

# La guerra di Orwell

ALBERTO ROLLO

George Orwell  
Cronache di guerra.  
Leonardo  
Pagg. 240, lire 28.000

**N**ei primi anni Quaranta George Orwell viene maturando o addirittura stendendo i suoi due romanzi più celebri: *La fattoria degli animali*, pubblicato dopo una fastidiosa vicenda censoria nel 1945, e *1984* che è dato alle stampe nel 1949, un anno prima della morte dello scrittore.

È noto come l'uno attraverso una potente allegoria, l'al-

tro proiettando nel futuro incerti immagini del presente, affrontano il tema della dittatura e soprattutto degli strumenti che ne consentono l'instaurazione e il mantenimento. Un'attenzione particolare è infatti dedicata alle modalità dell'informazione. Non a caso: Orwell poteva infatti contare su un'esperienza articolata e contraddittoria come giornalista radiolionico alla Bbc.

A quell'esperienza è soprattutto legata l'anno compreso fra la fine del 1941 e l'inizio del '43, durante il quale Orwell venne fornendo i testi (e più tardi anche leggendoli) per settimanali cronache

di guerre destinate alle stazioni Bbc dell'India britannica. Sembrava che i testi originali fossero andati perduti. Sono stati invece ritrovati negli archivi Bbc nel 1984 (sic) da W. J. West (che aveva già curato il volume *Orwell The War Broadcast*, con gli interventi radiofonici di carattere più strettamente letterario) e pubblicati nel 1985. Sono stati ora tradotti in italiano per i tipi della Leonardo col titolo *Cronache di guerra*.

Come West sottolinea nell'introduzione, il primo aspetto sorprendente da sottolineare è che Orwell assunse un incarico, almeno all'apparenza, in conflitto con la sua

notoria posizione a favore dell'emancipazione politica dell'India. In realtà proprio in ragione di questa posizione e del timore che le sorti della guerra potessero piegare a favore del Giappone convinto lo scrittore inglese a moderare la propria opposizione contro il governo, e Churchill in particolare, ben sapendo che solo con la vittoria degli alleati e da un'India ancora britannica avrebbe potuto na-

scere l'India di Gandhi. L'altro aspetto fondamentale riguarda specificamente il lavoro di cronista radiolionico e la dimensione propagandistica ad esso connessa. Propaganda, per altro, a doppia valenza: tesa da un lato a giustificare, legittimare ed esaltare il contributo militare indiano alla guerra e dall'altro a bilanciare il flusso di informazioni nemiche sull'an-

damento del conflitto. Della fatica di Orwell a ricoprire un incarico così spinoso e delicato sono testimoni i suoi testi da parte della Bbc e l'attuale edizione delle *Cronache* segnala chiudendo tra parentesi i passi cassati.

Così com'è il volume è interessante per più motivi, l'ultimo dei quali è forse (paradossalmente) il nome dell'autore: Orwell nasce a

«scompare» dietro il contributo richiestogli offrendo una prosa limpida, paratattica, professionale insomma. La notizia si sposa all'ipotesi nel segno della chiarezza, se non dell'obiettività. Pur dovendo concentrare l'informazione sulle mosse della macchina bellica nipponica lo scrittore ten conto della fisionomia mondiale del conflitto e invita l'ascoltatore indiano a consultare l'Atlante per comprendere meglio.

La radiocronaca, tradotta in documento testuale, diventa così una lettura che, a differenza delle ricostruzioni storiche, fa sentire il peso concreto delle «cose» (la de-

scrizione e la quantificazione di armi, aerei, navali, basi militari ecc.), la vicinanza sottesa alla ovvia parzialità del quadro complessivo, e di contro la funzione decisiva della comunicazione «congetturale» (si noti la frequenza con cui ritorna il sintagma dubitativo «sembra che», ma anche la sapienza professionale grazie alla quale è sottratto al pericolo di generare incertezza).

