

cazione tra l'Europa e il vicino Oriente, poi — sul fare del secolo tredicesimo — dall'invasione dei mongoli dell'Orda d'oro), l'epoca kieviana offre il quadro di una società feudale cui l'incontro sul vergine terreno slavo tra religiosità e cultura bizantina da un lato, e spirito d'intraprendenza dell'elemento scandinavo dall'altro, conferiscono profonda originalità.

Fu merito di Renato Poggioli, una quindicina d'anni or sono, di aver reso accessibile al lettore italiano quell'autentico gioiello di poesia epica medievale che è il *Cantare della gesta di Igor*: quel Cantare di cui, come è stato giustamente notato dal Chrušeskij, « solo oggi, dopo che la poesia moderna è diventata nostro patrimonio familiare, si è pienamente in grado di comprendere ed apprezzare la maniera poetica ». È merito, adesso, dello stesso editore di allora (l'Einaudi) di proporci, tradotto e corredato di utili note, il corpus più antico della cronachistica russa, che viene così ad ampliare la nostra conoscenza della letteratura di questo periodo. Si tratta di quella che un tempo, non del tutto propriamente, veniva designata come *Cronaca di Nestore*, e che nell'edizione italiana, conformemente alle più recenti russe, si chiama *Racconto dei tempi passati*.

Quasi opera collettiva di tutta un'epoca, questo maestoso compendio della pristina storia russa prende l'avvio, secondo l'uso di tutte le cronache, dalla creazione del mondo per giungere, scandito anno dopo anno, in un'affascinante sintesi di elementi favolosi e di reali dati storici, fino ai primi decenni del dodicesimo secolo. Autori successivi del *Racconto dei tempi passati* sono, come oggi sappiamo grazie all'indagine dei filologi, diversi monaci, quasi tutti del celebre monastero kieviano delle Grotte; ma in esso confluiscono svariate opere ancora più antiche: precedenti cronache andate perdute, narrazioni orali, canti epici popolari, documenti di carattere ufficiale, che nella nostra cronaca coesistono e si compenetrano, dando luogo a un andamento stilistico estremamente mosso e variato.

Percorrendo queste pagine ora ingenuamente, ora grandiose, ora stringate ora divaganti nell'aneddoto e nel pettegolezzo di convento, si ha continua l'emo-

zione della scoperta. È una Russia assai diversa da quella, a noi più familiare, di Gogol' e di Turgenev che rivive nel racconto della cronaca: in una prospettiva storica diversa da quella cui siamo avvezzi, osserviamo qui sul nascere i fermenti che nei secoli successivi renderanno peculiare la storia del popolo russo: sotto il congiunto influsso degli intraprendenti vichinghi, dei nomadi delle steppe, del fondo culturale pagano che risente del sostrato finnico e scitico, dei moduli culturali e religiosi penetrati con la conversione dalla splendida Bisanzio, è un volgo già anonimo che sotto i nostri occhi prende coscienza di sé e fa il suo ingresso nella storia. Il gusto del narrare che spinse i monaci kieviani a impugnare la penna anima ancora queste pagine. Non a caso il Lichačev, autore del lungo « saggio storico-introdotivo » premesso al testo (sulla falsariga dell'edizione russa del 1950, su cui quella italiana è condotta: lascia perplessi la decisione di ristampare — a distanza di venti anni — un saggio che per molti versi appare oggi superato), rifacendosi a un'immagine dello stesso cronista, assimila il *Racconto dei tempi passati* « al fluire solenne e maestoso dei grandi fiumi russi ».

Karel Čapek alle origini del romanzo d'avvenire novecentesco

Della cultura ceca tra le due guerre Karel Čapek (1890-1938) è non solo lo scrittore ancor oggi più ricco di suggestioni, ma anche certo l'esponente più tipico. È vero che — come da un suo critico nostrano, il Di Sarra, è stato osservato — in lui vengono a mancare « gli eccessi di provincialismo ed i rozzi entusiasmi, i due mali cioè di cui spesso soffrirono i cechi, troppo ligi ai loro miti rurali-giganti o troppo entusiasti ad ogni soffio di nuova moda »; ché Čapek, prima studente a Berlino e a Parigi, poi viaggiatore curioso e avvertito giornalista, fu uomo assai aperto, occidentale ed europeo, e non poche delle sue proprietà lo avvicinano semmai agli scrittori anglosassoni contemporanei: basti pensare alla chestertoniana predilezione per il filone poliziesco, o al piglio huxleyano della sua vena umoristica. Di Wells, dal quale pur lo sepa-

