

tragedia che Scorza sta scrivendo in vari volumi, e che si intitolerà *Ballata*. Il secondo volume, intitolato *Storia di Garabombo, l'invisibile*, già apparso anche in Italia per le stesse edizioni Feltrinelli, riprende il tema della lotta contadina secondo la sequenza storica. Un anno dopo la sconfitta di Rancas che diede alla corporazione americana notevoli interessi economici e ai *comuneros* tre nuovi cimiteri, la lotta riprese, sempre negli alti desolati altipiani peruviani, a quattromila metri, là dove la vita, dice Scorza, è assai dura. Riprese per motivi, diversi, perché vigeva ancora da parte dei proprietari delle grossissime *haciendas* un *ius primae noctis*, un diritto di opprimere i contadini come non entità, esseri inesistenti e invisibili. Caratteristica principale dei contadini andini, tutti *indios*, naturalmente, è il loro essere, appunto, invisibili, come osserva Scorza, sempre con voce uguale, quasi avesse narrato le stesse cose molte volte. Il loro capo, chiamato Garabombo, in realtà, Fermín Espinoza, si valse di questa sua proprietà di invisibilità per penetrare nel quartiere generale del colonnello destinato a liquidare, con operazione militare, la ribellione degli *indios*. La guerra ebbe inizio da quel momento, da quando Garabombo invisibile non fu più, e divenne un essere umano. Cominciò allora la guerra silenziosa che comportò mezzo milione di morti, molto di più di quelli delle inglo-

riose guerre « ufficiali » e che vide gli *indios*, diciotto mesi dopo il massacro di Rancas, invadere e conquistare i quasi incontestabili territori di tre enormi latifondi.

Fu la guerra, dice Scorza, che pose fine al feudalesimo in Perù, la guerra che segnò il passaggio degli *indios* da materiale destinato al genocidio a cittadini. La guerra, conclude infine, che avrebbe potuto trasformarsi in un vero e proprio Vietnam, se fosse stata conosciuta e appoggiata e che, comunque, provocò un grande cambiamento politico in Perù. Mentre il pomeriggio avanza, ascoltiamo ancora Manuel Scorza parlarci della cultura peruviana che gli spagnoli hanno sacrificata fin dal momento della Conquista, dal risorgere di una coscienza linguistica in grandi scrittori peruviani come Arguedas, del senso di tragedia connaturato al destino di uno scrittore latinoamericano. Sembra sempre più impossibile che un uomo ancora così giovane abbia fatto anni di carcere, anni di esilio, e sia stato uno dei quattro o cinque capi di un esercito di centinaia di migliaia di uomini. Ma il tutto trova spessore e conferma nella sua fede tranquilla. « Io credo », dice Manuel Scorza, « che il romanzo sia una macchina per sognare, ma per noi latinoamericani sia anche l'*agorà* della nostra filosofia ».

ANGELA BIANCHINI

LETTERATURA AMERICANA

Il caso Kosinski

Il primo rilievo, per esterno che possa sembrare, a proposito di Jerzy Kosinski riguarda la sua estrazione per così dire geografica, che da un lato lo accomuna a due precedenti a loro modo canonici della tradizione narrativa di lingua inglese (Conrad e Nabokov), mentre dall'altro fissa per lui uno spazio letterario del tutto particolare. La scelta espressiva del polacco Kosinski costituisce una sorta di prolungamento della sua scelta politica, cioè

l'abbandono del proprio paese nel momento più acuto dello stalinismo nel secondo dopoguerra. Sotto questo profilo, l'analogia con il precedente Conrad sembrerebbe immediata, ma a un esame più attento risulta piuttosto esterna, se non addirittura opposta.

Rammentiamo che Kosinski, nato nel 1933, si trasferisce negli Stati Uniti nel 1957 e là comincia la sua carriera di scrittore dopo un periodo di studi e il conseguimento di una laurea americana. La bibliografia di Kosinski è tutta nell'area linguistica

inglese: inizia con *The Painted Bird*, nel 1965; tre anni dopo segue un nuovo romanzo, *Steps*, che ottiene tra l'altro il National Book Award; nel '71 è la volta di *Being There*, nel '73 di *The Devil Tree*. Lasciamo da parte alcune opere di critica politica scritte sotto pseudonimo e di carattere fondamentalmente divulgativo o didattico. Per completare questa sommaria scheda, teniamo presente che in Italia sono apparsi *L'uccello dipinto* (da Longanesi, traduzione che ha risentito di quella francese specie negli inopportuni tagli), *Passi e Presenze* (entrambi da Mondadori), in sostanza i primi tre libri nell'ordine.