La figura di Orwell «autore» domina invece a monte e a valle di questo episodio. Si pensa allora all'uomo di parte costretto a contenere la propria avversione per il comunismo staliniano (la Russia in quanto alleata, era og-

getto di un preciso programma di propaganda affermativa da parte del Mpi, il Ministero dell'Informazione britannico), per il capo del governo, per la politica coloniale. E, ancora, si pensa a Orwell come scrittore forzato a verificare drammaticamente le contraddizioni relative alla manipolazione della parola, alla «costruzione della verità». In tal senso l'esperienza alla Bbc diventa decisiva premessa alle ulteriori riflessioni di Orwell sulla veicolazione e sulla qualità dell'informazione.

Winston Smith, l'uomo incaricato in *1984* di riscrivere la storia, è molto probabilmente nato davanti a un microfono.

# Il Gattopardo e il suo fantasma

## Villon Dolore e poesia

Roberto Mussapi  
«Villon»  
Jaca Book  
Pagg. 60, lire 10.000

MAURIZIO CUCCHI

**F**rancçois Villon è in una cella sotterranea, aspetta l'ora della morte e dice: «Sarà invece l'ora della grazia». Il poeta corre verso la fine riprendendo con l'aiuto e la consolazione del vino i momenti della sua abiezione e della sua disgrazia, della sua condizione di colpevole e vittima. «Ho ucciso ma non ho odiato», dice, e prega, a modo suo: «Io non so, signor Dio, se la morte che viene a cercarmi, ma se tu fossi Dio, io ti direi, di fronte ai tuoi occhi ardenti (...) Abbi pietà di me, di me, del mio orficcio e della mia persona».

Roberto Mussapi ha scritto un testo teatrale in prosa dove il linguaggio, a più riprese, si addensa o si verticalizza poeticamente. Villon è proposto con concreta aschuetà, «o solo con un minimo di coloritura, attraverso il ricordo dei fatti che l'hanno condotto fin lì, dove «ci sono topi, radici marce, la vita che si dipana senza luce». È raccontato quello sconosciuto tra ubriachi: un prete che non conosceva Villon e che lo insulta, prende una daga dal mantello e gli spacca un labbro. E lui, il poeta, che reagisce affondandogli una lama nella pancia, poi lo finisce con una pietra sulla testa. Ma era stato gravemente provocato, tanto è vero che Villon dice, «lui che ho ucciso mi ha perdonato...». Era il 1455, già da due anni Villon aveva conseguito la licenza di matre è oris. Si era avuta quella volta, ottenendo due lettere di remissione — la sua — in risposta alle sue suppliche. L'anno dopo partecipava a un furto con scasso al Collegio di Navarra, il suo collega di università e rapina. Guy Tabarie, torturato, faceva il suo nome. Dopo altre vicende di furti e di galera, verso la fine del '62 era ancora arrestato per rissa e, dati i precedenti, condannato a morte. E qui — siamo agli inizi del '63, Villon ha trentadue anni — che Mussapi ce lo presenta. Il poeta racconta di Guillaume de Villon, il canonico dal quale era stato adottato essendo orfano di padre, e che lo aveva respinto violentemente quando si era rivolto a lui cercando aiuto. Racconta della madre, dalla quale non aveva avuto il coraggio di tornare, e «dirle la verità, che ero, che ero stato sempre felice. Che stavo in vedetta. Poi, come dice Domenico Porzio nell'introduzione, «incluso l'itinerario di perdizione, e di pietà, di sacrifici e di perdoni, sa che ogni prigione della terra è illusoria perché nessuna creatura è condannabile». La grazia arriva e lui risponde al guardiano che viene ad annunciarla: «C'è sempre stata, Roger. C'è sempre stata. Solo che non ce ne eravamo accorti». Su queste parole si conclude il testo. Di Villon, uscito un'altra volta di prigione, da allora non si seppe del resto più nulla. Del 1489, cinque secoli fa, è la prima edizione a stampa delle sue opere. Mussapi ha costruito queste ore della vita di Villon in modo serrato verso la luce della conclusione. Interpretando, si capisce; ma riprendendo la «verità» del rapporto per quanto ci è possibile rintracciare nell'opera. Appaiono così, del poeta, accanto alle ragioni dell'orfanzità, della povertà, della dissolutezza fino all'abiezione la coscienza della colpa e lo sguardo alla misericordia di Dio. E poi, il ricordo di un'avidità cieca di vita cui risponde una calma attesa della morte: «Tra un'ora muoio. Non ho niente da perdere».

