EUROPA ORIENTALIS 13 (1994): 2

SULLE ATTUALI CONDIZIONI DELLA LETTERATURA CÈCA*

Petr A. Bílek

La prima impressione di chi si trovi proiettato casualmente al centro degli attuali avvenimenti letterari cèchi è quello del caos linguistico. Le vecchie certezze e i vecchi criteri di valutazione o vengono sentiti come del tutto antiquati o sono messi costantemente in discussione. Viene avvertita la necessità, almeno all'interno di certi gruppi, di nuovi valori, ma questi più che essere formulati fluttuano nell'aria. Il passato viene rifiutato, ma viene anche accolto, con un certo sarcasmo, il ricorrente richiamo a un'Autorità capace di formulare un programma positivo, nuovo.

Per ricercare le cause delle attuali condizioni della letteratura cèca è necessaria una seppur breve escursione nel suo passato. Nel corso dei secoli essa ha sviluppato il complesso tipico delle letteraturi minori, ma si è anche conquistata nella coscienza collettiva — in modo solo apparentemente paradossale — lo status di fattore cardine, che grazie al fatto di non rapportarsi al mondo, aderisce più intimamente al moto interno della collettività. È questo il fenomeno del ghetto!

La letteratura cèca si è trovata, nel corso degli ultimi due secoli, in condizione di permanente sopravvalutazione, e ciò non tanto dal punto di vista estetico, ma piuttosto in quanto "strumento", che è possibile anzi necessario sfruttare, che deve essere in qualche modo utile. L'evoluzione della letteratura cèca non si è compiuta come storia di fatti puramente letterari, ma si è realizzata all'interno di un processo di adattamento a ruoli ed esigenze extraletterarie. Nelle prime fasi della rinascita nazionale, all'inizio del XIX sec., l'obiettivo di fronte al quale si trovava la letteratura era di dimostrare la capacità espressiva della lingua cèca e di diffondere tra le masse il sentimento nazionale. Nei decenni seguenti il suo obiettivo fu quello di formulare un pro-

* Trad. dall'originale cèco di Dania Amici Burato.

gramma e illustrarne la realizzazione attraverso modelli appropriati. Negli ultimi decenni del XIX sec. essa è diventata non solo il mezzo con cui dar voce all'aspirazione di affrancamento nazionale, ma anche uno strumento nella lotta per l'indipendenza. Raggiunti questi obiettivi nel 1918, la letteratura si adeguò rapidamente, nell'ambito delle avanguardie, al suo nuovo ruolo, tematizzando le problematiche sociali, anzi addirittura proponendo per esse delle soluzioni. Gli anni 1939-1989 sono stati all'insegna di un progetto totalizzante, in cui la letteratura diventa strumento rappresentativo di una visione ideologizzata del mondo.

Negli due secoli la letteratura ceca si è trova continuamente nella posizione di "strumento", in rapporto sia con la politica, che con l'ideologia, la sociologia, la filosofia, e simili. Le viene istituzionalmente imposto un compito, e i criteri per la sua valutazione vengono rapportati alla sua capacità di assolverlo. La letteratura, in questo arco di tempo, si trova quasi sempre nel ruolo di "mezzo", che deve servire ad uno scopo, nel ruolo di "strumento" di lotta *contro* qualcosa (l'influenza del tedesco, il malcostume, la monarchia asburgica, ecc.) e *per* qualcosa (l'emancipazione della lingua cèca, l'autodeterminazione nazionale, la libertà, ecc.). I *pro* e i *contro* sono intercambiabili e, nel corso delle vicende mutano gradualmente, ma il "ruolo esterno" della letteratura, definito proprio da quei *pro* e dai quei *contro*, rimane immutato.

