Merlino nella lirica omonima inserita nella sezione "Il ponte della giostra", questa dimensione non è mai totalizzante. Al contrario, in *Absolutní hrobař*, la scomposizione dei corpi realizzata da Nezval, novello Arcimboldo, è spinta ad evidenziarne la decadenza e la putrefazione: "quest'uomo / dal viso stravolto / coperto/ da una folta barba nera/ ha gli occhi/ iniettati di sangue". Mukařovský, in un suo celebre saggio dedicato alla raccolta nezvaliana, cerca di sottolineare la struttura di questa, si legge:

"*Nel Becchino assoluto troviamo improvvisamente, proprio nel ciclo che dà il titolo alla raccolta, la tendenza a un tipo di costruzione della frase del tutto opposto* [a quella poetista]*: vi si trovano da un lato periodi riccamente intessuti di congiunzioni, dall'altro frasi in cui la cornice sintattica e sovraccarica di elementi che la rendono complessa (attributi, complementi)*. […] *La struttura interna della frase è di solito* […] *ritardata nel suo svolgimento temporale e nello sviluppo semantico dallo smisurato ammassamento e sviluppo dei singoli elementi della frase*."

In questa complicazione della struttura del verso si realizza una resa multiforme dei significati, lo stesso prodotto che si ha anche in *Žena v množném čísle*, dove l'attenzione del poeta riguarda, piuttosto l'impianto retorico. Un altro aspetto che distingue in modo evidente le due raccolte è il fatto che la frammentazione implica la realizzazione di sistemi tematici differenti. Se in *Žena v množném čísle*, infatti, si ha al centro la figura della donna – tema strettamente connesso alla dimensione erotica –, in *Absolutní hrobař* la scomposizione implica l'emergere, come segnalato dallo stesso Mukařovský, di temi differenti e tra loro interconnessi: viene dunque a cadere la linearità tematica presente nella prima raccolta per mostrare una dimensione esistenziale decadente.

Passando a *Praha s prsty deště*, anche in questa seconda raccolta, dedicata a Paul Éluard, si possono ritrovare elementi già sviluppati in *Žena v množném čísle*. In particolare, il tema della città che domina le varie sezioni. La dimensione della città ritorna spesso in questi anni nell'opera nezvaliana, non solo all'interno della sua produzione poetica, ma anche nella prosa. Basti pensare, ad esempio, ad opere di difficile

catalogazione, a metà tra memoria e fiction, come *Neviditelná Moskva* ("Mosca invisibile", 1935) o *Rue Gît-le-coeur* (1936). In *Praha s prsty deště* Nezval crea un'immagine politematica della città, col fine di risvegliarne la bellezza silenziosa che cela. L'oggetto individuato dal poeta viene colto nella consapevolezza del suo carattere sfuggente: "*nelze te popsat / nelze tě nakreslit nelze ti / nastavit zrcadlo*" ("non c'è modo di descriverti/ non c'è modo di dipingerti non c'è modo/ di porti davanti a uno specchio"). Anche nel caso di questa raccolta si assiste a un procedimento di frammentazione dell'oggetto: Praga viene rivestita di una componente ontologica nuova, visualizzata nella sua molteplicità stratificata, come testimonia il modo in cui viene evocata nella prima sezione "Město věží" ("La città delle torri"): "*stověžatá Praho*" ("Praga dalle cento torri"). L'io lirico si fa esplicito *voyant* nella sezione "Pražský chodec" ("Il passante di Praga"), dove, immerso in una dimensione onirica a tratti magica, contempla aspetti nascosti della città. La frammentazione che viene realizzata in *Praha s prsty deště* porta, però, a un esito differente. Nell'ultima sezione, infatti, oggetto e soggetto – la città e il poeta – vengono uniti in una celebrazione congiunta che ha il carattere di una dichiarazione poetica.

Volendo tirare le fila di quanto detto sinora, sebbene l'argomento necessiterebbe di un'ulteriore analisi, è possibile concludere riprendendo un aspetto fondamentale. La fase surrealista di Nezval rappresenta da un lato un ulteriore conferma del carattere internazionale dell'avanguardia, non solo osservandone l'evoluzione concreta ma anche le scelte tematico-stilistiche che lo stesso pioniere del movimento predilige. Dall'altro, la specificità del Surrealismo nezvaliano è dovuta al modo in cui esso si sviluppa, ovvero in senso graduale procedendo dalla precedente fase poetista, di cui rimangono dei tratti evidenti. A dominare le tre raccolte, sebbene con esiti differenti, è il principio della scomposizione, mezzo onirico attraverso cui è possibile per il poeta giungere a una contemplazione affatto frammentaria della realtà, bensì più ampia e completa delle sue molteplici prospettive. Una dimensione poetica tutt'altro che statica, riprendendo la lirica *Perché sono surrealista* citata all'inizio, Nezval giustifica con una citazione tratta da *Nadja* il suo impegno surrealista: *pro krásu která „buď bude křečovitá nebo nebude"* ("per la bellezza che 'o sarà spasmodica o non sarà'").

Bibliografia:

Angelo Maria Ripellino, *Storia della poesia ceca contemporanea*, Roma, Edizioni e/o, 1981

Angelo Maria Ripellino, *Praga Magica*, Torino, Einaudi, 1973.

Annalisa Cosentino, Alessandro Catalano, Alena Wildová Tosi, *Tra immaginazione e memoria. Quattro percorsi poetici: Nezval, Havlíček, Kolář, Skácel*, Bulzoni Editore, Roma, 1998.

Jan Mukařovský, *Analisi semantica di un'opera poetica: "Il becchino assoluto" di Nezval*, in: "eSamizdat", V.3, 2005, pp. 163-175.

Karel Teige, Sergio Corduas (a cura di), *Arte e Ideologia*, Torino, Einaudi, 1982.

Karel Teige, Sergio Corduas (a cura di), *Surrealismo, Realismo socialista, Irrealismo 1934-1951*, Torino, Einaudi, 1982.

Giuseppe Dierna, *I volti della donna: moltiplicazioni, scomposizioni e donne al plurale nel surrealismo nezvaliano tra Praga e Parigi*, in Vítězslav Nezval, Giuseppe Dierna (a cura di), *La donna al plurale*, Torino, Einaudi, 2002, pp. V-XXXIX.

Maria Němcová Banerjee, *Nezval's Prague with fingers of rain: A surrealistic image*, in "The Slavic and Eas European Journal", V.23, N.4, 1979, pp- 505-514.

Milan Zeman (a cura di), *Poetika české meziválečné literatry*, Praha, Československý spisovatel, 1987.

Reinhard Ibler, *Vítězslav Nezvals Robert-David-Balladen und ihr Verhältnis zum Surrealismus*, in: "Zeitschrift für Slawistik", V.61, 2016, pp. 482-498.

Vítězslav Nezval, Giuseppe Dierna (a cura di), *La donna al plurale*, Torino, Einaudi, 2002.

Sitografia:

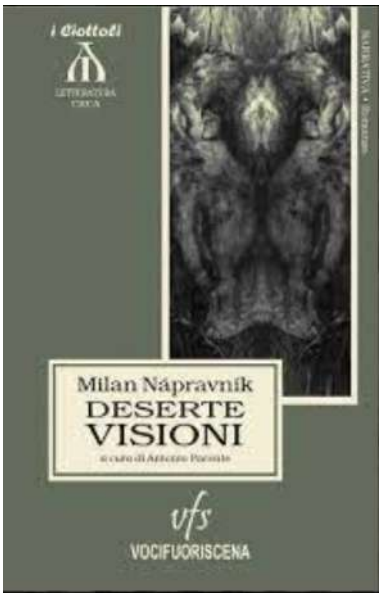
I due numeri di “Zvěrokruh” sono disponibili in forma digitalizzata sulla piattaforma Monoskop: https://monoskop.org/Zv%C4%9Brokruh , dove si trovano anche digitalizzati i citati *Abeceda*: https://monoskop.org/File:Nezval_Vitezslav_Abeceda_1926_low_res.pdf e *Pantomima*: https://monoskop.org/File:Nezval_Vitezslav_Pantomima.pdf

"Deserte visioni" di Milan Nápravník, variazioni lirico-saggistiche sulle sorti della contemporaneità

Martina Mecco

Deserte visioni (in ceco *Příznaky pouště*, 2001) è un'opera di Milan Nápravník pubblicata lo scorso anno dalla casa editrice Vocifuoriscena all'interno della collana "i Ciottoli". Grazie alla traduzione di Antonio Parente si aggiunge così un altro tassello alla ricezione italiana dell'autore, di cui sono già state edite la raccolta di saggi *La magia del Surrealismo* e la raccolta di poesie *Il nido del buio* presso la casa editrice Mimesis. Ad arricchire l'edizione, inoltre, è presente una prefazione di Ladislav Fanta.

Link al libro: https://www.vocifuoriscena.it/catalogo/titoli-deserte_visioni.html



Milan Nápravník (1931-2017) è autore poliedrico. A lui si deve non solo la realizzazione di opere poetiche e in prosa ma, con la sua attività, ha indagato anche ial campo delle arti visive, in particolare la pittura, la scultura e la fotografia. La vita di Nápravník si divide, come nel caso di molti altri intellettuali cechi della sua generazione, in due fasi, il cui spartiacque corrisponde all'invasione dell'allora capitale cecoslovacca da parte delle truppe del Patto di Varsavia, evento che decretò la fine della Primavera di Praga e l'inizio dell'occupazione sovietica. Gli anni trascorsi a Praga si rivelano fondamentali in riferimento a tutta la sua produzione successiva, in particolare la sua attiva partecipazione – non solo da un punto di vista creativo ma anche teorico – al gruppo surrealista fondato da Vratislav Effenberg nel secondo dopoguerra. All'indomani della fine del Pražské jaro, Nápravník decide di emigrare prima a Berlino Ovest e, successivamente, a Parigi, luogo prescelto anche da altri intellettuali cechi che avevano aderito a loro volta al Surrealismo, come Věra Linhartová o Petr Král.

Definire un'opera come *Deserte visioni* non è un'operazione semplice, soprattutto per la forma in cui questa si presenta, ovvero come un insieme di brevi prose tra loro sconnesse, disposte senza un ordine prestabilito. A questo proposito, in una lettera al traduttore riportata in apertura al volume Nápravník confessa di aver lui stesso disposto i vari paragrafi secondo un ordine del tutto casuale. La costruzione dell'opera si regge, dunque, su un principio di casualità, dove a dominare è l'assenza di ogni principio logico:

"*Intende scrivere alcune note sulla vita, che non siano collegate a nessun tipo di concomitanza, pur se insignificante. Non vuole creare invano l'illusione di una sequenza logica di eventi, come cercano di fare da quasi due secoli i romanzieri, i quali credono irremovibilmente* […] *in un tipo di causalità naturale dei fenomeni del mondo*." (p. 99)

Nápravník muove così una critica diretta alla letteratura intesa in senso tradizionale, individuandone l'errore principale nel rifiuto di costruire trame dominate dal principio di casualità. Il procedimento messo in atto dall'autore in *Deserte visioni* è, infatti, basato sulla progressiva decostruzione della tradizionale struttura del romanzo sia da un punto di vista tematico che stilistico. Per quanto riguarda, infatti, la

dimensione tematica è possibile osservare come essa sia frastagliata e dominata da impulsi differenti. Tuttavia, sarebbe erroneo sostenere in questo modo che l'opera manchi, in maniera assoluta, di una sua organicità di fondo. Attraverso una prosa profondamente sperimentale Nápravník tenta di indagare i paradigmi concettuali della contemporaneità, cogliendola tanto da un punto di vista totalizzante, quanto nelle sue sfumature. Problematizzare la contemporaneità e muovere una critica ad essa significa porsi in un atteggiamento critico nei confronti di quegli automatismi che animano la quotidianità. L'autore realizza quest'indagine attraverso i procedimenti più disparati. Si trovano infatti esempi riusciti di automatismo psichico, situazioni in cui il soggetto – che varia in continuazione, l'io è alternativamente narrante e narrato, singolo e collettivo – viene immerso in una dimensione onirica non sempre conscia. Questa critica alla dimensione del reale è possibile in quanto Nápravník è ben conscio di due aspetti. In prima battuta, il fatto che l'uomo si trovi a vivere una vita-artefatto e, in seconda battuta, la consapevolezza del fatto che non tutte le percezioni a cui egli è sottoposto siano realmente tangibili. Il soggetto cangiante di queste brevi prose fuoriesce dal reale attraverso quegli espedienti che si sono citati pocanzi, una fuoriuscita indispensabile al raggiungimento di una comprensione – o a una parvenza di quest'ultima. A legare le singole prose concorre anche il riproporsi di alcune immagini, quali quella della donna – le cui rappresentazioni sfociano quasi sempre in un erotismo ricco di elementi particolarmente forti – o quella del deserto:

"*I travestimenti desertici sono improvvisi, lunghi, delicati e perigliosi. Quando il venti cala e l'aria si alleggerisce delle nuvole di polvere opaca, nella notte selenica dalla sabbia sporge qua e là mezza statua capovolta, un curioso pezzo di un bastone cavo, sprofondato di scorcio nel terreno, guardiano dimenticato.*" (p. 53)

A popolare *Deserte visioni* sono tanto i riferimenti a questioni esoteriche e quanto esseri mostruosi che anelano del buio. Lo spalancarsi del mondo onirico nápravníkiano viene enfatizzato dall'inserimento, all'interno dell'edizione, di fotografie scattate dall'autore stesso. Queste immagini, realizzate attraverso uno sfruttamento originale del principio di simmetria, originatno da un soggetto naturale – elementi come alberi o pietre – e lo mutuano, inserendolo così in un nuovo ordine di realtà. L'inanimato prende, in questo modo, vita. Chiara è la tendenza dell'autore a personificare non solo ciò che per natura è immobile, ma anche ciò che non è tangibile, come il silenzio che "*giace con la schiena sulla sabbia dura, con testa, mano e gambe distese nei cinque punti cardinali come una stella marina. Sogna la notte, la notte più lunga della sua vita.*" (p. 85)

Considerando ora lo stile, affascinante è la scelta di impiegare un linguaggio complesso e stratificato – tipico di molti testi surrealisti –, nonché ricco di concetti densi di significati esoterici. Aspetto che rendere ancor più interessante lo sforzo traduttivo di Parente, che è riuscito nel rendere in lingua italiana un testo che racchiude stimoli che sfociano in modo diretto sul piano emozionale. A questo carattere esoterico del linguaggio impiegato da Nápravník si aggiunge il complesso sistema retorico su cui poggia l'opera, ovvero un uso di figure in cui i termini di paragone

vengono posti in sei parallelismi a tratti estremi. Inoltre, ciò che colpisce è la natura stessa dei 115 passaggi che si possono leggere in *Deserte visioni*. Anche da questo punto di vista, infatti, ricondurne la catalogazione ad un unico genere si presenta come un processo riduttivo. A colpire nella lettura è la capacità dell'autore di alternare momenti profondamente lirici ad altri più riflessivi, di impronta quasi saggistica. Proprio in questa compensazione si manifesta un'ulteriore decostruzione della linearità del romanzo, che sfugge dunque in toto alle categorie tradizionali.

In conclusione, è fondamentale chiedersi a cosa tenda la riflessione di Nápravník all'interno di *Deserte visioni*. Sebbene non sia possibile fornire una risposta univoca al quesito, dalla lettura emerge quella che è una tendenza è sottesa a tutta l'opera. Innanzitutto, nonostante siano presenti molte immagini oniriche o esoteriche il riferimento è, come si è detto, la dimensione del reale. A questo proposito, non mancano anche citazioni dirette di luoghi cari all'autore, come siti parigini o praghesi. La tensione che emerge maggiormente è quella di volersi divincolare dalla condizione di decadenza a cui l'uomo sembra essere condannato, per anelare a una condizione di libertà, che può essere raggiunta solo in corrispondenza di una predisposizione conscia da parte del soggetto stesso. Se il raggiungimento di questa libertà sia davvero possibile non viene svelato. Tuttavia, l'autore indica con sicurezza che l'unico modo per emanciparsi dalla degradazione del contemporaneo è fuoriuscirne. Lo sforzo è dunque quello di indagare la materia dell'esistenza seguendone le continue variazioni, cogliendone le sfumature. In questa ricerca, attuata attraverso lo strumento letterario, Nápravník tiene fede a ciò che egli stesso afferma:

"*Ogni libro, il cui scopo non è solo quello di essere dilettevole, nel XX secolo dovrebbe essere giustificabile unicamente a patto di una immersione davvero profonda nello stato dell'esistenza.*" (p. 301)

Bibliografia:

Anja Tippner, *Permanentní avantgarda? Surrealismus v Praze*, Academia, Praha, 2014.

Sitografia:

http://vocifuoriscena.blogspot.com/2021/09/antonio-parente-la-traduzione-di.html (ultima consultazione: 8/01/2022)

"Oppio e altre storie" di Géza Csáth. L'inscindibilità di reale e assurdo.

Jessica Alfieri

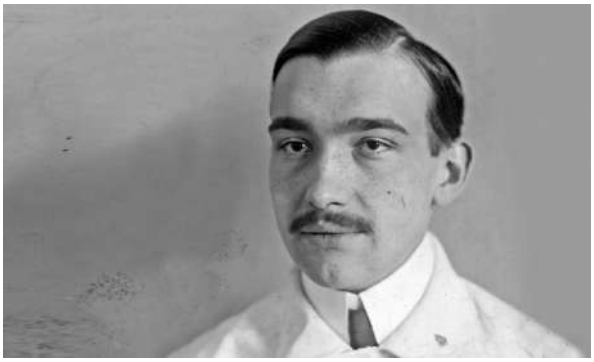
Jósef Brenner, in arte Géza Csáth, nasce nel 1887 in una famiglia agiata di origini borghesi; l'unico evento traumatico della sua infanzia sembra essere la morte della madre all'età di otto anni e l'arrivo di una matrigna poco amata. Nel corso dell'adolescenza e successivamente nei primi anni dell'età adulta, si cimenta in vari campi artistici: la pittura, la musica – suona il violino e compone brani – e la scrittura. In seguito, si iscrive alla facoltà di medicina all'Università di Budapest, lasciando perplessi tutti quanti conoscevano le sue attitudini artistiche. In una lettera al cugino e letterato ungherese Dezső Kosztolányi giustifica la sua decisione come segue:

"*Una tremenda maledizione grava sull'animo di tutti noi, nelle cui vene scorre il sangue dei Brenner e che ci troviamo inoltre cinti dall'abbraccio del XX secolo; ci siamo insediati nella vita in maniera malsana e sbagliata, con tutta quella letteratura divorata a grandi cucchiaiate* […]. *La nostra anima, ragazzo mio, è come l'ago di una bussola che gira all'impazzata nel mezzo di una bufera, sconquassata da tuoni e saette, eppure potrebbe starsene in santa pace, se solo non possedesse una sensibilità magnetica così sviluppata.*" (Dér, 1980, p. 83.)

L'approdo alla medicina è sentito, quindi, come una necessità quasi fisiologica ed è alla medicina che vengono affidati due ruoli fondamentali: da una parte, è antidoto che conferisce freddezza e lucidità in contrapposizione alla propria eccessiva suggestionabilità; dall'altra parte, è mezzo per assecondare i propri incubi. Il 1909 è l'anno dei primi studi su Freud e anche della stesura della raccolta *Oppio e altre storie*, in cui l'ormai Géza Csáth fa convergere, sotto forma di racconto, i suoi pensieri a metà strada tra la realtà della mente e la realtà della vita quotidiana. Nonostante Csáth abbia da poco iniziato a far uso di morfina per affrontare i suoi tormenti interiori, l'oppio del titolo fa riferimento alla sua naturale sensibilità verso i fenomeni esterni, unita alla sua profonda capacità di straniamento. Gli elementi anticipatori della raccolta si possono riconoscere nella conclusione di una novella scritta all'età di sedici anni, in cui si legge:

"*Oh, vita, il tuo* crescendo *grandioso mi colma di estasi e di profonda soddisfazione. Che il* crescendo *sia prolungato, lento tanto da estenuarci i nervi, ma ininterrotto e veramente magistrale. Affinché, un attimo dopo che il* fortissimo *avrà raggiunto il suo culmine più superbo e al tempo stesso più luttuoso, io possa dire, in dispregio a ogni speranza ingannevole e vana: è stata una musica bella, una musica divina, così grandiosa e compiuta che non ho più nessuna voglia di ascoltare il resto.*" (p. 66)

Nonostante sia stata la medicina a concedere a Brenner la possibilità di discernimento razionale rispetto a questa realtà che lo perseguita, è la scrittura il mezzo concreto cui Csáth si dedica per liberarsi dei suoi stati di tensione. I suoi racconti rappresentano, da questo punto di vista, l'oggettivizzazione di tale insopportabilità.



Le narrazioni all'interno di *Oppio e altre storie* sono tra loro scollegate, si possono leggere in qualsiasi ordine, saltarne alcune, concentrarsi più volte su altre; si possono leggere dall'ultima alla prima o, viceversa, in senso tradizionale. I personaggi come le ambientazioni sono sempre

diversi, c'è, però, un doppio filo conduttore che sottende da una parte la vita delle donne e dall'altra quella degli uomini. Infatti, come avviene nella vita di Csáth, gli uomini soffrono a causa delle limitanti convenzioni della propria quotidianità che comunque non si sforzano di cambiare, non sono eroi in questo senso. Quando raggiungono l'apice della sopportazione provano a sfuggire alla realtà attraverso tentativi disperati, rifugiandosi nei sogni, nell'alcol o nelle droghe, in particolare l'oppio. Al lettore possono talvolta apparire assurdi, finché non diventa evidente che la loro assurdità è solo una risposta ad un mondo assurdo contro cui non possono nulla.

Il mondo delle donne è a sua volta dicotomico: c'è il mondo delle donne reali e quello delle donne immaginarie. Nell'opera di Csáth sono le donne la spina dorsale dei racconti, in quanto da una parte rappresentano perfettamente il mondo vuoto e superficiale della classe media che Csáth critica e, dall'altra, sono spesso la spiaggia a cui approdano gli antieroi in cerca di rifugio. Le donne reali non hanno aspirazione né desiderio di vivere una vita diversa dalla loro, non mettono in discussione nessuno dei valori prestabiliti di cui esse stesse sono beneficiarie. Dal punto di vista economico dipendono completamente dai mariti e non hanno propensioni artistiche; sono, inoltre, indifferenti rispetto all'ambiente che le circonda, elemento che rende difficile al lettore provare compassione verso di loro, anche quando sono vittime.

Sono gli uomini stessi a creare le loro donne da sogno, il cui requisito fondamentale è di non avere pretese ed essere il meno esigenti possibile. Al di là della figura stereotipata della madre (quasi sempre defunta) pronta a tutto – in una dimensione in cui la morte non impedisce di agire –, le altre eroine del mondo onirico di Csáth irradiano anche eterna gentilezza e comprensione. Portatrice emblematica di tali qualità è il primo amore del Mago nel racconto *La morte del mago*. All'alba del Mercoledì delle Ceneri, il mago, nonostante gli incantesimi con cui ha tentato di salvarsi dall'intossicazione da oppio, si adagia agonizzante su due sedie in attesa che la morte lo prenda e ponga fine alla sua sofferenza. Con gli occhi chiusi, vede arrivare al proprio capezzale alcuni parenti e alcune donne defunti, tra cui "*l'unica donna che avesse mai amato in vita sua.*"

"*Era un po' meravigliato, perché si trattava di una vecchia storia che risaliva a cinque o sei anni prima – e la ragazza non era cambiata minimamente.*

Indossava una sottana corte e il suo viso tenero e fragrante non era invecchiato come quelli delle altre donne." (p. 58)

Essendo l'unica a non aver mai preteso niente in cambio da lui, è anche l'unica con cui il mago trova un riscontro emotivo in maniera desessualizzata. In questo racconto, è l'eccessivo uso di oppio ad avviare il processo di decadimento fisico del protagonista ed è una giovane donna dai tratti eternamente floridi ad accoglierlo definitivamente dall'altra parte.

Un'altra storia che riassume in sé le sfumature femminili presenti nella raccolta di Csáth è *Matricidio*. Sia la madre, sia la prostituta vengono rifiutate e viste l'una come il riflesso rovesciato dell'altra. La figura della prostituta, almeno a questa altezza storico-cronologica, ha più dignità di quella della madre, in quanto, al contrario di quest'ultima, ha un guadagno economico che non la rende completamente dipendente da un uomo. Inoltre, la madre viene oggettivizzata nella misura in cui rappresenta semplicemente il mezzo con cui arrivare alla prostituta – sono suoi i gioielli che i figli portano in pagamento a quest'ultima, a sua volta oggetto. I protagonisti sono due giovani fratelli, "*dei ragazzi belli e floridi*" rimasti orfani di padre, che passano spesso la notte con ragazze immaginarie, evocate dalla loro stessa fantasia.

"*Scivolarono nella stanza senza far rumore, sfiorando appena i vetri con le schiene vellutate, si avvicinarono ondeggiando e fluttuando per posarsi*

infine accanto a loro adagiandosi sui cuscini e sulle coperte. Strusciavano il collo contro il viso dei ragazzi offrendo la gola alle loro labbra, quindi tornavano a ritrarsi con gesti lievi, pigri e voluttuosi. Rimasero tutta la notte con loro nella stanza. Si prendevano per mano con movenze sinuose, lievitavano verso la finestra con un sorriso sulle labbra, quindi s'accostavano di nuovo serpeggiando, si adagiavano sui ragazzi e li cingevano con le braccia. Solo quando la luce del giorno irruppe nella stanza con i suoi raggi caldi e splendenti, si allontanarono passando dalla finestra con un lento fruscio trasognato e incerto, per dissolversi infine nell'aria fresca del mattino." (p. 66)

Nonostante la crudeltà e follia a cui sono sottoposti, la realtà di questi personaggi è pur sempre accettabile, una volta compreso il disagio esistenziale da cui origina. Il narratore sembra essere cosciente della condizione con cui il lettore deve confrontarsi ed è per questo che, nel dispiegare tematiche crude e macabre, si appresta ad accompagnarlo attraverso gli eventi con l'atteggiamento di chi tiene per mano qualcuno durante un'esperienza spaventosa. Nel racconto intitolato *Paolo e Virginia* si legge:

"*Vorrei narrarvi la storia di Paolo e Virginia. Ma c'è qualcosa che mi preoccupa. Il lettore, lo so bene, incomincia sempre col dare una rapida occhiata al racconto. Se si accorge che verso la fine c'è qualche particolare appetibile e vivace – ad esempio un battibecco concitato – che l'autore ha descritto in modo tale da calamitare l'attenzione, può darsi che gli venga il gusto di leggere la storia dall'inizio alla fine. In caso contrario ciò non avverrà. Per scrivere questa storia vorrei ricorrere perciò a uno stile elettrizzante e inconsueto, costellandola di mille piccoli particolari pittoreschi. E tuttavia non posso. Ora come ora, infatti, sono incapace d'individuare in essa alcunché di elettrizzante. A prescindere dagli ultimi accordi, è una vicenda che mi sembra amabile e linda come un'aria di Mendelssohn.*" (p. 30)

Nell'esprimersi in questi termini, il narratore fa entrare il lettore nel tempo della narrazione, ovverosia nel momento designato per il racconto, spiegando le modalità con cui lo farà e le motivazioni che lo spingono a farlo. Questo tempo si trova sospeso a metà strada tra la realtà contemporanea al lettore e il tempo del racconto vero e proprio ed è questo il tempo in cui il lettore deve essere disposto a spogliarsi delle armature convenzionali che lo portano a discernere la realtà in maniera razionale e logica. Grazie alle informazioni fornite come preambolo alla storia di Paolo e Virginia, questo primo approccio tra narratore e lettore si potrebbe considerare uno schermo pronto a mostrare una pellicola, dove la voce narrante è una voce fuoricampo.

In modo molto spontaneo prosegue:

"*Siamo in ottimi rapporti d'amicizia, e non avrei il cuore di usarli come dei pupazzi, perché recitino la loro storia sulla carta come due perfetti sconosciuti. Quindi ve la racconterò così come viene.*" (p. 30)

C'è quindi un occhio di riguardo sia per il lettore, che non sa cosa lo aspetta, sia per gli amici del narratore, i protagonisti, che vengono trattati come persone in carne ed ossa della cui vita si sta semplicemente narrando un evento. Le riflessioni metaletterarie di cui sopra continuano:

"*Non vedo a che cosa servirebbe elencare ad uno ad uno i tormenti sofferti da Paolo e Virginia. Lo scrittore non deve torturare le persone di cui scrive né quelle a cui si rivolge; è vero che così raggiungerebbe forse effetti più clamorosi, però su certe cose è meglio fare silenzio.*" (p. 33)

Csáth crea un ponte tra racconto e lettore che solo il narratore può oltrepassare, rivolgendosi all'uno o all'altro a seconda delle necessità narrative. Questo aspetto della sua scrittura potrebbe trovare una causa nella carriera "altra" dell'autore, ovvero quella di psichiatra. Molti dei disturbi presentati, infatti, sarebbero stati ispirati a casi con cui il Dottor Brenner è effettivamente venuto in contatto, per andare a riflettersi, poi, nelle storie della raccolta definite "cliniche".

Padre e figlio è uno di questi racconti "clinici", in cui un figlio si reca all'Istituto di anatomia per reclamare il cadavere del padre da poco defunto e dargli una degna sepoltura. Dato che sarebbe stato usato dagli studenti per fare pratica, il corpo era già stato bollito fino a rimanere spoglio di tutta la sua carne. Ciò che resta al giovane è solo lo scheletro:

"*Reggeva il suo insolito fardello procedendo spedito a passi regolari, e teneva gli occhi bassi come se si vergognasse un po' di suo padre.*

Qualche studente ritardatario lo vide attraversare il grande corridoio con lo scheletro che ballonzolava tutto e sembrava esibirsi in una strana danza, mentre l'uomo dal volto glabro lo teneva stretto a sé in un goffo abbraccio. Il figlio, il padre." (p. 98)

La scena ricorda, con grottesca ironia, la fuga di Enea con il padre, Anchise, sulle spalle; la differenza per Csáth, però, è che il passato rappresentato dal genitore defunto non è altro che un cumulo di aride ossa, che non acquisterà significato nemmeno una volta datagli sepoltura. Al contrario, nel privare l'Istituto di anatomia di questa risorsa scientifica, priva il corpo stesso della sua funzione, in questo caso, educativa, che di norma è anche la funzione ricoperta dalla figura del genitore. Volendo allargare l'interpretazione, si potrebbe includere tra i concetti di cui il padre è metafora anche la figura dell'Imperatore, dell'autorità istituzionale, vista dagli occhi di Csáth come un cumulo di forma privo di alcuna sostanza in procinto di collassare sotto il mucchio di corpi lasciato dalla Prima Guerra Mondiale, a cui l'autore ungherese prenderà parte.

Nella seduta probabilmente psichiatrica di *Silenzio nero*, un medico ascolta la storia del paziente riguardo il suo fratellino più giovane, Richard, che pare essere andato incontro ad una radicale trasformazione dal giorno alla notte. Il mutamento di Richard, causato dal silenzio nero di cui il titolo, sembra aver influenzato anche l'abitazione in cui vive con la famiglia:

"*La sua crescita avvenne all'improvviso.*

[…] *Il nostro lindo cortiletto con le sue pianticelle di rosa si riempì di erbacce nauseabonde e maleolenti. Le tegole precipitarono dal tetto e l'intonaco si sgretolò cadendo dai muri.*

E vennero notti terribili. Nel mezzo dei loro sogni, le mie sorelline scoppiavano in un pianto dirotto. Mio padre e mia madre accendevano la candela e si fissavano con volti vacui e privi di sonno. Nessuno sapeva che cosa stesse accadendo né che cosa sarebbe accaduto." (p. 9)

Dopo aver torturato con fuoco lento il gatto di una delle sorelle, Anikó, aver derubato un mercante e dato la casa alle fiamme, Richard viene portato in manicomio, dal quale evade per tornare a casa la sera stessa. A questo punto, è chiaro a tutti i membri della famiglia che una natura oscura si è impossessata di lui e lo spinge ad agire secondo un volere che non può controllare. Il narratore decide di strangolare il fratello nel sonno per porre fine alle sue e altrui sofferenze, ed è con la morte che:

"*Il corpo ormai freddo di Richard si stava rimpicciolendo tra le mie mani.*

Accesi la candela.

Nel letto giaceva un bimbo tenero e piccino. Col volto bluastro coperto di chiazze violacee." (p. 13)

Viene da chiedersi se i fratelli siano effettivamente due oppure soltanto uno in preda a disturbo dissociativo per cui il protagonista racconta del proprio esorcismo su se stesso, magari in sogno nella sua stanza di manicomio.

"*Vorrei tanto non udire più quella risata, perché ogni volta mi prende un gran male alla testa e nelle spalle, e non voglio più vedere gli occhi scuri del piccolo Richard sbarrati sull'infinito; perché sento ogni volta un nodo che mi stringe alla gola e non mi lascia dormire. Ora che ci penso, signor dottore, non riesco mai a dormire come si deve.*" (ibid.)

La raccolta presentata fin qui di Géza Csáth racchiude una costellazione di attitudini umane, seppur macabre. Lo strumento letterario è il mezzo per ovviare al tabù della società ed esternare certi sconvolgimenti interiori, fino ad esorcizzarli con un lettore che ha scelto di entrare nel mondo allucinatorio dello psichiatra-scrittore non necessariamente per trarne godimento. Infatti, viene in mente un'altra figura letteraria con cui si è costretti a confrontarsi: Moosbrugger, l'assassino di prostitute de *L'uomo senza qualità* di Robert Musil. In uno dei primi approcci del protagonista Ulrich, con il caso d'omicidio, il narratore porta il suo personaggio ad una riflessione che riguarda, in realtà, qualunque cittadino.