## A trent'anni dall'uscita del romanzo tra le fortune, le memorie e le macerie di Tomasi di Lampedusa

**I**l motivo di maggior interesse presentato da *Gattopardo* sul piano delle tecniche narrative è anche quello che contribuisce meglio a spiegare la straordinaria fortuna di pubblico. La trovata decisiva del libro consiste infatti nel rapporto non solo di simpatia ma di omologia profonda instaurato fra la voce narrante e il personaggio protagonista, il quale a sua volta appare paradossalmente omologo al personaggio in apparenza antagonista.

Colui che racconta e coloro che vengono raccontati hanno la stessa mentalità, vedono le cose allo stesso modo; a varare scaramante è il livello di esperienza, dunque di consapevolezza umana, non la lucidità del pessimismo storico ed esistenziale che tutti e tre esprimono. Certo, il punto di vista del narratore è più alto, più limpido, più pacato; ma riascrive in sé, come decantandola e purificandola, la visione del mondo maturata da principi di Salina nel suo straripamento assorto. D'altra parte, la prospettiva da cui il vecchio don Fabrizio giunge a guardare l'affacciandosi ai suoi simili trascende ai criteri di com-

**VITTORIO SPINAZZOLA**  
Nel 1958 usciva, pubblicato da Feltrinelli, il «Gattopardo» di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Il successo fu subito clamoroso. Quattro anni dopo Luchino Visconti trasse dal romanzo un film, popolato da famosi attori, da Alain Delon a Burt Lancaster a Claudia Cardinale, che incontrò ancora il favore del pubblico. Trent'anni dopo lo studioso inglese, David Gilmour, iniziò a rivisitare tra le memorie di Tomasi di Lampedusa, nelle case, alcune in abbandono, nelle biblioteche, tra le carte e le lettere. Ne è nato un libro, che Feltrinelli ora pubblica, «L'ultimo Gattopardo» (pagg. 256, lire 30.000), del quale anticipiamo la prefazione insieme con un intervento sulla fortuna critica e popolare del «Gattopardo» di Vittorio Spinazzola.

DAVID GILMOUR

**N**el cortile di Villa Lampedusa, a qualche chilometro da Palermo, vacche frisono avanzano guardando tra le macerie. Abitano una landa desolata di oggetti in disuso: scatole rotte, bidoni di benzina ammaccati, una gongola di vecchie tinocce da bagno. La villa stessa è disabitata, le imposte rotte gemono languide nella calda brezza pomeridiana. La facciata è butterata e piena di crepe e gli stucchi sbiaditi sono ora di un pallido ocra; solo i soffitti sono intatti e delicati, decorati da motivi di fiori e frutta.

Quasi tutte le case di famiglia rievocate nei ricordi di Giuseppe Tomasi, ultimo principe di Lampedusa, si trovano in un simile stato di avanzata rovina: le altre sono completamente distrutte. Il palazzo di Palma di Montecarlo, il feudo dei Lampedusa nella Sicilia meridionale, si erge maciuito e desolato; la casa di Torretta, tra le colline a ovest di Palermo, è stata demolita e sostituita da una modesta scuola anarcista. I luoghi della famiglia materna non se la sono passata meglio: a Bagheria, Villa Cutò è ora uno squallido edificio incluso nello scalo ferroviario. Ancora più deprimente è lo stato di palazzo Cutò a Santa Margherita, il più bello tra i palazzi, quello che ha ispirato Donnafugata nel *Gattopardo*. (...)