Risultato di questa evoluzione è stato anche l'eccezionale prestigio di cui si è trovato a godere lo scrittore, in quanto creatore di Letteratura (piuttosto che di un testo determinato). A cavallo dei secc. XIX e XX, allorché questo ruolo dello scrittore raggiunge il suo culmine (lo scrittore è spesso non solo una personalità pubblica, un eminente giornalista, ma anche un membro del parlamento, un membro del partito, ecc.), la sua morte viene presentata come tragedia nazionale (folla in piazza San Venceslao, al centro di Praga, migliaia di persone con striscioni, che recano i titoli delle sue opere più importanti e ricordano le onorificenze e gli ordini di cui è stato insignito; i giornali, con inserti a tutta pagina, descrivono le esequie, ripercorrono la sua vita e le sue opere). Lo scrittore in questo periodo è mitizzato, come "coscienza nazionale", diviene — più per le proprie concezioni che per il valore estetico delle sue opere — un simbolo, un'espressione emblematica di valori.

Tutto questo non è stato scalfito da mezzo secolo di totalitarismo, anzi è stato coscientemente alimentato e iperbolizzato. Alla letteratura

viene attribuito un ruolo eccezionale (proprio grazie all'ideologia comunista che in forma primitiva aveva fatto proprio il presupposto semiotico dell'avanguardia, secondo cui è possibile per mezzo della letteratura non solo influire indirettamente sulla società, ma anche addirittura cambiarla) tanto da parte dei suoi "guardiani" istituzionali quanto da parte di coloro che, tramite la letteratura, si opponevano alla società totalitaria. Anzi, la consapevolezza del contesto in cui essa opera ha reso più acuta la presa di coscienza dei peculiari mezzi espressivi grazie ai quali le era possibile interagire con la società (allegoria, allusione, e soprattutto tematizzazione della propria *Weltanschauung*), e nello stesso tempo ha accresciuto il controllo su di essa da parte degli organi del regime (non solo la censura, abolita ufficialmente nel 1969, ma anche il complesso sistema che prevedeva il licenziamento di redattori responsabili, se rei di aver pubblicato testi non graditi).

Riassumendo, si può dire che la letteratura nel suo insieme — e cioè tanto le opere pubblicate da case editrici ufficiali, che quelle inedite (pubblicate soprattutto a partire dagli anni '70 in forma di *samizdat)*, e quelle degli esiliati (fin dagli inizi degli anni '40, ma soprattutto dopo l'anno 1948 e ancor più dopo il 1968) — è stata caratterizzata da una forte "contestualità", e cioè dalla dipendenza dal contesto da cui scaturisce, oltre che dalla tendenza a rivolgersi al lettore che vive in quel contesto piuttosto che a un "lettore generico". La polemica tra Milan Kundera e Václav Havel all'indomani dell'invasione russa del 1968 permette di cogliere con chiarezza il cuore del problema: mentre Kundera vede come unica via d'uscita la fuga dal ghetto mitteleuropeo in direzione di una letteratura universale, cosmopolita, Havel sostiene la necessità che l'intellettuale resti al suo posto e funga da imperativo morale, da modello di resistenza. I due diversi punti di vista (quello di Havel ancorato al contesto cèco, quello di Kundera fondato sulla posizione della letteratura nel mondo) portano a due diverse valutazioni: l'intellettuale-scrittore considerato da Havel un combattente (di nuovo la lotta *pro* o *contro* qualcosa) è per Kundera un moralista esibizionista.

Questo modo di intendere la letteratura culmina nel corso del 1989: rivive il concetto di "autore" come "coscienza nazionale", di colui cioè che esprime nei suoi testi in primo luogo la sua "concezione della vita" (il che significa che, nel valutare questa letteratura, i criteri estetici non bastano, essendo necessari anche quelli sociologici, e eventualmente quelli etici).

Dopo il novembre del 1989 si ha finalmente la possibilità di esprimere la propria "concezione della vita" — ma la letteratura comincia a vacillare. Molto rapidamente si appalesa che, dopo decenni di vita nel ghetto, la letteratura si è venuta a trovare in un mondo del tutto illusorio, in un un mondo motivato dalla bipolarità tra nemico tangibile e idee preconfezionate, che l'autore con la sua "concezione della vita" o rappresenta o rifiuta.