Considerando Moosbrugger non come assassino, bensì come risultato di determinate condizioni sociali, economiche e familiari che lo hanno portato ad assumere un certo comportamento, e come vittima delle voci della sua stessa mente, Musil avvicina un qualsiasi essere umano "civile" alla natura mostruosa del suo personaggio, lasciando intendere che chiunque potrebbe trovarsi al suo posto. Géza Csáth, un paio di decenni prima del romanzo di Musil, fa entrare il suo lettore nella stessa malattia che attanaglia sia lui stesso, che Moosbrugger e la società del primo Novecento. Lasciando che esperisca una follia omicida portata alle estreme conseguenze, Csáth rompe le barriere che vedono nella famiglia un luogo sacro; nel bambino il simbolo dell'innocenza; nella donna un essere senza scrupoli oppure, al contrario, un luogo sicuro, giacché può essere entrambi. La follia con cui Csáth permette di confrontarsi riguarda anche quella della vita quotidiana che sfocia, per essere soffocata, nella dipendenza da oppio.

Bibliografia:

Dennis Poupard, *Twentieth-Century literary criticism*, Detroit, Gale Research Co, 1984.

Géza Csáth, *Tavaszok* in *Ismeretlen házban*, vol. 1, Újvidék, Forum, 1916.

Géza Csáth, *Oppio e altre storie*, Roma, Edizioni e/o, 1998.

Jascha Kessler e Charlotte Rogers, *The magician's garden and other stories by Géza Csáth*, in "World literature today" Vol. 54 No. 4, Oklahoma, 1980, pp. 673-674.

Zoltán Dér, *Ikercsillagok*, Novi Sad, Forum, 1980.

Sitografia:

https://www.britannica.com/biography/Geza-Csath (ultima consultazione: 15/11/2021)

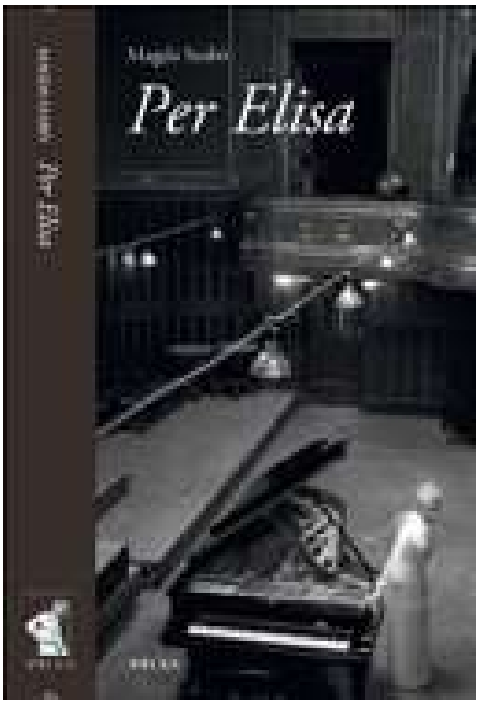
https://taz.de/Untergangsprosa/!1778152/ (ultima consultazione: 10/11/2021)

“Per Elisa” di Magda Szabó: il Grande Trauma e la realtà nel teatro

Nicolò Dal Bello

La carriera letteraria di Magda Szabó (Debrecen, 5 ottobre 1917 – Kerepes, 19 novembre 2007) percorre tutto il XX secolo, tra poesia, romanzi, sceneggiature, opere teatrali e saggi. Una scrittura prolifica, a tratti patologica, coltivata sin dalla più tenera età. Una vita votata alla letteratura, che comporta l’impossibilità di dividere l’autrice dalla sua opera: il critico letterario Augustine de Sainte-Beuve riteneva che la vita di un artista fosse inseparabile dalla sua opera, essendo questa il risultato del temperamento del suo autore; questo comporta che l’esistenza del singolo, le sue esperienze personali e soprattutto la Storia si riversino sulla scrittura, che ne diventa preziosa testimonianza.

Esistono degli avvenimenti che tendono a sovvertire l’esistenza, a tracciare un solco tra il prima e il dopo. Di questo parla Magda Szabó nel romanzo *Per Elisa* (“Für Elise”, 2002), ove è centrale il Grande Trauma collettivo della storia ungherese, il trattato del Trianon (4 giugno 1920): imposto al termine della Grande guerra dalla Triplice alleanza all’Ungheria sconfitta, comportò il depauperamento dei territori magiari e una forte trasformazione geografica e amministrativa del paese. Dal punto di vista culturale, fu la fine della potente e feconda Grande Ungheria, che divenne *Csonka Magyarország* (“Ungheria mutilata”).



Il romanzo narra l’infanzia e l’adolescenza di Magda Szabó e della sorellastra Cecilia, un’orfana che entra nella vita della piccola Magdalona all’età di quattro anni, tra vita scolastica, educazione, sentimenti, fantasticherie. A prima vista sembrerebbe una normalissima autobiografia, ma il trauma storico di cui si è accennato proietta la sua ombra lungo tutto il romanzo, invisibile ma sempre presente.

“*Ogni personaggio importante della mia vita possiede, nel profondo della mia coscienza, una parola chiave, sentendo o leggendo la quale compare, dietro alla definizione, una persona: ogni libreria mi riporta mio marito, il nome di un qualsiasi eroe della mitologia mio padre, un frammento di melodia di Chopin mia madre; la parola chiave di Cili è: Trianon*.” (p. 31)

Il personaggio di Cecilia è al centro di vari dibattiti che ne mettono in dubbio l’esistenza, al punto che si è arrivati a negare la veridicità del romanzo, definendolo come un connubio tra *fiction* e autobiografia. Ma la Szabó ribadisce l’autenticità dei fatti trattati, stabilendo uno statuto di verità: “*Ho promesso in questo libro che non avrei mantenuto alcun segreto, e non mi sarei*

vergognata nell'ammettere cose delle quali parlo al Signore tra me e me solo durante la Confessione dei peccati" (p. 319). Il lettore, di fronte ad un racconto autobiografico, ha il brutto vizio di trasformarsi in un segugio, cercando le tracce di rottura del contratto di verità. Ma Cecilia non è un personaggio di fantasia: è un'intelligente alterazione del reale atto a introdurre il simulacro della Storia, strumento per realizzare e raccontare un'esperienza collettiva attraverso la vita della stessa autrice.

Il racconto del trauma è un'operazione delicata, da equilibrista: è necessario maturarne la consapevolezza di ciò che è successo e che circonda l'esistenza del singolo. La piccola Magdalona riceve passivamente il trauma:

"[…] *l'absurdum politico che in guerra e dopo era accaduto da noi, a noi, era evidente quanto una frattura esposta. La storia aveva sparso la cenere vulcanica della prima guerra mondiale sul paese, sulla città, sulla popolazione, e se il bambino viveva solamente con il sospetto che fosse accaduta una disgrazia insolitamente grande, il cittadino adulto era conscio del fatto che la bufera aveva scaraventato nell'arena, dal suo trapezio nel tendone del circo del mondo, un'intera nazione, e che il fallimento non era conseguenza della nostra mancanza di coraggio, ma il risultato di una qualche obbrobriosa congiura, e coloro che parlavano di ciò facevano anche presente che la pace non sarebbe arrivata senza la concertazione politica di stranieri.*" (p. 33)

La narrazione della storia diventa uno scavo incessante nell'autrice e nei personaggi a cui dà voce, volto a recuperare ricordi complessi, stratificati, rielaborati. Ma ricordare serve soprattutto a comprendere e a far luce sugli squilibri della storia personale e collettiva. Il tempo nel romanzo non è il racconto di un ricordo cristallizzato, ma una sorta di doppio binario per il quale si sviluppa sia la narrazione autobiografica che il reportage storico-sociale.

A questo proposito, bisogna introdurre il concetto di *Traumascapes,* ovvero "*places across the world marked by traumatic legacies of violence, suffering and loss, (where) the past is never quite over*" (Tumarlin 2005, p. 12). Quando un luogo viene colpito da un evento catastrofico che ne altera gli equilibri sociali, culturali ed economici, ciò che una volta rappresentava un organismo complesso muta nella sua struttura e assume nuove caratteristiche: di questo corpo vengono aperti e ridisegnati i confini, tenuti insieme o divisi dall'impatto che l'esperienza scioccante ha avuto sulla precedente unità. Tutto ciò avviene attraverso meccanismi profondamente performativi in cui anche il momento di crisi è riconosciuto come elemento chiave nella formazione delle comunità, tanto da diventare evento proto-strutturale dell'aggregazione sociale.

La Magda del romanzo si ritrova allontanata da questa nuova comunità ("[…] *un silenzio loquace anticipava quello che poi sarebbe successo, il che mi stupì perché era la prima volta che venivo esclusa da una qualche comunità*", p. 97), mentre le sue amiche d'infanzia e Cecilia sono pienamente inserite.

Alla base di questo isolamento di Magda c'è la sua scelta di parlare direttamente e senza mezzi termini della e alla società che sta scoprendo grazie a questa sorellina che conosce il mondo meglio di lei: "*Allora Cili si mise a sollecitare mio padre perché mi fornisse qualche informazione sul presente, e sul fatto che non vivevamo all'epoca dell'imperatore Augusto*" (p. 256). La scelta di rendere opaca la verità storica è appunto dovuta al trauma dell'isolamento e del mondo fantastico fatto di fiabe nel quale Magdalona vive da sempre: il primo contatto con la realtà è prima un fortissimo rifiuto ("«*Beh, se l'avete portata, potete anche riportarla; può andarsene di qui. Chi è che vuole una sorella, chi è che vuole qualsiasi cosa, anche se è orfana del Trianon!*» *continuai a ululare, e a pestare i piedi*", p. 46); ma poi prende piede una logica ferrea, di rifiuto della visione sociale

comune. Ad esempio, quando rinuncia a inserirsi nella comunità in lutto perenne, chiedendo di abbandonare gli scout perché secondo lei ci sono altri modi di agire per il bene della patria:

"«*Quello dei ragazzi è bello, ma l'inno delle ragazze scout non è cantabile – dissi con la sicurezza dell'esperta –; non contiene un solo accenno al fatto che l'Ungheria sia stata mutilata da tutti i lati. Il testo dice solo che andiamo cantando su un bel prato fiorito, dove ci aspetta il gioco e ci sono farfalle e il torrente chioccola; ci godiamo tutte queste belle cose, poi ci mettiamo al lavoro, ma l'inno non indica che razza di lavoro sia quello per cui ognuna è soddisfatta. Se il lavoro è aiutare gli altri e sopportare qualsiasi cosa, non è un'indicazione felice, perché non dobbiamo sopportare tutto, contro il male occorre lottare. Questo non c'è nemmeno nel finale, anche qui si dice solo che dobbiamo volerci bene tra di noi e dobbiamo avere una madre, e che anche la patria è fiera di noi, e che l'intero mondo ci deve rispettare. Dove sta scritto in questo testo qualcosa per cui io so cosa devo fare, affinché possiamo riavere la vecchia Ungheria?*»" (p. 225)

La realtà contemporanea non è capace di accettare questa matta ragazzina che si "[…] *era rivolta all'umanità in prima persona, come una madre del Trianon, fornendo una serie innumerevole di suggerimenti sorprendentemente sensati, con i quali alleviare la situazione* […]" (p. 168), ed è per questo che affida alla sorella adottiva il compito di vivere nella comunità, mentre lei affronterà il mondo reale attraverso lo specchio deformante del romanzo e, ed è qui una delle questioni più importanti di tutto *Per Elisa*, del teatro.

Il nostro essere nel mondo consiste fondamentalmente di una messa in scena. L'individuo esiste, in larga misura, per il suo rappresentare sé stesso in relazione all'ambiente, fisico e sociale, che lo circonda. L'agire (essere attori) è, prima di tutto, dare forma alle proprie rappresentazioni intrapsichiche attraverso il loro manifestarsi concretamente, il loro farsi cosa (ovvero farsi azione) nell'ambiente fenomenologico così come è percepito e così come viene attivamente strutturato. Agire significa poi anche essere spettatori (interagenti) dell'azione altrui. Riscoprendo l'intima commistione tra la realtà quotidiana e quella teatrale si stabilisce un nuovo rapporto tra le azioni e i pensieri: il modo peculiare con cui ogni ruolo si realizza è espressione degli apprendimenti relazionali che ogni individuo agente ha vissuto sino a quel momento della sua storia ed è condizionato dai modi tipici di comportamento relazionale codificati dalla cultura della società di cui egli è parte.

Magda Szabó non è solo l'adulta Magdalona, ma nella sua azione di autrice diventa interprete di tutti i personaggi del romanzo. Il suo riflesso giovanile è incapace di interagire con il presente, ma da adulta comprende appieno ciò che la circondava: ha promesso di non mentire sul suo passato, ed è per questo che sceglie di rendere gli altri personaggi delle maschere nelle quali di volta in volta delineare la storia sia sociale che prettamente storica. Questo è il motivo per cui nel romanzo i dialoghi sono ridotti all'osso, ma carichi di una potenza scenica e drammatica impressionante: ogni parola è pesante e lapidaria, come se volesse caricarsi di una tensione totalizzante, in un botta e risposta che è perfettamente cadenzato da una sceneggiatura fatta di ricordi personali e storici.

La piccola Magdalona durante la sua infanzia e adolescenza recita e recita, e trascina in questa sua attività anche Ceci, che però in quanto essenza del presente storico non può lasciarsi andare alla narrazione fantastica:

"*Cili solo per costrizione, per la fedeltà che voleva dimostrarti fingeva che fosse la gioia della sua vita recitare qualcosa che tu avevi inventato; Cili voleva la realtà, e l'ha avuta, la disgraziata, quindi adesso non ti stupire se si era aggrappata a*

me, perché neanche tu l'avevi capita, ma solo ti immaginavi di aver capito cosa stesse succedendo nei cuori dei due infelici. Per te, tesoro mio, il mondo e un palcoscenico, come per Shakespeare, e tu stessa sei la regista del dramma." (p. 357)

Magda e Cecilia sono due facce della stessa medaglia: da una parte c'è la vera bambina, incosciente e intrappolata in una realtà alterata fatta di letteratura, epica, sicurezza; dall'altro l'adulta consapevolezza della storia, che è ciò che si desidera lasciare al prossimo:

"*Cili conosceva bene uno degli scenari della Prima guerra mondiale, quello che aveva coinvolto le regioni meridionali dell'Ungheria; era svenuta quando era stata colpita da una pallottola, ma comprendeva meglio di me cosa fosse la discriminazione etnica;* […] *Finché a me avevano raccontato di Troia e di palazzi reali, finché Cili non era arrivata, non mi interessavano le cose alle quali lei faceva immediatamente attenzione. Cili ero io, mentre lei era me, ovvero l'una le lacune dell'altra, in due formavamo un autentico intero*." (p. 50)

Per Elisa è allora riconducibile al teatro epico di Brecht, un teatro che desidera in superficie stupire lo spettatore allontanando le situazioni dal suo vissuto, scegliendo non tanto di sviluppare azioni quando rappresentare situazioni che procedono per blocchi, per episodi, non attraverso un'azione lineare. È un teatro che presuppone un montaggio tramite grosse trame e che procede a scossoni, nel tentativo di produrre choc: vuole rappresentare qualcosa che tutti hanno già visto, ma ponendola in un contesto differente, inserendo la potente alterazione della realtà caratterizzante la forza teatrale. Si esercita un lavoro di decostruzione del testo letterario che viene ridotto a un insieme di azioni storiche, sociali, quotidiane, in una sorta di attualizzazione del dramma classico rispetto alla realtà dello spettatore.

Alla fine dell'opera la mano della regista segna l'entrata in scena della Magda reale, diretta verso un mondo tanto reale quanto fuori dal suo controllo: ha immaginato il suo ultimo dramma, ovvero un futuro matrimonio con il funzionario statale Ludwig; ma allo stesso tempo, separandosi dalla sorella, e diventando l'unica e ultima protagonista, unisce la metà storica a quella creativa, trovandosi di fronte al peso inesorabile del destino.

Nella letteratura ungherese, per paradosso o per arguzia della storia, ma comunque per una evidente necessità culturale, resta rintracciabile una prolungata persistenza del rapporto mitopoietico fra storia, identità e letteratura nazionale. La scrittura di Magda Szabó, diretta testimonianza di un secolo di Storia centroeuropea, acquista una particolare valenza agli occhi di qualsiasi lettore extra-ungherese, aprendo le porte ad una realtà difficilmente accessibile.

Ma rimane soprattutto una Storia illuminata discretamente dai drammi quotidiani, nei quali l'intero popolo magiaro può riscoprire, al di là dei filtri romanzeschi e mistificatori, la Storia dell'Ungheria. L'eroe che abita questo romanzo-teatro epico non è tragico, ma storico: sono in azione la storia e l'uomo-attore che soffre a causa non della natura, ma della storia, e mentre il personaggio (come la piccola Magda) è inconsapevole all'interno della sua alterata realtà teatrale, lo spettatore comprende la relazione fra storia e sofferenza umana.

Bibliografia:

Armando Nuzzo, *La letteratura degli ungheresi*, Budapest, ELTE Eötvös Collegium, 2012.

Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, Firenze, Firenze University Press, 2012.

Cinzia Franchi, *In viaggio. Letteratura ungherese femminile tra Settecento e Novecento*, Szombathely – Padova, Savaria University Press, 2018.

Cinzia Franchi, *Letteratura ungherese, letterature ungheresi*, Szombathely – Padova, Savaria University Press 2017.

Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999.

Magda Szabó, *Für Elise,* Európa, Budapest, 2002; trad. it. *Per Elisa*, Edizioni Anfora, Milano, 2010.

Maria Tumarkin, *Traumascapes*, Melbourne, Melbourne University Press, 2005.

Milly Curcio, *L'esperimento della memoria familiare nell'Ungheria di Magda Szabó e il lettore* italiano, in "Nuova Corvina" n. 25, Budapest, Istituto italiano di cultura, 2013, pp. 112-120.

Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico,* Il Mulino, Bologna, 1986.

Thomas Pavel, *Fictional Worlds*, Massachusetts, Cambridge UP, 1986.

Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985.

Tra magia e memoria: "Fiamme" di György Dragomán

Marianna Kovacs

"*Il dolore aiuta a ricordare, non solo il dolore ma tutto, perchè è necessario ricordare tutto, perchè esiste solo quello che ricordiamo, quello che dimentichiamo non c'è più, scompare dal passato, scompare dal mondo.*" (p. 62)

György Dragomán è uno dei più interessanti scrittori contemporanei ungheresi. Nasce nel 1973 in Romania, nel territorio della Transilvania abitato dalla minoranza etnica ungherese. All'età di quindici anni si trasferisce con la famiglia in Ungheria, dove tutt'ora vive, scrive e pubblica con discreto successo. La realtà politica, sociale e culturale della Romania, luogo della sua infanzia, è molto presente nelle sue opere. In Italia sono stati tradotti due titoli: *Il re bianco* e *Fiamme*.

Il titolo originale di *Fiamme* è *Máglya* (rogo, falò), si pronuncia in modo simile, quasi analogo, a *mágia* (in ungherese la *i* non palatalizza la velare precedente). Sì, perché gli avvenimenti sono portatori un po' di realismo magico e un po' di fantastico. È interessante scoprire che il titolo é stato tradotto in inglese come *Bone fire,* come se, proprio come in ungherese, si volesse far intuire qualcosa di più rispetto a quello che suscita la sola parola *bonfire*. Come se il fuoco, il falò, il rogo del romanzo dovesse non solo spazzare via tutto, scheletri compresi, ma anche purificare le anime.

Ci si trova di fronte a una combinazione particolare di storia contemporanea, di esperienza dell'individuo tenuto in scacco e di magia che permea il quotidiano. In quella parte dell'Europa la storia viene vissuta profondamente, a livello fisico e viscerale.

Il romanzo non nomina direttamente il luogo del racconto, ma si può facilmente identificarlo con la Romania, forse addirittura con la Transilvania, patria dello scrittore. Il contesto storico è quello immediatamente successivo alla rivoluzione del 1989, quando il paese sta transitando sulla via tortuosa che porta alla democrazia. I simboli dell'epoca comunista sono appena stati rimossi. Dalle pareti delle scuole sono state da poco tolte o strappate le immagini del compagno generale. Sono ancora freschi i ricordi del falò delle fotografie del regime e dei libri di ideologia socialista. È un'immagine potente: il fuoco distrugge e purifica allo stesso tempo.

"[…] *poi correvamo tutte, attraversavamo le sale, le aule, le camere dell'istituto e strappavamo dalle pareti i quadri e le scritte, ho ancora nell'orecchio lo scricchiolio delle cornici e il fragore dei vetri e il sibilo dei cartoni spessi che venivano stracciati, e poi il falò era pronto, faticava ad accendersi finché non avevamo annaffiato i libri dalle spesse copertine rosse con il gasolio che i settimanalisti usano di sabato per oliare il pavimento, e mentre finalmente il fuoco ardeva, mentre il compagno generale ci guardava sorridendo dalle fiamme scoppiettanti, in piedi intorno al fuoco noi avevamo cantato che non c'era più, che era tutto finito, olè olè, finché al posto del falò non erano rimaste che fuligginose schegge di vetro simili a denti neri consumati dalle fiamme.*" (p. 13)

In questo ambiente vengono accentuati i piccoli sporchi segreti dei personaggi: cosa hanno fatto e cosa non hanno fatto durante i precedenti regimi, e quanto sono disposti a portare questi fardelli.

L'aspetto magico e quello storico vengono legati dal titolo, più che azzeccato. Da una parte ci sono gli elementi rituali, quasi di stregoneria, e dall'altra il falò dell'inizio del romanzo che i ragazzi dell'orfanotrofio accendono e dove gettano gli oggetti requisiti al generale dittatore non appena vengono a sapere della sua caduta. Il livello più profondo e stimolante della storia è fornito all'inizio proprio da questo elemento: il nuovo mondo distrugge tutto ciò che lo lega al passato un po' per paura, un po' per rabbia e un po' per calcolo e contemporaneamente vuole dare giudizi morali, etichettando tutti come spie o altro. E per fare tutto questo riscrive la storia a piacimento.

La protagonista del romanzo è Emma, una ragazzina adolescente, orfana. I genitori sono morti in un incidente misterioso. La maggior parte degli avvenimenti viene filtrata attraverso la sua percezione. Vive in un istituto da alcuni mesi quando l'unico parente in vita, la nonna – di cui la ragazzina ignora l'esistenza – va a prenderla e la porta a casa.

Da questo momento Emma entra in un mondo nuovo e soprattutto con una persona sconosciuta a cui appartiene d'ora in poi e con cui dovrà creare un legame familiare più stretto. La situazione di partenza è efficace e fortunata per delineare gli sviluppi successivi del romanzo. L'epoca in cui Emma deve crescere è martoriata da tempeste storiche e da traumi individuali. La profondità del destino personale della nonna – nei racconti dei suoi ricordi – prende forma come sfondo degli avvenimenti.

Oltre a tutto ciò, la nonna non è una figura comune, è prodigiosa, anzi, è una maga che non disdegna attività rituali. Con i suoi trucchi da strega fa vedere a Emma i lineamenti del viso della madre nel fondo della tazzina del caffé, fa strani disegni sulla farina mentre impasta i dolci e prepara conserve di noci verdi in modo a dir poco scaltro.

La percezione sofisticata di Emma nella nuova casa è sollecitata da una serie infinita di esperienze. Si potrebbe dire che è proprio la scoperta di questa sensibilità che rende avvincente e vivace il mondo di questo romanzo. Qui la magia è la forma più elementare della coscienza e della percezione, è il continuo sorpasso dell'immaginazione. In questo superamento dei confini l'*io* può essere anche un *altro*, ne è un esempio l'immedesimazione di Emma nei suoi familiari, nei compagni e perfino negli animali.

"*Non avere paura, cane, sono solo io, ma il cane ringhia e digrigna i denti, e quando provo ad accarezzarlo spalanca la bocca e mi afferra la coscia.* […] *Sbava, la saliva gli passa fra i denti e mi finisce sulla gonna, ha gli occhi venati di sangue, le sue grandi pupille marroni mi fissano, ci vedo riflesso il mio volto.* […] *Voglio che mi ubbidisca. Voglio che mi ascolti. Premo forte la mano sulla testa e di colpo ho il naso pieno dell'odore pungente del sapone e del lavaggio, i colori scompaiono, mi vedo il viso dal basso, i miei occhi non sono verdi ma grigi, ringhio, mi fanno male i denti, ma fa male tutto, ma ho della carne in bocca, carne e osso, voglio spezzarli con i denti, è proibito, eppure ho bisogno di mordere, ne sento già il sapore in gola. Non si può. So che non si può. Mi spavento. Spalanco la bocca. Lascio andare la carne. Ho la bocca vuota, la chiudo. Sono tornata in me*." (pp. 99-100)

Anche il ricordo e l'attraversamento del confine tra passato e presente fanno parte di questo processo.

"Le storie più dolorose si possono raccontare solo se chi le ascolta riesce a sentirle come se fossero accadute a lui, come se fossero sue." (p. 79)

La magia nel romanzo è legata alla coscienza e alla percezione che vengono alimentate dalla capacità di straniamento. Basta l'immaginazione per dare alle cose più comuni e ordinarie un'anima, una vivacità e una nuova forma. Non c'è bisogno di essere per forza iniziati per farlo. Alcune stregonerie della nonna risultano pertanto un po' forzate, ma la lettura è comunque godibile. È una storia in cui i sogni e le fantasie rendono più sopportabile la goffa brutalità del mondo reale.

"*Ora non devo essere testarda, ma furba e bugiarda, non devo concentrarmi sul dolore ma sulla bugia, sulla bugia e sulla verità, l'una può essere esattamente come l'altra, basta volerlo e lo sarà, l'una è una pietra bianca, l'altra è una pietra nera, non importa quale scelgo, perché se la stringo tra le dita e la nascondo nel pugno, scompare nella mia mano, diventa mia, e dal quel momento conosco soltanto io il suo colore e posso farci quel che voglio.*" (p. 177)

Da molti punti di vista il romanzo *Fiamme* è la continuazione della precedente opera di Dragomán *Il re bianco*: in entrambi i testi viene rappresentato il mondo attraverso gli occhi dei bambini, Dzsáta è il protagonista nel primo libro e Emma nel secondo. Entrambe le storie si svolgono in una Transilvania semi-immaginaria, ma mentre in *Il re bianco* una delle domande principali è come si può vivere e sopravvivere in una rigida dittatura, come perseverare, come alimentare l'individualità e la libertà nell'oppressione, in *Fiamme* ci si interroga su cosa può fare l'individuo quando all'improvviso arriva (almeno sulla carta) la libertà, ma le rovine, le memorie e i rappresentanti del sistema precedente pervadono ancora il presente.

Il mondo di Emma è diverso proprio per le caratteristiche del luogo e del momento storico. *Fiamme* è ambientato solo pochi anni dopo *Il re bianco*, ma si tratta di un periodo fatiscente, a pezzi e che cerca di riprendere una qualche forma. La rivoluzione è finita ma gli eroi morti aspettano ancora di essere seppelliti. La ricerca dei capri espiatori è in corso, la ripugnanza sorda, ma periodicamente palesata contagia anche Emma. Non si tratta di un momento più conciliante rispetto all'epoca de *Il re bianco*: ora l'odio si riversa sui peccatori del regime.

La domanda importante del romanzo è quindi come affrontare i traumi individuali e nazionali in un mondo che cambia e che fa fatica a fare i conti con il proprio passato. Si deve mantenere viva la memoria delle cose peggiori, parlarne, o è più saggio tacere e dimenticare? Si può vivere una vita normale e piena nonostante aleggino gli spiriti del tempo andato, non solo in tutto il paese ma anche nella propria casa?

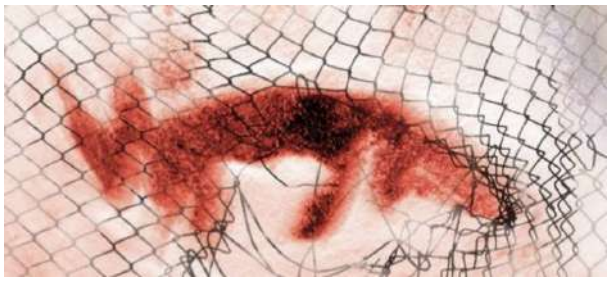
"*Nonna dice che posso tacere, a volte è più facile. Ma devo sapere che più a lungo taccio più difficile sarà tacere ma anche parlare.* [...] *Dice che una volta anche lei aveva taciuto a lungo, tanto a lungo da perdere quasi la capacità di parlare.* [...] *Dice che allora nonno la aiutò. La aiutò raccontandole la sua storia, le sue storie.*" (p. 79)

Una delle frasi più importanti del libro fa riflettere su cosa si è disposti a fare per i propri ideali e fa capire la logica delle persone intimidite dalla dittatura:

"*Tutta la vita del nonno parla del no, ma per questo qualcun altro doveva dire di sì al posto suo. Altrimenti non si sarebbe salvato.*" (p. 302)

I sentimenti vorticosi che nel romanzo emergono attraverso Emma sono sufficienti per affascinare il lettore. Tuttavia, da questo punto in poi le storie raccontate dalla nonna riaprono le ferite e fanno capire quanto siano pesanti i macigni della vita precedente. Scopriamo come aveva aiutato a nascondere gli amici ebrei, quale importanza e segreto ricopriva allora la legnaia da dove Emma periodicamente sente provenire un pianto misterioso. La nonna racconta perché e come è finita in manicomio, quali erano i suoi traumi insostenibili.

Da questo punto di vista il presente del romanzo non è altro che il passato vissuto dalla nonna, la sua replica. Potrebbe trattarsi di una ripetizione rituale o del superamento del confine temporale, la fusione del presente e del passato.



Verso la fine del romanzo viene allestito un altro falò con i rami delle piante del giardino della nonna su cui viene inciso tutto ciò di cui le due donne vogliono liberarsi e ciò che desiderano. Nella danza attorno al falò viene coinvolta anche Emma e non è difficile notare il riferimento magico e rituale. In questa scena viene modellato l'uomo di argilla in modo curioso e astuto in quanto prende vita dalla terra umida e scivolosa ai piedi delle due protagoniste.

"*Nel fango argilloso giace una figura, ha tronco, testa, braccia, gambe. È fatta di terra, d'argilla, sul petto e sulla testa vedo le impronte dei nostri piedi.* [...] *Nonna parla, mi dice di tirare, di non avere paura. È solo un uomo d'argilla, si chiama Osso della Terra. Sarà il nostro servo, abiterà nella legnaia, l'abbiamo evocato perchè ci sorvegli. Non dico nulla, tengo saldo il braccio dell'uomo d'argilla, è sodo come se dentro ci fosse dell'osso. Lo tengo e tiro con forza.*" (pp. 280-281)

Questa storia funziona davvero come una magia. Il confine tra realtà ed eventi magici è sfocato, alla deriva dell'immaginazione e dei fatti accaduti. Tutta la storia scorre e fluttua a volte in modo triste a volte ansioso, oppure semplicemente nella forma del ricordo. È un romanzo magico e stimolante che vale la pena di leggere più volte perchè è serio, ma non pesante e soffocante. È introspettivo ma non straziante e banale. È discretamente sincero e toccante, ma non calcolato. È istruttivo ma non didascalico. Misura e affascina, ma non è né rigido né vertiginoso.

Bibliografia:

György Dragomán, *Il re bianco*, Torino, Einaudi, 2009
György Dragomán, *Fiamme*, Torino, Einaudi, 2017
György Dragomán, *Máglya*, Budapest, Magvető, 2014

Sitografia:

https://www.holmi.org/2014/12/bazsanyi-sandor%E2%80%93santha-jozsef-ket-biralat-egy-konyvrol-dragoman-gyorgy-maglya (ultima consultazione: 27/01/2022)
http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2015/XXIV.-evf.-2015.-oktober/Imago-k-Dragoman-Gyoergy-Maglya (ultima consultazione: 27/01/2022)
http://www.jelenkor.net/userfiles/archivum/

Jelenkor%202015-3.pdf (ultima consultazione: 27/01/2022)
https://felonline.hu/2015/02/22/az-emlekezet-feher-foltjai-dragoman-gyorgy-maglya/ (ultima consultazione: 27/01/2022)
https://cultura.hu/aktualis/dragoman-gyorgyot-dicserik-a-kritikusok/ (ultima consultazione: 27/01/2022)
https://www.nytimes.com/2021/02/23/books/review/gyorgy-dragoman-bone-fire.html (ultima consultazione: 27/01/2022)

La seduzione diabolica de "L'Angelo di Fuoco": Valerij Brjusov e l'occulto

Alice Bettin

Uno dei più celebri romanzi russi di natura simbolista è sicuramente *Ognennyj angel* ("L'angelo di fuoco", 1907) scritto da Valerij Brjusov. Si tratta di un romanzo erudito e coinvolgente che ha ispirato l'opera musicale di Prokof'ev, che, affascinato dalla trama, iniziò immediatamente a scriverne le partiture con precisione certosina per metterlo in scena.

Una trasposizione teatrale de L'Angelo di fuoco, 1973

La prefazione informa che la storia che verrà raccontata si basa su di un manoscritto tedesco del XVI secolo, sottoscritto da un certo V. B., che si sarebbe preoccupato di utilizzare un linguaggio più corrente. Brjusov si avvalse di questo espediente letterario, talmente ben congegnato nella tessitura del testo da lasciare il dubbio che si trattasse della realtà, ma che ha permesso invece all'autore di innalzare uno stile che inaugura nuovi motivi e forme decadentistiche nella letteratura simbolista dell'epoca. Brjusov adottò uno stile colto e ricco di arcaismi nel suo romanzo, che gli consentì di indagare introspettivamente i lati oscuri e inconsci dei protagonisti, spesso inclini al vizio in contrapposizione alla virtù.