rava una generazione, fu del resto anche amico: ed è facile cogliere il nesso che collega l'utopismo ĉapkiano all'autore della *Macchina del tempo*. Se poi, quasi a riprova di quest'affinità, si dà una scorsa alle letture di Ćapek, oltre ai cechi (Neruda, Arbes) troviamo le basi di una vasta cultura europea, ma soprattutto ancora gli inglesi, certi inglesi: Kipling, Conrad, Chesterton, e anche Conan Doyle. È tuttavia altrettanto vero che il suo pragmatismo, il suo orientamento democratico e liberale, il suo umanesimo laico lo accomunano all'uomo illustre che predominò nella vita politica e anche culturale cecoslovacca di quel ventennio: Tomáš G. Masaryk, dimesso padre della patria e grande intellettuale europeo. E in Masaryk, nei suoi ideali di moderazione e ordinato civismo, si riconobbe in notevole grado la composta e tranquilla borghesia ceca, che in lui ebbe una guida e un simbolo. Non a caso Karel Ćapek fu intimo del presidente e di questa frequentazione lasciò un interessante resoconto nei suoi *Colloqui con Masaryk*.

L'opera di Ćapek è già in parte accessibile al lettore italiano: ancora prima della guerra la benemerita editrice Slavia aveva pubblicato i *Racconti tormentosi*; più di recente, una decina di anni fa, si tradussero uno dopo l'altro *La guerra delle salamandre* (Editori Riuniti, 1961), la trilogia *Hordubal ed altri* (Silva, 1961) e i *Racconti dall'una e dall'altra tasca* (Bompiani, 1962). Questo rinnovato interesse per lo scrittore boemo si accentrava soprattutto sulla produzione narrativa della sua maturità. Opere più giovanili sono invece i due drammi *R.U.R.* (1920) e *L'affare Makropulos* (1922), che sul finire dello scorso anno l'editore Einaudi ha pubblicato nella versione di Giuseppe Mariano e con una sapiente nota critica di Angelo Maria Ripellino. «Dramma collettivo in un prologo e tre atti», *R.U.R.* fu dato a Praga nel '21, indi a Londra nel '23. Sulla scia del successo della rappresentazione londinese si venne diffondendo in inglese e nelle altre lingue il termine *robot*, indovinato conio ĉapkiano.

In *R.U.R.* troviamo la stessa ispirazione utopistica che più tardi, nel 1936, caratterizzerà, in toni forse più foschi suggeriti dal nascente pericolo nazista, *La guerra delle salamandre*. L'azione del

dramma è collocata in un tempo futuro: su un'immaginaria isola un gruppo di ingegneri-imprenditori produce automi su scala industriale, sfruttando un'invenzione del defunto scienziato Rossum (da qui la sigla inglese del titolo *R.U.R.*: «Rossum's Universal Robots»). I robot, dotati di eccezionali capacità lavorative, vengono acquistati in tutto il mondo e adibiti a ogni sorta di mansioni, gradualmente sostituendo i lavoratori-uomini, cosicché l'umanità, avviata verso il totale affrancamento dalla schiavitù del lavoro, sembra infine sulle soglie dell'eden. Ma gli androidi, creature gelide e perfette, sono nascostamente animati da odio e disprezzo verso i padroni. E un giorno lo stuolo immenso degli automatici servi si ribella e stermina l'umanità, lasciandone in vita un solo rappresentante, l'architetto Alquist, al quale si richiede di portare avanti la costruzione dei robot medesimi. La tetra prefigurazione del cataclisma cui può condurre l'empia frenesia panscientifica, il predominio del cervello sul cuore, si conclude però con uno sprazzo di fiducia nella vita: la stessa tragica modifica nel processo di fabbricazione che ha reso i robot, inizialmente privi di sentimenti, capaci di odio e orgoglio, farà infine germogliare nei loro aridi petti anche l'amore, la debolezza, la dedizione di sé. È la natura che restaura le sue leggi violate, è il fiume della vita che ha ritrovato il suo alveo.