Il breve lasso di tempo che succede all'89 configura la "congiuntura" di ciò che fino ad allora era proibito, e da cui ci si attendeva molto, troppo: il *samizdat* e la letteratura d'esilio tanto mitizzati ben presto deludono le attese generali, perché appare chiaro che anche questa letteratura, come quella ufficiale, è strettamente legata al contesto. Nel corso di un anno la maggior parte della produzione dell'ultimo ventennio si trasforma in testimonianza storica: narra di un periodo che tutti hanno vissuto e che nessuno ha il desiderio di ricordare continuamente. Durante un governo in cui quasi la metà dei membri ha avuto a che vedere con la letteratura si verifica la prima crisi generale del nuovo sistema sociale: quella del mercato librario. Nel corso del 1990 vedono la luce più di 2000 nuove case editrici private, e tutte offrono gli stessi titoli di autori fino a poco tempo fa proibiti. Ivan Klíma ad es. pubblica, nel corso di tre anni, più di venti libri; è evidente che non tutti possono essere di alto livello, e nello stesso tempo viene frustrato il proposito del lettore di leggere "tutto l'autore", perché egli non può permettersi di comprare venti libri di un solo autore, né per motivi finanziari (il prezzo dei libri, non più sovvenzionati dallo stato, si è in media triplicato), né per motivi di tempo (la maggiore parte del tempo libero non è occupata dalla lettura di opere letterarie, ma da quella di riviste, giornali e da un numero sempre crescente di libri d'altro genere).

Ma è soprattutto la disillusione a giocare un ruolo fondamentale nel calo d'interesse per la narrativa: anche il *samizdat* e la letteratura d'esilio risultano, in gran parte, dello stesso basso livello professionale della produzione pubblicata all'epoca del comunismo, e l'ostentazione di un atteggiamento morale "eroico" non interessa più nessuno. All'epoca del presidente-drammaturgo la maggior parte dei teatri attraversa una profonda crisi finanziaria, i narratori che prima non potevano pubblicare per motivi ideologici oggi si trovano fuori gioco per motivi economici. L'interesse dei lettori comincia velocemente (1991-1992) a orientarsi verso generi diversi dalla bellettristica, verso testi tradotti e anzi tutto verso la letteratura dozzinale (*čtivo*), i

feuilletons confezionati per determinate tipologie di destinatari con scarse esigenze estetiche. Il numero di titoli pubblicati sale rapidamente, mentre ristagna quello dei titoli cèchi, costituito per lo più da opere scritte negli anni '70 e '80.

La critica letteraria ha reagito alla nuova situazione in cui si è venuta a trovare la letteratura cèca, richiamandosi (soprattutto la vecchia generazione di critici e autori) alla necessità di avere una letteratura per un popolo, e richiedendo sovvenzioni statali che permettano alla letteratura in quanto patrimonio comune e indispensabile alla nazione intera di sopravvivere, o esprimendo caustici commenti (e ciò soprattutto da parte degli rappresentanti della ex critica ufficiale) sulla diminuita incisività della letteratura nella nuova società. Tra i critici letterari della generazione più giovane circolano voci sempre più insistenti, che caratterizzano questa situazione come stato di *time-out* (Pavel Janoušek) o come "stato da dopo-sbornia" (l'autore di questo articolo). Oggi appare sempre più evidente che la letteratura ha perso per sempre il proprio prestigio esclusivo, e che è diventata "soltanto" letteratura. Si è in presenza di un trauma da improvviso silenzio, quando chiunque può pubblicare ciò che vuole, a patto di avere la consapevolezza che ciò non interessa quasi nessuno. Il punto è che anche la letteratura cèca si è venuta a trovare in quella situazione naturale, in cui da decenni si trovano altre letterature nazionali. A differenza di altre nazioni, dove questa situazione è percepita come un fatto normale, nel contesto cèco essa è sentita come uno stato di "diversità", come un fenomeno transitorio.