Nella lettura del romanzo si evince immediatamente la meticolosità documentaria con cui Brjusov intrecciò la trama del romanzo, creando una sorta di pastiche storico come direbbe Umberto Eco, in cui i reperti storiografici costituivano un'ancora ben salda nella scelta poetica dell'autore e le informazioni storiografiche sono incastrate alla perfezione e realizzano un ingranaggio narrativo pressoché perfetto. Questa scelta estetico-letteraria è stata oggetto anche di indagine scientifica da parte dei critici, dalla quale è derivato che il nome della protagonista Renata è quello di una delle ultime streghe mandate al rogo nel XVIII secolo, Maria Renata Singerin, bruciata a Würzburg nel 1749 e la cui esecuzione è stata motivo di dibattito fra gli intellettuali dell'epoca.

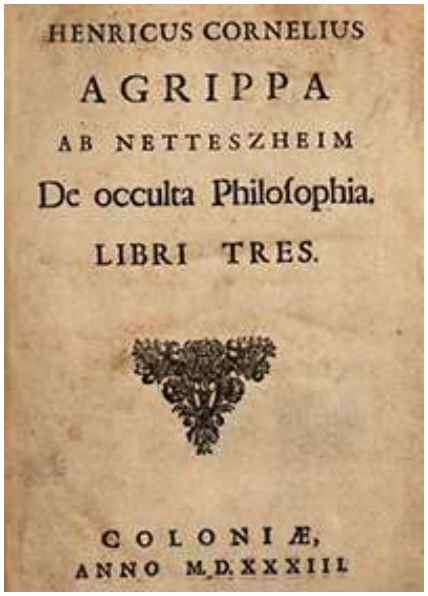
Il romanzo è ambientato nella Germania cinquecentesca della Riforma Protestante, un tempo storico in cui la magia e l'occulto erano molti influenti culturalmente. L'autore, grande appassionato di magia nera, elabora il romanzo seguendo un "discorso magico", facendo interagire con i protagonisti personalità dotte del tempo come Agrippa von Nettesheym e il dottor Faust, seguito dall'inseparabile maligno Mefistofele.

Il fil rouge del romanzo è la storia tormentata tra Ruprecht, un lanzichenecco reduce dal Sacco di Roma, che aveva viaggiato a lungo alla scoperta del Nuovo Mondo e, votato alla protezione di Santa Gertrude patrona dei viaggiatori di terra, aveva conosciuto realtà nuove, lontane dalla sua città natale Losheim am See, e Renata, una donna il cui animo è intessuto di contraddizioni e sorprese. L'incontro fra i due è descritto come un'unione fatale tra *miracola et natura*, durante il quale Ruprecht matura la coscienza di trovarsi accanto a forze non umane, poiché la donna gli confessa subito di essere innamorata sin dall'infanzia

dell'angelo Madiele, personificazione del male e trasfigurazione del Diavolo, l'angelo di fuoco al quale la sua anima è completamente asservita e con il quale lei vuole congiungersi carnalmente. Tormentata da demoni che la posseggono, la donna è continuamente in preda ad ossessioni e cade in momenti di disperazione inconsolabile.

L'angelo Madiele è la reincarnazione della luce che acceca la realtà agli occhi di Renata e, irato dalla sua richiesta di un congiungimento carnale tra i due, la donna ritrova l'angelo perduto nelle vesti del conte Heinrich, descritto attraverso la metafora di un uomo angelicato, dagli occhi azzurri penetranti e dai capelli come fili d'oro, rappresentante eccelso dell'ideale simbolista di Eros. Ruprecht è pronto a sottomettere la sua anima per l'amore che prova nei confronti di Renata, come un corteggiatore pieno di venerazione, che le obbedisce senza discutere e che addirittura arriva a giurare fedeltà al Diavolo al sabba attraverso un esperimento magico, per garantire alla donna beatitudine in paradiso.

Fallito l'esperimento magico al sabba, i due si convincono di poter trovare delle risposte consultando opere magiche di stregoneria e di magia occulta, al cui studio si dedicano assennatamente e apprendendo nozioni e conoscenze nuove su questa arte oscura. Tramite la conoscenza di un vecchio libraio, il protagonista riesce a incontrare uno degli alchimisti più celebri di Colonia, che tanto aveva studiato le scienze ermeneutiche, ovvero Agrippa von Nettesheym, manifestando una vera e propria devozione nei confronti della sua più celebre opera *De occulta Philosophia* ("Sulla filosofia occulta", 1531), scritta in circa vent'anni. La sua opera più importante intende la magia come vera e unica scienza, una sorta di compimento di tutte le scienze.


HENRICUS CORNELIUS
AGRIPPA
AB NETTESZHEIM
De occulta Philosophia.
LIBRI TRES.
COLONIÆ,
ANNO M.D.XXXIII.

De occulta Philosophia, frontespizio del 1533

Il confronto fra i due si rivela un elemento cardine nella tessitura del romanzo; infatti, Ruprecht si reca da Agrippa per fare chiarezza su una quantità di punti oscuri che lo turbano a proposito dell'occulto e per venire finalmente a conoscenza di che cosa sia la magia. Al che, Agrippa risponde:

"*Probabilmente non avete letto con attenzione il mio libro, o non l'avete capito: se no non vi sareste rivolto a me con domande di questo genere! Ho detto chiaramente, nella prefazione, che il mago non dev'essere né superstizioso né un intrigante né un demoniaco, bensì un saggio, un sacerdote, un profeta*." (pp. 164-165)

"*Ci sono due generi di scienze, giovanotto. Una è quella che si pratica oggi nelle università, che osserva separatamente tutti li oggetti, spezzando il fiore unitario dell'universo in parti diverse, radice, stelo, foglia, petalo, e che offre, anziché conoscenza, sillogismi e commentari.*

Nel mio libro Dell'incertezza e vanità delle scienze, che mi è costato molti anni di lavoro ma che mi ha procurato soltanto irrisioni e accuse d'eresia, viene dettagliatamente spiegato quella

che io chiamo pseudoscienza. I suoi adepti, gli pseudofilosofi, hanno fatto della grammatica e della retorica strumenti per le loro false deduzioni, hanno trasformato la poesia in infantili trovate, hanno fondato sull'aritmetica vuote divinazioni e musica che corrompe e rammollisce, anziché rafforzare, hanno stravolto la politica in arte d'inganni, e si servono della teologia come arena per la logomachia, per una lotta verbale senza alcun contenuto! Questi sono gli pseudofilosofi che hanno snaturato la magia, ritenuta dagli antichi il vertice della conoscenza umana sicché ai nostri giorni la magia naturale non è niente altro che ricette di veleni, di bevande soporifere, di fuochi artificiali e cose del genere; mentre la magia cerimoniale si riduce a dar consigli su come entrare in relazione con le forze inferiori del mondo spirituale, o come servirsene brigantescamente, di soppiatto. […] *Tuttavia, nell'uomo non c'è niente di più nobile del suo pensiero, e l'innalzarsi con la forza del pensiero fino alla contemplazione delle essenze dello stesso Iddio. È il fine più stupendo della vita.* […] *La scienza che esamina e studia questi rapporti cosmici, che stabilisce il legame tra tutte le cose, e le vie per le quali esse s'influenzano l'un l'altra, è la magia, la magia autentica degli antichi. Essa si pone il fine di conciliare la via cieca della propria anima, possibilmente anche delle altre anime, col piano divino del Creatore dell'universo, e richiede per essere attuata una vita superiore, pura fede e forte volontà, nel nostro mondo, la quale è capace di compiere l'impossibile e i miracoli! La magia autentica è la scienza delle scienze, la piena realizzazione della filosofia più perfetta, la spiegazione di tutti i misteri*." (pp. 167-168)

Ruprecht giunge alla conclusione che non avrebbe dovuto prestare fede a ogni parola pronunciata da Agrippa su un argomento così delicato come la magia, poiché Agrippa stesso veniva apertamente accusato di trattenere, attraverso mezzi magici, degli spiriti famigli, in particolare sotto le spoglie del suo cane nero Monseigneur.

L'incontro con Heinrich si rivela fatale per Ruprecht, che viene costretto dalla sua amata a sfidarlo a duello perché, a detta della donna, l'avrebbe ingannata e disprezzata. L'onore è la qualità più alta a cui tenere fede per un cavaliere come Ruprecht, e nonostante il fascino ammaliante che Heinrich esercita nei suoi confronti, non si tira indietro e ne finisce ferito.

Si evince poi che il conte Heinrich, che secondo la donna sarebbe stato la trasfigurazione dell'angelo Madiele sotto spoglie umane, fosse un uomo relegato a un ordine cristiano religioso, per cui lui avrebbe fatto voto di castità e per il quale avrebbe chiamato Renata come aiutante nei suoi esperimenti di magia divina, coinvolgendola poi in un cerchione più minaccioso dell'occulto. Con il pretesto di avere giustizia, Renata chiede a Ruprecht di uccidere Heinrich; se così fosse stato, Renata avrebbe sposato Ruprecht.

La condotta altalenante di Renata, che si muove tra la spietatezza nei confronti dell'amore di Ruprecht per lei e l'instabilità della sua anima, è il risultato della seduzione che il Diavolo aveva esercitato nei suoi confronti, presenza onnisciente nelle azioni e nelle parole della donna, responsabile del suo squilibrio e della sua inquietudine e del fatto che essa ricercava nella passione sottomissione e umiliazione. Sull'intero romanzo incombe però l'ombra dei vizi capitali, che travolgono entrambi i protagonisti.

Ritratto del poeta Valerij Brjusov di Mikhail Vrybel, 1906.

I due si affrontano anch'essi, nella loro storia d'amore, come in duello, vivendo dei periodi scanditi da amore soffocato e da passione profonda.

Come a rispondere al celebre detto che la vita è talora più metaforica dell'arte, l'autore del romanzo traspone, non per esigenza letteraria, ma come espediente narrativo, la sua autobiografica esperienza amorosa del triangolo tra Andrei Belyj, Nina Petrovskaja e Valerij Brjusov, intesi nelle posizioni di Heinrich, Renata e Ruprecht. Tra il 1904 e il 1905 infatti, Petrovskaja ebbe dapprima una relazione con Belyj, che entrò in crisi proprio quando il legame stava passando dal piano intellettuale a quello sensuale e fisico, proprio come avviene tra l'angelo di fuoco (che la donna riconosce in Heinrich) e Renata.

I soffi maligni che oltraggiano l'anima e il corpo di Renata, la convincono che il suo spirito sia precipitato già per metà nell'ade; infatti, la donna assume spesso nel romanzo i tratti tipici di una malata isterica.

Vladislav Chodasevič commentò questo artificio letterario affermando che era Brjusov ad aver trasformato un'isterica in strega, quando invece le streghe del XVI secolo si rivelavano, alla luce della scienza, proprio delle isteriche.

La donna, cosciente del suo legame con le forze malefiche, decide di rifugiarsi nel convento di Sant'Ulfo (che secondo le fonti non è mai esistito), per esprimere più pienamente la sua penitenza e per ottenere il perdono per aver catturato un'altra anima nella sua rete, perché i demoni solo in questo modo le avrebbero restituito il suo angelo.

Al duomo di Colonia, Ruprecht incontra due forestieri, che si rivelano essere Johann Faust, uomo degno e dottore in filosofia e Johann Müllin, detto Mefistofele, che nella cultura folkloristica tedesca è identificato dalla simbologia del Diavolo. Il fare istrionico e viscido di Mefistofele (viene spesso paragonato ad una serpe nel romanzo) suscita in Ruprecht dei dubbi circa il legame di Faust e del suo aiutante devoto con l'occulto. I tre si recano presso il castello del conte Von Wellen, un incontro che nel romanzo è fondamentale. Il conte è convinto che Mefistofele sia il Diavolo, costretto a 24 anni di servigi per ottenere l'anima del Faust in potere e la sua finalità è quindi quella di smascherare i due ciarlatani. Nonostante Ruprecht sia un estraneo ai suoi occhi, il conte gli chiede di entrare al suo servizio proprio grazie alla fiducia che egli gli trasmette come buon umanista; diventa quindi il suo scrivano per un trattato scientifico sulle stelle.

Durante la sua permanenza al castello del conte Von Wellen, arrivò la notizia che al monastero di Sant'Ulfo si fosse verificata un'eresia, che doveva essere giudicata dal tribunale dell'Inquisizione. Totalmente inconsapevole del suo possibile incontro futuro con Renata, lo stesso Ruprecht si sente preso in causa per i percorsi dell'ultimo periodo, dimostrandosi perciò puro nella sua fede. Suor Maria, la donna che viene identificata come l'eretica, che veniva venerata come santa da una parte e dall'altra alleata del Diavolo, si rivela essere la stessa Renata, che Ruprecht cerca, nonostante tutto, di salvare, ma che verrà condannata come strega per essere bruciata al rogo e che morirà per i tormenti della tortura.

Storia, natura ed Eros si intersecano nei cavilli della narrazione e rappresentano i pilastri su cui si basa il romanzo. Lo stesso autore precisa nella prefazione che il magico, tema predominante del romanzo, andasse inteso come "*un'organica disciplina scientifica elaborata nel XVI secolo*" (p. 8), quindi una magia considerata attraverso una visione razionale.

L'intrigo erotico che lega Renata e Ruprecht è una sorta di attrazione malefica intinta di suggestioni magiche; infatti, c'è un'oscillazione continua tra la verosimiglianza di questi fenomeni occulti e la risolutezza di ricercarne l'origine. L'anzidetta possessione demoniaca di Renata

vaglia continuamente l'ipotesi che si tratti di un caso d'isteria, e che il viaggio al sabba sarebbe stata una visione sotto l'influsso della belladonna. Questi dubbi non verranno sciolti nemmeno nel finale, poiché lo scopo dell'autore era riproporre l'atmosfera del mistero che permea l'opera.

Il romanzo di Brjusov è un classico di grande spessore, che sprigiona l'essenza dello spirito dell'epoca e con il quale l'autore trasmette al lettore il suo diletto artistico fondendo in un unico crogiolo realtà distorte, occulto e influenze magiche, religione, ricercatezza storica e caricature filosofiche.

Bibliografia:

Anna Foa, *La stregoneria in Europa*, Torino, Loescher, 1980.

Valerij Brjusov, *L'angelo di fuoco*, Roma, Edizioni e/o, 1984.

Vladislav F. Chodasevič, *Necropoli*, Milano, Adelphi, 1985.

Sitografia:

https://fiordilibri.wordpress.com/2014/11/02/velerij-brjusov-langelo-di-fuoco/ (ultima consultazione: 23/01/2022)

https://books.google.it/books?id=1fQ5AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false (ultima consultazione: 23/01/2022)

https://www.queendido.org/Arturo_Reghini.pdf (ultima consultazione: 23/01/2022)

https://www.ilfoglio.it/cultura/2019/05/27/news/diavolo-dun-russo-257095/ (ultima consultazione: 23/01/2022)

https://leggendoilmondo.wordpress.com/2015/06/04/langelo-di-fuoco-di-valerij-brjusov-2/ (ultima consultazione: 23/01/2022)

“Stella Rossa” di Aleksandr Bogdanov: un’utopia-fantascientifica per spiegare la realtà

Federica Florio

Il sociologo Carlo Bordoni in *Guida alla letteratura di fantascienza* afferma che tale genere letterario non è altro che un’“*occasione di conoscenza, di critica sociale, riflessione sul futuro dell’uomo, e dunque sul suo presente e sul suo passato*” (p. 7). In questo senso, lo scrittore russo Aleksandr Bogdanov (1873-1928) ha sicuramente saputo cogliere e analizzare le peculiarità – e soprattutto le difficoltà – della sua epoca.

Bogdanov (originariamente Aleksandr Aleksandrovič Malinovskij) nacque a Sokolko il 10 agosto 1873 e dimostrò fin da subito uno spirito piuttosto ribelle e rivoluzionario. Dopo aver conseguito il diploma, si iscrisse alla facoltà di Scienze Naturali dell’Università di Mosca, dove vi rimase fino al 1894, anno in cui venne esiliato a Tula con l’accusa di aver aderito al consiglio federale degli *zemljačestvo*. Si laureò successivamente in Medicina all’Università di Char’kov. Il suo temperamento lo portò a seguire le orme dei propagandisti rivoluzionari: all’inizio, appoggiò le idee della “Narodnaja Volja”, un’organizzazione che prevedeva l’uso della forza come strumento necessario per la liberazione della Russia zarista; poi, nel 1898, si accostò al Partito Operaio Socialdemocratico. Qualche anno dopo, nel 1904, cominciò a lavorare a stretto contatto con Lenin, ma nel giro di qualche anno si discostò dall’ideologia bolscevica e, nel 1908, pubblicò *Stella Rossa* (“Krasnaja zvezda”), un romanzo-utopia che non venne accolto di buon grado dal leader della fazione bolscevica. Bogdanov, secondo Lenin, era troppo moderato nelle sue idee, poiché credeva che, per cambiare il destino del paese, si dovesse favorire la costruzione di una cultura proletaria, necessaria per lo sviluppo di una coscienza di classe.

Stella Rossa non è l’unico scritto di Bogdanov. Al contrario, la produzione dell’autore è piuttosto ricca e, oltre a un secondo romanzo del 1912 intitolato *Inžener Menni* (“L’ingegner Menni”), conta testi di economia politica, filosofia, materialismo storico, cultura proletaria: tutte tematiche strettamente collegate tra loro nell’ideologia dell’autore e che, inevitabilmente, si amalgamano nelle pagine della sua opera più conosciuta, la quale riunisce in sé tre generi letterari: l’utopia, il trattato politico e la fantascienza.

Il romanzo, di evidente ispirazione politica, venne scritto in risposta al fallimento della rivoluzione del 1905. Esso racconta il viaggio di Leonid, giovane membro del partito socialista russo, su Marte, il “pianeta rosso” per eccellenza. Durante la sua permanenza come visitatore terrestre, Leonid ha l’opportunità di conoscere il sistema socialista marziano; Marte, infatti, incarna l’ideale utopico di un socialismo mondiale, dove ogni individuo mette a disposizione le proprie capacità in base alle necessità della comunità. I marziani vengono cresciuti ed educati fin da bambini in “Case” apposite, dove, vivendo insieme, imparano ad aiutarsi reciprocamente e a condividere spazi e oggetti. Tutto ciò che avviene sul pianeta – grandi scoperte, invenzioni o successi

scientifici – non è altro che il risultato di un enorme sforzo collettivo protratto nel tempo, che non potrebbe essere messo in atto se la popolazione ragionasse nei termini prettamente terrestri dell'individualismo.

Tra le tematiche trattate in *Stella Rossa*, la cultura è quella che permea l'opera intera. L'arte, in particolare, tende a rispecchiare la struttura economica e politica del pianeta. Nello specifico, la poesia, la scultura e l'architettura sono le forme in cui il senso artistico della società marziana riesce a rappresentare al meglio uno stato d'animo o un'idea propriamente socialista, nonché a fungere da mezzo educativo e organizzativo per la costruzione dei legami tra la popolazione. Le arti plastiche, i cui esempi più notevoli sono destinati ai musei, sono dedicate alla praticità; i marziani giudicano controproducente compromettere la funzionalità degli oggetti creati per aggiungere degli ornamenti, poiché la bellezza è da ricercare nei ritmi di produzione e nell'utilità. Una riflessione simile riguarda la poesia, che è sottoposta alla stessa idea di ordine, tanto da presentare, attraverso la sua regolarità ritmica, la struttura perfettamente ordinata dell'universo.

Anche il linguaggio, imprescindibile componente culturale, è uno degli elementi che più distingue i marziani dai terrestri. Su Marte si parla un'unica lingua, comune a tutti gli abitanti, sviluppatasi in maniera quasi spontanea nel corso dei secoli. Simbolo di unificazione e uniformazione della società, essa è estremamente regolare e possiede delle peculiarità che il protagonista fa fatica ad accettare: "*Le regole non ammettevano eccezioni e non c'erano distinzioni di genere, come il maschile, femminile e neutro; ma i nomi delle cose e delle qualità variavano in corrispondenza del loro stato temporale.*" (p. 55)

Ciò che più stupisce è proprio il fatto che la lingua marziana non esprima il genere: i nomi delle persone e degli oggetti, infatti, vengono determinati dallo scorrere del tempo, poiché "*la differenza fra cose che esistono e cose che non esistono più o che esisteranno in futuro è molto più significativa.*" (p. 55)

La volontà di appianare le differenze tra i singoli individui – in particolar modo, le differenze di genere – si riscontra senza dubbio anche nei vestiti: essi sono semplici, comodi, privi di parti inutili e convenzionali, pensati per dare una maggiore libertà di movimento. L'unica discrepanza tra gli abiti maschili e quelli femminili risiede nel fatto che i vestiti da uomo risultano più attillati rispetto a quelli delle donne, che invece tendono a nascondere le forme. D'altronde, nei marziani, le differenze fisiche tra maschi e femmine sono davvero minime: l'assenza di barba e baffi non consente a Leonid di riconoscere il genere dei marziani con cui entra in contatto, ed è solo l'esperienza a fargli intuire che le donne hanno tratti leggermente più dolci e armoniosi.

Da un certo punto di vista, si potrebbe ipotizzare che Bogdanov, con questa caratterizzazione della società marziana, volesse sostenere e rimarcare l'ideale di una società socialista in cui nemmeno una differenza così evidente come quella di genere possa ostacolare la comunanza di intenti e di beni. Suddette differenze, inoltre, non compaiono nemmeno in ambito lavorativo: sia i maschi che le femmine possono aspirare a qualsiasi tipologia di lavoro (le donne possono diventare astronome e scienziate, così come gli uomini possono occuparsi dell'educazione e della formazione dei bambini). Ciò è probabilmente dovuto al fatto che il lavoro viene svolto con la precisione e la regolarità che caratterizzano le macchine; ogni lavoratore non è altro che un ingranaggio necessario a mantenere l'ordine e l'equilibrio all'interno della società. I marziani svolgono le proprie mansioni al meglio delle loro capacità, uniformandosi alle variazioni del rapporto tra domanda e offerta; in altre parole, sono in grado di cambiare lavoro in base alle effettive esigenze degli abitanti. Inoltre, grazie allo sviluppo delle tecnologie e all'organizzazione dei

mezzi di produzione, i marziani riescono a ridurre al minimo i propri sforzi e, nonostante l'attività lavorativa obbligatoria ammonti a sole quattro ore di lavoro, molti continuano a lavorare anche per l'intera giornata. Le loro energie, infatti, sono indirizzate alla crescita progressiva della società: la devozione al benessere collettivo supera di gran lunga l'individualismo dei terrestri.

Benché possa sembrare inizialmente perfetto agli occhi del protagonista, Marte nasconde svariate criticità. Nonostante l'organizzazione sociale e politica funzioni con estrema precisione e lo sviluppo delle tecnologie permetta ai marziani un livello di salute e benessere elevato, si possono riconoscere degli elementi che rendono Marte tutt'altro che ideale. È un pianeta ridotto allo stremo, caratterizzato da una situazione ambientale critica; le sue risorse si stanno esaurendo a causa della crescita fuori controllo della popolazione, motivo per cui i marziani sono alla ricerca di un altro mondo da colonizzare. La comunità marziana, per di più, è affetta da mali psicologici incurabili, dovuti principalmente all'eccessiva importanza data al lavoro, alla nazionalizzazione delle terre e alla collettivizzazione delle risorse di produzione (le medesime strategie economiche messe in atto dal governo sovietico durante la stesura del romanzo stesso). Il socialismo sembra avere dei limiti evidenti anche su Marte, malgrado la superiorità dei suoi abitanti.

Nonostante i discorsi speranzosi e le buone intenzioni, alla fine il protagonista non riesce a interiorizzare del tutto il socialismo marziano. Leonid è incapace di integrarsi nella società di Marte a causa dell'insistente senso di inferiorità. Si potrebbe ipotizzare che Bogdanov, utilizzando l'espediente del romanzo utopico-fantascientifico, abbia voluto attuare una sorta di personificazione del popolo russo. Il protagonista è animato da buoni propositi e la sua fede negli ideali socialisti appare senz'altro incrollabile. La sua umanità, tuttavia, lo ostacola: emozioni quali l'egoismo e la paura, caratteristiche di un mondo fortemente individualistico, gli impediscono di portare a termine il proprio compito di ambasciatore. In altre parole, il suo dibattito interiore non è altro che la rappresentazione dello scontro reale tra il socialismo e il capitalismo che imperversa in Russia nei primi anni del Novecento. Bogdanov riesce dunque a mostrare i vantaggi e i limiti della sua realtà, rielaborandola attraverso la letteratura, che da sempre consente di analizzare e reinterpretare il presente.

Bibliografia:

Aleksandr Bogdanov, *La stella rossa*, Palermo, Sellerio, 1989.

Carlo Bordoni, *Guida alla letteratura di fantascienza*, Bologna, Casa editrice Odoya srl, 2013.

Konstantin Nikolaevič Ljubutin, Vladimir Dmitrievič Tolmačev, *Aleksandr Bogdanov: ot filosofii k tektologii, Izdatel'stvo,* in Bank kul'turnoj informacii, Ekaterinburg, 2005.

L'epica postmoderna di Dmitrij Bykov

Martina Greco

Dmitrij L'vovič Bykov nasce a Mosca il 20 dicembre del 1967. Dopo il divorzio dei genitori, la madre, Natal'ja Iosifovna Bykova, insegnante di lingua e letteratura russa, sembra aver giocato un ruolo fondamentale nella sua formazione. Seguendo le sue orme Bykov sceglierà infatti di dedicarsi agli studi umanistici, in particolare all'ambito letterario. Nel 1991 si laurea presso la facoltà di giornalismo dell'Università Statale di Mosca (MGU). Da questo momento in poi comincia ad occupare un ruolo di spicco nel panorama culturale russo, facendosi conoscere come autore di opere in versi e in prosa, giornalista, conduttore radiofonico e televisivo, critico letterario ed oppositore del governo di Putin.

La sua posizione rispetto al ruolo della letteratura sembra essere piuttosto chiara. Egli afferma in più occasioni di concepire la letteratura come un mezzo per comprendere le proprie radici e sviluppare una visione critica della realtà. Tra i suoi autori preferiti vi è Gabriel García Márquez, da lui considerato "*the greatest writer ever born in Latin America*". Il motivo per cui Márquez gode della sua ammirazione è probabilmente da ascrivere alla riflessione identitaria, storica e antropologica che ne permea le sue opere.

In generale, Bykov mostra una forte propensione nei confronti del genere fantastico, nonostante questo venga tendenzialmente associato a finalità escapiste e di puro intrattenimento e, anzi, dalla sua biografia scopriamo che "*считает фантастику лучшей литературой, и что фантастику надо изучать в школе*", ovvero "considera il fantastico come il miglior genere letterario e pensa che andrebbe studiato a scuola". Non stupisce a questo punto che nel suo romanzo più noto, *ŽD*, pubblicato nel 2006, Bykov si cimenti proprio nel tentativo di ripensare e comprendere la storia nazionale costruendo a questo proposito un impianto letterario dai tratti fortemente magico-realisti.

Nella prima edizione di *ŽD*, sotto al nome dell'autore e al titolo dell'opera, figura un avviso ai lettori che recita "*самая неполиткорректная книга нового тысячелетия*", ovvero "*il libro più politicamente scorretto del nuovo millennio*". Nonostante il fatto che qualche critico abbia considerato tale affermazione iperbolica, il libro sviluppa effettivamente tematiche estremamente complesse quali la critica al potere, alla burocrazia, al totalitarismo ma anche al liberalismo, adottando una visione pericolosamente fraintendibile: la

lettura etnica di alcune tendenze comportamentali e sociali. L'opera infatti ruota attorno alla contrapposizione fisica e ideologica di due gruppi etnico-religiosi, i Variaghi (*Varjagi*), ovvero i russi, e i Cazari (*Chazari*), ovvero gli ebrei, i quali si contendono il controllo della Russia. I primi si considerano discendenti delle tribù scandinave, professano una religione simil-pagana, amano la guerra e hanno una concezione gerarchica, spersonalizzante ed anti-individualista della società. I secondi, al contrario, provengono dalle popolazioni del sud, professano la religione ebraica, sono dediti al commercio e il loro modello ideale di società è orizzontale, liberista e liberalista. La contrapposizione tra Oriente e Occidente che ha impegnato per secoli le riflessioni filosofiche dell'*intelligencija* russa diventa qui uno scontro tra Nord e Sud. Sullo sfondo della lotta tra questi due poli compare un terzo elemento: la popolazione indigena (*korennoe naselenie*). Quest'ultima non risponde ad alcun etnonimo e si contraddistingue fondamentalmente per la non appartenenza a nessuna delle due parti in conflitto. Gli autoctoni mantengono una posizione di estrema neutralità e anzi, sostengono di dovere alla lotta tra i Variaghi e i Cazari la loro eterna sopravvivenza. Impegnate a sterminarsi a vicenda, le due fazioni li hanno infatti trascurati ed essi hanno potuto continuare a vivere secondo i propri usi e costumi, seppur sotto la costante minaccia dell'oppressione da parte del dominatore di turno.

La vicenda del romanzo si svolge in un futuro prossimo in cui il petrolio ha perso qualsiasi valore di mercato ed è stato rimpiazzato da un gas chiamato "flogisto". Quest'ultimo viene descritto come una sostanza dalle potenzialità infinite. La sua scoperta ha modificato del tutto gli equilibri geopolitici mondiali: il gas miracoloso sembra essere ovunque, tranne che in Russia e nei Paesi arabi.

Tagliata irrimediabilmente fuori dal mercato globale, la Russia versa dunque in una condizione di isolamento, sommersa dai problemi che l'hanno eternamente segnata. Si scatena così l'ennesima guerra civile. Sullo sfondo di questa guerra si muovono i personaggi principali: quattro coppie costrette a perdersi e a rincontrarsi, affrontando un lungo vagabondaggio (*stranstvie*) attraverso il Paese. Lo *stranstvie* diventa nel libro sinonimo di libertà, unica via di fuga dai modelli di vita e dagli ideali preconfezionati imposti dalle due parti in conflitto. Condizione necessaria per la popolazione indigena, la cui unica abilità consiste appunto nella capacità di camminare all'infinito formando dei cerchi attorno alla Russia, il vagabondaggio permette ai protagonisti di ripensare la loro idea sul mondo, di confrontarsi con gli altri, di ascoltare teorie contrastanti sul corso della storia nazionale e sulle motivazioni della guerra e di riscoprire la propria individualità, mettendo in discussione i preconcetti, le leggende, le superstizioni che fino ad allora ne avevano impedito il libero pensiero.

A proposito della miscela di realismo e magia presente in quest'opera, è interessante partire dalla scelta dell'autore di definire *ŽD* non un romanzo, ma un poema. Dopo aver proposto una serie di decifrazioni bizzarre e ironiche della sigla che dà il titolo all'opera, quali *Živago-Doktor* e *Žutkaja Drjan'* ("porcheria immonda"), Bykov afferma: "*Я придерживаюсь варианта Живые Души*", ovvero "*io opto per la variante Anime vive*". Diventa così evidente il parallelismo che lo scrittore intende tracciare tra la sua opera e il capolavoro di Nikolaj Gogol', Le *anime morte*. È proprio da qui che bisogna partire per comprendere la decisione di usare l'etichetta di "poema".

La riflessione alla base di questa scelta risulta particolarmente significativa dal nostro punto di vista, poiché riguarda nello specifico la ricerca identitaria che l'opera intende portare avanti e il modo in cui essa comunica con l'utilizzo degli elementi fantastici. Presentando *ŽD*, Bykov si cimenta infatti in una breve analisi del rapporto tra letteratura, identità nazionale e storia. L'autore fornisce una serie di esempi di opere che, attraverso la commistione di questi fattori, sono

state in grado di riassumere in maniera esaustiva l'intera cultura del proprio popolo. A sua detta, la caratteristica principale di un poema non consiste nell'utilizzo di una narrazione in versi, ma nella capacità di condurre riflessioni esemplificative dell'immaginario collettivo di un'intera nazione. Bykov fornisce al proposito una definizione molto chiara: "*Эпическая поэма – своего рода паспорт нации, ее самоопределение. У истоков каждой нации стоит эпос, чаще всего на две темы – война и странствие*", ossia "*Il poema epico è una specie di passaporto della nazione, la sua autodeterminazione. Alle origini di ogni nazione vi è l'epos, la maggior parte delle volte legato a due temi: la guerra e la peregrinazione*". La tradizione a cui si vuole allacciare l'autore è dunque quella di Omero e Virgilio, con un poema epico che attraverso la narrazione della guerra e dei viaggi intrapresi dai protagonisti riscopra lo spirito nazionale e getti le fondamenta per l'unità del popolo. Per farlo Bykov inserisce i propri personaggi all'interno di una realtà straniante, in cui Variaghi e Cazari sono impegnati in un'assurda lotta senza fine.

Chiaramente, per comprendere l'opera bisogna innanzitutto decifrare il carattere allegorico delle due fazioni in conflitto. In *ŽD* le popolazioni realmente esistite dei Variaghi e dei Cazari diventano ipostasi di nazionalismo e modernizzazione, conservatorismo e cosmopolitismo, autarchia e liberismo, nelle loro forme più degenerate. La divisione etnica nasconde una più profonda incompatibilità ideologica. Nella costruzione del suo poema postmoderno, Bykov parte dalle fonti storiche per attuare un meccanismo di decostruzione del discorso ufficiale che favorisca, attraverso la figuralità dello strumento letterario, l'accesso a un più profondo livello di comprensione della realtà russa.

Bibliografia:

Dmitrij Bykov, *ŽD*, Mosca, Vagrius, 2006.