I biografi che vogliono ripercorrere «le orme» dei protagonisti dei loro studi sono soggetti a illusioni e delusioni: tra edifici in degrado e giardini abbandonati a se stessi, in luoghi un tempo pieni di pace

portamento del giovane Tancredi: non ne contraddice però le premesse scetticamente disincantate, anzi se ne volge a un esito di contemplativa pensosità invece che di pragmatismo spregiudicato. L'effetto complessivo di questa strategia trinitaria è di rafforzare la presa del testo sul lettore, agevolando l'ingresso nell'universo romanzenesco e consentendogli di orientarsi senza sforzo. In altre parole, la suggestione esercitata sul pubblico è tanto più efficace in quanto è giocata su una sagace distribuzione delle parti fra tre istanze rappresentative, caratterizzate in maniera dissimile ma orientate in senso concorde, le quali esemplificano la medesima concezione della vita.

Lampedusa organizza il testo nella maniera più adatta per indurre i suoi destinatari, con insistenza sardonica, a introiettare il sistema di valori letterari ed extralitterari che il *Gattopardo* propone. La loro articolazione è complessa ma non difficile, sfumata ma chiara, in quanto risponde con molta evidenza a un criterio di inquadramento equilibrato della materia romanzenca.

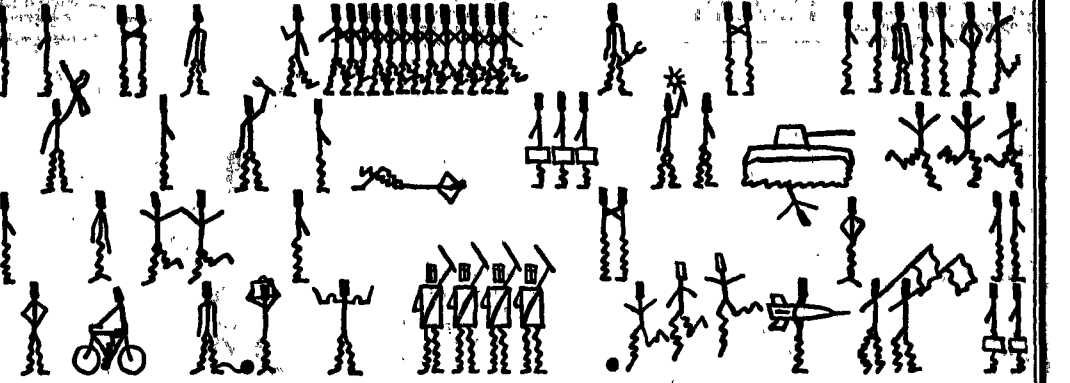
Il discorso narrativo è impostato sulla reversibilità di due atteggiamenti fondamentali, la partecipazione sentimentale e lo straniamento ironico. Per il primo aspetto, l'autore mostra di solidarizzare in spirito di fraternità con i personaggi dei quali espone le vicissitudini, compatendone i guai senza negare a nessuno una comprensione indulgente. Per il secondo aspetto, vediamo ristabilito un atteggiamento di superiorità distaccata e severa nei loro confronti: i rispettivi tratti fisionomici vengono censurati a un paradigma morale esigente, che amboce a un valore di assolutezza. Alla connettiva affettiva si sostituisce dunque un criticismo beffardamente smagliato: con misura però, senza mai trasmodare, senza accinarsi a inferire contro i rei di lesa umanità.