La letteratura si è finalmente trasformata in un processo che produce centinaia di testi, che crea un'"immagine" a decine di autori, ma che comunque resta ai margini del comune interesse sociale. Oggi anche le opere più importanti sono considerate elementi di un preciso contesto, vengono valutate sullo sfondo di altre opere o eventualmente su quello di modelli storico-letterari ri-costruiti; l'incidenza di queste opere è comunque molto bassa e riguarda quasi esclusivamente un esiguo numero di professionisti e addetti ai lavori, che seguono costantemente l'attività letteraria. Mentre i *bestsellers*, che promettono lo smascheramento di mafie post-novembrine o di bande di protettori di prostitute, raggiungono tirature che oltrepassano le centomila copie, la comune narrativa di buona qualità non supera le 2-3 mila copie. La maggior parte dei lettori preferisce la para-letteratura (e la speranza che questa tipo di lettura li stanchi e che con il tempo passino alla vera letteratura appare sempre più ingenua), mentre l'attuale produzione

letteraria è seguita da un numero veramente esiguo di interessati (tra i quali non figurano, purtroppo, i docenti di lingua cèca delle scuole medie superiori). Una qualsivoglia incidenza significativa del testo letterario sulla vita dei Cèchi è del tutto ipotetica. Gli autori che vengono ancora invitati — forse più per inerzia che per una presunta originalità delle loro idee — a dibattiti e tavole rotonde televisive devono avere scritto sotto il loro nome *scrittore*, *poeta*, ecc. perché senza tale qualifica verrebbero recepiti come comuni e anonimi intervistati.

Lo scrittore ha perso l'aura di "coscienza" del popolo e si è trovato nella posizione di chi manda i propri testi nel mondo e, con la loro pubblicazione, li abbandona, liberandosi anche dell'obbligo di commentarli e dalla necessità di dimostrarne la validità. Lo scrittore viene sentito come produttore di testi e non più come garanzia personificata. Il valore estetico scaturisce dall'assetto testuale interno, dalla sua strutturazione, che è autenticata in modo soggettivo dal lettore, non scaturendo più dalla "concezione della vita" dell'autore, i cui lineamenti sono intuiti al di là del testo. Tra l'autore e il suo testo si è finalmente aperto un naturale baratro. Il *lettore* accetta la struttura testuale e cerca in essa il proprio mondo, il proprio "io". La domanda "chi parla?" trova il suo riferimento nel testo e non più nel contesto extra-testuale dell'autore. Il lettore non associa più il testo alla realtà, indirettamente conosciuta, dell'autore, bensì l'associa alla propria realtà. Il lettore cerca dietro al testo il suo "io", e non l'"io" dell'autore.

Con la perdita di tutti i tratti contestuali, caratterizzanti e funzionali è come se si fosse perso ogni criterio per la l'interpretazione dell'evoluzione letteraria degli ultimi anni. Nonostante ciò si possono tuttavia fin d'ora cogliere, nel mondo solitario, immanente dei testi, alcune tendenze e tratti comuni, e tentare una ri-costruzione dello stato della letteratura cèca contemporanea.

Uno dei tratti fondamentali di essa è lo slittamento delle caratteristiche genologiche. Come abbiamo già detto, da un lato domina, a danno della narrativa, la *non-fiction*: si tratta di una certa ossessione dell'autenticità, della fede nei fatti empirici immediati, da nessuno elaborati e intepretati in anticipo, e questo spiega il grande successo di libri come *Dějini prostituce* [La storia della prostituzione], *Vývoj piva* [L'evoluzione della birra], *Historie brambor* [La storia delle patate]. D'altra parte, nell'ambito della stessa *fiction,* l'80% è costituito dalla letteratura di consumo e dozzinale, che ha le proprie consolidate edizioni, e non tenta nemmeno di mascherarsi da novellistica vera. Ma

gli slittamenti coinvolgono la bellettristica stessa.