Sitografia:

http://dmibykov.ru/bio (ultima consultazione: 19/02/2022)
https://www.abc.net.au/radionational/programs/archived/bookshow/dmitry-bykov-living-souls/2947400#transcript- (ultima consultazione: 19/02/2022)

Il caso della fantasy russa: tra assimilazione e reinvenzione culturale

Giorgio Scalzini

"La via del futuro somiglia stranamente a un percorso di corruzione e degenerazione. Il cammino a ritroso, verso il passato, si trasforma perciò in un itinerario di purificazione dai danni che il futuro ha prodotto ogni qual volta si è fatto presente."
(Zygmunt Bauman, *Retrotopia*)

Il crollo del sistema sovietico ha generato un tumultuoso e repentino processo di trasformazione e reinvenzione identitaria noto come trauma postsovietico. In questa situazione di impaccio esistenziale, la perdita di valori simbolici condivisi e l'azzeramento dell'immaginario collettivo hanno imperversato in Russia fino a rendere sempre più urgente il bisogno di rimarginare la ferita aperta della storia. In una cultura letteraturocentrica come quella russa, il compito di ripristinare la coerenza della realtà quotidiana, tramite negoziazioni discorsive volte a superare il suddetto trauma, non poteva che essere affidato alla letteratura.

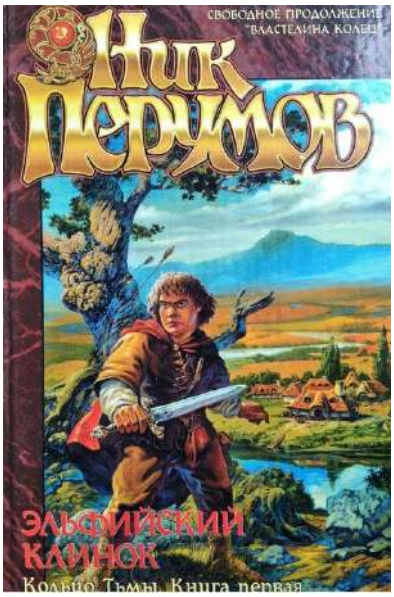
In particolare, nel panorama della letteratura postsovietica, il romanzo è diventato la forma letteraria prediletta per sperimentare e promuovere nuove strategie identitarie. All'interno del processo di riscrittura della memoria storica, sempre più autori contemporanei hanno dato vita a storie alternative, allegorie ed esperimenti correttivi del passato che oscillano tra malinconia e nostalgia. Nel tentativo di sfrondare la confusione del presente e investigare il dubbio ontologico che corrode costantemente la Russia – sorto dal conflitto irrisolto nel sentire collettivo tra un glorioso passato (imperiale prima, sovietico poi) e un incerto futuro – sono state privilegiate le creazioni letterarie in grado di rafforzare il senso di appartenenza e di innalzare lo status simbolico dei lettori. Nello specifico, un genere in particolare ha svolto un ruolo decisivo nella costruzione del discorso identitario postsovietico: la fantasy russa, insieme a quella che forse è la sua ramificazione più peculiare – la cosiddetta *Slavic fantasy*.

Rispetto alla fantascienza, che vanta in Russia una tradizione ben più lunga e affermata, la fantasy intesa come genere a sé stante ha fatto la sua prima apparizione sul suolo russo soltanto verso la fine del secolo scorso. Infatti, durante l'epoca sovietica – marcata dal trionfo dell'utopia futurista – tra le due soltanto la fantascienza era approvata dalla critica ufficiale, e veniva perfino usata come strumento egemonico per modellare l' *Homo Sovieticus*, facendo leva sulla sua caratteristica di dare una spiegazione razionale agli eventi; mentre la fantasy – con il suo sguardo rivolto a un passato mitologico, retto da presupposti magici privi di qualsiasi razionalità – era molto meno accessibile al pubblico e finiva spesso e volentieri per essere considerata come letteratura marginale, dallo scarso tenore artistico. Emblematico a tal riguardo il caso della prima (e parziale) traduzione russa ufficiale del *Signore degli Anelli* di J.R.R Tolkien, pubblicata nel 1982 – con ventotto anni di ritardo rispetto all'Occidente – sotto la sezione di "letteratura per l'infanzia". A tale edizione ha fatto poi seguito il rifiuto della casa editrice di pubblicare le restanti parti della trilogia, incoraggiando così l'iniziativa individuale di una schiera di appassionati che si sono cimentati in diverse traduzioni amatoriali, molto diffuse in samizdat. Non è quindi un caso se la fantasy in Russia è esplosa negli anni Novanta, proprio in seguito alla dissoluzione dell'URSS.

La copertina della prima traduzione russa ufficiale del Signore degli Anelli, pubblicata in forma ridotta con il titolo di Chraniteli ("I Custodi", 1982)

Questo periodo è contrassegnato dall'ascesa della letteratura di traduzione, che ha riguardato i vari generi e sottogeneri, fantasy inclusa. Tale fenomeno è stato indubbiamente favorito, da una parte, dal desiderio di poter finalmente accedere a una letteratura messa al bando in epoca sovietica e, dall'altra, dalla disillusione nei confronti di riforme democratiche, che ha appunto spinto i lettori a trovare rifugio in quei prodotti letterari la cui valenza escapista potesse rispondere ai loro bisogni di autoaffermazione sociale. Si assiste quindi a un afflusso di opere tradotte dei principali autori occidentali del genere – da Tolkien a Howard, da Norton ad Anderson – che inesorabilmente fanno perdere competitività agli scrittori russi di letteratura fantastica, molti dei quali ricorrono a pseudonimi occidentalizzanti pur di reggere il confronto: è questo il caso di Elena Chaeckaja e del suo romanzo *Meč i raduga* ("Spada e arcobaleno", 1993), pubblicato con lo pseudonimo di Mėdelajn Simons.

Tuttavia, non passa molto tempo prima che la produzione autoctona recuperi la propria egemonia perduta. Infatti, all'interno di un processo di assimilazione e reinterpretazione di modelli allogeni – una dinamica che affonda le sue radici nella storia della cultura russa fino ai tempi della Rus' di Kiev – la fantasy russa ha iniziato a farsi largo con prepotenza nel mercato letterario interno. Ed è così che una pleiade di scrittori russi ha in origine attinto alla cultura angloamericana come principale fonte di indebitamento, per poi passare gradualmente a una produzione del tutto autonoma. Un caso esemplificativo che rispecchia questo fenomeno è quello dello scrittore russo Nik Perumov, il quale nel 1993 debutta con la sua trilogia intitolata *Kol'co t'my* ("Anello di tenebra", 1993-1995), che in copertina riporta il sottotitolo: "libera continuazione del *Signore degli Anelli*". In effetti, il ciclo ha come protagonista uno hobbit – Folko, discendente dei tolkieniani Bilbo e Frodo Baggins – che si imbarca in un viaggio per la Terra di Mezzo. Sull'onda del successo raggiunto in patria, Perumov passerà poi all'autonoma creazione di mondi finzionali con la trilogia *Letopisi Ch'ërvarda* ("Le cronache di Ch'ërvard", 1994-1995).



La copertina di El'fijskij klinok ("La lama elfica", 1993), il romanzo che apre la trilogia Kol'co t'my di Nik Perumov

Tra la moltitudine di categorie e sottocategorie interne alla fantasy russa, una sua precisa ramificazione si erge a emblema della coscienza postsovietica, uscendo dai confini artistici per esprimere le tendenze extra-letterarie che connotano la cultura russa. È il caso della suddetta *Slavic fantasy*.

Essa è un chiaro esempio di genere di letteratura di massa che si incarica di una funzione sociologica compensatoria. Difatti, le sue fortune sono frutto del costante rimando a un leggendario passato comune, che si regge sull'attenta rielaborazione delle byliny (i canti epico-popolari russi), della mitologia e di altri elementi del folklore slavo antico e precristiano. Tramite la mitizzazione del passato e il recupero di simboli e di antiche tradizioni, la *Slavic fantasy* cerca quindi di creare un canale diretto di comunicazione tra la cultura contemporanea e quella antica, così che il lettore moderno – anche attraverso rappresentazioni magiche più o meno verosimili –

possa accedere a diverse interpretazioni della storia e al contempo distanziarsi dalla realtà che lo ha screditato.

All'interno del genere, una tale operazione si compie sulla base di sistemi di opposizione binaria, in cui si rinvengono i due poli per antonomasia, ovvero il Bene e il Male. A partire da questi due schieramenti in lotta tra loro – in cui il Bene è tendenzialmente rappresentato dagli antichi slavi, mentre il Male dagli altri popoli, siano essi finzionali o realmente esistiti – gli autori di *Slavic fantasy* idealizzano la cultura russa antica, nel tentativo di dimostrarne la superiorità rispetto alle altre tradizioni culturali. A tale scopo diventa fondamentale il tema del viaggio. In questi termini, infatti, la spedizione a cui si accinge l'eroe si tramuta in un cammino a ritroso verso la scoperta delle antiche e gloriose radici dei propri antenati.

Al genere della *Slavic fantasy* viene comunemente fatta risalire la figura di Marija Semënova, autrice della celebre esalogia *Volkodav* ("Wolfhound", 1995-2014). Il ciclo è ambientato in un mondo parallelo simile a quello della Rus' di Kiev e ha come protagonista il guerriero Volkodav, l'ultimo superstite del clan dei *Serye Psa* ("I Segugi Grigi"), che cercherà di vendicare lanciandosi in un'avventura all'insegna di molteplici imprese. Volkodav viene dipinto come un autentico eroe slavo, alla stregua di uno dei grandi eroi delle byliny: il bogatyr' Il'ja Muromec, noto anch'egli per la sua integrità e la dedizione con cui difendeva la propria patria dagli attacchi nemici. È evidente come tale ritratto serva al mantenimento di un elevato profilo identitario del protagonista, nell'ottica di presentare al lettore un eroe nel quale riconoscersi.

L'opera di Semënova è intervallata da numerose digressioni sulla vita degli antichi slavi: vengono descritti gli usi e i costumi, le abitudini, le credenze e i riti. Degna di nota è anche la rielaborazione della mitologia slava, a partire dalla demonologia e dal pantheon degli dèi. Un esempio è quello del dio protettore di Volkodav: *Povelitel' Grozy* ("Il Signore della Tempesta"), la cui immagine ricorda quella del dio Perun, il Signore del Tuono nonché principale divinità del pantheon slavo. A tutto ciò fa da cornice una precisa stilizzazione della lingua, prudentemente plasmata dall'autrice per rievocare l'atmosfera di quell'epoca. In aggiunta, nell'intento di spiegare e approfondire il complesso di elementi culturospecifici presenti nell'opera, Semënova ha compilato un'enciclopedia dal titolo *My – slavjane* ("Noi siamo gli slavi", 1997), esortando così i lettori russi a riconoscere l'importanza delle proprie origini.

In conclusione, è indubbio che i microcosmi epici della fantasy russa, e in particolare della *Slavic fantasy*, si innalzino a strumento per elaborare il trauma postsovietico e ristabilire delle solide coordinate socio-culturali. Per tale ragione, è difficile prevederne gli sviluppi futuri. Tuttavia, finché in Russia gli orizzonti ontologici continueranno a indicare la rotta del passato, tutto lascia presagire che la fantasy seguiterà a ricrearlo e reinterpretarlo all'infinito, confermandosi portavoce di un rinnovato legame con la memoria storica.

Bibliografia:

Anna Baraškova, *Rol' mifologičeskich motivov v proizvedenijach slavjanskoj fėntezi*, in "Vestnik Kostromskogo gosud. un-ta im. N. A. Nekrasova", Vyp. 4, 2009, pp. 22-26.

Donatella Possamai, *Al crocevia dei due millenni. Viaggio nella letteratura russa contemporanea*, Padova, Esedra editrice, 2018.

Donatella Possamai, *Appropriazioni debite: la fantasy russa*, in M. Piva (a cura di), *Paradigmi identitari e letteratura popolare*, Città di Castello, I libri di Emil, 2021, pp. 127-143.

Kirill Korolëv, *Poiski nacional'noj identicnosti v sovetskoj i postsovetskoj massovoj kul'ture*, Sankt-Peterburg, Nestor-Istorija, 2020.

Marina Abaševa, *Žanr fentezi na rossijskoj počve*, in E. V. Sokolova *et al* (a cura di), *Metamorfozy žanra v sovremennoj literature*, Moskva, INION RAN, 2015, pp. 84-109.

Stephen Lovell, Birgit Menzel (a cura di), *Reading for Entertainment in Contemporary Russia: Post-soviet popular literature in historical perspective*, München, Otto Sagner, 2005.

Sitografia:

Dmitrij Dudko, *Slavjanskaja fėntezi: včera, cegodnja, zavtra*, Char'kovskij meždunarodnyj festival' fantastiki "Zvezdnyj most", 2001,http://www.rusf.ru/star/doklad/2004/dudko2.htm (ultima consultazione: 10/01/2022)

Dmitrij Volodichin, *Mesto vstreči… Fantastika i literatura osnovnogo potoka: konvergencija?*, in "Znamja" n. 12, 2005, http://magazines.russ.ru/znamia/2005/12/volo10-pr.html (ultima consultazione: 10/01/2022)

La 'temporalesca r*' e la 'mite* evoljucija*'. Anomalie dell'essere e della collettività di "Noi" di Evgenij Zamjatin*

Cristiano Schirano

Messo a confronto con un passato recente burrascoso, segnato dall'autoaffermazione di *pochi*, dall'azione squilibrata, violenta e criminale dei totalitarismi, il genere distopico potrebbe apparire, oggi, frutto della naturale proiezione di chi abbia, *a suo modo*, esperito un tragico momento della Storia segnato da evidenti squilibri e contrasti, in un non-meglio-definito futuro, come monito della possibilità in agguato che una simile (ed eufemisticamente) spiacevole condizione si ripresenti sotto altre forme, parimenti aggressive e oppressive. Questa è, tuttavia, l'impressione che potrebbe avere una lettrice o un lettore *oggi*, all'*indomani* degli accadimenti del secolo scorso, un po' ovunque, nel mondo.

La questione, di per sé delicata, si fa tanto più *anomala* nel caso dell'opera principale di Evgenij Zamjatin, il romanzo *My* ("Noi"). Scritto fra il 1919 e il 1921, all'*indomani* della Rivoluzione, in un momento in cui quella che sta per diventare l'Unione Sovietica è ancora in fase di assestamento tra la Prima guerra mondiale e la Guerra civile – una fase ancora *calda* di questa transizione al nuovo corso storico –, è considerato il primo esempio di romanzo distopico, in cui si rappresenta una società *futuribile* di stampo totalitario. Ingegnere di formazione, Zamjatin, ricorda Leonid Heller,

"[n]*el 1919 era stato arrestato per i suoi rapporti con i socialrivoluzionari, ma i suoi trascorsi bolscevichi lo avevano restituito alla libertà; fu arrestato di nuovo nel 1922 con altri intellettuali giudicati irrecuperabili, che il potere aveva deciso di espellere. Fu liberato grazie all'intervento di amici e tenuto suo malgrado in Russia*." (p. 528)

Ormai noto al pubblico, in questo periodo di fervida attività creativa – ha all'attivo una serie di racconti, fra i quali spicca il racconto *Ostrovitjane* ("Isolani"), anticipatore dei temi di *Noi*, con cui guadagna la fama di maestro della nuova prosa – ed editorial-culturale – tiene corsi di letteratura russa, pubbliche conferenze, seminari di traduzione e il prestigioso corso di prosa presso lo studio letterario della Casa delle Arti –, è tenuto sotto controllo dalle autorità ed è bersaglio di continui attacchi per sospetta attività antisovietica, ribadisce Heller (*ibid.*). A proposito del suo rapporto col potere sovietico, Guido Carpi descrive Zamjatin come "*il più* filo- *dei* contro-", rispetto all'autore di *Golyj god* ("L'anno nudo"), l'amico e collega Boris Pil'njak, ritenuto "*il più* contro- *dei* filo-" (p. 70).

Si può provare a condensare l'*affaire* Zamjatin in un unico grande quesito cui si può tentare di rispondere: *in quali termini* un romanzo – non ancora pubblicato, dettaglio non di poco conto – che non *descrive* – semmai *vaticina* – il potere totalitario manifestatosi spietatamente solo in seguito alla sua stesura rappresentare una minaccia?

La vicenda si svolge in un *futuribile* "*'perfetto' ordinamento politico guadagnatosi il pomposo (e distortamente evangelico) nome di 'Stato Unico'*" (Niero, p. VI), "*una società che ha realizzato l'utopia del benessere generale e della perfetta tranquillità*" (Heller, p. 527), alla fine del

terzo millennio. L'esportazione di questo modello sociale è affidata a uno strumento che si chiama *Integrale* (che dovrebbe rassomigliare a una nave o a una barca), il cui ingegnere e primo costruttore è il nostro protagonista: D-503, questo è il suo nome. I personaggi, infatti, sono contraddistinti da un sistema peculiare di denominazione, ottenuta mediante l'associazione di una lettera (per gli uomini, una consonante; per le donne, una vocale) a un numero, e sono detti *alfanumeri* (questa la intelligente licenza nella traduzione di Alessandro Niero per rendere il russo *numer*). A capo dello Stato Unico, il Benefattore, gelido e inflessibile autocrate; e direttamente sottoposti a lui sono i Custodi, tutori dell'ordine e figure di controllo. Questo luogo, poco più di una metropoli, è cinto da quella che è chiamata Muraglia Verde (nelle cui immediate vicinanze, in un luogo liminale, è situata la Casa Antica, uno spazio che contiene elementi caratteristici del nostro tempo, a testimonianza di quanto fossero assurdi i costumi degli antichi – ossia, noi che viviamo all'inizio del terzo millennio), il cui scopo è dividere il mondo *civilizzato* (lo Stato Unico, appunto), fatto di *integrati*, dal mondo *selvaggio*, abitato da creature primitive e irsute, *non integrate*, chiamate *Mefi*. Lo Stato Unico è costituito di vetro, principalmente. L'elemento vitreo è importante perché ha una sua dimensione costruttiva, senza dubbio. Non solo: la componente vitrea, specchiante, perfetta – estremamente potente e produttiva – già incontrata nella letteratura russa (sarebbe sufficiente menzionare Lomonosov, Dostoevskij e Černyševskij), viene potenziata in modo spropositato dall'autore, che ne fa lo strumento della *trasparenza* assoluta, finanche invasiva, cui sono sottoposti i personaggi della vicenda, continuamente visti e controllati. In effetti, "*ogni attività umana è disciplinata, standardizzata e, soprattutto, accessibile visivamente a chicchessia grazie al* [...] *vetro. Lavoro e passeggiate, vita pubblica e vita privata sono perciò sotto gli occhi di tutti*", spiega Alessandro Niero (p. VI), con l'eccezione dei rapporti amorosi, per i quali "*una prevedibile* pruderie *di stato consente l'abbassamento delle tende nelle stanze*" (*ibid.*) I rapporti, nella fattispecie, sono regolati da una serie di *tagliandi rosa*, che permettono a chiunque ne abbia desiderio di prenotarsi per avere un rapporto con un altro alfanumero.

"*Un antico saggio disse – per puro caso, si capisce – una cosa intelligente: 'Amore e fame governano il mondo'.* Ergo*: per governare il mondo, l'uomo deve governare i governatori. I nostri avi pagarono un alto tributo per sconfiggere, infine, la Fame* [...]. *È naturale che lo Stato Unico, una volta assoggettata la fame (algebricamente = assoggettata all'ammontare dei beni esteriori), abbia sferrato l'attacco contro l'altro governatore del mondo: l'Amore.* [...] [*C*]*irca 300 anni fa venne promulgata la nostra epocale* Lex sexualis*: 'Ogni alfanumero ha il diritto di godere di ogni altro alfanumero in quanto bene sessuale di consumo'.*" (p. 22)

D-503 è l'autore degli *appunti* nei quali sono esposti i fatti che costituiscono la trama di *Noi*. D-503 è anche il primo costruttore dell'*Integrale*, quindi un rigido e ligio suddito dello Stato Unico. Si noti, tuttavia, che se, per il lettore contemporaneo – essere umano che vive all'inizio del terzo millennio, primitivi e selvaggi –, una iniziativa come quella degli appunti è qualcosa di regolare, per le logiche e le politiche dello Stato Unico, questa non è una novità, ma un vero e

proprio crimine. Gli appunti costituiscono un diario, nel quale, tradizionalmente, confluisce tutto ciò che è privato e che non si *vuole* rendere pubblico. Attraverso questi appunti, di fatto, si conosce l'*intimo* del protagonista. Eppure, questo va contro lo statuto dello Stato Unico, in cui tutto deve essere pubblico e tutti devono essere resi partecipi! Anche se probabilmente, al principio, è animato da un nobile intento – l'incipit del primo appunto recita: "*Mi limito a trascrivere – parola per parola – quanto pubblicato oggi sul 'Giornale di Stato'*" (p. 3), non vi è pertanto nessun intento *creativo* –, il progressivo cambio di rotta, tenendo nota, negli appunti, degli eventi che si verificano, è il germe del cambiamento che conosce D-503:

"*In questo momento, del resto, cerco di descrivere le mie – anormali – sensazioni di allora.* [...] *C'erano due io. Uno era quello di prima, quello di D-503, l'alfanumero D-503, l'altro invece… Prima le sue zampe villose spuntavano appena dall'involucro, adesso invece se ne fuoriusciva per intero: l'involucro scricchiava, era lì lì per frantumarsi in mille pezzi e… e cosa sarebbe accaduto allora?*" (p. 54-5)

Almeno due elementi, in questo estratto, manifestano il corso della *malattia* del nostro protagonista: la descrizione delle *sensazioni – anormali*, tiene a precisare D-503 – e, come (in)naturale conseguenza di essere vittima di queste sensazioni, l'impossibilità di riconoscere se stesso, la fatica di scorgervi i tratti caratteristici tipici di tutti gli alfanumeri.

"«*Lei è messo male! Evidentemente le si è formata un'anima.*» *Anima? Quella parola strana, antica, scordata da tempo. A volte usavamo espressioni come 'anime gemelle', 'essere senz'anima', 'perdere l'anima', ma l'anima – «È… molto grave?» ho sussurrato.* «*Incurabile*» *le forbici hanno tagliato corto. «Ma… propriamente, di cosa si tratta? Non riesco… non riesco a farmene un'idea.*»" (p. 86)

D-503, abituato a frequentare e ad avere regolarmente rapporti con l'alfanumero O-90, rotondeggiante e dalle fattezze materne, incontra l'alfanumero I-330, più asciutta e snella fisicamente, che non potrebbe essere, nell'inclinazione e nel carattere, più diversa da lui. Rappresentano due poli opposti, due forze molto diverse, che sembrano non poter coesistere. Tuttavia, persino l'irreprensibile D-503 cade nella trappola di un amore che, contrariamente alla norma nello Stato Unico, comincia a essere un amore di tipo *esclusivo* – un amore che vuole *possedere* l'altra persona in maniera integrale. Anche se gli incontri con O-90 erano frequenti, con quest'ultima non si era instaurato questo vincolo di elezione reciproca, che invece si innescherà con I-330. D-503 e I-330 non potrebbero essere più diversi anche perché quest'ultima sostiene il tentativo dei *Mefi* di sovvertire lo Stato Unico; e I-330 sfrutta il suo fascino su D-503 per poter utilizzare l'*Integrale*, la creatura del nostro protagonista, per dare inizio alla rivoluzione. Secondo I-330, "*ci sono due forze nel mondo: entropia ed energia. Una conduce a una tranquillità beata, a un felice equilibrio; l'altra – alla distruzione dell'equilibrio, a un movimento tormentosamente infinito*" (p. 157). L'intero romanzo sembra strutturato "*su opposizioni e bipartizioni*", spiega Alessandro Niero: spaziali (Stato Unico e non-Stato Unico), temporali (passato selvaggio e presente radioso dello Stato Unico), concettuali (entropia ed energia).

"*Zamjatin muove a piacimento le sue pedine. E noi con lui: cosicché dentro 'energia' ed 'entropia' si possono salutare non blocchi frontali, bensì umanissimi stati/stadi a cui si approda partendo indifferentemente dall'uno o dall'altro; stati/stadi particolarmente capienti e suscettibili di venire riempiti con i contenuti che più aggradano a noi lettori e critici*" (p. XVII).

La ribellione ha inizio, anche se non se ne conoscerà l'esito: perché, nel suo momento di massimo *allontanamento* dai principi dello Stato Unico, D-503 è convocato proprio dal Benefattore (la cui voce, "*forse proprio perché mi giungeva da quell'altezza, non tuonava come un tuono, non mi assordava, bensì era simile a una comune voce umana*", p. 204), che lo convince che I-330 sta usando la sua persona. Il dialogo fra R-13, il Poeta di Stato, e D-503 (in cui vi è una chiara eco dostoevskijana):

"*Ai due abitanti del Paradiso fu data l'opportunità di scegliere: felicità senza libertà o libertà senza felicità;* tertium non datur. *E loro, asini, scelsero la libertà; e dunque? Si capisce: poi hanno rimpianto le catene per secoli. Le catene, comprende: ecco l'oggetto dell'afflizione universale. Per secoli! E solo noi siamo giunti nuovamente a capire come ridare la felicità…*" (p. 60),

è la chiave per comprendere la filosofia su cui si fonda lo Stato Unico spiegata a D-503 dal Benefattore:

"*per che cosa gli esseri umani – fin da quando erano in fasce – hanno pregato, sognato, si sono tormentati? Perché qualcuno dicesse loro una volta per tutte cos'è la felicità e a quella felicità, poi, li allucchettasse come a una catena. Oggi come oggi, noi, cosa stiamo facendo, se non questo? Il sogno antico del Paradiso… Ripensi al Paradiso: là non si conoscono i desideri, non si conosce la compassione, non si conosce l'amore; là ci sono i beati, a cui è stata asportata la fantasia (ed è per questo che sono beati), gli angeli, i servi del Signore…*" (p. 206),

e la conseguente scelta di D-503 di sottoporsi alla Grande Operazione, annunciata dallo Stato Unico, che prevede l'asportazione della *fantasia*, l'unica qualità che li distingue dall'essere delle perfette macchine (questa l'ambizione del Benefattore e dei Custodi per gli alfanumeri), tesa a renderli (ancor più) ebeti e storditi dalla scansione quotidiana della vita. Da non paragonare minimamente all'operato dell'antica Inquisizione, ribadisce D-503: sarebbe "*altrettanto assurdo che mettere sullo stesso piano un chirurgo che esegue una tracheotomia e un brigante di strada*" (p. 78). L'ultimo appunto ci mostra D-503 *all'indomani* dell'operazione: mentre scrive, si mostra rasserenato, con la mente sgombra. Talmente sgombro e sereno nella mente da non riconoscere più se stesso e la sua scrittura, ciò che ha prodotto. Ricapitola in maniera distaccata gli avvenimenti che sono seguiti alla sua delazione. Distaccato, ma non del tutto. Ci sono, infatti, due elementi che lo riconducono – in maniera nebulosa, confusa – alle sue esperienze con I-330, precedenti la delazione: i suoi denti aguzzi e bianchi, che anche adesso egli trova belli; e la sua reazione alla tortura della Campana Pneumatica (giova ricordare che *pneuma*, in greco, è *aria*, *soffio vitale*, ma nello Stato Unico, dove tutto funziona all'inverso rispetto agli antichi, a noi, questa macchina priva dell'aria il torturato – "*lei ha arrovesciato la testa, socchiuso gli occhi, stretto i denti: e questo mi ha ricordato qualcosa*", p. 224), che gli ricorda probabilmente qualche amplesso avuto con questa donna. Questo lascia intendere che l'Operazione funziona (D-503 torna a essere un ligio suddito!), ma non del tutto. Non conosciamo il destino della rivoluzione avviata dai *Mefi*; uno spiraglio è lasciato intenzionalmente da Zamjatin, la cui filosofia è chiaramente esposta in un dialogo di D-503 con I-330:

"«*Mio caro: tu sei un matematico. Anzi, di più: sei un filosofo della matematica. E dunque dimmi: qual è l'*ultimo *numero?* [...] *Be', l'ultimo, l'estremo, il più grande.*» – «*Ma, I, è una cosa insensata. Dal momento che il numero dei numeri è infinito, come vuoi che faccia a dirti qual è*

l'ultimo?» – «*E io come vuoi che faccia a dirti qual è l'ultima rivoluzione? L'ultima rivoluzione non c'è; le rivoluzioni sono infinite.* [...]»" (p. 166).

Si capisce perché *Noi*, e il suo autore, siano da subito bollati come scomodi e sovversivi. Già prima della sua pubblicazione, nel 1922, il critico Aleksandr Voronskij, che pure riconosce l'altissima maturità artistica dello scrittore, segna l'inizio della "*storia di false partenze*", come la definisce Niero (p. VII), di *Noi*, contribuendo alla "*'prestroncatura' di un libro che, editorialmente parlando, non esiste*" (p. VIII). Il critico, dice Heller, "*lo accusava di non capire i cambiamenti in corso e di aver perso 'il contatto con la realtà'*". In realtà, "*Zamjatin è stato uno di coloro che prima e meglio di altri hanno capito la loro epoca, ne hanno percepito e analizzato lo spirito*" (p. 515). Il romanzo comincia a circolare in traduzione (in inglese nel '24, in ceco nel '27, e in russo nel '29 sulla rivista praghese "Volja Rossij" – una versione mutila, non licenziata e non autorizzata dall'autore, annunciata come ritraduzione dal ceco). Zamjatin si adopera per la circolazione del suo romanzo. Ma in patria è sottoposto alle pressioni dell'autorità e della censura, dalle quali non si lascia piegare; anzi, reagisce prontamente: quando realizza che non c'è più posto per lui nella letteratura sovietica, dimessosi dalla sezione di Pietrogrado dell'Unione panrussa degli scrittori, scrive a Stalin (come – e probabilmente in accordo con – Bulgakov) "*per chiedergli il permesso di lasciare il paese dove come scrittore era condannato a morte*" (Heller, p. 515). È il 1931, Zamjatin muore in esilio a Parigi nel 1937. Trascorrono quindici anni dalla sua morte prima che ne appaia un'edizione in tamizdat (a New York); e più di cinquanta perché possa essere pubblicato finalmente in russo, in patria (sulla rivista "Znamja", nel 1988, in piena Perestrojka).

Bibliografia:

Alessandro Niero, *"Noi", ritratto futuribile*, in Evgenij Zamjatin, *Noi*, a cura di Alessandro Niero, Milano, Mondadori, 2018, pp. V-XVIII.

Evgenij Zamjatin, *Noi*, a cura di Alessandro Niero, Milano, Mondadori, 2018.

Guido Carpi, *Storia della letteratura russa. II. Dalla rivoluzione d'Ottobre a oggi*, Roma, Carocci, 2016.

Leonid Heller, *Evgenij Zamjatin*, in *Storia della letteratura russa. III. Il Novecento: 2. La rivoluzione e gli anni Venti*, a cura di E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada, Torino, Einaudi, 1990, pp. 515-532.

Per il racconto *Isolani*, tradotto da Alessandro Niero e Sergio Pescatori, rimandiamo a Evgenij Zamjatin, *Racconti*, a cura di Alessandro Niero, Milano, Mondadori, 2021.

La profezia infiammabile di Vladimir Sorokin

Anna Sokolova

"*Un libro è un mondo intero, che se n'è andato per sempre.*
In un certo qual modo posso definirmi un romantico."
Vladimir Sorokin, *Manaraga*

Vladimir Sorokin è uno degli scrittori russi più conosciuti della contemporaneità: sceneggiatore, drammaturgo e il più brillante rappresentante del postmodernismo russo. È un cavaliere oscuro che, indipendentemente dai pezzi sulla scacchiera, riesce a fare sempre scacco matto e vincere la partita. È un ribelle che, dopo aver vissuto in una realtà costruita sul modello imposto, diventa il nemico pubblico numero uno della decenza, del buon gusto, della fede ortodossa ecc. Sorokin cresce e si forma nell'ambiente dell'underground moscovita negli anni '80. Il suo primo romanzo, a causa della censura, viene pubblicato in Francia nel 1985, con il titolo *Očered'* ("La coda"). Esso, in seguito, verrà tradotto quasi in tutte le lingue europee, trasformando Sorokin in uno scrittore di fama mondiale. Ogni sua pubblicazione provoca accese discussioni, critiche, polemiche e talvolta processi legali, come nel caso di *Goluboe salo* ("Lardo azzurro", 1999) e *Lëd* ("Ghiaccio", 2002).

Oltre a quelli appena citati, vi sono altri lavori non meno conosciuti come: *Norma* (1994); *Roman* (1994); *Serdca četyrech* (1994); *Pir* (2000), *Den' opričnika* ("La giornata di un opričnik", 2006), *Sacharnyj Kreml'* ("Cremlino di zucchero, 2008), *Metel'* ("La Tormenta", 2010), *Doktor Garin* (2021), ecc.