Nel gestire i metodi di messa a fuoco della materia, il narratore mostra una sorta non di sdoppiamento, ma di raddoppiamento fisionomico. In prima istanza, rimanda con immediatezza all'identità dell'autore reale, l'anziano gentiluomo palermitano, diletante di belle lettere, cultore di storia patria, moralista smagato, che sta redigendo un'opera ambientata in un passato cui guarda con serenità venata di nostalgia. Ma nello stesso tempo, l'ottica di questa contropagina del signor Giuseppe Tomasi di Lampedusa viene presentata come il complemento ideale, la sublimazione perfetta di quella attribuita al protagonista romanzenco, il principe di Salina. È come se un biografo tendesse a immedesimarsi nella personalità del biografato, o addirittura se ne dichiarasse erede legittimo e ne rivendicasse il patrimonio ideale, applicandosi a inventarlo.

Non basta però ancora. Lo sguardo portato da don Fabrizio sugli uomini e le cose ha un'impronta di saggezza disulsa che rinvia alla consapevolezza totale dell'io narrante. Assieme tuttavia, si qualifica come una sorta di sublimazione asceatica del modo di vedere e di vivere impersonato dal nipote Tancredi: più giovane e quindi più combattivo, costui infatti è già partecipe nell'intimo del nichilismo docearnato in cui si è stemperata la voglia di vivere del vecchio zio. Triplicemente ribadito risulta dunque l'appello a non prendere troppo sul serio né se stessi né il mondo, evitando i fervori passionali e concedendo la minor fiducia alle speranze ingenui di un'umanizzazione integrale dell'animale uomo.

Siamo evidentemente lontanissimi dai moduli del neorealismo postbellico, il loro presupposto indiscusso era l'appartenenza per diritto e dovere del singolo individuo all'essere collettivo; e qui la protesta drammatica nei riguardi delle situazioni storico-sociali in cui appariva mortificato più clamorosamente ogni rapporto di immedesimazione paritaria fra l'io e gli altri: così sotto la dittatura fascista, e così ancora poi, nello squallido di vita del popolo meridionale.

Nel *Gattopardo*, è proprio questo rapporto a venir revocato in dubbio; e non per ragioni di contingenza epocale, ma di natura antropologica. L'io narrante di Lampedusa ha il compito essenziale di esaltare il concetto che l'individuo realizza la



commissariato di polizia, era vietato scattare fotografie. A nulla sono valsi i miei sforzi di spiegare loro che il mio solo interesse consisteva nelle rovine di palazzo Lampedusa: a nessuno, risero increduli, potrebbe interessare un Lampedusa diroccato.

Allontanandomi lungo via Lampedusa notai che nel portone del palazzo, chiuso con un lucchetto, un asse non era stato ben fissato. Il giorno seguente era domenica, così mi alzai prima dell'alba, raggiunsi l'edificio nella grigia penombra mattutina e spiccai dalle bruciacchiate e rose dagli insetti con i nomi di Shakespeare, Dickens e altri. Sepolti tra queste cose trovai alcuni documenti personali: fotografie, vecchia corrispondenza, documenti autografi di Lampedusa, e un album di scritture che testimoniano di quanto il loro

rapporto fosse stretto. Fu dopo una visita in Sicilia nel 1985 che dissi a un amico di nome Giuseppe Tomasi di Lampedusa, anche se allora non mi era ben chiaro che forma avrebbe assunto alla fine. Era stato a Palma di Montecarlo dove avevo incontrato Andrea Vitello, un medico che da ampesi e i suoi antenati, e a cui avevo mostrato le mie scoperte. Sapevo che stava lavorando a una biografia, ma non ero a conoscenza del fatto che la principessa di Lampedusa vedeva dello scrittore, gli avesse negato l'accesso al materiale conservato nella casa di Palermo; né mi rendevo conto, finché non le vidi, della mole delle testimonianze documentarie sulla vita di Lampedusa il cui studio mi aveva convinto di scrivere una biografia fin quando, in occa-