La poesia, che solo fino a cinque anni fa era diffusamente letta, si trova ora ai margini dell'interesse dei lettori. Oggi il numero di copie vendute delle nuove raccolte di poesia cèca contemporanea non supera le 100 unità. Altrettanto evidente è lo slittamento — forse non così noto in altre letterature — dalla *fiction* verso generi letterari "autentici": verso i diari, le memorie ed eventualmente verso gli epistolari. Non è una facezia l'osservazione che in Boemia è più facile oggi trovare un editore per il proprio diario che per il proprio nuovo romanzo. E infine ancora uno slittamento di genere: manca un romanzo che sia tematicamente legato alle esperienze post-novembrine. Tutti i tentativi fatti in questa direzione — sia adattando testi precedenti, come nel caso di *Čekání na světlo, čekání na tmu* [L'attesa della luce, l'attesa del buio] di Ivan Klíma, sia scrivendo rapidamente un romanzo su un tema nuovo, come nel caso *Sněžím* [Nevico] di Pavel Kohout — sono terminati con un insuccesso. I cambiamenti nel modo di percepire la vita e la messa in discussione di tutte le certezze sono così vorticosi, che si rende necessaria, per poterne parlare, una una maggiore distanza, sia temporale che emotiva. Da'altra parte, se un autore ha effettivamente qualcosa da dire sul periodo più recente, lo può fare con maggiore efficacia attraverso la pubblicistica.

Per quanto riguarda i valori immanenti del testo letterario, è possibile distinguere in questi ultimi decenni due tendenze, all'apparenza contrapposte, in realtà convergenti nei risultati migliori.

La prima tendenza ricerca al massimo grado la perfezionae del testo — di un modello *gesticky* formato, il cui produttore accetta il proprio ruolo di Creatore mettendo in mostra o la propria maestria costruttiva o l'irrefrenabilità della propria immaginazione. Opera fondamentale appartenente a questa tipologia è l'ultimo romanzo di Milan Kundera (1929) *Nesmrtelnost'* [L'immortalità] (in cèco 1993). In essa Kundera accentua al massimo la modellabilità e la razionalità del costrutto testuale, davanti al quale il lettore si trova nella posizione di uno scioglitore di enigmi: egli deve scoprire il maggior numero possibile di rapporti contrastivi o equivalenti (e nella postfazione dell'edizione cèca, retrospettivamente l'autore lo interroga a questo proposito!); deve affrontare un raffinato intreccio di diversi piani non solo temporali, ma anche testuali (l'intrecciarsi del piano dei personaggi con quello del narratore, del piano del produttore con quello del narratore): l'elemento costruttivo della sovrapposizione si spinge sino all'intreccio del "mondo del testo" con quello della "realtà", della

"vita", relativizzando così quello che è il contenuto proprio del racconto. Tuttavia questo sommo romanzo di Kundera non solo è denso di auto-riflessioni (proprie della forma del romanzo) e di tutte le possibilità offerte dalla "narrazione", ma anche — e soprattutto — problematizza l'identità stessa del soggetto, quale che sia esso, "testuale" o "reale". In questa misura per la prima volta in un suo romanzo Kundera crea un racconto vivente e un personaggio (Agnes) il cui ruolo non consiste solo nell'essere portatore di idee (e come tale di illustrare la predestinazione), ma anche di permettere al lettore di identificarsi con esso. Il tema della vuotezza, riferito sin qui più ai personaggi, ai loro dialoghi e alle idee (o mondi immaginari), di cui essi sono portatori, diventa questa volta l'asse centrale non solo dell'identità dei personaggi, ma anche in rapporto a quella del romanzo come tale. Il gioco di Kundera in *Nesmrtelnost'* è realmente un moderno *Grande gioco* (Le Grand jeu), un giocare al romanzo e al romanziere, messo in moto con un gesto così plateale (un uso così professionale dei mezzi espressivi non ha precedenti in tutto il contesto letterario cèco degli ultimi decenni), che per apprezzarlo nella giusta misura dovremo attendere ancora qualche anno. E ciò soprattutto in un contesto come quello ceco abituato a recepire l'opera come "testimonianza", a ricercarvi la "posizione dell'autore", che con fatica si sforza di costruire un proprio immaginario (mentre Kundera elegantemente tematizza anche le possibilità de-costruttive del proprio testo), e a valutare la messa a nudo della fatica del processo creativo come espressione di modestia e di autenticità.