La trama del romanzo *Manaraga* ("Manaraga. La montagna dei libri", 2017) si svolge in un futuro non molto lontano dove, dopo una guerra distruttiva, lo sviluppo tecnologico raggiunge il massimo progresso. La carta non si usa più e ciò ha portato alla scomparsa dei libri cartacei, il cui unico destino sembra quello di essere messi sottochiave nei musei. Così, nella nuova realtà nasce un'attività illecita, chiamata *book'n'grill*, il cui scopo è di recuperare rare prime edizioni per "leggerle", ovvero per preparare dei piatti deliziosi, utilizzandoli come legna da ardere. Gli *chef* specializzati sono pochi e fanno tutti parte di un'attività chiamata "Cucina" (in russo: *Cuchnja*):

"*Dal momento in cui l'umanità ha smesso di stampare libri e i migliori li ha trasformati per sempre in oggetti da museo, ha fatto la sua comparsa il book'n'grill. Gli uomini tendono sempre una mano verso un frutto proibito.* [...] *La prima bistecca grigliata in quel modo fu cucinata a Londra dodici anni fa, alla fiamma di una prima edizione del Finnegans Wake sottratta al British Museum.* [...] *Nacque così il book'n'grill, una grande passione, che in questi anni irruenti si è trasformata in una grande tradizione...*" (p. 14)

Il protagonista del romanzo è Geza Jasnodvorskij, nato a Budapest da una famiglia di ebrei bielorussi e tatari polacchi. Egli è uno *chef* stellato e un vero specialista della "cucina russa":

"*Io leggo discretamente. Nel senso che le mie pagine bruciano una dietro l'altra, ammaliando i clienti, la carne sfrigola, gli occhi scintillano, l'onorario sale... I libri, se non sai come avvicinarti, sono come i cavalli: selvaggi e capricciosi. Con loro non adopero né il frustino né gli speroni. Uso dolcezza, solo dolcezza. Per me, non sono semplicemente legna, come vengono chiamati nella nostra comunità clandestina di cuochi. Un libro è un mondo intero, che se n'è andato per sempre. In un certo qual modo posso definirmi un romantico. Figlio di uno studioso di scienze umanistiche, nipote di un dentista,*

pronipote di un avvocato, propronipote di un rabbino. Se lo ami per davvero, e questo lo so bene, un libro sa darti tutto il suo calore." (p. 10)

Il romanzo ha la forma di un diario di viaggio, in cui Geza racconta la sua vita, parla della nuova tendenza mondiale e delle capacità che un *book'griller* deve possedere per soddisfare i raffinati palati dei clienti:

"*Comunque, solo un book'n'griller sa quante insidie si nascondono nel nostro mestiere. È la nostra graticola interiore. I romanzi, come è risaputo, un tempo erano stampati su diversi tipi di carta, capaci di bruciare in modi diversi. Possono ardere a fuoco lento o avvampare in un'unica fiammata, con la conseguente levitazione dei fogli che poi aderiscono alla carne o volteggiano sopra la testa dei clienti. I nostri bracieri dispongono di speciali pompe ad aria in grado di bloccare il librarsi dei fogli che bruciano e di quelli già bruciati. Un vero maestro deve saper usare le mani e la testa. Oltre alla fiamma queste pompe smorzano, però, anche lo spettacolo. Assieme all'aria pompano via l'imponenza. Un libro, invece, deve essere vivido: deve ardere e folgorare. Un maestro esperto è costretto a considerare tutto il procedimento come una partita a scacchi, deve mantenersi in bilico sopra il baratro e conservare il sangue freddo. Rilegatura, capitello, percallina, cartone, strisce di garza, corda di canapa, segnalibri, colla di caseina, fiorellini essiccati, cuciture, cimici e scarafaggi nel dorso sono tutte minacce non visibili*." (p. 9)

Nel nuovo mondo digitale ci sono ologrammi ovunque, oltre a chip "pulci" (in russo: *blochi*) incorporati nei cervelli delle persone. Gli uomini sono dipendenti da questi componenti elettronici, tramite i quali sono in grado di ricavare qualsiasi tipo informazione:

"*Ad aiutarmi ho le mie pulci intelligenti. Sono tre: una rossa, una blu e una verde. La rossa è la più importante, guida il mio psicosoma, mi inserisce nel tempo, mi rende più intelligente; è un giocattolino costoso, la versione 7, da centomila, saltata nel ponte di Varolio del mio cervello sei mesi fa. La blu, di navigazione, si muove in mezzo ai miei capelli. La verde, comunicativo-informativa, vive nel mio padiglione auricolare. Non uso più macchine intelligenti manuali e molli già da un bel pezzo. Tutto questo sofisticato complesso di pulci mi è costato quanto un anno e mezzo di compensi. Ma è grazie a loro se oggi sono ancora vivo e vegeto. E adesso ho tutto in testa*." (p. 19)

Questi piccoli "insetti", oltre avere un ruolo significativo nel romanzo, portano il lettore nella realtà semiotica. Le pulci sono parassite minuscole, che vivono e si nutrono del sangue umano, di cane, di gatto e di altri animali. Se vengono trasmesse all'uomo, oltre a provocare sintomi simili a quelli degli animali, possono essere vettori di diverse malattie. Quando un animale è infestato dalla pulce, lo diventa anche l'ambiente in cui vive. Ovviamente, sbarazzarsi dai parassiti non è semplice, perciò non bisogna abbassare mai la guardia. Quindi, non a caso, Sorokin sceglie questi piccoli insetti per dimostrare la minaccia significativa del fatiscente "mondo del libro", e non solo, che causerà la fine della civiltà umana. Nella sua saga distopica questo piccolo "insetto" rappresenta l'intelligenza artificiale, che fiorisce e dà i suoi frutti.

L'attività della Cucina sembra una parabola, che parte da piatti squisiti come lo Šašlik con *L'idiota,* i Gamberetti con *Zio Vanja*, le Costine di agnello alla *Don Chisciotte*, la Bistecca di tonno alla *Moby Dick*, i Polmoni di vitello con *La montagna incantata*, e procede poi con l'organizzazione di eventi sfarzosi chiamati *grill party*. Dalla scelta dei libri e dei piatti si può dedurre, che gli *chef* sono i creatori del valore simbolico nella letteratura, che è un'allusione alla teoria del canone letterario. La Cucina è una comunità che conserva questo canone e custodisce l'ultimo legame tra libri e persone. I classici vengono rispettati e chiamati "legna" (in

russo: *drova*): "*Alla Čechov cucino sempre con piacere. È un autore leggero. Ai suoi tempi era uno scrittore di massa, che pubblicava su carta economica di medio spessore. Con quella non ci sono problemi, non brucia né troppo in fretta né troppo lentamente*." (p.21) Da questo si evince che il *book'n'griller* non è altro che un censore, che può fare la smorfia davanti al libro postsovietico e chiamarlo "ramaglia" (in russo: *valežnik*): "*Guarda, Géza. È letteratura postsovietica...Ramaglia!*" (p.81) Il peggio è la letteratura d'oggi, che vive nello schermo elettronico e sulla quale non si può preparare nulla:

"*Non è un ciocco! Sono solo lampi elettronici. La letteratura contemporanea vive solo nello spazio di un ologramma, la carta non le serve. E con un ologramma non ci cuoci una bistecca. Per questo la prosa contemporanea non si legge. Eppure, in molti dopo la guerra hanno sentito il bisogno di dire la propria e sono diventati scrittori.*" (p. 101)

In questo modo, all'interno del romanzo si crea una gradazione che porta al *letteraturocentrismo*, dove i libri come *Ada o ardore* di Nabokov e *Racconti di Odessa* di Isaak Babel' valgono oro, mentre la letteratura postsovietica nessuno la vuole prendere, neanche gratis. Ovviamente, i libri definiti "ramaglia" non sono inclusi nella lista e non possono avere un futuro.

Nel romanzo la censura con il fuoco allude a un'altra famosa distopia, *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury. Il titolo indica la temperatura di accensione della carta. I pompieri sono stati incaricati per bruciare i libri in una società in cui la dittatura totalitaria ne ha impedito la lettura e il possesso, perché vengono considerati un pericolosissimo strumento di libero pensiero: "*Capite ora perché i libri sono odiati e temuti? Perché rivelano i pori sulla faccia della vita. La gente comoda vuole soltanto facce di luna piena, di cera, facce senza pori, senza peli, inespressive.*" (p. 72)

Però, come viene detto nella celebre frase di Michail Bulgakov: "*I manoscritti non bruciano".* Ciò significa che la parola è immortale. La facoltà di pensiero non può essere compressa né ostacolata. Anche se i regimi totalitari cercano d'impedire la libertà di espressione, l'arte troverà sempre una via d'uscita. È una fenice che, prima di morire, sa di poter rinascere dalle proprie ceneri. Come è stato detto da Umberto Eco in *Non sperate di liberarvi dei libri: 'Tutto nasce dal fuoco e il fuoco tutto distrugge, perché tutto possa rinascere.'*" (p. 158)

Alla fine del romanzo, la parabola della Cucina, al picco della sua popolarità, cambia direzione e giunge ad una fase discendente in cui ad ordinare la "legna" sono sempre più le masse, arrivando così al *fast food.* La richiesta delle masse nasce dopo lo scontro di alcuni *chef* con la Cucina. Essi, in seguito, decidono di formare una società segreta e costruire una macchina molecolare sul monte Manaraga. Lo scopo della macchina è di realizzare le copie perfette di qualsiasi libro. Per esempio, della prima edizione di *Ada e ardore* di Nabokov:

"*Tutti i libri sono perfettamente identici. La rottura della sovraccoperta, gli sfregi, le macchie di tè, i graffi, le orecchie delle pagine, due buchini, le annotazioni a matita di pagina 142: tutto identico. È un prodotto molecolare, la perfetta copia di una prima edizione in lingua inglese di Ada o ardore pubblicata nel 1969 da McGraw-Hill.*" (p. 74)

La montagna è uno degli elementi chiave dell'opera, con cui si apre e termina l'incontro del lettore con il libro. Il codice mitologico di Manaraga può essere interpretato come *axis mundi*. Nei miti la montagna rappresentava il centro del mondo (oltre l'albero del mondo, la ziggurat, il tempio ecc.) e il punto più alto sulla terra, che fungeva da collegamento tra la Terra e il Cielo. Una semantica simile ha la montagna "artificiale", ovvero la piramide.

La scelta di una delle cime più elevate degli Urali forse non è del tutto causale. In questo modo, lo scrittore sposta l'apice del male assoluto in Russia, quando la trama centrale si svolge in Europa e in Asia. La creazione delle copie false del libro di Nabokov può essere un riferimento indiretto alla violazione del *copyright*, ovvero la diffusione illegale dei libri attraverso la realtà digitale, che diventano disponibili a tutti, distruggendo il lavoro dell'autore e sminuendo il valore del libro stesso:

"[...] *In quel silenzio assordante riesce a dire: «Negli Urali Settentrionali, sul monte Manaraga.» Compare subito una cartina. Lontano dalla civiltà c'è una bella montagna con sette punte, sembra quasi indossare una corona. Il Nord, il Nord... In quale altro luogo si potrebbe mai nascondere una macchina del genere*?" (p. 78)

La storia della "macchina molecolare" ricorda sia il *samizdat'* sovietico che la società di consumo. Nel caso di *samizdat'* si tratta dell'editoria clandestina, che prevedeva, soprattutto all'inizio, una semplice copiatura e distribuzione di testi proibiti. Invece, riferendosi alla società di consumo, si potrebbe parlare della nuova rivoluzione nel mondo del libro. Secondo il concetto dello storico francese Roger Chartier nella storia della civiltà europea, si distinguano tre rivoluzioni nel campo della lettura. La prima rivoluzione riguarda i primi secoli della nostra era, quando l'umanità passò dal papiro al libro e questa contribuì allo sviluppo del cristianesimo. La rivoluzione successiva avvenne grazie all'invenzione della stampa. La terza grande rivoluzione ebbe luogo nel XVIII secolo, quando apparve la lettura di massa. Invece, nel mondo d'oggi i cambiamenti nella letteratura sono guidati dallo sviluppo informatico e delle modalità elettroniche di trasmissione dei testi. Questa nuova rivoluzione spezza l'antico legame tra i testi e gli oggetti e tra i discorsi e la loro materialità. L'evoluzione si verifica su piani diversi: il supporto della scrittura, la tecnica della produzione, la diffusione e i modi di leggere. Con l'avvento del digitale la quantità di informazioni ha avuto un aumento esponenziale e di conseguenza l'aumento di produzione. Gli spazi virtuali sono diventati liberi e spontanei, dove chiunque può pubblicare i frutti dei propri pensieri o della propria creatività. Come ha detto Sorokin: "*Sui social, improvvisamente, tutti si sono sentiti scrittori*". Si tratta di una vera e propria produzione di massa, ovvero la letteratura di consumo.

Ovviamente, la nuova produzione si contrappone alla produzione "artigianale", che crea gli oggetti unici con determinati effetti e dettagli, realizzati a mano uno alla volta. A differenza dell'"artigianale", la letteratura di consumo dipende dalle tendenze. Una tendenza diventa virale grazie alla pubblicità, alla globalizzazione, ai media, ma soprattutto, oggigiorno, ai *social media*. Eppure, nonostante lo sforzo, ogni tendenza dopo enorme popolarità svanisce nel nulla. Per poter accontentare sempre i consumatori e seguire le nuove tendenze, la catena di montaggio, o la macchina molecolare, non si deve fermare mai. Quindi, in Manaraga, il destino della letteratura è determinato da nient'altro che dai bisogni e dalle preferenze dei suoi lettori.

Infine, la lotta del protagonista, così come quella generale contro il progresso tecnologico, condotta dalla Cucina, non è servita a nulla. I tentativi di distruggere la macchina portano al fallimento totale. Geza viene imprigionato e subisce una procedura di lavaggio del cervello, durante la quale gli viene innestato l'accesso a Internet. A causa di questo la sua vecchia struttura *letteraturocentrica* viene capovolta: "*Il book'n'grill! La nuova moda. Il grottesco attraverso cui dimenticare la guerra. La dolce vita postbellica. Era questo, Géza. Ma è finito*" (p.114). Della sua resistenza bibliofila alla modernità non rimane traccia.

Bibliografia:

Dirk Uffelmann, *Diskursy Vladimira Sorokina*, Ebook, 2022.

Gul'čira Gripova, *Chudožestevnnoe proektirovanie kul'turfilosofskich miromodelej "biblioklazma" v sovremennoj literature (na materiale romana V. Sorokina "Manaraga")*, in "Gramata net", vol. 14, N. 3, 2021, pp. 602-606.

Jean-Claude Carrière, Umberto Eco, *Non sperate di liberarvi dei libri*, Milano, Bompiani, 2009.

Mario Caramitti, *Letteratura russa contemporanea. La scrittura come resistenza*, Bari, Laterza, 2010.

Mark Lipoveckij, Il'ja Kalinin, Evgenij Dobrenko, *Etoprosto bukvy na bumage*, Ebook, 2018.

Ol'ga Turyševa, *Čitatel' kak personaž groteskogo sjužeta*, in "Filologičeskij klass", N. 1, 2020, pp. 74-87.

Ol'ga Turyševa, *Metafory čtenija v tvorčestve Vladimira Sorokina*, in "Tekst.Kniga.Knigoizdanie", vol.22, N. 22, 2020, pp. 89-105.

Ol'ga Turyševa, *Sožženie knig: novaja semantika starogo motiva (na materiale romana V. Sorokina "Manaraga")*, Filologičeskij klass", N. 2, 2018, pp. 141-144.

Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, Milano, Mondadori, 2012.

Roberta Cesana, *Niente di nuovo sul fronte occidentale del libro?*, in "Dopo la carta, dopo la pergamena", N.11, 2012, pp. 177-192.

Valentina Musij, *Kody interpretacii zaglavija romana Vladimira Sorokina "Manaraga"*, 2017, pp. 63-64.

Vladimir Sorokin, *Manaraga. La montagna dei libri*, Milano, Bompiani, 2018.

Sitografia:

https://journals.susu.ru/lcc/article/view/644/797 (ultima consultazione: 13/01/2021)

https://srkn.ru/biography (ultima consultazione: 13/12/2021)

https://www.kommersant.ru/doc/3240558 (ultima consultazione: 03/01/2022)

https://esquire.ru/letters/17682-books-19032017/#part0 (ultima consultazione 27/12/2021)

https://esquire.ru/hero/9562-sorokin/#part5 (ultima consultazione: 12/01/2022)

https://gorky.media/reviews/biblioteka-ogonek/ (ultima consultazione: 19/12/2021)

https://bibliophilie-bookslover.blogspot.com/2018/07/recensione-manaraga-la-montagna-dei.html (ultima consultazione: 02/12/2021)

https://ilmanifesto.it/il-neo-medioevo-di-sorokin/ (ultima consultazione: 10/12/2021)

https://ita.culturell.com/sorokin-vladimir-georgievich-biografiya-karera-lichnaya-zhizn-a-495251 (ultima consultazione: 20/11/2021)

https://www.treccani.it/enciclopedia/vladimir-georgievic-sorokin/ (ultima consultazione: 13/12/2021)

https://it.spot-the-difference.info/difference-between-fleas (ultima consultazione: 10/01/2022)

https://it.wikipedia.org/wiki/Axis_mundi (ultima consultazione: 12/01/2022)

https://it.wikipedia.org/wiki/Manaraga, (ultima consultazione: 12/01/22)

L'autore sovietico che veniva dal futuro. Un racconto di fantascienza di Kir Bulyčev

Giulia Sorrentino

Kir Bulyčev è lo pseudonimo di Igor' Vsevolodovič Možejko (Mosca 1934-2003), uno dei più celebri autori di fantascienza sovietici per bambini e adulti, ma non solo: Možejko è anche uno storico, traduttore, critico e sceneggiatore. Comincia a usare il nome d'arte Kir Bulyčev, ispirato dal nome della moglie e dal cognome della madre, nel 1965, quando esordisce come scrittore di fantascienza. È particolarmente amato per una serie di opere conosciute con il titolo *Priključenija Alizy* ("Le avventure di Aliza"), la cui protagonista Aliza Selezneva è una ragazzina che vive nella Mosca di fine XXI secolo ma che ha la possibilità di viaggiare nel tempo e visitare pianeti lontani accompagnata dal padre, professore di zoologia e direttore del Kosmozoo di Mosca o da amici. La serie su Aliza accompagnerà Bulyčev per tutta la sua vita e diventerà un vero e proprio cult in Unione Sovietica.

Bulyčev è stato uno tra gli autori di fantascienza più riportati sullo schermo. Dalle "Avventure di Aliza" sono stati tratti il film d'animazione *Tajna tret'ej planety* ("Il mistero del terzo pianeta", 1981) e la miniserie televisiva *Gostja iz buduščego* ("Ospiti dal futuro", 1984), tra le altre opere cinematografiche. Solo del racconto *Možno poprosit' Ninu* ("Potrei parlare con Nina"), di seguito riportato in traduzione, esistono svariati adattamenti per lo schermo, tra cui:

Čto-to s telefonom ("Che ha il telefono?"), regia: Konstantin Osin, URRS, 1979. (https://www.youtube.com/watch?v=TsMXAodHYbE)

Raznovidnost' kontaktov ("Contatti di altro tipo"), regia: Valerij Obogrelov, URSS, 1987. (https://www.youtube.com/watch?v=C9vXGX7BrKg)

Dorogoj Vadim Nicolaevič ("Caro Vadim Nicolaevič"), regia Vladimir Ufimcev, Russia, 2014. (https://www.youtube.com/watch?v=qu2U_lO-62k&t=8s)

Možno poprosit' Ninu?, regia: Polina Beljaeva, Russia, 2016. (https://www.youtube.com/watch?v=K_FoSK13vOk)

Vremennaja Svjas' ("Collegamento temporaneo"), regia: Dmitrij Abolmasov, Russia, 2020. (https://www.youtube.com/watch?v=CmfXwyLypT0)

Anche la protagonista del racconto *Možno poprosit' Ninu* è una ragazzina, Nina, a cui capita di rimanere coinvolta in una straordinaria e inverosimile conversazione con uno sconosciuto che sfida le leggi dello spazio e del tempo, e che segnerà profondamente la sua esistenza. Attraverso le vicissitudini dei due personaggi il lettore rivive il contrasto tra due periodi della recente storia russa, non troppo lontani cronologicamente tra di loro ma profondamente differenti. La vicenda fantascientifica si intreccia con quella storica per cogliere l'occasione di ravvivare la memoria su uno dei temi più cari ai russi, ovvero la sofferenza e il sacrificio che hanno portato alla vittoria nella Grande guerra patriottica. Il racconto viene anche riportato con il titolo *Telefonnyj razgovor* ("Una conversazione telefonica") ed è stato scritto nel 1970 ma pubblicato per la prima volta nel 1973.

La traduzione è tratta dalla seguente edizione: Kir Bulyčev, *Možno poprosit' Ninu*, in *Monumenty Marsa*, Mosca, Eksmo, 1973.

Potrei parlare con Nina?

- Potrei parlare con Nina? – chiesi.
- Sono io.
- Nina? Perché hai questa voce strana?
- Strana come?
- Diversa dal solito. Più acuta. C'è qualcosa che non va?
- Non saprei.
- Forse non avrei dovuto chiamarti?
- Ma chi parla?
- Da quando non mi riconosci più?
- Riconoscere chi?

La sua voce era più giovane di Nina di circa vent'anni. Anche la voce di Nina in effetti era più giovane della sua proprietaria, ma di soli cinque anni. Se non conosci una persona è difficile indovinare la sua età dalla voce. Le voci spesso invecchiano prima delle persone a cui appartengono. A volte invece rimangono giovani a lungo.

- Ad ogni modo, - dissi. – Ascolta, ti chiamo per una mezza faccenda.
- Deve aver sbagliato numero, - disse Nina. - Io non la conosco.
- Sono io, Vadim, Vadik, Vadim Nikolaevič! Che ti succede?
- Ah, vede, - Nina sospirò, come se le dispiacesse interrompere la conversazione. - Non conosco nessun Vadik o Vadim Nikolaevič.
- Mi scusi, - risposi io e riagganciai.

Non ricomposi subito il numero. Aveva ragione, avevo sbagliato. Era come se le mie dita non avessero voluto chiamare Nina. E avevo composto un altro numero. Ma perché?

Cercai un pacchetto di sigarette cubane nella scrivania. Erano forti come sigari, probabilmente perché fatte con i loro scarti di produzione. Di quale faccenda avrei potuto parlare con Nina? O "mezza faccenda"? Nessuna. Volevo solo sapere se era a casa. Ma se non era a casa, non cambiava niente. Poteva essere da sua madre, ad esempio. O a teatro, visto che era una vita che non ci andava.

Richiamai Nina.
- Nina? – chiesi.
- No, Vadim Nikolaevič, - rispose Nina. – Ha sbagliato di nuovo. Che numero fa?
-149-40-89.
- Il mio è (Arbat) – uno – trentadue – cinque tre.
– Arbat corrisponde a 4?
- Arbat corrisponde alla lettera G.
- Ha ragione, è completamento diverso, - dissi. – Mi scusi, Nina.
- Si figuri, - disse Nina. – Tanto non ho niente da fare.
- Cercherò di non sbagliare più, - risposi io. - Il telefono non funziona, si deve essere inceppato qualcosa e finisco per chiamare lei.
-Eh sì, - annuì Nina.
Riagganciai.

Forse bastava aspettare un po', o comporre il numero dell'ora esatta per far in modo che al centralino si ricollegassero le linee e io riuscissi a telefonare.

"Sono le ore 22 in punto", - disse la donna del numero "100".

All'improvviso pensai: se la sua voce era stata registrata tanti anni fa, mettiamo dieci, poteva darsi

che componesse il numero “100” quando si annoiava o quando era sola in casa, per ascoltare la sua voce, la sua voce da giovane. Ma forse era già morta. E allora il figlio o una persona che l’amava componeva il “100” per ascoltare la sua voce.

Richiamai Nina.

- Pronto, - disse la Nina con la voce giovane. - È di nuovo lei, Vadim Nikolaevič?

- Sì, - risposi io. – Evidentemente i nostri telefoni si sono collegati per l’eternità. La prego di non arrabbiarsi o pensare che la prenda in giro. Ho composto il numero che mi serviva con molta attenzione.

- Certo, certo, - disse Nina rapidamente. – Non l’ho pensato neanche per un minuto. Ha tanta fretta, Vadim Nikolaevič?

- No, - risposi io.

- La faccenda con Nina era importante?

- No, volevo solo sapere se era a casa.

- Sentiva la sua mancanza?

- Come posso dire…

- Ho capito, è geloso, - disse Nina.

- Lei è una persona buffa, - dissi io. - Quanti anni ha, Nina?

- Tredici. E lei?

- Quaranta passati. Ci divide un muro di mattoni molto spesso.

- E ogni mattone è un mese, giusto?

- Anche un solo giorno può essere un mattone.

- Sì, - sospirò Nina, - allora è un muro molto spesso. E adesso a cosa sta pensando?

- Difficile a dirsi. In questo momento a niente. Sto parlando con lei, no?

- Se lei di anni ne avesse avuti tredici o anche quindici, avremmo potuto fare conoscenza - disse Nina. – Sarebbe stato molto divertente. Io le avrei detto: ci vediamo domani sera al monumento di Puškin, mi farò trovare lì alle 7 in punto. E non ci saremmo riconosciuti. Dove si incontra lei con Nina?

- Dipende dalle volte.

- Anche da Puškin?

- Non proprio. A volte ci incontravamo davanti al “Rossia”.

- Dove?

- Al cinema “Rossia”

- Non lo conosco.

- Beh, in piazza Puškin.

- Non mi dice niente lo stesso. Lei probabilmente scherza, io la conosco bene piazza Puškin.

- Non importa, - dissi io.

- Perché?

- È passato tanto tempo.

- Quanto?

La ragazzina non voleva riagganciare. Chissà perché si ostinava a continuare il discorso.

- È sola a casa? – chiesi.

- Sì. Mia mamma ha il turno serale. È infermiera in un ospedale militare. Si fermerà lì per la notte.

Sarebbe potuta tornare stasera, ma ha dimenticato a casa l’autorizzazione.

- Capisco, - dissi. – Bene, vai a letto, ragazzina, che domani c’è scuola.

- Mi parla come a una bambina piccola.

- No, cosa dici, io ti parlo come a un’adulta.

- La ringrazio. Solo ci vada lei a letto, se ci tiene, alle sette di sera. La saluto. E non provi più a chiamare la sua Nina, che poi rischia di ritrovare me, e di svegliare una bambina piccola.

Riagganciai. Poi accesi il televisore e scoprii che il modulo lanciato sulla Luna aveva percorso 337 metri in una sessione. Il modulo faceva il suo lavoro, invece io non combinavo niente. Decisi di provare a chiamare Nina per l’ultima volta che erano già circa le undici, per un’ora intera mi ero perso in sciocchezze. E decisi che se mi fosse ricapitata la ragazzina avrei riagganciato subito.

- Lo sapevo che avrebbe richiamato, - disse Nina, appena raggiunta la cornetta. – Per favore non riagganci. Mi sto annoiando molto, ad esser sincera. Non ho niente da leggere ed è ancora presto per dormire.

- E va bene, - dissi. – Allora parliamo. Perché non dorme a quest’ora?

- Sono solo le otto, - disse Nina

- Ha l'orologio indietro, - dissi. – Sono già le undici passate.

Nina scoppiò a ridere. Aveva una bella risata, tenera.

- Si vuole proprio sbarazzare di me a tutti i costi eh? - disse. - Siamo in ottobre, ecco perché si è fatto buio e a lei sembra che sia già notte.

- Adesso è il suo turno di scherzare? – le chiesi.

- No, non scherzo. Non solo ha l'orologio sbagliato, ma anche il calendario.

- Perché sbagliato?

- Adesso non mi verrà a dire che da lei non è ottobre, ma febbraio.

- No, dicembre, - risposi io. E chissà perché, come se non mi credessi da solo, guardai il giornale appoggiato a fianco sul divano. "Ventitré dicembre" si leggeva sotto il nome della testata.

Restammo un po' in silenzio, io sperando che lei a un certo punto si congedasse. Ma invece mi chiese d'un tratto:

- Lei ha cenato?

- Non ricordo, - risposi con sincerità.

- Vuol dire che non ha fame.

- Vero, non ho fame.

- Io invece ho fame.

- Come, a casa non c'è niente da mangiare?

- Niente! – disse Nina. – Rotolano le palle di fieno. Non lo trova divertente?

- Non saprei neanche come aiutarla, - dissi io. – Invece di soldi ne ha?

- Sì, ma solo un po'. E tutto è già chiuso. Ma tanto che cosa vuoi comprare?

- Sì, - annuii. - È tutto chiuso. Vuole che frughi nel frigorifero per vedere cosa c'è?

- Lei ha un frigorifero?

- Uno vecchio, - risposi. – Marca "Sever". Le dice niente?

- No, - disse Nina. - E se trova qualcosa poi che fa?

- Poi? Prendo un taxi al volo e glielo porto. Basta che scenda all'ingresso.

- Lei vive lontano? Io in vicolo Sivzev Vražek. Numero 15/25.

- E io in via Mosfil'movskaya. Vicino alle colline Lenin. Dietro all'università.

- Non conosco neanche questo posto. Ma non importa. L'ha pensata bene, e la ringrazio per questo. Allora che cos'ha nel frigorifero? Chiedo tanto per, non pensi male.

- Se lo sapessi, - dissi io. – Adesso porto il telefono in cucina e guardo insieme a lei.

Mi spostai in cucina, con il cavo che mi strisciava dietro come un serpente.

- Eccoci qua, - dissi, - apriamo il frigorifero.

- Può portarsi il telefono dietro? Non avevo mai sentito prima una cosa del genere.

- Certo che posso. Il suo telefono dov'è messo?

- In corridoio. Appeso alla parete. Ma cos'ha nel frigo?

- Allora, dunque… cosa c'è qui nel sacchetto? Delle uova, niente di interessante.

- Uova?

- Già. Di gallina. Vuole mica che le porti del pollo? No, è francese, congelato. Da quando l'ha cucinato fa in tempo a morire di fame. E la mamma a tornare dal lavoro. Meglio se le porto degli insaccati. Anzi no, ho trovato delle sardine del Marocco, 16 copechi a scatoletta. Da mangiare con mezzo barattolo di maionese. Mi sente?

- Sì, - disse Nina a voce molto bassa. – Ma perché scherza così? All'inizio volevo ridere un po', ma ora sono diventata triste.

- Perché dice questo? Ha veramente così tanta fame?

- No, lei lo sa bene.

- So cosa?

- Lo sa, - disse Nina. Poi dopo un po' di silenzio aggiunse: - Già che c'è mi dica, ne ha di caviale rosso?

- No, - risposi io. Però ho un filetto di halibut.

- Basta così, per favore, - disse Nina con fermezza. – Meglio cambiare tema. Ho capito tutto.

- Capito cosa?

- Che anche lei ha fame. E cosa vede dalla finestra?

- Dalla finestra? Case, la fabbrica di stampa e sviluppo delle pellicole. Proprio adesso, alle undici e mezza, sta finendo il turno e molte ragazze stanno uscendo dall'ingresso. Si vedono anche gli

studi della “Mosfil’m”. E una squadra di vigili del fuoco. E la ferrovia. Ora ci sta passando un treno locale.

- E lei vede tutto questo?

- Il treno a dire la verità sta passando lontano. Si vede solo una fila di lucine, di finestrini!

- Lei è un gran bugiardo!

- Non si parla così agli adulti, - dissi. – Posso sbagliarmi ma di certo non posso dire bugie. Quindi cosa avrei detto di sbagliato?

- Che vede il treno. Questo non è possibile.

- Cos’è, invisibile, per caso?

- No, è visibile, solo che non può avere le luci accese. Lei non ci ha neanche guardato fuori dalla finestra.

- Perché? Ci sono proprio di fronte.

- E da lei in cucina la luce è accesa?

- Certo, sennò come avrei fatto a frugare nel frigorifero al buio? La lampadina dentro si è fulminata.

- Vede, questa è già la terza volta che la becco!

- Nina cara, spiega che cosa mi avresti beccato fare.

- Se lei guarda fuori allora la finestra non è più oscurata. E se la finestra non è più oscurata allora ha spento la luce. Giusto?

- Sbagliato. Perché mai avrei dovuto oscurare la finestra? Cosa c’è, una guerra?

- Ohi ohi ohi! Come fa a dire così tante bugie? Cosa le sembra, pace, questa?

- Beh posso capire il Vietnam, il Medio Oriente… Ma non parlo di quello.

- Neanch’io parlo di quello… Aspetti, è invalido?

- No, per fortuna ho tutto al suo posto.

- Ha un permesso di lavoro?

- Quale permesso?

- E allora perché non è al fronte?

Solo a quel punto cominciai a sospettare che qualcosa non quadrasse. Sembrava che la ragazzina si prendesse gioco di me. Ma lo faceva con una naturalezza e una serietà tale da quasi spaventarmi.

- In che fronte dovrei essere, Nina?

- In quello più comune. Dove tutti. Dove papà. Al fronte con i tedeschi. Parlo seriamente, non scherzo. Lei invece parla in modo così strano. Che non stia mentendo sul pollo e sulle uova?

- Non mento, - risposi io. – E non c’è nessun fronte. È il caso che venga davvero da lei?

- Io parlo davvero sul serio! – disse Nina quasi urlando. - La smetta. All’inizio era interessante e divertente. Ma adesso non lo è più. Mi scusi, è come se non stesse fingendo ma dicesse la verità.

- Lo giuro, ragazzina, dico la verità.

- Adesso sì che mi è venuta paura. La nostra stufa non scalda quasi. È rimasta poca legna. E fa buio. Ho solo un lumino. Non c’è l’elettricità oggi. E quanto non vorrei starmene da sola. Mi sono imbacuccata con tutte le cose pesanti che avevo.

E proprio a quel punto in modo brusco e stizzito ripeté la domanda:

- Perché non è al fronte?

- In quale fronte potrei mai essere?

- Che fronte ci può mai essere nel 1972!

- Mi sta prendendo in giro?

La voce cambiò di nuovo di tono, si fece diffidente, piccola, alta solo un palmo da terra. E un’immagine incredibile e dimenticata si manifestò davanti ai miei occhi: quella di me stesso molti anni prima, trenta o anche più. Quando anch’io avevo 12 anni. E in camera avevo una stufetta a carbone. E io me ne sto seduto sul divano con le gambe piegate. E c’è una candela accesa, o è una lampada a cherosene? E un pollo sembra una cosa irreale, un uccello fiabesco, che mangiano solo nei romanzi, anche se a quel tempo non pensavo al pollo…

- Perché sta in silenzio? – chiese Nina. – È meglio se parla.