sione di una visita a Londra all'inizio del 1987 non conobbi Gioacchino Lanzetta, figlio adottivo di Lampedusa. Divenni amico suo e di Nicoletta, la seconda moglie, ed essi mi invitarono insieme a mia moglie per un soggiorno nella loro casa di Palermo, la casa di via Butera. In Lampedusa aveva passato gli ultimi dieci anni della sua vita e lì con la moglie aveva trascorso la vedovanza. È un luogo comune per uno scrittore dichiarare che «senza l'aiuto di tizio, questo libro non sarebbe mai stato scritto», ma nel mio caso è la pura verità. Senza l'aiuto di Gioacchino non sarei mai riuscito a comprendere Lampedusa. Durante il mio soggiorno egli mi permise di setacciare la sua casa alla ricerca di documenti: la sera ripendeva a memoria i nomi di persone e raccontava innumerevoli aned-

doti. La mattina, dopo la colazione, mi indirizzava in una stanza appartata dicendomi che forse lì, in una vecchia scrivania, avrebbe trovato qualcosa d'interessante: ci andavo, lo forzavo e restavo quasi travolto da una cascata di lettere di Lampedusa. Una sera, dopo che Gioacchino era partito per Roma, presi un seminato in un angolo notai un vecchio scatolone. Era pieno di documenti che nessuno aveva mai visto dalla morte di Lampedusa: i diari degli ultimi anni di vita, gli archivi dell'epoca in cui aveva lavorato per la Croce Rossa, lettere, saggi inediti, un quaderno di citazioni, un album di fotografie risalenti agli anni Venti. Portare il materiale nella biblioteca di Lampedusa e lavorarci sopra fino alle ore piccolissime fu un'esperienza indimenticabile.

lunghezza e per qualità di informazione: se da un lato il lettore si riallega per la ricchezza di personalità nuove, rivalutate alla luce di recenti scoperte e riletture (come il critico M. Gersenzon, i poeti futuristi E. Guro e I. Zdanевич, il poeta del gruppo «Satirikon-S. Cernyj»), dall'altro lato crea una certa perplessità la mancanza di singoli voci su scrittori come M. Gorkij o A. Kuprin o l'elogio di critici come Veselovskij, Vengov e Potemkin, seguito poi da saggi solo su critici come G. Kukovskij e su M. Gersenzon (costatazione fatta anche da J. Kopper nella recensione in «Slavic Review», Summer 1989). Ma queste osservazioni al margine non tolgono che, a prescindere da certe limitazioni in alcune scelte forse un po' troppo personali (sia fra i collaboratori del volume), siamo di fronte ad un'opera di altissimo livello per il rigore scientifico, la ricchezza dell'informazione e l'ampiezza dei punti di vista.

**È** vero che scrivere una storia della letteratura russa con aspirazione di oggettività e con un'ampiezza di visione esauriente resta, anche allo stato attuale, una impresa di assai difficile realizzazione; ma la «Storia della letteratura russa» (dal decadentismo all'avanguardia) pubblicata due anni fa dalla casa editrice Fayard e attualmente proposta da Einaudi, deve considerarsi un notevole passo avanti nella direzione metodologicamente più corretta. Il volume sull'«Età d'argento» della letteratura russa (fine XIX secolo) è il primo di sette, a cui seguiranno a breve distanza «La rivoluzione e gli anni Venti» e «Dal realismo socialista ai nostri giorni». Gli altri volumi dell'edizione completa saranno divisi in ordine cronologico in quattro sezioni: *Dalle origini al secolo dei lumi*, *L'Ottocento*, *Il Novecento e Problemi generali della letteratura russa*. L'opera è diretta da E. Et-

kind (professore onorario dell'Università di Parigi), G. Nivat (Ginevra), I. Sermet (Cernusca) e V. Strada (Venezia). Numerosi sono inoltre gli studiosi che hanno contribuito a questo volume, venisette per precisione, di varie nazionalità, tra cui però nessuno che opera in Urss.