La linea kunderiana è costituita da una cerchia abbastanza ampia di prosatori per lo più oggi identificati nella cosiddetta "generazione di mezzo" (autori nati negli anni '40). Naturalmente ciascuno di essi aderisce al principio della creazione del mondo testuale come gioco, partendo da posizioni diverse e accentuando aspetti particolari. Pavel Řezníček (1942), che si ispira all'eredità surrealista tra le due guerre, sottolinea tanto nella sua poesia quanto nella sua prosa (*Storp*, 1991 [Il soffritto], *Zvířata*, 1993 [Gli animali], *Vedro*, 1993 [La calura]) la possibilità di creare mondi immaginari straordinari, privi di ogni razionalità, e che mettono in crisi lo stereotipo della nostra quotidiana percezione "reale". Nelle prose di Řezníček un caprone alto quattro metri fuma un sigaro lungo quattro metri e per il mondo si aggira la calura, che di tanto in tanto prende a schiaffi qualcuno. Sono mondi singolarmente immaginari, non rapportabili alla realtà in virtù di singole e parziali connotazioni, eppure non sono mondi fini a se stessi: questi mondi testuali offrono una immaginazione ricca di suggestioni,

ma anche — nel loro insieme — entrano in un rapporto metaforico con i mondi extratestuali, problematizzando il nostro essere radicati in stereotipi di compromesso. Nelle prose di Řezníček l'unica identità riscontrabile è quella del narratore: nuovamente nel ruolo di onnipotente che — al posto del "potere" o dell'"ideologia" — regola lo sviluppo del testo da una posizione esterna, di cui si serve a favore della libera immaginazione, ma di cui anche abusa, in quanto la sua identità si manifesta nell'attività verbale, e mai da un moto interiore.

Un altro rappresentante di questa linea è Michal Ajvaz (1949). Se la scrittura di Řezníček è la tematizzazione del caos e l'accentuazione dell'onnipotente soggetto nietzscheiano, la prosa di Ajvaz rappresenta la ricerca (o meglio: un gioco alla ricerca) di un ordine nascosto, di un ordine che più che estrinsecarsi nella forma testuale (là lo si può trasferire in ogni momento) consisterebbe in una realtà "altra", in una realtà trasferita oltre l'orizzonte della comune percezione (*Druhé město*, 1993 [L'altra città]).

Un altro tipo di creazione di mondi immaginari sembra essere la costruzione metatestuale del mondo del testo sulla base della familiarità, mediata dalla storia o da opere letterarie del passato, rispettivamente con personaggi e avvenimenti reali o immaginari. Esso è rappresentato da Vladimír Macura (1946), storico letterario e assieme autore dei romanzi *Informátor*, 1993 [L'informatore] e *Občan Monte Christo*, 1993 [Il cittadino Monte Christo], da Alexandra Berberová (1948) nella raccolta di racconti *Knížka s červeným obalem*, 1986 [Il libro dalla copertina rossa] e nel romanzo *Magorie*, 1991 [Stupidaggini]), e da Václav Vokolek (1949) nella raccolta di racconti *Lov žen a jiné odložene slavnosti*, 1993 [La caccia delle donne e altri festeggiamenti rimandati]. A tutti è comune lo sforzo di plasmare i consueti processi creativi o le consuete scale di valori in un contesto nuovo, "postmoderno" e, a fianco a questo, di offrire — oltre al divertito gioco con gli slittamenti testuali — anche una certa nuova moralità, un certo tipo di similitudini che si basano sulla continua ripetizione di destini e situazioni "archetipiche". Anche qui il tema dell'identità umana è posposto a quello dell'identità testuale, a quello della narrazione, come ciò che rende particolare e modernizza il contenuto dell'enunciato, che si ripete eternamente. Il modo in cui si parla è privilegiato rispetto alla stabilità e immutabilità di quel che si enuncia, ormai da millenni e senza una tangibile incidenza. L'eroe principale non è colui che è in balia degli avvenimenti storici, ma il narratore. Esempio estremo dell'applicazione costante di siffatta proce-

dura — non solo in prosa, ma anche in poesia — è Ivan Wernisch (1942), autore della raccolta di "traduzioni e trafugazioni" *Frc*, 1991 [Divertimento] e della raccolta di racconti *Doupě latinářů,* 1993 [La tana dei latinisti].