- Nina, - replicai io. – Che anno è?

- Il quarantadue, - disse Nina.

Io intanto ricomponevo nella mia mente il puzzle di incongruenze nelle sue parole. Non conosce il cinema “Rossija”. Ha un numero di telefono di sole sei cifre. Le finestre oscurate…

- Ne sei sicura? – le chiesi.

- Sì, - rispose Nina.

Credeva a quello che diceva. Forse era stata la sua voce a ingannarmi? Forse non aveva tredici anni? Forse era una donna quarantenne che si era ammalata già a quel tempo, bambina, e le sembrava di essere rimasta in guerra?

- Mi ascolti, - dissi calmo. – Non riagganci. Oggi è il ventitré dicembre del 1972. La guerra è finita ventisette anni fa. Lo sa questo?

- No, - rispose Nina.

- Sì che lo sa. Adesso sono le undici passate… Come glielo posso spiegare?

- Va bene, - disse Nina docilmente. – Quello che so è che non mi porterà il pollo. Ci sarei dovuta arrivare, che non si trovano polli francesi in giro.

- Perché?

- Ci sono i tedeschi in Francia.

- È da un bel po' che in Francia non ci sono più i tedeschi. Solo se sono turisti, ma se è per quello ci sono anche da noi.

- Ma come? Chi li fa entrare?

- Perché non dovrebbero?

- Non le passi per la testa di dire che i crucchi ci sconfiggeranno! Probabilmente lei è solo un sabotatore o una spia.

- Si sbaglia, lavoro per il COMECON, il consiglio di mutua assistenza economica. Mi occupo dell'Ungheria.

- Ecco un'altra bugia! In Ungheria ci sono i fascisti.

- Gli ungheresi hanno cacciato da un bel po' i loro fascisti. L'Ungheria è una repubblica socialista.

- Fiù, temevo che lei fosse per davvero un sabotatore. Ma invece si inventa proprio tutto. No, non ribatta. Mi racconti piuttosto di quel che sarà dopo. Si inventi quello che vuole, basta che mi faccia star bene. La prego. E mi scusi se sono stata così scontrosa. È solo che non avevo capito.

Io smisi di controbattere. Come spiegarlo? Mi immaginai di nuovo lì seduto sul divano proprio nel 1942: quanto mi sarebbe piaciuto scoprire quando i nostri avrebbero preso Berlino e impiccato Hitler. E scoprire anche dove avevo perso la tessera del pane di ottobre. E dissi:

- Sconfiggeremo i nazisti il 9 maggio del 1945.

- Non può essere! Manca ancora così tanto.

- Ascoltami Nina, senza interrompere. Ne so di più. Prenderemo Berlino il due maggio. Faranno persino una medaglia: "Per la presa di Berlino". E Hitler si toglierà la vita. Prenderà del veleno e lo darà a Eva Braun. E poi i soldati delle SS porteranno il suo corpo nel cortile della Cancelleria del Reich, lo ricopriranno di benzina e gli daranno fuoco.

Io raccontavo tutto questo non a Nina. Lo raccontavo a me stesso. Se Nina non mi credeva o non capiva subito i fatti, glieli ripetevo obbediente, andavo a ritroso quando mi chiedeva chiarimenti su qualche passaggio, e ci mancava poco che non perdessi di nuovo la sua fiducia quando le dissi che Stalin sarebbe morto. Ma poi la riconquistai raccontandole di Jurij Gagarin e del Nuovo Arbat.

La feci persino ridere, raccontandole che le donne avrebbero indossato pantaloni a zampa e gonne veramente corte. Mi ricordai persino di quando i nostri avrebbero attraversato il confine con la Prussia. Persi il senso della realtà. La piccola Nina e il piccolo Vadik erano seduti davanti a me sul divano ad ascoltare. Solo che erano affamati come lupi. Per Vadik le cose andavano anche peggio che per lei; aveva perso la tessera del pane e fino alla fine del mese a lui e alla madre toccava campare solo con la tessera del lavoro di lei, perché Vadik aveva seminato la sua da qualche parte nel cortile, e solo dopo quindici anni si sarebbe ricordato all'improvviso come era andata, e se la sarebbe di nuovo presa pensando che avrebbe potuto ritrovarla anche dopo una settimana; gli era, ovviamente, cascata nello scantinato, quando aveva lanciato il cappotto contro la grata per fare due tiri a pallone.

E solo in seguito le dissi, quando si era stancata di ascoltare quella che riteneva una bella favola:

- Sai dov'è via Petrovka?

- Sì, - rispose Nina. – Non le hanno cambiato nome?

- No, allora…

Le raccontai come entrare nel cortile da sotto l'arco e dello scantinato che avrebbe trovato in fondo, chiuso da una grata. Se era ottobre del quarantadue, a metà mese, allora era possibile che la tessera si trovasse ancora lì dove avevamo giocato a calcio e io l'avevo persa.

- Che cosa terribile! – disse Nina. – Non sarei sopravvissuta a una cosa del genere. Bisogna andare immediatamente a cercarla. Lo faccia.

Anche lei cominciò a prenderci gusto e ad allontanarsi dalla realtà, né io né lei capivamo più in quale anno ci trovassimo: eravamo fuori dal tempo, più vicini al suo quarantadue.

- Io non posso andare a cercarla, - dissi. – Sono passati molti anni. Ma se tu puoi, prova ad andarci, il cortile dovrebbe essere aperto. In caso d'emergenza dirai che la tessera ti è caduta a te.

E in quel momento cadde la linea.

Nina non c'era più. Dalla cornetta usciva un rumore disturbato. Una voce femminile disse:

- È il 148-18-15? C'è una chiamata per lei da Ordžonikidze.

- Ha sbagliato numero, - dissi io.

- Mi scusi, - rispose la voce femminile con indifferenza.

Poi seguirono brevi segnali acustici. Mi misi subito a ricomporre il numero di Nina. Dovevo scusarmi. Dovevo ridere un po' con lei sull'assurdità di tutta quella vicenda…

- Sì, - disse la voce di Nina. Dell'altra Nina.

- È lei? – chiesi

- Ah, sei tu Vadim? Cosa ci fai sveglio?

- Scusa, - dissi io. - Mi serve un'altra Nina.

- Cosa?

Riagganciai e rifeci il numero.

- Sei impazzito? – chiese Nina. – Hai bevuto?

A quel punto riprovare era inutile. La chiamata da Ordžonikidze aveva riportato tutto al suo posto. Ma qual era il vero numero di Nina? Arbat – tre, no, Arbat, uno, trentadue – trenta… No, quaranta…

La Nina adulta mi richiamò.

- Sono stata tutta la sera a casa, - disse. – Pensavo che mi avresti chiamata per spiegarmi perché ti sei comportato così ieri sera. Ma è evidente che tu sia completamente impazzito.

- Possibile, - annuii. Non avevo voglia di raccontarle dei lunghi discorsi con l'altra Nina.

- Quale altra Nina poi? – mi chiese. – Una Nina ideale? Stai cercando di dire che mi vorresti vedere diversa?

- Buonanotte, Ninočka, - dissi. – Domani ti spiego tutto.

…Ma la cosa più interessante di questa storia strana è il suo epilogo, altrettanto strano. Il giorno seguente di mattina andai da mia madre. Le dissi che avrei messo in ordine il soppalco. Dopo tre anni che le promettevo di farlo, a quel punto presi io l'iniziativa. So che mia mamma non butta mai via niente che le sembra possa essere utile per il futuro. Frugai per circa un'ora e mezza tra vecchie riviste, libri di scuola, serie incomplete di volumi allegati alla rivista "Niva". I libri non erano impolverati, ma odoravano lo stesso di polvere vecchia e tiepida.

Finalmente riuscii a trovare l'elenco telefonico del 1950. Era gonfio per i biglietti e i pezzi di carta infilati tra le sue pagine, i cui angoli erano logori e sporchi di unto. L'elenco era così familiare, che mi stupii di essermene potuto dimenticare: se non fosse stato per la conversazione con Nina non mi sarei mai ricordato della sua esistenza. E mi vergognai un po', come davanti a un abito che dopo aver servito egregiamente il suo proprietario viene consegnato a un rigattiere andando incontro a morte certa.

Sapevo le prime quattro cifre: G-1-32… Sapevo anche che il telefono, se nessuno di noi fingeva, se non ero stato preso in giro, si trovava in vicolo Sivzev Vražek, al numero 15/25. Non c'era nessuna chance di trovare quel telefono. Mi ero seduto con l'elenco nel corridoio, su uno sgabello tirato fuori dal bagno. Mia madre non capì nulla, sorrise solo passandomi a fianco e disse:

- Fai sempre così. Cominci a mettere in ordine i libri, e poi sprofondi nella lettura dopo dieci

minuti. Fine delle pulizie.

Non si accorse che stavo leggendo l'elenco telefonico. Trovai quel numero. Venti anni prima era ancora nell'appartamento in cui era nel quarantadue. E risultava a nome Frolova K.G.

Era vero, perdevo tempo in sciocchezze. Cercavo qualcosa che non poteva neanche esistere. Ma riesco a immaginarmi con facilità che il 10% delle persone normali al mio posto avrebbe fatto lo stesso. E andai al vicolo Sivzev Vražek.

I nuovi inquilini dell'appartamento non sapevano dove fossero andati i Frolov, e neanche se avessero mai abitato lì. Ma ebbi un colpo di fortuna con l'amministrazione condominiale. Un'anziana contabile si ricordava di loro e grazie al suo aiuto scoprii tutto quello che mi occorreva, attraverso l'ufficio residenza.

Faceva già buio. Per il nuovo quartiere il vento spazzava un sottile strato di neve tra solitari palazzoni prefabbricati.

In un negozio standard a due piani vendevano polli francesi in pacchetti trasparenti ricoperti di brina. Mi venne la tentazione di comprarne uno e portarglielo come promesso, anche se in ritardo di una ventina d'anni. Ma feci bene a non farlo. Nell'appartamento non c'era nessuno. E da come rimbombò il suono del campanello ebbi l'impressione che fosse vuoto, che i suoi inquilini se ne fossero andati.

Me ne stavo per andare, ma poi, visto che ero arrivato fino a quel punto, suonai al campanello della porta accanto.

- Mi scusi, Nina Sergeevna Frolova vive qui vicino?

Un ragazzo in canottiera, con una saldatrice ancora fumante in mano, rispose con indifferenza:

- Sono partiti.

- Per dove?

- È un mese che sono partiti per il nord. Non torneranno fino a primavera. Nina Sergeevna e anche suo marito.

Mi scusai e presi a scendere le scale. E pensai fosse del tutto probabile che a Mosca non vivesse una sola Nina Sergeevna Frolova classe 1930.

- Aspetti un attimo, - disse il ragazzo. – Mia madre vuole dirle una cosa.

Sua madre apparì lì sull'uscio, aggiustandosi la vestaglia.

- E lei chi sarebbe?

- Sono solo un conoscente. – risposi.

- Per caso Vadim Nikolaevič?

- In persona.

- Eccola, - si rallegrò la donna, - per poco non la lasciavo scappare. Nina non me lo avrebbe mai perdonato. Mi ha detto proprio così: non te lo perdono. E ha attaccato un biglietto sulla porta. Ma probabilmente i ragazzi lo hanno strappato. È passato già un mese. Lei aveva detto che sarebbe arrivato a dicembre. E ha detto anche che avrebbe provato a tornare, ma da così lontano…

La donna se ne stava ritta sull'uscio a guardarmi, forse aspettando che le svelassi un qualche segreto, le raccontassi di un amore sfortunato. Probabilmente aveva fatto il terzo grado anche a Nina: in che rapporti eravate? E anche Nina le aveva risposto: "È solo un conoscente".

La donna dopo aver fatto una pausa recuperò una lettera dalla tasca della vestaglia.

"Caro Vadim Nicolaevič,

Io lo so per certo che lei non verrà. Come si fa a credere ai sogni d'infanzia, quando anche a noi stessi sembrano solo dei sogni? Eppure la tessera del pane si trovava proprio in quello scantinato del quale aveva fatto in tempo a parlarmi…"

"La scuola degli sciocchi" di Saša Sokolov: una realtà per due

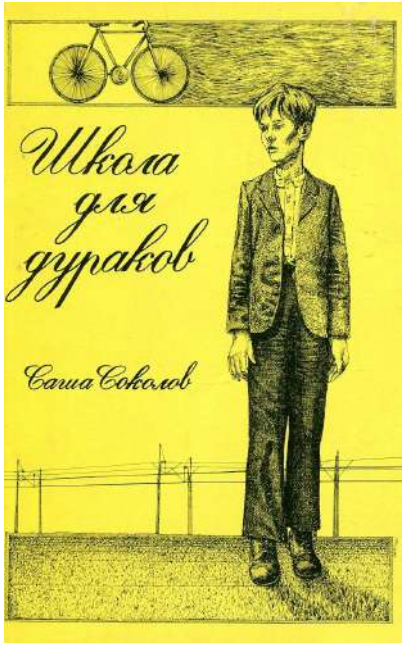
Marta Zecchin

"*Il tempo è un'invenzione, o è niente del tutto*"
(Henri Louis Bergson)

"*An enchanting, tragic and touching book*", scrisse Vladimir Nabokov a Carl Proffer, in una lettera datata 17 maggio 1976, a proposito del primo romanzo di Saša Sokolov, *Škola dlja durakov* ("La scuola degli sciocchi", 1976). Proprio la benedizione letteraria imposta dal grande maestro dell'emigrazione, di certo non noto per la prodigalità nell'elargire lodi, garantì la pubblicazione del romanzo e ne segnò la successiva fortuna. *La scuola degli sciocchi,* che si caratterizza per la raffinata costruzione formale e stilistica e per il completo sovvertimento della percezione della realtà, è ad oggi considerata una delle opere fondamentali del secondo Novecento russo, nonché uno dei cardini del discorso postmodernista.

Sokolov scrisse il romanzo tra il 1972 e il 1973 nella tranquillità della campagna russa nei dintorni di Tver', dove trovò lavoro come guardiacaccia dopo essersi lasciato alle spalle Mosca, gli incontri poetici dello SMOG (*Samoe Molodoe Obščestvo Geniev*, "La più giovane società di geni") e il suo impiego come giornalista. Data l'impossibilità della pubblicazione ufficiale, l'opera vide la luce soltanto qualche anno più tardi, seguendo un paradigma tristemente comune a tanta letteratura russa, e non solo, di quegli anni. Alcune copie circolarono in una cerchia ristretta attraverso i canali del samizdat, mentre il manoscritto, in un percorso tortuoso che toccò persino Alessandria d'Egitto, riuscì a giungere oltreoceano, alla casa editrice dell'emigrazione Ardis, nel Michigan. Qui venne finalmente pubblicato in russo nel 1976, grazie anche alla recensione entusiasta che ne fece Nabokov, mentre in patria apparve oltre un decennio più tardi, nel 1989, sulle pagine della rivista "Oktjabr'" ("L'Ottobre"). Poco dopo la pubblicazione del romanzo per Ardis Sokolov lasciò il Paese, stabilendosi dapprima in Austria, poi negli Stati Uniti e, infine, in Canada, dove ottenne la cittadinanza. D'altronde Sokolov non aveva mai fatto mistero della propria insofferenza nei confronti del regime e già in gioventù aveva tentato la fuga dall'Unione Sovietica. L'emigrazione si configura dunque per lui come l'unica possibilità di continuare a pubblicare.

L'opera d'esordio di Sokolov, come si è detto, non aveva alcuna speranza di pubblicazione ufficiale in patria, non tanto per il suo contenuto, quasi del tutto privo di critiche politiche o ideologiche, quanto per la forma e la lingua estremamente sperimentali e dall'eco modernista. Se è vero che la realtà sovietica è soltanto tratteggiata a fare da sfondo al racconto, è però presente almeno una critica al potere che riguarda ancora una volta la libertà d'espressione negata agli scrittori e fa riferimento ad una pratica brutale e disumana, ma purtroppo praticata in URSS, quale quella dell'internamento coatto dei dissidenti. Nelle ultime pagine del romanzo, in un dialogo fra il protagonista e il suo autore, quest'ultimo esprime la sua preoccupazione e spiega che se l'opera dovesse finire in determinate mani e se ne venisse a sapere l'autore, avrebbero potuto spedirlo "dal dottor Zauze", il medico psichiatra presso cui è in cura il protagonista.



La copertina della prima edizione

Protagonista/narratore della *Scuola degli sciocchi* è, infatti, un adolescente schizofrenico, le cui due personalità dialogano costantemente fra loro, con gli altri personaggi e con l'autore del romanzo. L'opera si stilizza come un lungo flusso di coscienza del protagonista (o dei protagonisti?), lo "Scolaro tal dei tali", un ragazzino affetto da un disturbo dissociativo della personalità che frequenta una scuola differenziale, la Scuola degli sciocchi, per l'appunto. Il ragazzo parla costantemente con l'altro sé stesso, che è parte di lui, ma allo stesso tempo gli è opposto, dando vita a un lungo monologo/dialogo a tratti sconclusionato, al quale prendono parte gli altri personaggi del racconto.

Nel corso del romanzo non si scoprirà quale sia il nome dello Scolaro, così come non verrà mai esplicitato il nome del villaggio di dacie che fa da sfondo al racconto. La mancanza dei nomi proietta quindi fin da subito il lettore in una realtà vaga e indeterminata. Il nome è forse il legame più elementare che un oggetto intrattiene con la realtà: se qualcosa esiste, allora ha un nome; ma qui i nomi sono assenti e ciò mette in discussione la loro esistenza. Proprio questo dubbio assale anche il protagonista che nel descrivere il paesaggio si chiede: "*O forse il fiume non c'era nemmeno? Forse. Ma aveva un nome? Sì, aveva un nome.*" (p. 12); e poco oltre: "*Se non mi sbaglio, ci sono tre o quattro gruppi di dacie nella zona della stazione. E la stazione aveva un nome? – non riesco assolutamente a dirlo, è così lontana. La stazione aveva un nome.*" (p. 13) Sono del resto molti i personaggi nel libro il cui nome è soggetto a modifiche o a uno sdoppiamento. È il caso del postino Micheev/Medvedev, della vedova Šejna Trachtenberg/Tinbergen o del geografo Pavel/Saul Norvegov. È infine significativo che l'unico altro appellativo attribuito allo Scolaro tal dei tali sia quello di "Ninfea", che ottiene attraverso la sua trasformazione in un fiore. In definitiva ottiene un nome, e quindi una qualche identità, soltanto dissociandosi dalla realtà e trasfigurandola.

L'elemento che causa maggior straniamento nel lettore è però senz'ombra di dubbio quello temporale. La realtà, filtrata dallo sguardo alterato del giovane schizofrenico, è totalmente destrutturata e privata di qualsiasi coordinata spazio-temporale o legame causa-effetto, dando vita ad un non-tempo in cui eventi, cose e persone si mescolano di continuo senza sottostare alle leggi della logica. Nello scorrere indistinto di questo tempo trovano posto contemporaneamente diverse potenziali realtà, che nella percezione del giovane scolaro coesistono senza nessun problema. A più riprese è lo stesso protagonista a parlarci di questo suo problema di percezione del tempo; sa di avere "*qualche cosa di sbagliato rispetto al tempo*", di non essere in grado di "*capire il tempo nel modo giusto*" (p.18) Il tempo dello Scolaro è un tempo fluido, che non si fa inquadrare in una successione concatenata di eventi e sembra ricordare il concetto bergsoniano di tempo interiore.

"*È come se tra noi e lui, il tempo, ci fosse una sorta di malinteso, di confusione, come se non tutto fosse a posto. I nostri calendari sono basati sull'arbitrio: i numeri che vi sono scritti non significano niente, non sono garantiti da niente, come soldi falsi. Perché per esempio dopo il primo*

gennaio deve venire il due e non subito il ventotto? E possono forse i giorni susseguirsi l'un l'altro, e basta? Non è un'assurdità poetica, la successione dei giorni? Ma non c'è nessuna successione, i giorni vengono quando uno di loro si sente di venire, e qualche volta ne arrivano parecchi, tutti insieme. Oppure un giorno non viene per tanto tempo. [...] *Vorrei anche dire che ciascuno di noi ha un suo calendario della vita, che non assomiglia a quello di nessun altro. Caro Leonardo, se lei mi chiedesse di comporre il calendario della mia vita, le porterei un foglietto di carta con tanti puntini.*" (pp. 29-30)

Nel procedere non lineare di questo tempo, che sembra scorrere contemporaneamente in più direzioni, categorie quali passato, presente e futuro perdono di significato e si fondono di continuo, sia sul piano del contenuto, sia su quello della lingua. Ne è un esempio perfetto il personaggio del geografo, nonché insegnante della scuola differenziale, Pavel Norvegov, nella cui vicenda tempo e realtà sono alterati a tal punto da sfidare persino l'ineluttabile. Nella sua storia vita e morte non si piegano alla logica, le sfuggono e si annullano. Così, fin dall'inizio del romanzo sappiamo che l'eccentrico insegnante è morto nella sua dacia in seguito a una malattia, salvo poi vederlo conversare tranquillamente con lo Scolaro mentre se ne sta seduto sulla finestra dell'aula, ignaro di cosa gli sia successo. Saranno infine i racconti del ragazzo, intervallati da innumerevoli digressioni, a guidarlo alla presa di coscienza e a ricordargli di essere morto. In una delle scene forse più stranianti dell'intera opera lo Scolaro riporta le parole con cui al momento del decesso lo stesso Norvegov aveva annunciato la propria morte agli studenti:

"*Qual è la sua malattia Saul Petrovič? Lei ha detto: non è una malattia, amici, non è una malattia – e intanto si srotolava i pantaloni che si era rimboccato sopra le caviglie – la verità è che io sono morto, sì, proprio così, io sono morto, diavolo, sono morto. La nostra scienza medica, si sa, è una schifezza, ma in questi casi non si sbaglia, è sempre precisa, non c'è possibilità di errori, la diagnosi è esatta: sono morto – ha detto lei Saul Petrovič – e sono tanto arrabbiato. (Nervosamente.) Proprio come pensavo, – ha detto Saul, seduto sul ripiano della finestra, mentre si scaldava la pianta dei piedi sul calorifero –* [...] *è chiaro, ora ricordo tutto.*" (p. 198)

Oltre al tempo, anche lo spazio subisce una certa deformazione e il villaggio di dacie che fa da sfondo alla narrazione viene così ad assumere un carattere atemporale e aspaziale. Di particolare rilevanza è il fiume Lete, che attraversa il villaggio e rappresenta una sorta di confine tra il mondo reale e un mondo altro. La dacia di Norvegov si trova significativamente aldilà del fiume, ed è quindi solo oltrepassando questo limite che lo Scolaro e i suoi compagni possono andare a far visita al loro maestro già morto ed intrattenersi con lui. In un passaggio dal carattere fortemente metaletterario posto a chiusura del libro, l'efficace metafora di un'esondazione descrive, infine, come questo confine venga completamente abbattuto, eliminando di fatto ogni distinzione tra ciò che è reale e ciò che non lo è, e consentendo all'autore e ai suoi personaggi di uscire indisturbati dai confini dell'opera letteraria:

"*Scolaro tal dei tali, permetta che io, l'autore, interrompa di nuovo la sua narrazione. È venuto il momento di finire il libro: non ho più carta. Le dico, però, che se vorrà aggiungere altri due o tre episodi della sua vita correrò subito al negozio a comprarne altre risme. Lo farei volentieri, caro autore, ma lei non mi crederebbe. Potrei parlarle* [...] *di quello che è successo alle nostre dacie quando il Suscitatore si è messo finalmente al lavoro: quel giorno il fiume è uscito dagli argini, ha inondato le dacie a ha trascinato via le barche. Scolaro tal dei tali, la notizia è interessante e, a mio avviso, assolutamente attendibile, quindi andiamo insieme a comprare la carta e, lungo la strada, lei mi racconterà tutto con ordine e nei dettagli. Andiamo – dice Ninfea.*" (p. 219)

Quanto detto finora si riflette ovviamente anche sulla costruzione formale del romanzo, che risulta perciò del tutto singolare. Conseguenza diretta del sovvertimento temporale è la mancanza di un intreccio lineare, a cui si sostituiscono invece immagini e motivi ricorrenti, evocati dalla mente del protagonista tramite associazioni più o meno chiare di idee. Se nel complesso manca una trama, è però vero che i plot dei singoli eventi raccontati risultano estremamente complessi ed intricati, poiché spesso e volentieri la stessa situazione viene ricordata in maniera diversa dalle due personalità dello Scolaro, permeando il tutto di un senso di inaffidabilità che non permette al lettore di stabilire con certezza cosa sia realmente accaduto e cosa sia frutto della mente malata del protagonista.

Un ultimo aspetto degno di attenzione è, infine, quello linguistico. In un'opera come questa, in cui i confini del reale sono spinti all'estremo, anche la normale relazione tra suono e significato si fa più labile, fino quasi a sfociare nel nonsense. Sono numerosi i passaggi del testo in cui si assiste al progressivo venir meno della punteggiatura, al confondersi dei tempi verbali, alla disgregazione della sintassi in favore dell'associazione sonora, con un esito che lo stesso Sokolov descrive come "proesia".

"*io sono Veta casta bianca Vetka vergolina io fiorisco voi non avete alcun diritto io abito nei giardini non gridate io non grido è il treno che arriva e grida tra ta ta tu tu tu che cosa è tra e chi sei tu Veta del vetrice verga di là dalla finestra nella casa laggiù giù su là su chi è su che cosa è su Vetka del vetrice e del vento tararam tranvai tramvai ai ahi sera buona biglietti b lieti volate nel Lete il fiume che non c'è zero Lete zeta z età Veta Alfa Beta Gamma* [...]." (pp. 14-15)

Da quanto si è detto è chiaro che *La scuola degli sciocchi* non è un romanzo sulla schizofrenia e tantomeno una storia strappalacrime su un ragazzino affetto da una malattia mentale. Quest'ultima, al contrario, è uno strumento, un vero e proprio procedimento letterario che permette all'autore di indagare la realtà con sguardo nuovo e di plasmarla a suo piacimento.

Bibliografia:

Donatella Possamai, *Al crocevia dei due millenni. Viaggio nella letteratura russa contemporanea*, Padova, Esedra editrice, 2018.

Elena Kravchenko, *The Prose of Sasha Sokolov. Reflections on/of the Real*, London, The Modern Humanities Research Association, 2013.

John Freedman, *Memory, Imagination and the Liberating Force of Literature in Sasha Sokolov's A School for Fools*, in "Canadian-American Slavic Studies", n. XXI (3-4), 1987.

Sasha Sokolov, *La scuola degli sciocchi*, trad. di Margherita Crepax, Milano, Salani, 2007.

Sitografia:

https://www.culturedeldissenso.com/la-scuola-degli-sciocchi/ (ultima consultazione: 18/01/2022)

https://polka.academy/articles/529 (ultima consultazione: 25/01/2022)

https://www.svoboda.org/a/24200193.html (ultima consultazione: 15/01/2022)

"NeprOsti": il postmodernismo di Taras Prohas'ko nella mitologia dei Carpazi

Yuliya Oleksiivna Corrao Murdasova

Taras Prohas'ko è autore di racconti e saggi meditativi che affascinano i mistici, i botanici e i filosofi, ma è diventato ben presto uno dei maggiori esponenti della letteratura ucraina postmodernista. Lo scrittore nasce nel 1968 a Ivano-Frankivs'k (conosciuta prima del 1962 come Stanislav) e si laurea in botanica presso l'Università Statale "Ivan Franko" a L'viv nel 1992, ma ben presto si avvicina al giornalismo e alla scrittura di romanzi e poesie. L'opera che lo ha reso ancor più popolare è stato il romanzo-saggio *NeprOsti* ("Complicati") del 2002: uno ritmo e stile pacato, lento e pieno di rimandi, che combina elementi magici alla storia e ai miti. Così lo scrittore contemporaneo Yurij Andruhovyč descrive lo stile di Prohas'ko: "*così lentamente e chiaramente avrebbe potuto scrivere solo una pianta*" ("*так повільно і точно могла б писати рослина*").

Taras' Prohas'ko

Taras Prohas'ko si allontana da qualsiasi corrente letteraria che, in modo paradossalmente indipendente, lo attira e lo ingloba. Il suo è un postmodernismo *degli Anni Novanta, Devjanostyky* (ucr. Постмодерний Дев'яностик) che si distingue dai postmodernismi di altre generazioni per la forte presenza della tematica dell'identificazione declinata in senso storico, contemporaneo, socio-politico e mitologico. La fonte dei *Devjanostyky* viene considerata la cosiddetta esperienza generazionale, cioè lo shock spirituale che ha colpito la giovinezza degli artisti. L'unità di questa generazione è evidente nel momento in cui si tratta di letteratura (in opposizione ad altre espressioni artistiche) e propone quell'alterità così estranea e rifiutata dalla generazione precedente. La percezione storica e la ricerca costante di stili lo accumunano agli scrittori della scuola stanislavo-galiziana (галицько-станіславівська школа) sostenuti da ricerche formalistiche e stilizzazioni dei modelli letterari esistenti. Il postmodernismo ucraino è pienamente incarnano nel "fenomeno di Stanislav" di cui facevano parte diversi autori tra cui Taras Prohas'ko, Yurij Andruhovyč, Halyna Petrosanjak, ecc. Come si può facilmente intuire, il "fenomeno" prende il nome dalla precedente toponomastica dell'odierna città di Ivano-Frankivs'k, dove sono nati oppure dove hanno operato i diversi autori. Tra le caratteristiche letterarie principali di questi autori vi è la netta "occidentalizzazione" espressiva in contrapposizione ai valori tradizionalisti, ovvero socialisti e neopopulisti, trattati come una netta fine con la tradizione. Proprio gli autori postmoderni sono risoluti nel riformare i canoni della letteratura ucraina, sostenendo con forza la necessità della revisione di molti testi che sostenevano e sottolineavano, secondo guide ministeriali sovietiche, la grandezza e la salute letteraria e sociale. Gli scrittori di quest'epoca sono più interessati all'opposto, ovvero alla letteratura come malattia, come manifestazione della debolezza umana e come elemento essenziale che aiuta a superare l'attesa.

I personaggi della prosa di Taras Prohas'ko hanno lo scopo di attendere qualcosa o l'arrivo di qualcosa che spesso si identifica con una sorta di *Aspettando Godot* e, altre volte, in elementi propri

del realismo magico. Proprio questi sono i caratteri tipici della prosa di Prohas'ko, uniti alla continuazione di una tradizione regionale dei Carpazi legata ai miti e alla storia. Sebbene la prosa di Prohas'ko sia lontana dai canoni delle opere mainstream ucraine, molti lettori lo inserirebbero nella top 3 degli scrittori ucraini contemporanei di successo.

Taras Prohas'ko_neprosti

Il suo romanzo più famoso *Complicati* può apparire come una semplice storia d'amore, ma la sua struttura, l'accurata rappresentazione degli elementi surreali in forma realistica con l'integrazione della mitologia, lo rendono un romanzo mitologico. Tra le righe si dipana il mito dei Carpazi come un territorio vasto e aperto nel quale, durante diversi secoli, varie culture hanno vissuto e hanno avuto influenza sul luogo. Queste hanno costruito quell'autenticità arcaica che, nonostante la loro apparente assenza odierna, prevale ancora oggi poiché esiste l'ambiente fine a sé stesso, ovvero i Carpazi. Ed è proprio con l'importanza del luogo e della storia che inizia il romanzo. La trama è semplice e funzionale, a tratti può apparire un giallo, ma l'intento dell'autore non è di focalizzarsi sull'intreccio ma sulla rappresentazione mitologica dell'estesa area di ambientazione in cui si svolgono le intricate vicende.

I rimandi al passato mitico, ma anche storico (es. le due Guerre Mondiali) si intersecano con elementi apparentemente magici dati dal luogo, Jalivec, in cui hanno deciso di stanziarsi i protagonisti, Anna e Franzisk. La trama a cerchio di *NeprOsti* abbraccia un arco temporale lungo che va dal 1913 al 1951. È la storia tra Franz e Anna dal cui amore nasce la figlia Stefania che, in seguito alla morte della madre, verrà poi chiamata Anna. La figlia Anna si innamora dell'amico del padre, Sebastian, e dalla loro unione nasce la figlia, un'altra (seconda) Anna. La figlia darà alla luce un'altra Anna dallo stesso Sebastian, ovvero il nonno. Nonostante la storia possa sembrare abominevole e, d'altra parte, già chiara e lineare, l'intreccio si interseca nella struttura dell'opera che è tutto fuorché *prostà* ("semplice"). Infatti, è composta da venti capitoli intitolati a loro volta divisi in frammenti numerati costituiti da 3-4 paragrafi. I frammenti non sono spesso in ordine cronologico e si possono leggere separatamente: per questo motivo il processo di lettura appare magico e straniante, a tratti mistico come la stessa organizzazione del romanzo. *NeprOsti* è una nuova dimensione e una nuova manifestazione dell'esistenza del linguaggio in cui si incontrano chiarezza di espressione, concisione, connessione logica, fluidità: tutte queste caratteristiche rendono il romanzo-saggio di Prohas'ko una maestosa geografia del discorso.