I saggi sono dedicati ai movimenti letterari (come il simbolismo, l'acmeismo, il futurismo, alle arti (come la pittura e la musica), ai generi letterari, alla figura dello scrittore e ai problemi di editoria. Ogni capitolo presenta una introduzione di carattere generale, seguita da altri testi specifici su personaggi che hanno contribuito a creare le basi per l'avvio di un nuovo movimento o genere, quali ad esempio A. Blok e A. Belyj per il simbolismo oppure P. Florenskij, D. Merežkovskij, L. Sestov e N. Berdjaev per la ricerca filosofico-religiosa.

Nell'insieme i vari contributi, pur per alcuni aspetti perso-

nali, propongono una riflessione sulla cultura russa, vista nelle due componenti del suo divenire: storico-filosofica da un lato e più propriamente letteraria dall'altro; i vari momenti specifici di tale riflessione, una corenne di disegni «disegno» diaconico, tale da rendere questo volume, anche per i non addetti ai lavori, uno strumento utilissimo per avvicinarsi a quel peculiare e complesso fenomeno che è la letteratura russa moderna.

Per accennare a qualche caso, che ognuno potrà verificare nella lettura d'insieme di questo volume, si vedrà che fenomeni in apparenza molto distanti o addirittura in opposizione, risultano qui collegati da linee di pensiero o stato

d'animo chiaramente riconoscibili: non così profondo, si rivela ad esempio il solco, a livello delle intenzioni e delle aspirazioni, fra i populistici e i futuristi, che si manifesta nell'«Intelligenza russa» e di quella letteraria in particolare; il problema di una identificazione col popolo e con la «nazione», cioè di sottrarsi a quel destino di isolamento al quale l'intellettuale e specialmente lo scrittore sembrerebbero condannati.

La nostalgia di una perduta età dell'oro e la dialettica costituzione di utopie, costituiscono, per spontaneo assestamento, le coordinate di un quadro in cui si sviluppa una

appassionata e drammatica riflessione segnata dalla dura spina della mancata evoluzione democratica (nella Russia moderna) di un processo alle sue origini liberatorie.

Perché la scelta proprio di questo periodo? Come affermano i curatori del volume: «Se la pubblicazione di questi saggi comincia dalla fine, cioè dai volumi che trattano lo sviluppo storioculturale di Čechov e Solzenicyn, è perché all'ultimo secolo della storia della letteratura russa è stato dedicato il massimo sforzo d'analisi, come è comprensibile, costituendo il passato prossimo e soprattutto il presente un processo ancora aperto, e che tale deve restare anche nello

studio che qui se ne fa. Peraltro il volume resta una «storia» della letteratura, che viene interpretata con l'apporto di altre discipline come la filosofia, le arti figurative, il teatro, la storia della critica letteraria e della critica letteraria. Come affermano i curatori del volume: «Se la pubblicazione di questi saggi comincia dalla fine, cioè dai volumi che trattano lo sviluppo storioculturale di Čechov e Solzenicyn, è perché all'ultimo secolo della storia della letteratura russa è stato dedicato il massimo sforzo d'analisi, come è comprensibile, costituendo il passato prossimo e soprattutto il presente un processo ancora aperto, e che tale deve restare anche nello

studio che qui se ne fa. Peraltro il volume resta una «storia» della letteratura, che viene interpretata con l'apporto di altre discipline come la filosofia, le arti figurative, il teatro, la storia della critica letteraria e della critica letteraria. Come affermano i curatori del volume: «Se la pubblicazione di questi saggi comincia dalla fine, cioè dai volumi che trattano lo sviluppo storioculturale di Čechov e Solzenicyn, è perché all'ultimo secolo della storia della letteratura russa è stato dedicato il massimo sforzo d'analisi, come è comprensibile, costituendo il passato prossimo e soprattutto il presente un processo ancora aperto, e che tale deve restare anche nello

# Scrittori e popolo

GIOVANNA SPENDEL

**Autori vari**  
«Storia della letteratura russa. Il Novecento. Dal decadentismo all'avanguardia». Einaudi  
Pagg. 799, lire 85.000