Lo scarto rispetto a Conrad si definisce sia sul piano ideologico-politico sia sul piano letterario. Conrad lasciò la Polonia tenendo ben presente un ideale di stabilità e di spessore politico, che si trascinò dietro la decisione di privilegiare in narrativa l'inglese. L'amico e collaboratore Ford Madox Ford testimoniò della occasionale nostalgia di Conrad per l'iniziazione francese, specie Flaubert, a conferma che proprio una scelta politica — rivelatasi talora nella sua ambiguità non priva di anacronismi — aveva spinto Conrad verso l'Inghilterra vittoriana e imperiale. Il linguaggio conradiano si regge sull'equilibrio talora inaudito tra l'inglese « spesso come la crema di cioccolato » — per usare l'immagine di Wyndham Lewis — e una sintassi, una stilematica, una densità semantica francesi. Secondo Kosinski, la sanzione esemplare di tale linguaggio giunge dalla mai ripudiata e spesso urgente presenza del polacco, onde la facilità di una resa polacca della pagina conradiana.

Kosinski non ha lasciato la Polonia su posizioni ideologiche di ordine: egli stesso ammette che intendeva trasferirsi nel molto più « aperto » — socialmente — Sud America, e che solo l'impossibilità di ottenere un visto glielo impedì. La sua formazione letteraria si presentava allora più ristretta e diversamente orientata non soltanto rispetto a Conrad, ma all'aristocratico Nabokov, in possesso fin da ragazzo di un eccellente francese e inglese e con un debito scopertissimo (si pensi alle « citazioni » flaubertiane di *Ada*, alle schermaglie con l'ombra di Joyce, al retroterra del Seicento inglese) nei confronti della cultura occidentale, in

singularissima simbiosi con la russa, a cominciare da Puskin fino a un sofisticato sottobosco novecentesco. Lo stesso Kosinski elenca tra le sue fonti ideali, in Francia, Stendhal e Maupassant; in Russia Lermontov e Kuprin, oltre — si noti — Steinbeck e persino Malaparte letti in traduzione.

La carriera letteraria di Kosinski segna sin dall'inizio il ripudio perentorio dell'eredità polacca segnatamente sul piano espressivo. Un prevedibile luogo comune vuole che la disadorna elementarità del linguaggio di Kosinski, lo sforzo in apparenza riduttivo del suo strumento narrativo derivi dalla cautela nel servirsi di una lingua appresa di recente. In realtà — e Kosinski ha ritenuto di insistervi — ci troviamo di fronte a una radicalizzazione del processo iniziato nei primi quindici anni del Novecento con l'avanguardia americana, segnatamente nel nome di Gertrude Stein, e proseguito se si vuole empiricamente da Hemingway con lo stile « matter of fact ». L'insistenza sull'oggetto, la risoluta liquidazione dell'aggettivo (eccoci di nuovo agli antipodi rispetto a Conrad), la degradazione del sostantivo ridotto a supporto o a segmento il più possibile neutrale e la concentrazione sul verbo, magari iterato ma spesso metamorfosizzato attraverso un gioco continuo sui tempi, sono tutti elementi grazie ai quali lavora l'occhio insieme esterno ed interno del narratore, con risultati che la narrativa americana degli ultimi decenni ha raramente toccato. (In comune con altri scrittori della sua generazione, ad esempio Donald Barthelme, Kosinski possiede una deliberata orchestrazione del frammento che riflette — come ha osservato di recente assai a proposito Michael Wood — una presa di coscienza della frammentazione della realtà).

Si osservi, sotto questo profilo, la struttura interna del periodo in *Being There*, che pure sembra meno paradigmaticamente bloccato dei due libri precedenti:

« Prima di pranzo, mentre Chance guardava la TV, EE lo chiamò in camera sua. “ Chauncey, spero di non disturbarti ” disse in tono misurato. “ Ma vorrei presentarti la signora Aubrey, che è qui con me in biblioteca. Gradirebbe essere presa in considerazione per il posto di segretaria provvisoria finché non saremo riusciti a trovarne una permanente. Puoi ve-

derla subito? » ». (*Presenze*, tr. di Vincenzo Mantovani, p. 87. Il corsivo è nostro).