Oltre a questa tendenza, ben radicata all'interno del contesto letterario cèco,[1] che — come reazione al realismo socialista, così come veniva applicato nella prosa pubblicata negli anni '70 e '80 — mira ad un alto grado di "finzione" (*fiktivnost*), ce n'è un'altra, formatasi già agli inizi degli anni '50 e presente soprattutto negli inediti di quel periodo: la tendenza all'"autenticità", al testo come testimonianza di un dato aspetto della realtà, non solo di quella interiore, ma anche — e soprattutto — di quella sociale, passata al vaglio della propria "concezione della vita", alla cui dichiarazione il testo mira o a cui per lo meno rimanda. Si tratta soprattutto dei tanti diari, scritti negli anni '50, (Jiří Kolář, *Roky v dnech* [Gli anni nei giorni], *Očitý svědek* [Testimone oculare], *Prométheova játra* [Il fegato di Prometeo]; Jan Hanc, *Události* [Avvenimenti]), ma pubblicati nella maggior parte dopo il 1989. È proprio questa tendenza, ridotta però a mera testimonianza di un'epoca o talvolta dell'atteggiamento di un singolo, che offre oggi la maggior parte della produzione letteraria. D'altronde è proprio in questo ambito che nasce la seconda opera chiave dell'ultimo decennio (insieme a *Nesmrtelnost'* di Kundera): *Český snář* [Il libro boemo dei sogni] (ufficialmente 1990) di Ludvík Vaculík.

Vaculík in questo romanzo attualizza la forma del diario, utilizzandola come procedimento letterario. Il romanzo è stilizzato come il diario di un anno, retrospettivamente aggiornato, riscritto e corretto. Il suo orizzonte è ben definito: si tratta della Cecoslovacchia socialista della fine degli anni '70, i personaggi sono in gran parte rappresentanti della dissidenza ufficiale d'allora (alcuni dei quali, dopo la comparsa del *samizdat* di Vaculík, hanno accusato l'autore di averli "denunciati" alla polizia segreta). Eppure anche questa costruzione è una metafora universale della scrittura, ma è soprattutto una metafora dello sforzo di definire la propria identità nel mondo, di un mondo che — divenuta insoddisfacente la polarizzazione ideologizzante della politica — ha perso il suo ordine e la sua tradizionale scala di valori.

Il metodo di scrittura di Vaculík in forma di "annotazione" sulle circostanze della vita e di auto-riflessione può anche essere inteso in

---

[1] Alcuni tra i primi esponenti di essa (come Jaroslav Hašek, ma soprattutto Ladislav Klíma e Jakub Deml) sono pienamente rivalutati solo oggi.

modo capovolto: la vita come fondamento per una futura elaborazione letteraria, una vita tale che valga la pena di scriverne. Vaculík è per il suo ambiente sommamente "pericoloso", poiché la franchezza delle sue annotazioni non risparmia nessuno, nemmeno lui stesso. Ciò vale soprattutto per il suo ultimo romanzo, *Jak se dělá chlapek*, 1993 [Come si crea un ragazzo]. La riflessione sugli avvenimenti della seconda metà degli anni '80 e i primi anni '90 è nuovamente trasfigurata dall'ottica di un *io* egocentrico, che rimanda da un lato al reale contesto dell'autore e dall'altro a un *io* paradigmatico, naturalmente anche questa volta sottoposto ad una stilizzazione letteraria. Vista la sua grande franchezza, il romanzo è stato rifiutato da una parte della critica, che lo ritenuto pornografico, mentre altri lo considerano un'opera chiave sulla ricerca di un modo nuovo di essere nel mondo, ma anche sui limiti della scrittura, sull'illusione dell'autenticità (e questi sono anche i temi fondamentali di Kundera), sulla volontà di portare la confessione sino al limite estremo, sino all'essenza dell'esistenza individuale.