Tra le brevi pagine si incontrano lunghe descrizioni di paesaggi naturali, come catene montuose e la forza del vento che scatena incendi; ma anche minuziosi dettagli di piante e fiori, segno della mano professionale botanica dello scrittore; e non mancano di certo elementi architettonici che designano una straordinaria conoscenza dell'autore. Tutti questi elementi si possono leggere sia con un obiettivo scientifico – da esperti in botanica, architettura, geografia, ecc – che da

neofiti per scoprire un mondo nuovo e affascinante, oppure tralasciarli per un secondo momento poiché non influiscono sulla comprensione globale, ma ne delineano i connotati. Tutte queste tematiche sono inserite nell'ambito sperimentale ed alternativo dello stile e della tematica scelta dall'autore. Infatti, Prohas'ko sperimenta anche l'alterazione della percezione e gioca sulla coscienza dei suoi protagonisti: ad Anna capita di far uso di oppio durante l'allattamento della figlia, tant'è che Franz pensava che il costante sonno della bambina era dato dalla sazietà; oppure di usar la morfina seduta sulla veranda *ascoltando la vita di diversi insetti* (p. 20); ad altri capita di bere delle bevande alcoliche avvelenate portando ad un'ulteriore complicazione della comprensione della realtà, già alternativa e diversa. Ma chi sono i "NeprOsti"? Secondo la mitologia degli *huculy* – gruppo etnico residente nei Carpazi ucraini e romeni – "*i NeprOsti sono degli dèi terreni i quali, attraverso conoscenze innate o apprese, possono far del bene o del quale a qualcuno*" (p. 73). Nonostante nessuno dei protagonisti faccia parte dei "NeprOsti", proprio "gli dèi terreni" sono l'essenza e la ragione dell'esistenza della realtà in cui la terra costituisce un'importanza primaria per il suo essere un luogo primitivo. È proprio sulla forma della realtà che l'autore si sofferma: la descrive come elemento soggettivo e frammentario di ciascun essere umano impegnato minuto dopo minuto a pensare già ad altro. Si può infatti notare che la struttura frammentaria dei capitoli rifletta l'intero processo caotico dell'attività mentale umana celata dietro la trama. Attraverso l'idea del "luogo primitivo", Prohas'ko costruisce il processo di identificazione del pensiero con la terra. L'idea è quella che l'esistenza e la mentalità umana si definiscono attraverso la natura del luogo e il paesaggio di nascita e, quindi, di appartenenza. Secondo questa idea, solo la persona che da secoli vive nella propria terra può diventare e rimanere felice. Infatti, la descrizione degli eventi è intervallata da alcuni aforismi e citazioni che spesso si ripetono durante tutta la narrazione di modo da sottolineare l'importanza del luogo, come "*esiste il luogo, esiste la storia".* In qualche modo vi è una lotta tra la storia e la geografia sulla primitività e sull'appartenenza, ovvero, se possa o meno una persona avere una propria storia senza possedere la propria terra.

La brevità dell'opera – di sole 140 pagine – si contrappone all'abbondanza, quasi satura, di frammenti botanici, architettonici, onirici e storiografici dedicati all'esistenza dei protagonisti nei luoghi mitologici dei Carpazi, il villaggio di Jalivec e i suoi dintorni. A questo luogo si lega la figura del vecchio Beda il quale, nonostante non lo sia, appare come uno degli dèi NeprOsti e si incontra lungo tutto il romanzo come una chiave per comprendere gli avvenimenti, sia per i protagonisti che per il lettore. Di fatto, Beda sembra fungere da guida e da ponte tra il lettore e l'autore rappresentando la filosofia di quest'ultimo, ovvero la costante mutazione della realtà è vista in diversi periodi storici con diversi protagonisti in modi ancor più diversi – la mitologia e la narrazione storica sono solo alcuni di questi. In conclusione, questo romanzo-saggio narra di storie sopra la Storia sottolineando, in modo sottile e indiretto, l'importanza del territorio e cosa esso comporta per gli antichi popoli dei Carpazi (ovvero gli *huculy*), la maestosità degli elementi naturali e di come possano modificare la percezione non solo della realtà, ma della sua trasmissione.

Bibliografia:

Roksana Harčuk, *Sučasna Ukraïnska Proza. Postmodernyj period*. Kyiv, Vydavnyčyj Centr Akademija, 1999.

Taras Prohas'ko, *NeprOsti – roman-esej.* Ivano-Frankovs'k, Lileja, 2002. Le traduzioni dei passaggi tratti dall'opera sono stata fatte dalla scrivente Yuliya O. Corrao Murdasova.

Sitografia:

https://tsn.ua/books/top-naypopulyarnishih-ukrayinskih-pismennikiv-1501479.html (ultima consultazione: 18/01/2022)

rattamente siamo fu e gli speranzosi asintoti bugiardi di un artista

Bianca Dal Bo

"[…] *ma non tutti i tempi son gli stessi,*
verrà forse stagione in che,
rannodando questo rotto filo
io dica ciò che qui manca e si conveniva."
(Miguel de Cervantes Saavedra, "Prólogo" in *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*)

Ha solo dodici anni Günter Grass quando, allora accanito divoratore di libri, capisce di voler seguire la follia di diventare un artista e avere tutte le qualità per crescere insieme a questa sua provocante vocazione. Nato a Danzica il 16 ottobre del 1927, Grass, l'anno successivo allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale si iscrive a un concorso letterario pescato casualmente da una rivista della gioventù hitleriana *Hilf mit!*. Così comincia, direttamente da una terra di libri bruciati, una storia di libri che ancora arde senza esaurirsi, così fantasticamente viva da ricevere, nel 1999, il Premio Nobel. Durante il discorso di premiazione, Grass allude anche a quel personale e controverso *once upon a time* del suo passato:

"*I immediately set to writing my first novel. Influenced by my mother's background, it bore the title The Kashubians,* […]. *There was so much throttling, stabbing, and skewering, so many kangaroo-court hangings and executions that by the end of the first chapter all the protagonists and a goodly number of the minor characters were dead and either buried or left to the crows. Since my sense of style did not allow me to turn corpses into spirits and the novel into a ghost story, I had to admit defeat with an abrupt end and no 'To Be Continued …'. Not for good, of course, but the neophyte had learned his lesson: next time he would have to be a bit more gentle with his characters.*"

La storica dissertazione porta proprio il titolo di *To be continued…* e, in effetti, riflette quel fantastico stile sconfinato e stuzzicante dell'artista. Sotto tutti i punti di vista immaginabili e con coraggio originale Grass rompe confini. Il primo grande suo successo è un romanzo, *Die Blechtrommel* ("Il tamburo di latta", 1959), che si scopre, poi, essere solo l'inizio di una trilogia, la *Trilogia di Danzica*, completata con i due romanzi *Katz und Maus* ("Gatto e topo", 1961) e *Hundejahre* ("Anni di cani", 1963). Alle prime pubblicazioni seguono svariati premi e numerosi altri romanzi dai titoli letteralmente bestiali tra cui *Örtlich betäubt* ("Anestesia locale", 1969), *Der Butt* ("Il rombo", 1977), *Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus* ("Parti cerebrali, ovvero i tedeschi che si estinguono", 1980), *Die Rättin* ("La ratta", 1986), *Im Krebsgang. Novelle* ("Il passo del gambero", 2002).

Ma l'entrata in scena di Grass come scrittore straborda da ogni lato: non solo romanzi, non solo poesia, non solo saggistica… insomma, non solo scrittura. Grass si rivela un artista dell'eccedenza, dell'esagerazione (spesso tacciato di disgustoso e irriverente), che curiosa con creatività nell'ambito della drammaturgia, della scultura, della pittura... E, ancora, il suo trascinante andare fuori tema, uscire dai bordi di ogni disciplina, penetra nei suoi stessi libri come un'orchestra di strumenti misti: lungo il corso scosceso della narrazione, già di per sé un bel cesto dalle trame intricate, Grass digredisce bucando rattamente la storia con inaspettate illustrazioni, poesie, casarecce ricette culinarie. Astuto cuoco della parola, gioca nella sua magica pentola a creazione, con fette del proprio vissuto, passato e presente e futuro, qualche litro di immaginazione e un pizzico di sale, che diano sapore alla banale e un po' dura realtà di, per esempio, una patata non ancora abbrustolita. Insomma, la materia prima dei mondi fantastici di Grass sono elementi naturali, animali, piante, cibi, ciò che è vita e permette vita.

È proprio in uno slancio d'amore verso l'esistenza, pur non sembrando tale a prima vista, che Günter Grass scrive *La ratta*, dodici capitoli di circa trenta pagine sull'epilogo dell'umanità. Una struttura che ricorda un tempo nostro, mesi scanditi in giorni e ogni capitolo è provvisto di una piccola introduzione, un'alba che fa luce al lettore su una storia ormai già spenta. Nell'era del tutto esaudito, a Natale si continua a regalare per misericordia e il narratore, alla ricerca di spunti per una poesia sull'educazione del genere umano che si autoannienta in necessità inventate, desidera un ratto. Un bel ratto natalizio da cui subito la poesia parte, irrefrenabile e intertestuale. Il racconto, inizialmente innocuo, di un bizzarro regalino di Natale viene rapito da molte altre storie parallele: il piano del narratore e del suo ratto natalizio si apre subito al piano parallelo del narratore mentre sogna di essere l'ultimo uomo sopravvissuto sulla Terra e, rinchiuso in una cella spaziale, guarda le cose dall'alto con coscienza. A parlare e controllare il sogno è La Ratta, che narra dell'attuale era post-umana e della sopravvivenza del popolo dei ratti e della loro evoluzione in mancanza degli uomini. La causa dell'annientamento dell'uomo pare essere, come fine di un'esistenza di individualismo e indifferenza, il Grande Botto, una catastrofe termonucleare pensata dall'uomo stesso, che con cura ha deciso di non incenerire almeno i propri monumenti. In un allarmante presagio costante di fine, a questi due strati si accozzano altre storie: le fiabe dei "Grimmfratelli", i cui personaggi cercano di entrare nel mondo per salvare i boschi bruciati; cinque donne in rotta in mezzo al mare destinate al conteggio delle meduse e, in realtà, alla città sommersa di Vineta; il pittore Malskat che lotta per la falsità dei propri dipinti senza essere creduto; Matzerath, personaggio resistente ad ogni morte, direttamente dalla *Trilogia di Danzica*, regista di un contorto film sui personaggi delle fiabe. Una pentola creativa di prosa e poesia in cui tutto è manomesso, una matriosca di falsificazioni, una libresca architettura di piani esagonali da cui non si esce.

"*I nostri sogni si annullano*
Entrambi ben desti siamo
confrontati l'un l'altro
fino all'esaurimento.

Sognai un uomo,
disse il ratto che mi viene in sogno.
Lo catechizzai finché credette,
mi sognò e disse nel suo sogno: il ratto
di quale io sogno crede di sognarmi;
ci leggiamo così negli specchi
e ci interroghiamo.

Ma se per caso entrambi,
il ratto e io
fossimo il sogno
di una terza specie?

Alla fine, esaurite le parole,
vedremo che cosa è reale
e non solo umanamente possibile". (p. 342)

Le invenzioni realmente bugiarde di Grass s'accostano all'ingannevole *mise en abyme* de *El retablo de las maravillas* ("Il teatrino delle meraviglie", 1615) – o fotografie della realtà? – di Miguel de Cervantes. Proprio come Grass, deliziato da ogni forma d'espressione, il romanziere per eccellenza, astuto esperto dell'arte dell'occhiolino,

non frena la propria fantasia nemmeno per quanto riguarda i generi: *Il teatrino delle meraviglie* è un intermezzo, un'opera teatrale marginale e fantastica, una pausa teatrale all'interno dello spettacolo principale, una bugia dentro la bugia, storia nella storia, specchio nello specchio… In così poche battute di dialogo, Cervantes affronta però con cura, come le delicate poesie di Grass (dal quale fugace momento lirico, ammette l'autore, ha inizio ogni sua fantasticheria romanzesca), temi brucianti del proprio tempo, come le persecuzioni razziali della Spagna del Secolo d'Oro – e dell'altrettanta sporcizia sotto le lisce superfici dorate – contro tutti i cristiani non puri (*cristianos viejos*). Nel teatrino due cantambanchi irrompono in un paesino di campagna, di quelli barricati nei propri pregiudizi, avvisando che solo chi ha sangue puro riuscirà a vedere lo spettacolo tratto dalla storia di Tontonelo de Tontonelas. Nel rispetto della *negra honrilla*, questo duro onore che disprezza, tutti mentono, fingono di vedere, seppur niente – come i lussuosi vestiti di un certo imperatore nudo –, nulla di nulla è visibile. Oltre al gioco di scatole bugiarde che rinchiudono altre scatole illusorie, denunciando i fatti dell'era di Cervantes (di radici ebraiche e in costante esilio) e distruggendo il sipario di ciò che è reale, vengono in seguito menzionati anche "*millanta topi*", un "*branco di topi che arriva adesso discende in linea retta da quelli che si allevarono nell'arca di Noè; ce n'è di bianchi, di variegati, di variopinti, di blu; ma tutti topi.*" L'immaginazione di Cervantes gioca con le Sacre Scritture: in realtà, secondo la Bibbia, nell'Arca di Noè, i topi vengono lasciati fuori. Vermi, piccioni, lumache e la loro lenta bava, tutto ma non i topi, questi sporchi ratti delle chiaviche… rattamente esclusi dalla truppa, pur somigliandole tanto. La comunità di ratti di Cervantes, in cui ogni variopinta sfumatura è ben accetta, sembra richiamare le stirpi e le genie umane (ormai non più tanto accoglienti), il nostro branco di ratti purtroppo addormentati, discendenti nel mito biblico dai tre figli di Noè: Sem, Cam e Iafet.

Le fantasticherie di Günter Grass non sono, dunque, una torre d'avorio. Al contrario, il suo approccio all'arte come libera espressione di verità possibili e plurali si oppone a ogni fisso e potente dogma, all'infallibile motto della globalizzazione, alla verità senza alternative del capitalismo. Il favoloso *To be continued…* di Grass vela un concreto e sentito impegno sociale e sconfina nell'attuale realtà del lettore, dubita dei sostantivi e nuota in un errante verbo: *cervanteando*, Grass si avventura nei territori dell'ignoto alla maniera di un altro non abbastanza conosciuto narratore esiliato, Juan Goytisolo (Barcellona 1931 – Marrakesh 2017), che approfitta del Premio Cervantes, ricevuto nel 2014, per aprire bocca e orecchie: "*Tornare a Cervantes e assumere la follia del suo personaggio come una forma superiore di integrità mentale, tale è la lezione di Don Chisciotte. Così facendo non sfuggiamo alla realtà iniqua che ci circonda. Al contrario ci affondiamo dentro bene i piedi. Diciamo ad alta voce che possiamo. Noi, i contaminati dal nostro primo scrittore, non ci rassegniamo all'ingiustizia.*" Contagiato anch'egli dal primo scrittore, Grass lotta con la fantasia contro una colpa personale che lo condanna a una vergogna tormentosa: un passato da entusiasta giovane arruolato con le Waffen-SS, ignaro della carneficina nascosta da lodi alla nazione. La scrittura è per Grass una redenzione morale senza fine di un passato di domande silenziate e la speranza di risvegliare queste domande nel lettore. Così continua a sbucciare in diversi artistici modi la buccia della sua vita a cipolla e, seppur combattendo di solito a suon di tamburi inventati e parole preziose di cascate di ratti, si dedica, infine, anche a un salato lavoro autobiografico: *Beim Häuten der Zwiebel* ("Sbucciando la cipolla", 2006). Il risultato è tutt'altro che lacrimoso. Questa letteratura-verità, giudicata ipocrita e troppo tarda, scatena la tempesta e inonda lo scrittore di critiche riguardo una vita personale nascosta fino agli ottant'anni.

Infine, il metodo *a cipolla* ritorna non solo nel suo responsabile e pensante approccio senza fine a una colpa personale e collettiva, ma continua a essere la struttura a mille piani dei suoi infiniti libri. Capitolo dopo capitolo, *La ratta* si lascia sbucciare come un caso in sospeso, pendenti dalle labbra di narratori vari si pelano i diversi veli immaginari di un abisso. In *La ratta* ratticamente è raccontato con parole menzognere in pagine di carta che ormai l'uomo non è e non sarà. Rattamente siamo un fu e l'umanità decide di fondersi come ghiaccio in una pentola a pressione. E la fredda scelta del preciso tipo di pentola avviene con zelo: la tecnologia fa progressi da gigante e le pentole a pressione sono veloci, permettono di risparmiare tempo. Dopotutto, anche se a volte brucia troppo in fretta qualche bosco delle fiabe oppure si incrementa, con termini alla moda, un *global warming*, invece che uno screditato *global warning*… dopotutto, non è più necessario vestirsi con il metodo a cipolla: il freddo non è più un problema e alla buffa domanda che gioca col tempo, "Che ora fa la tua cipolla?", si tira un sospiro intossicato di malinconico sollievo: non ci sono più cipolle e non c'è neanche più tempo. O forse c'è ancora una speranza, un'incongruenza tra il sogno della ratta e la nostra possibile futura realtà. Gli ultimi resti di un dialogo frangibile tra La Ratta e il narratore nella sua navicella spaziale lasciano intravedere un afferrarsi con le unghie a una vita che ormai svapora:

"*Eppure, dico, resta una sufficiente speranza che non voi ratti sognati, ma nella realtà noialtri….*

Noi ratti siamo più reali di quanto tu possa sognare. […]

Ma stavolta vogliamo in solidarietà e inoltre con intenzioni pacifiche, mi senti, con amore e dolci come la natura ci ha creati…

Un bel sogno ha detto la ratta prima di svanire." (p. 408)

Nella pentola a creazione di *La ratta* tutto si perde come in una nuvola di fumo e, pur coscienti di leggere parola, solo quindi un'era solitaria liberata dalla mente di un poeta, si è coscienti del punto di domanda consistente che traspare dalle righe di queste pagine infinite. Ripetutamente si presenta nel sogno quel non voluto presentimento della fine ma il lettore, anch'egli parte integrante di questa umanità che non vuole più leggere, si sente interrogato da mille roditori e, uditore, rode dentro. Sgranocchiando, come un rapido ratto scattante, rifugi letterari, rifiuti cartacei, il lettore che accetta la speranza di questa proposta presa in giro, rapito da variazioni di difficili giochi di parole, in questo ratto (o rapimento) nelle chiaviche fantastiche di un intermezzo nel suo teatro quotidiano, realmente si riscatta.

In plurali modi e mondi, Günter Grass, professato artista bugiardo per passione e sopravvivenza (per amore della vita), con un ironico riso sotto buffi baffi ingialliti, si diverte avvicinandosi con chi è pronto a seguire la sua musica al suo asintotico obiettivo.

Bibliografia:

Aina Torrent-Lenzen, Michael Erkelenz, *Detalle y surrealismo en el microcosmos poético de Günter Grass*, in "Cuadernos del Ateneo", 2001, n. 11, pp. 49-53.

Günter Grass, *La ratta*, Torino, Einaudi Editore, 2012.

Javier Arce Argos, *Los caminos de la sátira en el siglo XX: de George Orwell a Günter Grass*, I. E. S. Diego Velázquez, Madrid, 2002, pp. 235-244.

Juan Cruz Ruiz, *Hambre y cebolla*, in "Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes", 2007, n. 6, pp. 5-11.

Susan C. Anderson, *Lies and More Lies: Fact and Fiction in Günter Grass's Die Rättin*, in "The Germanic review", 1991, n. 66,3, pp. 106-112.

Theodore Ziolkovski, *Günter Grass's Century*, in "World literature today", 2000, n. 74,1, pp.19-26.

Sitografia:

https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1999/7849-gunter-grass-nobel-lecture/ (ultima consultazione: 24/01/2022) https://www.europapress.es/cultura/noticia-discurso-completo-juan-goytisolo-premio-cervantes-2014-20150423163314.html (ultima consultazione: 23/01/2022) https://www.doppiozero.com/materiali/lettura/guenter-grass-sbucciando-la-cipolla (ultima consultazione: 23/01/2022) http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-retablo-de-las-maravillas--0/html/ff328a9c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html (ultima consultazione: 24/01/2022)

"La notte di Valpurga" di Gustav Meyrink: dove il confine scompare

Silvia Girotto

Tra Ottocento e Novecento proliferano in Europa nuove correnti artistiche e letterarie in risposta al cambiamento dell'epoca. Con l'industrializzazione e i continui progressi scientifici, la velocizzazione della vita del singolo porta con sé la necessità di un cambiamento anche del mercato editoriale. I gusti variano e sempre più sono gli autori e le autrici che hanno possibilità di diffondere le loro opere e i loro generi. Questo porta a un incremento non solo di testi egregi dal punto di vista stilistico e tematico, ma anche di produzioni intrappolate nel concetto di *Trivialliteratur*, che comprende i testi che condividono lo scopo di vendere il più possibile. È la "letteratura di consumo" e ricadono in questo ambito i più disparati generi, dai romanzi rosa ai libri di avventura.

In tale cornice viene incasellata anche la cosiddetta "letteratura fantastica", definita oggigiorno come un 'modo' più che un 'genere', per cui la si riconosce come una categoria ampia, non propriamente codificata ma che si differenza in maniera chiara da generi quali fantascienza e *fantasy*. Cvetan Todorov mostra ne *La letteratura fantastica* ("Introduction à la littérature fantastique", 1970) in primo luogo la difficoltà nel definire un genere letterario, ma spiega successivamente cosa intenda lui per *fantastico*:

"*Così penetriamo nel cuore del fantastico. In un mondo che è sicuramente il nostro, quello che conosciamo, senza diavoli, né silfidi, né vampiri, si verifica un avvenimento che, appunto, non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare. Colui che percepisce l'avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un'illusione dei sensi, di un prodotto dell'immaginazione, e in tal caso le leggi del mondo rimangono quelle che sono, oppure l'avvenimento è realmente accaduto, è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da leggi a noi ignote.*" (p. 26)

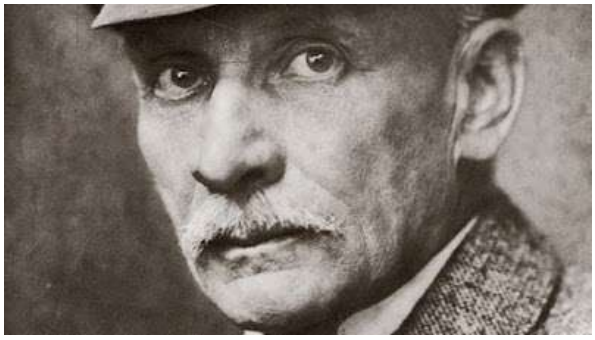
Todorov identifica in questo paragrafo la peculiarità del *fantastico*: la sensazione di costante incertezza durante la lettura, il dubbio che le immagini proposte possano essere vere, ma senza indizi determinanti in tal senso. Per l'autore il *fantastico* è "il lasso di tempo di questa incertezza" e, come ribadisce Margherita Cottone in *La letteratura fantastica in Austria e Germania (1900-1930). Gustav Meyrink e dintorni* (2009), questa "categoria dell'indecisione" aiuta a distinguerla dalla fantascienza, in cui le leggi che dominano il mondo rappresentato appaiono possibili in futuro o in un mondo 'altro', e dalla *fantasy*, dove viene accettato tutto come senza spiegazione logica.

Questa logica dell'incertezza appare una strada percorribile a molti tra autori e autrici, che talvolta decidono di dedicarsi in toto a questo ambito, risultando tuttavia – come accennato – scrittori di letteratura di consumo. Sono presenti lavori di importanza discutibile e strabordanti clichés, tuttavia quasi ogni autore o autrice della Jahrhundertwende si dedicherà almeno una volta a questo ambito letterario. È il caso di Schnitzler con *Traumnovelle* ("Doppio sogno", 1925-26), di Thomas Mann con *Der Kleiderschrank* ("L'armadio", 1899), ma anche di E. T. A. Hoffmann con diversi racconti all'inizio del secolo precedente.

La letteratura fantastica risulta di grande diffusione tra Ottocento e Novecento soprattutto in Austria e Germania, vista la necessità di reagire all'ordine borghese e al razionalismo illuminista. La fiducia nella scienza deve essere minata poiché appare inquietante, come nell'opera di Hoffmann *Der Sandmann* ("L'uomo della sabbia", 1816), in cui il progresso scientifico porta con sé immagini distopiche. Obiettivo di tale progresso è la cancellazione della paura attraverso la dimostrazione che tutto obbedisce a regole precise. Tale paura, che gli autori di letteratura fantastica

vogliono riportare in auge in quanto fondamentale nell'esperienza umana, pervade le loro opere in quanto fonte di piacere.

Gustav Meyrink (1868-1932) nella sua opera racchiude perfettamente questi sentimenti di opposizione al razionalismo, mostrando in particolar modo la declinazione del sentimento antiborghese nell'impero asburgico. Nel romanzo *Walpurgisnacht* ("La notte di Valpurga", 1918) è evidente la contrapposizione tra l'immobile e razionale borghesia e la reazionaria massa popolare. La storia è infatti ambientata in una Praga divisa a metà: la parte alta, sicura e rispettabile, e il quartiere Nuovo Mondo, la Praga popolare. I due ambienti sono fisicamente e socialmente divisi, non vengono a contatto tra loro se non in rari casi, fino a quanto il dottor Flugbeil, medico di corte, non incontra nella dimora della sua conoscente – la Contessa Zahradka – una figura spettrale: essa pare essere in un primo momento il fratello deceduto di uno dei presenti per rivelarsi poi Zrcadlo, un attore pazzo proveniente dal Nuovo Mondo. L'inganno scuote il cuore e la mente di Flugbeil, che una volta solo si accorge che quella in corso è la notte di Valpurga, il momento in cui secondo le leggende popolari creature magiche e maligne si ritrovano per i loro sabba, momenti in cui possono verificarsi eventi incredibili.



L'intera vicenda è basata sulla contrapposizione tra due immagini, tra due realtà differenti che vengono a contatto, rispettando in tale modo proprio quella definizione di *fantastico* che Todorov offre. In primo luogo, la notte di Valpurga è appunto il momento in cui realtà e magia si incontrano/scontrano, non permettendo più a Flugbeil di distinguere ciò che è da ciò che sembra. In secondo luogo, la stessa ambientazione rispecchia questa suddivisione, non solo con l'opposizione mondo popolare/mondo borghese, ma anche con la scelta della stessa Praga, "soglia" tra Oriente e Occidente in un impero che già era considerato l'ultimo baluardo d'Europa. Due ambienti quindi vicini tra loro ma in contrapposizione, come lo sono anche il mondo del fantastico e del reale, con un debole confine a dividerli. Un confine talmente sottile che i due aspetti della città si toccano in maniera angosciante ed estremamente intensa nel momento in cui il Flugbeil cerca Lisa la Boema con il suo cannocchiale. Lo stesso strumento è presente anche nel racconto *Der Sandmann*, in cui Nathanael osserva l'automa Olimpia dalla finestra per la prima volta e inizia così il suo percorso verso la pazzia, passando proprio dal mondo reale, in cui tutto può essere spiegato, a quel limbo di incertezza che è l'ambito fantastico.

Ulteriore rappresentazione di questa divisione è il personaggio di Zrcadlo, il cui nome significa "specchio" in lingua ceca, trasmettendo l'idea di due immagini – una vera e una falsa, ma indistinguibili – che si contrappongono. È in presenza di Zrcadlo che si verificano alcuni degli eventi più sconcertanti della narrazione, come se tale presenza sancisse lo scontro tra mondo reale e magico con una conseguente sensazione di angoscia causata da un evento ricollegabile al concetto di *Unheimlich* (tradotto comunemente come "perturbante") di Freud. Questo rimanda all'idea di qualcosa di conosciuto, di *heimlich*, che trasmette tuttavia sensazioni di disagio.

Questa idea chiave della narrazione meyrinkiana è espressa attraverso un discorso della figura del Tartaro, che il principale personaggio femminile della storia, Polyxena, ascolta spiegare il concetto di *ewli*, stregone fachiro della tradizione

asiatica in grado di entrare nel corpo di altri esseri umani e parlare attraverso di loro.

"«*Un 'ewli' è uno stregone fachiro. Uno stregone fachiro ha bisogno di un'altra bocca, altrimenti non può parlare. Perciò sceglie, quando vuol parlare, la bocca di un morto.*»

«*Allora pensi che Zrcadlo sia un morto?*» […]

«*Non so, forse è un mezzo…* […] *Sì, un morto apparente*»" (pp. 101-102)

Questo sembra essere ciò che succede proprio a Zrcadlo nel capitolo precedente, che aveva già affermato che nella notte di Valpurga gli spiriti si scatenano liberi nel mondo, in particolare in alcuni momenti della Storia chiamati "notti di Valpurga cosmiche", in cui "[T]*utto sarà sconvolto, quello che sta sopra finirà sotto e quello che è sotto prenderà il suo posto*." (p. 87)

Non è certo un caso che Meyrink decida di utilizzare concetti della tradizione asiatica, essendosi in primo luogo lui stesso interessato a misticismi di matrice orientale, mentre in secondo luogo introdurre la tradizione orientale nella città di Praga simboleggia un ulteriore superamento di quella 'soglia' presente in tutta la narrazione. Gli stessi concetti di Oriente e Occidente rimandano tra l'altro alla suddivisione tra 'spiritualità' e 'ragione' e la stessa Praga è legata a questo misticismo, all'esoterismo e al mistero. L'ambientazione praghese relazionata al concetto di soglia esprime inoltre la condizione della cultura tedesco-ebraica nella città, in particolar modo nel periodo immediatamente precedente la dissoluzione dell'impero austro-ungarico con il fermo emergere delle richieste di maggiore autonomia delle popolazioni annesse all'impero, con un conflitto tra le varie culture che si acuisce sempre più. La situazione dell'ebreo tedesco è proprio quello di costante tensione tra due poli: rifiutato dai tedeschi ma incapace di integrarsi nella comunità ceca, che parla una lingua che gli appare ostile. "Deterritorializzato" è la parola con cui Deleuze definisce l'ebreo tedesco in *Kafka. Per una letteratura minore*, mostrando come possibili strade in tale condizione da un lato quella percorsa da Kafka, puntare sulla semplicità della lingua deterritorializzandola ulteriormente, e dall'altra la riappropriazione di questo spazio riempiendo la lingua di simbolismi e sensi esoterici. La rielaborazione della lingua ha lo scopo di definirsi in contrapposizione di quella ceca, ma anche della stessa Praga, ostile come la sua lingua. L'immagine che ne deriva è quindi soggettiva, un modo di percepire la città. Praga è quindi identificata come un centro spettrale e inquietante e tale rappresentazione è presente in grande quantità nella letteratura di lingua tedesca. In quanto luogo di esperienze inquietanti, la città è l'ambientazione perfetta per l'incontro tra reale e irreale in un confondersi dei confini tra aldilà e al di qua. Lo stesso Meyrink la descrive così nel breve racconto *Die geheimnisvolle Stadt* ("La città misteriosa", 1923):

"*È come se i morti chiamassero noi vivi fino al luogo dove una volta avevano trascorso la loro esistenza per sussurrarci all'orecchio, che Praga non per caso portava il nome di 'soglia' – perché in realtà essa è una soglia tra l'al di qua e l'aldilà, una soglia, molto più sottile rispetto ad altri posti. – Dopodiché si prosegue come sotto un impulso, non si vede e non si sente più nulla di ciò che non si conosceva già prima, ma una sensazione che non si può più dimenticare perfino nell'età più avanzata viene portato a casa – uno strano sentimento, come di aver oltrepassato in qualche modo una soglia.*" (p. 127)

La notte di Valpurga offre quindi ai lettori un assaggio delle concezioni spirituali asiatiche, in particolare concentrandosi sull'ambito dell'esoterismo. Meyrink, nato a Vienna ma trasferitosi a Praga negli anni giovanili, incontra in un momento di crisi l'occultismo, di cui diventa profondo conoscitore e maestro, tanto che la sua stessa scrittura ne viene influenzata con immagini e frasi che lo portano ad essere quasi annoverato nell'ambito poetico, tanto intensa è la

trasformazione onirica. Marino Freschi, nell'introduzione a *La notte di Valpurga*, sottolinea l'interesse storico-culturale dell'insegnamento esoterico – la cui origine pare essere proprio asiatica – e ricorda come si parli esplicitamente della loggia del "Fratelli d'Asia" in più di una sua opera. Così Freschi: "*Nel libro viene alla luce la metafora esoterica dell'Asia che è poi anche un segnale per la provenienza 'orientale' ovvero ebraica degli stesso rituali massonici*" (p. XVII). È bene inoltre ricordare come questi riferimenti all'Oriente non siano prerogativa di Meyrink. Anche Kafka ricorre a metafore e riferimenti orientaleggianti, basti pensare a *Beim Bau des Chinesischen Mauer* ("Durante la costruzione della muraglia cinese", 1917) e al paragone tra Austria imperiale e impero cinese con il racconto *Eine kaiserliche Botschaft* ("Un messaggio dell'imperatore", 1918) per la loro comune immobilità di fronte al progresso. Lo stesso riferimento è riscontrabile in Kubin, come ricorda Ripellino in *Praga magica* (1973): in *Die andere Seite* ("L'altra parte", 1907) l'autore situa la città di Praga nel cuore dell'Asia, cambiandole nome in Perla.