O, significativamente, la conclusione del libro: « *Sospirò, accese la TV e si lasciò scivolare nel sonno* ». (Id., p. 133).

L'insistenza denotativa del linguaggio di Kosinski non opera soltanto sul tessuto fattuale o direttamente esistenziale, ma coinvolge le oblique indagini della memoria, in una sovrapposizione di presente e passato, di realtà effettiva o di realtà fittizia ed evocata. Matura qui il rischio di un altro luogo comune, in virtù del quale Kosinski è stato avvicinato al suo compatriota e amico Roman Polanski, quando si viene ricondotti alla tematica dell'orrore. Kosinski ha provveduto a tracciare la linea di confine tra la fenomenologia dell'orrore di Polanski, sicuramente condizionata dall'obiettivo della camera da presa eppure connaturata a una propensione per la fisicità o corporeità dell'orrore stesso, e la propria categorizzazione dell'orrore in quanto dimensione quotidiana, non riconosciuta e frequentata per venire scoperta al momento della finale detonazione che ne costituisce un puro e semplice coronamento.

Nell'*Uccello dipinto* l'orrore e la violenza, filtrati e in definitiva esorcizzati in quanto posseduti e subito dal protagonista, un ragazzo dell'Europa centrale sperduto nel cuore della guerra in mezzo a contadini crudeli per condizione naturale e per stolido, freddo furore di sopravvivenza, potevano suggerire un lascito autobiografico che lo scrittore ha legittimamente disconosciuto. E in pratica, il più limpido distacco di un libro spesso cristallino nelle fasi più aspre confermava la disposizione di Kosinski a svelenire l'urgenza della tematica « nera ». In *Passi*, dove non mancano sia pure su un piano per nulla noumenico ritagli che si sarebbe tentati di definire beckettiani, all'orrore e alla violenza si toglie peso per ribaltarli sistematicamente dalle situazioni nell'individuo, divenuto grottesco ed estatico « voyeur », vittima ed assassino, posseduto da uno slancio partecipatorio e da una estatica fissità di osservatore.

Gli ultimi due libri di Kosinski muovono su un terreno diverso, a verifica di una ricerca che gradualmente lo porta ad attenuare lo specifico della

crudeltà (che in *Passi* conosceva qualche imprevedibile caduta di tono e persino di gusto) per accentuare quello di una impassibile satira. Mi preme insistere soprattutto su *Presenze*, che si regge sulla invenzione più ricca di Kosinski, identificata nel misterioso protagonista Chance (il nome — « caso » — riporta senza alcun riferimento diretto a un termine chiave di Conrad, capovolgendolo per la significazione del tutto passiva che assume qui), probabilmente un figlio illegittimo che non ha mai posseduto una identità, che conosce unicamente il giardino di cui si è occupato e il mondo della televisione che ha osservato fino allo spasimo.

In virtù della sua non-identità, della sua radicale ignoranza, Chance appare quale personaggio « altre » nel contesto di una società industriale e tecnologica avanzata, meccanismo così perfetto da procedere di forza propria. Di conseguenza, e senza rendersene minimamente conto, egli potrà conoscere una ascesa davvero irresistibile in campo economico e politico, sino a diventare una figura chiave nella vita nazionale, e senza mai acquisire altra identità, né vera né falsa.

L'inclinazione a dare una interpretazione del libro legata alla cronaca, per cui sorprendentemente John Updike ha ritenuto che Kosinski si proponesse di offrire in Chance un ritratto distorto addirittura del Vice Presidente degli Stati Uniti Spiro Agnew, rivela un fraintendimento dei motivi di fondo della narrativa dello scrittore polacco americano. Ma il rischio di Kosinski, e *The Devil Tree* finisce per confermarlo, sta se mai altrove, vale a dire che il suo apologo scada nella cronaca, che la rattenuta violenza del libello sfiori l'aneddotico o il farsesco. In altre parole, la urgente concretezza del paesaggio umano e geografico americano, in specie della allucinante dimensione urbana, induce il pericolo di una trasposizione quasi letterale, stemperandosi nella seduzione del quotidiano.

