

# ANDERGRUND



Numero I, Novembre 2020

## MIGRAZIONI



## **Andergraund**

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

### **Fondatrici:**

Martina Mecco e Sara Deon.

### **Direzione:**

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

### **Impaginazione:**

Silvia Girotto.

### **Copertina:**

Martina Santurri

### **Logo:**

Martina Santurri

**Sito internet:** [www.andergraundrivista.com](http://www.andergraundrivista.com)

**E-mail:** [andergraundrivista@gmail.com](mailto:andergraundrivista@gmail.com)

## ◀ ■ ● **Indice**

### **Nota editoriale**

Martina Mecco e Sara Deon, “Introduzione al tema: migrazioni” 1

### **Letteratura Balcanica**

Marianna Kovacs, “Episodio della vita e dell'esilio volontario della scrittrice croata Dubravka Ugrešić” 4

Lara Pasquini Perrot, “Marko Ristić: l'ultimo custode del segreto surrealista” 7

Claudia Deretti, “Aleksandar Hemon: il *Nowhere man* dalla Bosnia” 12

### **Letteratura Romena**

Anna Chiara Canova, “Alla luna il ritorno: Mihai Mircea Butcovan tra Italia e Romania” 15

### **Letteratura Ceca e Slovacca**

Michele Maltauro, “Il nomadismo di Věra Linhartová” 18

Martina Mecco, “Josef Škvorecký: una voce ceca dall'altra parte dell'Atlantico” 22

Linda Caregnato, “La nostalgia di casa in Milan Kundera” 26

### **Letteratura Ungherese**

Richárd Janczer, “Kristóf Ágota o l'ubiquità del nulla” 29

### **Letteratura Russa**

Martina Greco, “Josif Brodskij: l'esilio prima dell'esilio” 32

Sara Deon, “Sergej Dovlatov: un dissacratore russo nella Babele americana” 36

Stefania Feletto, “Vasilij Aksënov: la fuga dall'unione sovietica e il sogno americano” 39

### **Letteratura di Lingua Tedesca**

Silvia Girotto, “La lingua come luogo dell'identità: il rapporto tra Canetti e la lingua tedesca in *La lingua salvata*” 42

Piergiuseppe Calcagni, “*Il Vulcano* e i senza patria” 45

Bianca Dal Bo, “*weiter lesen*: pensiero errante contro fili spinati” 48

Martina Cimino, “Per una regia della voce: *Der Hof im Spiegel* di Emine Sevgi Özdamar” 51

### **Appendice: consiglio di lettura**

Martina Mecco, “L'emigrazione come vortice esistenziale: Pajtim Statovci e la cronaca di una famiglia kosovara” 53

### **Ringraziamenti**

56

### **Apparato iconografico**

57



## *L'esperienza di migrazione nel contesto mitteleuropeo e centro-orientale*

*Sara Deon, Martina Mecco*

*“Sarebbe meglio se li abolissero, questi confini.  
Servono solo a complicare la vita della gente.  
Hai ragione. [...] L'unica cosa positiva del  
confine è che puoi attraversarlo.”*

*(Viaggio al termine dell'Europa, Kapka Kassabova)*

Il Novecento europeo è stato protagonista di due guerre mondiali, di genocidi ed eccidi, della compresenza di sistemi totalitari, di rivoluzioni e controrivoluzioni, di carestie e crisi economiche. Sono stati tracciati e cancellati interi confini statali, rimodellati a più riprese i concetti di identità nazionali. Sono state bruciate le vecchie mappe geografiche, sostituite da altre nell'arco di poche generazioni. Un'intera sequela di ideologie, l'una più fratricida dell'altra, si sono succedute come in una grottesca parata. È stato, inoltre, il secolo delle migrazioni di massa.

All'interno del presente numero, si è deciso di analizzare le specificità e le voci di questo fiume transnazionale di esodati: la Mitteleuropa e l'Europa centro-sud-orientale sono state, infatti, teatro di uno dei più imponenti flussi migratori, diramato principalmente in direzione Europa Occidentale o Stati Uniti. Approfondendo l'analisi, si è cercato di comprendere come l'esperienza migratoria sia stata vissuta dal singolo, e di come questa stessa sia legata alla dimensione collettiva del fenomeno.