Il volume che qui se ne fa. Peraltro il volume resta una «storia» della letteratura, che viene interpretata con l'apporto di altre discipline come la filosofia, le arti figurative, il teatro, la storia della critica letteraria e della critica letteraria. Come affermano i curatori del volume: «Se la pubblicazione di questi saggi comincia dalla fine, cioè dai volumi che trattano lo sviluppo storioculturale di Čechov e Solzenicyn, è perché all'ultimo secolo della storia della letteratura russa è stato dedicato il massimo sforzo d'analisi, come è comprensibile, costituendo il passato prossimo e soprattutto il presente un processo ancora aperto, e che tale deve restare anche nello

Il volume che qui se ne fa. Peraltro il volume resta una «storia» della letteratura, che viene interpretata con l'apporto di altre discipline come la filosofia, le arti figurative, il teatro, la storia della critica letteraria e della critica letteraria. Come affermano i curatori del volume: «Se la pubblicazione di questi saggi comincia dalla fine, cioè dai volumi che trattano lo sviluppo storioculturale di Čechov e Solzenicyn, è perché all'ultimo secolo della storia della letteratura russa è stato dedicato il massimo sforzo d'analisi, come è comprensibile, costituendo il passato prossimo e soprattutto il presente un processo ancora aperto, e che tale deve restare anche nello

Il volume che qui se ne fa. Peraltro il volume resta una «storia» della letteratura, che viene interpretata con l'apporto di altre discipline come la filosofia, le arti figurative, il teatro, la storia della critica letteraria e della critica letteraria. Come affermano i curatori del volume: «Se la pubblicazione di questi saggi comincia dalla fine, cioè dai volumi che trattano lo sviluppo storioculturale di Čechov e Solzenicyn, è perché all'ultimo secolo della storia della letteratura russa è stato dedicato il massimo sforzo d'analisi, come è comprensibile, costituendo il passato prossimo e soprattutto il presente un processo ancora aperto, e che tale deve restare anche nello

Il volume che qui se ne fa. Peraltro il volume resta una «storia» della letteratura, che viene interpretata con l'apporto di altre discipline come la filosofia, le arti figurative, il teatro, la storia della critica letteraria e della critica letteraria. Come affermano i curatori del volume: «Se la pubblicazione di questi saggi comincia dalla fine, cioè dai volumi che trattano lo sviluppo storioculturale di Čechov e Solzenicyn, è perché all'ultimo secolo della storia della letteratura russa è stato dedicato il massimo sforzo d'analisi, come è comprensibile, costituendo il passato prossimo e soprattutto il presente un processo ancora aperto, e che tale deve restare anche nello

Il volume che qui se ne fa. Peraltro il volume resta una «storia» della letteratura, che viene interpretata con l'apporto di altre discipline come la filosofia, le arti figurative, il teatro, la storia della critica letteraria e della critica letteraria. Come affermano i curatori del volume: «Se la pubblicazione di questi saggi comincia dalla fine, cioè dai volumi che trattano lo sviluppo storioculturale di Čechov e Solzenicyn, è perché all'ultimo secolo della storia della letteratura russa è stato dedicato il massimo sforzo d'analisi, come è comprensibile, costituendo il passato prossimo e soprattutto il presente un processo ancora aperto, e che tale deve restare anche nello

Il volume che qui se ne fa. Peraltro il volume resta una «storia» della letteratura, che viene interpretata con l'apporto di altre discipline come la filosofia, le arti figurative, il teatro, la storia della critica letteraria e della critica letteraria. Come affermano i curatori del volume: «Se la pubblicazione di questi saggi comincia dalla fine, cioè dai volumi che trattano lo sviluppo storioculturale di Čechov e Solzenicyn, è perché all'ultimo secolo della storia della letteratura russa è stato dedicato il massimo sforzo d'analisi, come è comprensibile, costituendo il passato prossimo e soprattutto il presente un processo ancora aperto, e che tale deve restare anche nello