Vale la pena di notare, comunque, che a uno scrittore che subisce l'impatto della società americana a suo modo dal difuori finisce per venir risparmiata la replica di uno schema fisso per molti narratori americani recenti, i quali tendono a ripossedere — nel tentativo di descrivere la solitudine e l'isolamento nella società massificata e di

revitalizzare un topos essenziale, il divorzio faustiano tra artefice e società fedele a codici produttivi e «utili» — figure alquanto usurate di una tradizione e di una retorica che affonda le radici nell'Ottocento agrario e provinciale. Pensiamo, tanto per fare un caso, al Gass di *Omensetter's Luck*, da pochi mesi apparso anche in versione italiana (pubblicata da Einaudi nell'eccellente traduzione di Floriana Bossi, con il titolo *Prigionieri del Paradiso*).

La favola di Kosinski, tanto più realistica nella misura in cui rifiuta l'ancoraggio e la immediata allusione alla realtà, rimbalza fuori da quel paesaggio e non vi rimanda mai direttamente. Essa nasce da una esplorazione attenta del linguaggio, da un riscontro della sempre maggiore disperazione e tragedia che ne accompagna la livellante anonimità.

CLAUDIO GORLIER

LETTERATURE SLAVE

I personaggi di Ladislav Fuks.

Una buffa triste vecchina — il secondo libro dello scrittore ceco Ladislav Fuks ad esser tradotto in italiano (l'editore è Garzanti, la traduttrice Serena Vitale) — si presta, prima ancora che a una valutazione meritoria, a qualche più generale considerazione sulla cornice letteraria in cui Fuks si colloca e sugli inevitabili accostamenti cui i critici, anche da noi, sono indotti da tale ambientazione. Ci permetteremo, per maggiore chiarezza, di far breve cenno non solo di questo più recente, ma anche dell'altro libro, *Il bruciacadaveri*, che l'Einaudi pubblicò l'anno scorso con una nota introduttiva di Angelo Maria Ripellino. Era qui contemplato un personaggio, il signor Kopfrkingl, scrupoloso direttore del civico crematorio: un omino, peraltro, tutto casa e famiglia, un campione di untuoso perbenismo, che adora le pantofole e i canarini, che non farebbe del male a una mosca. In questo ritratto il narratore indulge con statico accumulo di dettagli sempre più raffinatamente equivoci, e il momento evolutivo del racconto ci è riservato, certo con premeditata sorpresa, solo alla fine: quello che credevamo un insistito, ammanierato quadro di famiglia ferocemente caricaturale di colpo si dilata, e allora si scopre che la città era Praga, e l'anno era il 1939. Con l'avvento dei nazisti acquista tutt'altra sinistra importanza il mestiere del signor Kopfrkingl, nel quale l'improvviso avanza-

mento professionale e sociale fa emergere la più vera sua natura di sadico frustrato: messosi coi nuovi padroni, egli non esita a sopprimere (con procedura indolore, naturalmente) moglie e figli, divenuti ingombranti per essere razzialmente inquinati; l'irreprendibile direttore del crematorio se la farà ormai solo con platiniate ariane.

La buffa, triste ed enigmatica vecchina nerovestita è un altro personaggio doviziosamente «descritto», in un equilibrio estremamente abile di connotazioni sinistre e di tratti grotteschi. Eccolo, anzi, l'aggettivo che meglio si attaglia alla maniera narrativa di Fuks: un grottesco morbido, inquietante, oscuramente allusivo. Forse non del tutto sana di mente, maniaca acchiappatopi e bazzicatrice di cimiteri (e la sua sordida casupola è cosparsa di trappole e di veleni, e nei capitoli del libro aleggia un sentore di crisantemi appassiti, di livide gramaglie senz'età), la signora Mooshabrová subirà anch'essa, alla fine, una sorprendente metamorfosi: alla morte della vecchia si scopre che sotto le sue spoglie si celava la buona, l'ottima regina vedova, che il fedele popolo di tutto il reame da un cinquantennio piangeva forse morta, o forse tenuta prigioniera dall'usurpatore e dai cattivi cortigiani.

A questo punto si mette solitamente in moto nel lettore (e nel recensore) una sorta di riflesso condizionato. Di fronte allo scrittore praghese Fuks, alla sua tematica mortuaria, ai suoi registri arcano-alle-