La letteratura fantastica di Meyrink si avvale di ulteriori peculiarità della letteratura dell'epoca. In primo luogo, il *Grauen*, ovvero l'orrore, il crudele e scioccante, presente in maniera esemplare in *Das Wachsfigurenkabinett* ("Il baraccone delle figure di cera", 1908) con la narrazione del tentativo di fare sopravvivere separatamente parti del corpo umano. In secondo luogo – particolarmente visibile in *Walpurgisnacht* – l'erotismo, collegato al *Grauen* attraverso la figura della donna-vampiro. All'interno del filone della letteratura fantastica viene approfondito e sviluppato il tema del vampirismo in comunione con l'immagine della *femme fatale*, arrivando – come afferma Cottone in *La letteratura fantastica in Austria e Germania* – a contrapporre all'uomo satanico l'immagine "*della donna demoniaca, della 'Belle dame sens merci', il cui fascino è ancora più forte da defunta*" (p. 52). Nel caso di *Walpurgisnacht* questa figura è Polyxena, la giovane aristocratica che non è davvero un vampiro, ma ne possiede le caratteristiche principali. Osservando il ritratto di un'ava, Polyxena nota la sua somiglianza con la donna e mostra una tendenza per il sangue che viene definita da Meyrink addirittura come un "amore". La ragazza passeggia per Praga alla ricerca di tutti i luoghi in cui è stato versato del sangue e nei suoi incontri sessuali con il giovane Ottokar lei gli morde il collo.

La torre Daliborka a Praga, ambientazione del discorso di Ottokar negli ultimi capitoli di "Walpurgisnacht". Nella storia Polyxena si nasconde al suo interno per assistere all'evento.

Polyxena è in ogni caso solo una tra le tante figure che nel romanzo portano verso il dubbio e il caos: quella di Meyrink è, come dice Cottone,

"[…] *una Praga sconvolta e irredimibile, una città 'di pazzi e assassini', dove tutto precipita verso la distruzione e la fine.* […] *una visione apocalittica* […] *che Meyrink ancora nel saggio 'Die Stadt mit dem heimlichen Herzschlag' sembra confermare.*" (p. 97)

Come si può appunto osservare anche nei suoi saggi e in altri racconti, Meyrink non si allontanerà mai da questa visione di Praga. Essa rimane la città del fantastico vero e proprio, un luogo il cui fascino risiede nella possibilità di crogiolarsi nell'incertezza.

Bibliografia:

Angelo Maria Ripellino, *Praga magica*, Torino, Einaudi, 1973.

Cvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Aldo Garzanti Editore, 1977.

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet, 2021.

Gustav Meyrink, *An der Grenze des Jenseits. Erzählungen und Essays. 1923-1932*, da Eduard Frank, *Das Haus zur letzten Latern. Nachgelassenes und Verstreutes*, München, Albert Langen – Georg Müller Verlag, 1973.

Gustav Meyrink, (a cura di) Sebastiano Fusco, Gianni Pilo, *Il Golem e altri racconti*, Roma, Newton Company editori s.r.l., 1994.

Gustav Meyrink, *La notte di Valpurga*, con introduzione di Marino Freschi, Cles (TN), Edizione Studio Tesi, 1995.

Margherita Cottone, *La letteratura fantastica in Austria e Germania (1900-1930). Gustav Meyrink e dintorni*, Palermo, Sellerio editore, 2009.

Materiale multimediale:

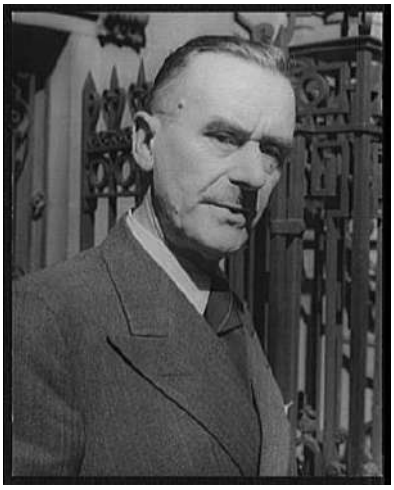
Infinite Fire Webinar VII – dr. Marco Pasi on Gustav Meyrink and his esoteric novels https://www.youtube.com/watch?v=SPj3QOg8YXA

Manipolazione delle masse e alterazione della realtà in "Mario e il Mago"

Elisa Montagner

Quando si pensa al concetto di magia, il primo rimando è quasi sicuramente a opere fantasy o di fantascienza; in realtà non serve avventurarsi per mondi fantastici per avvicinarsi a concetti "magici", come, ad esempio, la travolgente potenza della parola. Basti pensare che l'incanto generato da una cosa così semplice può sfociare nella persuasione delle masse e, nei casi più estremi, portare a regimi dittatoriali. Questo tipo di magia è ciò di cui tratta il racconto *Mario und der Zauberer* ("Mario e il Mago", 1929), di Thomas Mann (1875 – 1955), nel quale il protagonista, il mago Cipolla, non è altro che un convincente abbindolatore di masse.

Prima di entrare nel vivo dell'opera è necessario esaminare lo *Zeitgeist* ("lo spirito del tempo") politico e storico in cui è stata scritta, per comprendere il motivo e la volontà dietro ai temi "allegoricamente" presentati nel racconto. Ambientata in riva al mare italiano, ma scritto in lingua tedesca, il racconto coniuga tramite lingua e ambientazione due dei massimi teatri della persuasione magica dell'epoca, Italia e Germania. All'interno dell'opera, infatti, Mann ordina in un unico complesso narrativo il clima politico del tempo, registrando il culto della personalità autoritaria e del nazionalismo, comune ai due Paesi.

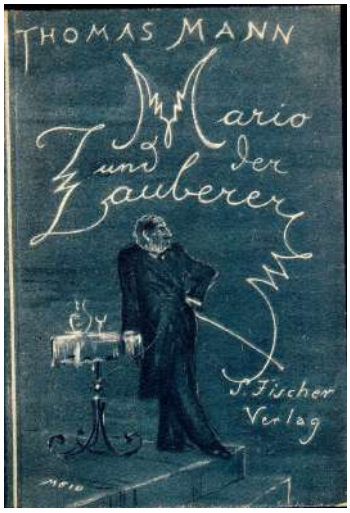


Al termine della Prima guerra mondiale, nel novembre 1918, con il tentativo di determinare una democrazia liberale in Germania nella forma della Repubblica di Weimar, Thomas Mann rivede le proprie posizioni politiche belliciste, elaborate nelle *Betrachtungen eines Unpolitischen* ("Considerazioni di un impolitico", 1915 – 1918), e si schiera a favore della repubblica e della democrazia.

Negli stessi anni Mann soggiorna a Bolzano, la cui amministrazione fascista ha sottoposto il territorio germanofono a una massiccia italianizzazione, ed entra per la prima volta in contatto con il fascismo italiano, rimanendo colpito dalla situazione politica. Nel 1926, trascorre nuovamente un periodo di vacanza in Versilia, a Forte dei Marmi, dove insieme alla moglie e due figli soggiorna tra agosto e settembre.

Tre anni più tardi, nel 1929, a Norimberga, ha luogo un congresso del partito Nazionalsocialista in cui Hitler parla per la prima volta pubblicamente di ciò che sarebbe stata chiamata l'"eutanasia" – un eufemismo per indicare il piano segreto per l'eliminazione sistematica di persone affette da malattie genetiche e portatori di handicap mentali. Il congresso si trasforma in un enorme evento di massa accompagnato da scontri sanguinosi, trovando una vivace eco nella stampa e un ampio interesse da parte dell'opinione pubblica.

Mann percepisce con molta chiarezza ciò che sta per succedere in Germania, la minaccia italiana del fascismo è sempre più presente e presto diventerà realtà anche nella sua patria. Per questo, pochi giorni dopo lo sgomento, traduce gli avvenimenti di cui ha fatto esperienza in Versilia nel racconto *Mario und der Zauberer – ein Tragisches Reiseerlebnis* ("Mario e il Mago. Una tragica esperienza di viaggio").



"*Il ricordo di Torre di Venere è atmosfericamente sgradevole. Stizza, irritabilità, sovreccitazione erano nell'aria fin dall'inizio…*" (p. 1). Il luogo descritto dall'io narrante, il padre, è "Torre di Venere", un nome fittizio di Forte dei Marmi. Il lettore è da subito trasportato in una dimensione che mescola l'incanto alla "sporca" realtà: "*grazie alle auto Fiat rombanti in su e in giù, la fascia di allori e di oleandri i margini della strada che lega le due località è cosparsa di uno spesso strato di candida polvere: spettacolo singolare ma repellente.*" (p. 3)

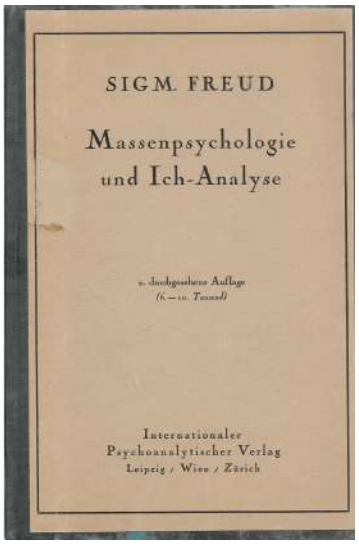
Il protagonista del racconto è il Cavalier Cipolla, un illusionista che, attraverso l'utilizzo della magia, personifica il potere soggiogante di leader autoritari europei dell'epoca tramite la retorica nazionalista. Il mago, infatti, ipnotizza Mario, un cameriere nativo di Portovenere, facendogli credere di esser la ragazza che lui ama. Mario si fa convincere a baciare il mago-ragazza, ma resosi conto dell'inganno, lo uccide.

Durante il suo spettacolo di magia, il Cavalier Cipolla si serve abilmente del linguaggio come strumento di manipolazione, non solo di ipnosi ma anche di suggestione verbale, tant'è che la padronanza della competenza retorica è commentata anche dal pubblico:

"«*Parla benissimo*» *si constatò vicino a noi. L'uomo non si era ancora prodotto, ma soltanto le sue parole erano apprezzate come un lavoro; era stato capace di imporsi solo con questo.* […] *Perché il modo come uno parla viene tenuto come misura di apprezzamento personale: negligenza, disordine, destano disprezzo, eleganza e abilità, umana considerazione; anche l'uomo della strada, quindi, non appena la cosa gli conviene per il suo effetto, si prova in scelte locuzioni e le connette accuratamente.*

Almeno sotto tale riguardo, Cipolla aveva destato un'impressione favorevole, sebbene non appartenesse in nessun modo a quella specie umana che l'italiano, con una singolare confusione di giudizio morale ed estetico, chiama 'simpatica'." (p. 24)

Negli anni in cui scrive il racconto, Mann si interessa anche alle opere di Sigmund Freud, in particolare al saggio *Massenpsychologie und Ich-Analyse* ("Psicologia delle masse e analisi dell'Io", 1921), dove lo psicanalista spiega come l'agire di un individuo cambi significativamente se esso si trova "immerso" in una massa, trasformandosi nel collettivo e regredendo a uno stadio evolutivo precedente. L'individuo, quindi, assorbito nella massa, perde la sua responsabilità individuale grazie al carattere anonimo del collettivo che scioglie i freni inibitori del soggetto. Allo stesso modo, il mago Cipolla induce le masse a seguirlo senza alcuna possibilità di un pensiero critico e, parlando senza interruzioni, stordisce gli spettatori gettandoli in uno stadio di ipnosi.



Un altro elemento caratteristico delle dinamiche collettive è il "contagio mentale", dinamica che emerge nel racconto durante la *Zauberabend* (serata magica), in cui più volte l'io narrante e la moglie vorrebbero abbandonare lo spettacolo e non assistere alla manipolazione, umiliante, degli spettatori, ma sono paralizzati in una "*specie di contagio della licenziosità generale*" (p. 50), diventando a loro volta vittime della manipolazione di massa.

Nel racconto di Mann vengono dunque ripresi tre concetti freudiani: l'individuo immerso nella massa che si modifica e muta, il fenomeno del contagio tipico delle dinamiche collettive e la regressione.

Arrivando alla conclusione del racconto si potrebbe perciò tracciare un'analogia tra il *Massenindividuum* (individuo-massa) e il momento di ipnotizzazione. I bambini, vedendo il mago morente accasciarsi, pensano che anche quello sia parte della serata di magia e i genitori glielo lasciano credere: "«*Anche quello faceva parte del finale?*» *vollero sapere, per andarsene rassicurati. "Sì, quello era il finale" confermammo loro. Un finale di terrore, un finale catastrofico. E tuttavia un finale liberatore: non seppi e non so fare a meno di sentirlo così*" (p. 58). Anche in questo passaggio, si può notare una forte enfasi posta sul termine *Ende* (finale), ripetuto cinque volte, che sottolinea non solo la fine della finzione del racconto, ma anche dell'incubo rappresentato dal grande manipolatore.

Per concludere, il racconto può essere interpretato come una speranza indirizzata al proprio paese, che nel 1929 rimarrà inascoltata, ma che può chiaramente essere rivendicato in qualsiasi momento, contesto storico e politico poiché la regressione e una ricaduta nelle barbarie è sempre possibile.

Bibliografia:

Percy Matenko, *The Prototype of Cipolla in "Mario und der Zauberer"*, in: "American Association of Teachers of Italian", 1954, pp. 133 – 135.

Stephen H. Garrin, *Thomas Mann's "Mario und der Zauberer": Artistic Means and Didactic Ends*, in "The Journal of English and Germanic Philology", University of Illinois Press, 1978.

Thomas Mann, *Cane e Padrone e altri racconti*, Mondadori, traduzioni di Giorgio Zampa, 1955.

Altre Fonti:

"Unter Palmen" Seminario di Letteratura tedesca presso l'Università di Padova: Elisabetta Galvan, *Il manipolatore e il suo pubblico: Mario e il Mago di Thomas Mann* (4 dicembre 2020).

Sitografia:

Mario e il mago, Thomas Mann e l'Italia di oggi https://fernandofazzari.wordpress.com/2014/04/17/mario-e-il-mago-thomas-mann-e-litalia-di-oggi/ (ultima consultazione: 26/01/2022)

I demoni ferroviari di Stefan Grabiński nella letteratura polacca novecentesca, tra terrore cosmico e poteri occulti

Eleonora Smania

Recentemente rivalutato e sottoposto all'attento occhio critico degli studiosi letterari odierni, Stefan Grabiński viene ricordato come il precursore del genere fantasy nella Polonia novecentesca. Nato il 26 febbraio 1887 nell'allora cittadina polacca Kamionka Strumiłowa, oggigiorno conosciuta come Kamjanka-Buźka, Stefan Grabiński fu un prolifico, seppur sfortunato, autore di romanzi, opere teatrali e antologie di racconti in prosa dal 1909 al 1935. Le opere che scriveva, infatti, passavano in sordina, venivano stroncate oppure accolte con freddezza dalla critica a lui contemporanea. L'unica fonte di guadagno per lo scrittore polacco era lo stipendio da professore presso un ginnasio di Leopoli, dove insegnava esclusivamente per pura necessità e non per vocazione. Morì il 12 ottobre 1936 a causa della tisi, aggravatasi a partire dal 1929, dopo una lunga e terribile agonia.

Foto che ritrae Stefan Grabiński

Il rinnovato interesse da parte di studiosi e accademici contemporanei nei confronti di Stefan Grabiński è motivato dall'eccezionalità della sua produzione, superficialmente analizzata dalla critica del tempo. Nelle sue opere si denota come caratteristica principale la commistione tra generi come la fantasy, il noir e l'horror, che permette una resa onirica ed eterea di immagini sovrannaturali e terrorifiche. Altra caratteristica fondamentale della produzione grabińskiana è il nesso indissolubile tra fantasy e occulto. Il concetto di fantasy inteso da Grabiński non può essere analizzato senza includere il tema dell'occulto, che ha esercitato una forte attrattiva su di lui sin dalla giovinezza e che l'ha spinto a un approfondimento dettagliato della realtà "altra" (fu un esperto di demonologia, psicopatologia, magia e parapsicologia). In un'epoca fortemente positivista come quella del Novecento, nella quale il meccanicismo andava sempre più affermandosi, l'occulto appariva a Grabiński come una possibile alternativa per la descrizione di quei fenomeni ritenuti sovrannaturali, inspiegabili od oscuri persino alla scienza.

Una pubblicazione che rappresenta al meglio la poetica e lo stile dell'autore è la raccolta *Demon Ruchu* ("Il demone del moto"), pubblicato inizialmente nel 1919 e poi nel 1922 in una seconda edizione. Fu l'unica opera che riscosse un forte successo tra il pubblico e la critica. *Il demone del moto* è un'antologia di dieci racconti brevi che presenta una straordinaria organicità dell'impianto compositivo. L'organicità dell'opera è determinata dal fil rouge che collega un racconto all'altro, ossia il tema dell'ambiente ferroviario. L'aspetto innovativo consiste proprio nel tema selezionato, raccontato attraverso l'ottica del fantastico con tinte noir e orrorifiche. Ciò ch arricchisce l'interpretazione fantasy dell'ambiente ferroviario è l'evidente ispirazione alla tradizione folkloristica polacca: la figura del mago-sciamano riappare nei ferrovieri delle stazioni di confine, luoghi dove le forze sovrannaturali e le magie primordiali riacquistano i loro poteri e stabiliscono il loro

dominio sulle macchine, trasformandole o infondendo parte dell'essenza magica. Kazimierz Joszt, l'eccentrico capostazione protagonista del racconto *Ultima Thule*, avverte la forte connessione con il paesaggio di Szczytniko e, proprio a causa di tale connessione con quel paesaggio di frontiera, ottiene inspiegabilmente il dono della preveggenza.

"*Questa notte mi è apparso un rudere antico e desolato, con i vetri delle finestre rotti. Ogni volta che sogno quell'edificio avviene una disgrazia.*" (p. 132)

Nei suoi sogni premonitori, Joszt può vedere attraverso le finestre del vecchio rudere il volto di chi morirà. Prova a spiegare le origini di tale terribile dono con l'amico Romek, dono che gli vale la nomea di "uccello del malaugurio" tra gli abitanti di Szczytniko.

"*L'ambiente influisce su di me: sono sottoposto all'azione dell'atmosfera locale. La mia malaugurata virtù deriva con implacabile logica dall'anima di questi paraggi. Vivo al confine tra due mondi.*" (p. 135)

I due mondi menzionati da Joszt, quello della civiltà modernizzata e quello governato dalle forze primordiali terrestri e universali, si compenetrano non solo in *Ultima Thule*, ma anche nel resto della raccolta. Simbolo rappresentativo della compenetrazione di tali spazi è il treno. Il treno, strumento usato dall'uomo nel tentativo di controllare lo spazio e il tempo e porsi al di sopra di essi, si trasforma nella rappresentazione di uno strumento di mediazione tra la realtà terrena e quella siderale. La metafora del treno costituisce una rielaborazione originale del concetto di slancio vitale introdotto da Henri Bergson. Secondo Bergson, lo slancio vitale è una forza spirituale che entra nella materia per dominarla e superarla in modo istintivo o razionale in un movimento verso l'alto, scavalcando l'ostacolo posto dalla materia. Grabiński immagina il superamento dei limiti tra realtà terrena e siderale tramite la tecnologia odierna e i risvolti terrificanti causati da tale evento nel mondo esterno che in quello della psiche umana. Racconto che presta il nome alla raccolta, *Il demone del moto* riassume in maniera significativa i pensieri e le riflessioni condotte dall'autore sull'arroganza umana nel cercare di controllare il tempo e lo spazio con il progresso tecnologico. Il protagonista del racconto, Szygón, affetto da una condizione di nomadismo particolare (si ritrova inspiegabilmente a spostarsi di città in città, senza una meta precisa e svegliandosi sempre a bordo di un vagone), tenta di far capire a un ottuso controllore l'inutilità della celebrazione del progresso tecnologico dettato dal capriccio umano.

"*Che cosa sono i vostri viaggi, anche se compiuti alla massima velocità inimmaginabile, finanche sulle linee più distanti, in confronto al grande moto, e in confronto al fatto che, in sostanza, nonostante tutto, rimaniamo sulla Terra?* […] *Che influenza può avere la velocità sia pur favolosa e vertiginosa di un treno terrestre sugli effetti del grande moto?* […] *Non cambia nemmeno di una virgola la sua grande strada, né sposta di un millimetro le sue orbite cosmiche.* […] *Il suo misero treno (la sua formichetta, la sua striminzita ferrovia) in quella che lei definisce audace 'corsa' – è soggetto – noti ben, sottolineo con intenzione – è letteralmente soggetto a quasi venti diversi moti contemporanei, dei quali ognuno nella sua manifestazione è senza paragone più forte, senza dubbio più potente, del suo impeto in miniatura.*" (pp. 44-45)

L'universo ferroviario rappresenta un luogo in cui i moti terrestri e siderali si congiungono, ponendo gli esseri umani di fronte a nuovi orizzonti completamente ignoti. Appaiono quindi nei racconti di Grabiński binari morti popolati da spiriti, stazioni ferroviarie che appaiono dal nulla e inghiottiscono persone, demoni, creature mitologiche e treni fantasma che appaiono dal nulla e sfrecciano sui binari nella loro forma nebulosa.

"*Allora successe una cosa stranissima. Il treno errante, invece di schiacciare il compagno già rapacemente raggiunto, lo penetra come una nebbia; in un attimo si vedono le due file di vagoni attraversarsi: senza il minimo rumore le pareti delle vetture strisciano, in un'osmosi paradossale di ruote, e gli assi si compenetrano*." (p. 92)

Il superamento della dimensione materiale e la conseguente conflagrazione tra dimensione terrestre e siderale causate dalla tecnologia moderna non influisce solo nella realtà fisica e nella percezione sensoriale, ma anche nella dimensione mentale e psichica degli uomini, caratterizzata da desideri e perversioni. In un mondo dove l'uomo si serve della scienza per tentare di manipolare a proprio piacimento le regole del tempo e dello spazio, la perdita di controllo sul mondo fisico e su quello psichico rappresenta l'inevitabile e tetro scenario. L'elemento dell'occulto appare prepotentemente nelle descrizioni di fenomeni rappresentati degli stati di squilibrio della psiche umana, proprio quando l'uomo non è più capace di reprimere o nascondere le sue isterie. Gli episodi di sdoppiamento, di concretizzazione di turpi ossessioni erotiche, di irruzione di stati psico-patologici di natura eccezionale e di alterazioni della coscienza vengono raffigurati attraverso un linguaggio che si posiziona tra l'onirico e lo scientifico.

"«*Mi sembra che non molto tempo fa qualcuno molto simile a lei, proprio nello stesso modo e sempre in treno mi abbia 'chiesto' del 'fuoco'. La situazione attuale mi sembra l'esatta ripetizione di un'altra già vissuta, forse proprio di recente.* […] *Suppongo che quello stato anormale, al quale alludeva, non consenta la piena e cosciente partecipazione dell'individuo.*»

«*Certo, come del resto in qualsiasi altro caso, sia pure parziale, della scissione dell'io.*»

«*Dunque, si tratta di uno vero sdoppiamento?*»

«[…] *La prego di immaginarsi qualcuno che dominato da un pensiero 'si diriga' con il suo corpo etereo 'in ricognizione'*[…]. *Può trattarsi di qualcuno che insegue un nemico, controlla i movimenti di una persona che gli è particolarmente cara, oppure avverte qualcuno per tempo, o magari lo minaccia.*»

«*E in che modo?*»

«[…] *Si può suscitare in qualcuno un presentimento oscuro e indefinito di qualcosa che lo insidia, altrimenti, se il mezzo non è efficace, evocare una momentanea apparizione oppure una specie di visione fugace per mezzo di una terza persona.* […] *Si può applicare la propria maschera per un attimo su un volto estraneo e in questo modo apparire a qualcuno, di cui ci importa molto.*»" (pp. 212-217)

Ciò che sorprende e rende sgomenti è l'estremo realismo intriso nella prosa. L'ambientazione dei racconti non presenta alcuna deformazione di stampo grottesco. Per questo ci si sorprende quando i protagonisti dei racconti, alle prese con la tipica routine monotona della loro vita, diventano improvvisamente testimoni o vittime di eventi incredibili, terrificanti e – soprattutto – inspiegabili. Durante la lettura, il lettore non può fare a meno di provare un forte senso di inquietudine e terrore, osservando come tali episodi di natura supernaturale avvengano da un momento all'altro senza poterli prevedere e conseguentemente percependo il senso d'impotenza di un normale essere umano di fronte alle forze universali che stravolgono la vita degli uomini. Il terrore, inteso da Edgar Allan Poe (su cui l'autore polacco scrisse un saggio in suo onore) come la paura di fronte all'ignoto, si manifesta crudamente e inaspettatamente all'interno della quotidianità in Grabiński.

Alcune somiglianze con la produzione lovecraftiana sono state notate da Stanisław Lem, considerato il 'padre' del sci-fi polacco. Lem aveva osservato diversi punti in comune, come la commistione tra horror, occulto e fantasy e lo svelamento di una dimensione ultraterrena immensa e lontana dalla comprensione umana;

tuttavia, sono state riconosciute determinanti differenze tra i due autori: se in Lovecraft si individua lo sforzo nello descrivere le crudeli entità divine che dominano l'universo (il ciclo Cthulhu ha influenzato in modo così massiccio la cultura di massa al punto da ispirare opere cinematografiche, letterarie, fumettistiche e video ludiche), in Grabiński non viene fornita alcuna spiegazione specifica in merito a quali siano le forze o le entità divine che agiscono, lasciando un alone del mistero e gettando il lettore in un totale stato di angoscia. La grandezza dello sfortunato autore polacco la si vede proprio nella sua capacità di servirsi di un genere poco approfondito come il fantasy nel panorama polacco novecentesco per raccontare una visione della realtà così unica e originale. Considerando l'approccio avanguardistico che caratterizzò non solo *Il demone del moto*, ma anche le altre opere dell'autore, si potrebbe individuare in Stefan Grabiński una figura pionieristica di un *new weird* di stampo europeo, un sottogenere fantasy dalle tinte più tetre e incentrato sulla componente onirica.

Bibliografia:

Stefan Grabiński, *Il demone del moto, racconti fantaferroviari*, a cura di Mariagrazia Pelaia, Stampa Alternativa Banda Aperta s.r.l., 2015.

Sitografia:

Stanisław Lem, *Posleslovie k "Neobyknovennym rasskazam"*, 2007: https://fantlab.ru/article639 (ultima consultazione: 17/01/2022)

Apparato iconografico:

Sezione Balcani:

Frattura fàtica come frattura della Storia: alterazioni orrorifiche in "Jaz" di Darko Tuševljaković
https://www.presstiz.rs/intervju/jaz-u-jazu-darka-tusevljakovica

Da Brač a Marte. Le avventure spaziali di Valentino Bošković
https://e.snmc.io/i/600/s/b79f1e6534d9aed5f5f3a2b0b5c672a9/7099633/valentino-boskovic-vodic-kroz-galaksiju-za-redikule-Cover-Art.jpg

Sezione di Boemistica:

"Sono surrealista per l'urlo dal sogno". La scomposizione della realtà in Vítězslav Nezval
Immagine 1: scansione ad opera della scrivente
Immagine 2: immagine tratta dal PDF di "Zvěrokruh", cfr. Sitografia di riferimento
Immagine 3: https://www.3ammagazine.com/3am//wp-content/uploads/2017/04/Untitled23.png

"Deserte visioni" di Milan Nápravník, variazioni lirico-saggistiche sulle sorti della contemporaneità
Immagine di copertina: https://www.galerieubetlemskekaple.cz/static/gallery/katalog-1611/main-2148napravnik-6104.jpg
Immagine 1: Copertina del libro
Immagine 2: https://www.originalarte.com/images/9e/art-main-9e742a6fd60e75dc558956a0bc274233.jpg

Sezione di Ungaristica:

"Oppio e altre storie" di Géza Csáth. L'inscindibilità di reale e assurdo.
Immagine 1: https://jelen.media/kultura/a-varazslo-levelei-813
Immagine 2: http://signorformica.blogspot.com/2010/12/geza-csath-cuentos-que-acaban-mal.html
Immagine 3: https://www.edizionieo.it/book/9788866321088/oppio-e-altre-storie

"Per Elisa" di Magda Szabó: il Grande Trauma e la realtà nel teatro
Immagine 1: https://www.doppiozero.com/sites/default/files/styles/nodo767x/public/szm031_pim.jpg?itok=lrcGBMXx
Immagine 2: https://books.google.it/books/content?id=Zt1kvgAACAAJ&printsec=frontcover&img=1&zoom=1&imgtk=AFLRE705FHtCFivZgCg7F_jUPZhxPT8gmCEas0YRDMljSGuFfRla1joFm56ltGT7T0w7DlUnLc73GUDcXBzjG64pDcmHzr8IXXWkF841trZ0LvNNhQr_WpC02RpMXAJKeiC9VKfymi5

Tra magia e memoria: "Fiamme" di György Dragomán
Immagine 1: https://www.scaruffi.com/director/tarr/index.html
Immagine 2: https://www.wallpaperflare.com/painting-group-of-people-girls-women-table-child-females-wallpaper
Immagine 3: https://www.scaruffi.com/director/tarr/index.html
Immagine 4: https://www.prae.hu/article/7971-a-szabadsag-magiaja/

Sezione di Russistica:

La seduzione diabolica de "L'Angelo di Fuoco": Valerij Brjusov e l'occulto
Immagine 1: https://it.wikipedia.org/wiki/L%27angelo_di_fuoco
Immagine 2: https://www.viaggionelmistero.it/esoterismo/ermetismo/la-filosofia-occulta-di-cornelius-agrippa
Immagine 3: https://it.wikipedia.org/wiki/Valerij_Jakovlevi%C4%8D_Brjusov

Stella Rossa di Aleksandr Bogdanov: un'utopia-fantascientifica per spiegare la realtà.
Immagine 1: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/71/Bogdanov.jpg
Immagine 2: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/%D0%9A%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B7%D0%B2%D0%B5%D0%B7%D0%B4%D0%B0.jpg

L'epica postmoderna di Dmitrij Bykov
Immagine 1: https://www.google.com/search?q=dmitrij+bykov&tbm=isch&ved=2ahUKEwjDs5XLxcD1AhWJnaQKHT53D3wQ2-cCegQIABAA&oq=dmitrij+bykov&gs_lcp=CgNpbWcQAzIHCCMQ7wMQJzoECAAQEzoGCAAQBxAeUOcPWNcYYO0aaABwAHgAgAH6AogB1giSAQc2LjIuMC4xmAEAoAEBqgELZ3dzLXdpei1pbWfAAQE&sclient=img&ei=G3LpYYO6I4m7kgW-7r3gBw&bih=617&biw=1366&rlz=1CABZSH_enIT985IT985#imgrc=-ZTbNh76pG-ZNM
Immagine 2: https://www.google.com/search?q=%D0%96%D0%94+%D0%91%D0%AB%D0%9A%D0%9E%D0%92&rlz=1CABZSH_enIT985IT985&tbm=isch&sxsrf=APq-WBuTNEZi1ssg1BFnGwW28UcjD7kA6w:1643551318646&source=lnms&sa=X&ved=2ahUKEwj90ZHk0dn1AhUri_0HHZIyAlsQ_AUoA3oECAEQBQ&biw=1366&bih=617&dpr=1#imgrc=GPDrfml890tsuM

Il caso della fantasy russa: tra assimilazione e reinvenzione culturale
Immagine di copertina: http://old.mirf.ru/Articles/art689.htm
Immagine 1: https://www.mirf.ru/book/vlastelin-kolec-v-sssr-pereskaz-bobyr/
Immagine 2: http://ay.by/lot/nik-perumov-elfijskij-klinok-adamant-henny-ciklkolco-tmy-5029899074.html
Immagine 3: https://kononov-varvar.livejournal.com/398859.html

La 'temporalesca r*' e la 'mite* evoljucija*'. Anomalie dell'essere e della collettività di "Noi" di Evgenij Zamjatin*
Immagine 1: Ritratto di Evgenij Ivanovič Zamjatin https://ilmanifesto.it/evgenij-zamjatin-prose-brevi-come-perfetti-congegni-metaforici/
Immagine 2: Il vetro di cui sono costituiti gli ambienti dello Stato Unico. Fotogramma tratto dall'adattamento cinematografico del romanzo, *Wir* di Wojtěch Jasný (1982)
Immagine 3: Un fotogramma dal trailer dell'annunciato nuovo adattamento cinematografico del romanzo, prodotto in Russia (2021)

La profezia infiammabile di Vladimir Sorokin
https://eksmo.ru/news/vladimir-sorokin-ostalsya-s-nosom-ID12450148/

"La scuola degli sciocchi" di Saša Sokolov: una realtà per due
Immagine 1: https://philologist.livejournal.com/10961052.html
Immagine 2: https://fantlab.ru/edition224809

Sezione di Ucrainistica:

"NeprOsti": il postmodernismo di Taras Prohas'ko nella mitologia dei Carpazi
Immagine 1: https://www.facebook.com/TarasProkhasko/photos/2586215958088442
Immagine 2: https://vsiknygy.net.ua/shcho_pochytaty/review/44077/

Sezione di Germanistica:

rattamente siamo fu e gli speranzosi asintoti bugiardi di un artista
Immagine 1: https://ilcoraggiodellettore.wordpress.com/
Immagine 2:

"La notte di Valpurga" di Gustav Meyrink: dove il confine scompare
Immagine 1: https://laantiguabiblos.blogspot.com/2016/06/el-golem-gustav-meyrink.html
Immagine 2: https://de.wikipedia.org/wiki/Daliborka

Manipolazione delle masse e alterazione della realtà in "Mario e il Mago"
Immagine 1: https://picryl.com/media/portrait-of-thomas-mann
Immagine 2: https://www.antichay.com/pages/books/46820/thomas-mann/mario-und-der-zauberer
Immagine 3: https://www.ebay.de/itm/124643028774

Sezione di Polonistica:

I demoni ferroviari di Stefan Grabiński nella letteratura polacca novecentesca, tra terrore cosmico e poteri occulti

Immagine 1: https://www.google.com/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fwww.isfdb.org%2Fcgi-bin%2Fea.cgi%3F167301&psig=AOvVaw05f0BUHRwHbVkZL7TsykDS&ust=1642530347889000&source=images&cd=vfe&ved=2ahUKEwiOqc_AtLn1AhVhyrsIHanDAY0Qr4kDegUIARCxAQ