Proprio la tendenza a una letteratura "autentica"[2] ha portato al centro dell'interesse opere apertamente (Jan Zábrana: *Celý život*, 1992 [L'intera vita]) o celatamente diaristiche o memorialistiche: Bohumil Hrabal, *Svadby v domě* [Matrimoni in casa], *Vita nuova*, *Proluky* [Brecce], ufficialmente 1990; Jiří Gruša, *Dotaznik* [Il questionario], ufficialmente 1991; Michal Viewegh: *Báječná léta pod psa*, 1992 [Splendidi anni di malessere]. In parte questo genere si riflette anche in due opere chiave di autrici appartenenti alla più giovane generazione di dissidenti: *Daleko od stromu*, 1990 [Lontano dall'albero] di Zuzana Brabcová, e *Indiánský běh*, 1991 [La fuga indiana] di Tereza Boučková. Queste due autrici sono accomunate dalla ricerca delle proprie radici. Brabcová è più incline al lirismo e alla creazione di mitologie originali, al contrario Boučková preferisce l'asprezza della constatazione, l'emancipazione da ogni tipo di "letterarietà".

La maggior parte della produzione letteraria continua però a impiegare i tradizionali procedimenti narrativi, una scrittura cioè che tende a sviluppare la trama e a individualizzare alcuni aspetti. Viktor Fischer (1912), che vive oggi in Israele, rappresenta, nel senso migliore della parola, questo "tradizionalismo". A tale tradizione si richia-

---

[2] Le virgolette vogliono segnalare la vaghezza di un simile concetto, poichè l'atto medesimo dello scrivere, cioè la stilizzazione di ciò che nasce come sensazione, rompe l'illusione di una possibile autenticità della letteratura.

mano anche le prose di Karol Sidon (1942), che problematizzano le apparenti certezze della vita (*Boží osten*, 1991 [La spina di Dio], *Evangelium podle Jozefa Flavia*, 1991 [Il Vangelo secondo Giuseppe Flavio]). Questo stesso tipo di prosa è inoltre rappresentato inoltre dai grandi scrittori del passato Josef Škvorecký (1924) e Ivan Klíma (1931).

Ai margini dell'interesse dei lettori, ma anche delle aspettative dei critici, rimane la prosa programmaticamente sperimentale. Come se la stanchezza della letteratura non indirizzasse verso il desiderio del nuovo, verso il fenomeno della "scoperta", della "rottura", ma si realizzasse piuttosto in direzione del "diverso", verso la ricerca all'interno della periferia letteraria. Di questo senso dell'"altro" sono sature soprattutto le prose d'ispirazione talvolta ermetica di Daniela Hodrová (1946) e di Sylvie Richterová (1945). Quest'ultima è come se tornasse alla ricostruzione delle possibilità espressive della lingua e dei consueti procedimenti narrativi che, con la variazione e gli slittamenti delle circostanze contestuali, volgono verso un significato nuovo. Mentre lo sperimentalismo della Richterová è rivolto verso la lingua, Jiří Kratochvíl (1940) (*Medvědí román*, 1991 [Il romanzo dell'orso]) sperimenta soprattutto la manipolazione dei diversi piani temporali e spaziali e di slittamenti stilistici di generi.

Complessivamente si può forse riassumere dicendo che la letteratura cèca si è venuta a trovare in una situazione particolare, quando sembra che si debba cominciare daccapo: nuovi ruoli, nuove possibilità, nuove attese (ma solo nel ristretto ambito degli addetti ai lavori). Qualcosa è successo e non rimane che adattarsi. Non nel senso di stabilire nuove norme, nuovi programmi e nemmeno nel senso di invocare, come fanno alcuni patiti dell'istituzione, un "intervento statale", che assicuri un ruolo dignitoso alla letteratura nella società. Questo adattamento significa proprio la scoperta del gusto per il "diverso", che non significa necessariamente "anormale".