Dei due segni dell'utopia, pessimismo e ottimismo, Ćapek ci sembra partecipare in egual misura. Da un lato la fosca visione di un genere umano votato all'abisso dalla sua follia tecnologica risente della recente tempesta del primo conflitto mondiale, dei rivolgimenti e dei sinistri scricchiolii di quel dopoguerra, della segreta inquietudine, insomma, del secolo ventesimo. Ma dietro lo scetticismo ĉapkiano verso ogni invasamento scienziata, verso i miti di rigenerazione totale, sussiste un fondo razionalista, una positiva fiducia nell'uomo (l'ottocentesco, «concretista») spirito masarykiano. Per questo, nell'utopistica concezione del dramma l'annuncio di catastrofe appare in funzione di un profetico, accorato ammonimento, dettato da un profondo senso di umana solidarietà.

Nel rifiuto del mito, nella diffidenza verso ogni tentazione di trascendere i limiti umani si ritrova un costante motivo ispiratore dell'arte ĉapkiana. Nei tre romanzi raggruppati in *Hordubal e gli altri* il motivo della morte come elemento unificatore, come comune punto di partenza per una biografia a ritroso, che da quel momento culminante trae luce e senso intimo, presuppone, nello scrittore, una profonda consapevolezza del senso misterioso dell'esistenza: la morte come condizione di vita, sua indispensabile premessa e cornice. È il tema dell'*Affare Makropulos*, l'altro testo drammatico incluso nell'edizione einaudiana: come in *Hordubal* un'intera vita, anzi più vite tutte egualmente probabili, verranno dipanate à rebours da una morte, così nell'*Affare Makropulos* l'agghiacciante figura della vecchissima cantante Emilia Marty (che si mantiene giovane e bella nei secoli per virtù di un antico filtro) dimostra, con l'orrendo tedio accumulatosi nel suo animo decrepito, quanto sia giusta la misura della nostra breve esistenza. È un'altra versione dell'antico mito dell'immortalità; anzi — molto più che nel decadente romanzo

wildiano — la sua più persuasiva sconfessione. In *R.U.R.* una fosca visione si dissolveva in un accenno di speranza. Qui la speranza coincide con l'accettazione del limite, con la coscienza di una misteriosa proporzione. Come Ćapek scriverà a conclusione di un breve racconto del '29: « E io vi dico una cosa: quello che chiamiamo la nostra vita non è tutto ciò che abbiamo provato; è solo una specie di selezione. Quello che ci capita è troppo, più di quanto possa concepire il nostro intelletto. È proprio per questo che scegliamo questo o quello, cioè le cose che ci convengono, e così intrecciamo come un'azione semplificata; e questo nostro prodotto lo chiamiamo la nostra vita. Ma quanti scarti lasciamo da parte, nel far questo, quante cose strane e terribili tralasciamo, Gesù miol se appena uno se ne rendesse conto. Ma noi non possiamo vivere che una sola, semplice vita. Sarebbe superiore alle nostre forze vivere di più. Non avremmo la forza di sopportare la vita, se non ne perdessimo per strada la maggior parte ».

ANTON MARIA RAFFO

ARTI FIGURATIVE

I disegni del Parmigianino

Negli ultimi anni gli studi sul Parmigianino sono stati così numerosi da far pensare a un interesse non occasionale, ma legato a sottili rapporti con problemi molto moderni; e non solo per la complessa questione del Manierismo, ma per la personalità di un artista così ambiguo, che nel momento stesso che ci permette di fissare un aspetto chiaro della sua opera, ci fa sorgere anche il dubbio che esista, e ci sfugga, una vasta zona oscura, ricca di diversi significati, fluttuante in profondità che non riusciamo ad esplorare.

Il saggio di Fagiolo Dell'Arco che, nell'ambito del nuovo interesse per l'iconografia, tenta una interpretazione di quella ambiguità in chiave alchi-

mistica, cominciava ad aprire già uno spiraglio. Ora la signora Ghidiglia Quintavalle, cui si deve una non piccola parte di quegli studi, oltre al bellissimo ricupero, attraverso la direzione di una lunga opera di restauro di tutti i cicli ad affresco dell'artista, pubblica una scelta di disegni, contribuendo a gettar maggior luce su quel lato segreto. Si tratta di un grande volume della « Nuova Italia » che ci offre, riprodotti in fac-simile, 78 disegni, la cui scelta è stata fatta secondo un dosaggio cronologico e con l'intenzione anche di indicare i vari aspetti di una ricerca che, nella sua quasi ossessiva variabilità, diventava la caratteristica di uno stile e di una coscienza. Sulla traccia di questa stupenda sequenza di fogli, la Quintavalle, nel testo