Approcciandosi a questi scrittori, il campo semantico che si profila dinanzi è quello della patria (natale e di adozione), la condizione di esilio e cosa significa essere uno scrittore-esule, il rapporto - spesso traumatico - con l'assimilazione e il confine. Andando a ritroso, il concetto di confine è soggetto ricorrente soprattutto nel campo della slavistica. Infatti, Jurij Lotman, ne *La Semiosfera*, e Michail Bachtin enunciano la dicotomia fra *svoj/*

*čужoj* (proprio/altrui): quella che in ambito semiotico è la differenza fra l'interno e l'esterno di un sistema, nel sistema culturale slavo si concretizza in una duplice visione di ciò che è proprio e ciò che è estraneo, o percepito come tale. Dunque, il confine non è solo segno arbitrario e politico, ma linea che traccia una scissione profondamente identitaria e culturale tra un “noi” e “gli altri”, tra un “di qua” e un “di là”. Allontanandosi da una visione slavo-centrica, si conviene che questa alterità trova ampio riscontro nei diversi scrittori presi ad esame, con modalità e declinazioni differenti.

Dalla Jugoslavia alla Germania, dall'Ungheria all'Unione Sovietica, l'emigrazione di questi scrittori ha spesso portato con sé l'irreversibilità di un movimento di andata senza ritorno. Vagabondi fra diverse lingue e diverse patrie, i romanzi e i versi presi in esame sono testimonianze di autori che non si sono adattati alle mistificazioni, alle menzogne che ripetute come un mantra hanno costruito la nuova verità politica e culturale. Cinici o nostalgici, disincantati e sardonici, speranzosi o dissacranti, questi diversi scrittori hanno instancabilmente messo a confronto i loro due mondi: quello che si sono lasciati alle spalle o non riconoscevano più, e la nuova terra d'arrivo.

Nell'ambito delle letterature dell'Ex Jugoslavia Dubravka Ugrešić e Aleksandr Hemon rappresentano l'ondata migratoria scaturita all'indomani dello scoppio delle guerre balcaniche, dovute alla rottura di equilibrio che già durante l'epoca titina dava segni di forte instabilità. I Balcani da cui fugge la famiglia kosovara di Pajtim Statovci sono situati nel medesimo contesto: una regione volta a eliminare il proprio carattere multietnico, dove la pluralità deve venir meno, per lasciare il posto alla supremazia. Marko Ristić appartiene invece a un contesto differente. Difatti, l'incontro di Ristić con l'alterità parigina ha come effetto la diffusione di una sensibilità artistica completamente nuova in Serbia, fondamentale per la formazione del movimento surrealista.







Quando, nel 1989, in Romania la rivolta popolare portò alla destituzione del dittatore Ceaușescu si aprirono le porte alla restaurazione della democrazia, al ritorno di un'economia di mercato e alla reintegrazione del paese nello spazio politico e culturale europeo. Tuttavia, tale processo di "Transizione" non fu semplice e portò all'inizio delle più recenti ondate migratorie del popolo romeno verso Occidente. Appartiene a questo contesto Mihai Mircea Butcovan, autore romeno emigrato nel Milanese.

Lo sviluppo della letteratura ceca è stato segnato dall'invasione del 1968 e, a fronte delle rigide imposizioni a ogni livello sociale, molti intellettuali lasciarono il paese. All'interno del numero vengono proposti tre casi che sono profondamenti diversi. Věra Linhartová è "uno spazio letterario di difficile accesso", il cui vagabondare è dettato da un incostante istinto di nomadismo all'interno di un'Europa afflitta dagli anni della Guerra Fredda. Josef Škvorecký ha la particolarità di aver ricoperto un ruolo fondamentale sia sul piano letterario che su quello editoriale, fondando 68 Publisher, organo fondamentale per la diffusione delle opere cecoslovacche durante gli anni della Normalizzazione. La figura di Milan Kundera rappresenta quella di un autore che è riuscito, nonostante il carattere controverso, a portare a termine un percorso di assimilazione sul piano culturale e linguistico.

Il 1956 è l'anno della Rivoluzione in Ungheria e del successivo intervento delle truppe sovietiche, che stravolge le condizioni politico-sociali del paese. Uno degli effetti immediatamente tangibili è l'emigrazione di massa che ne scaturisce, fenomeno in cui si inserisce e di cui racconta Kristóf Ágota, costruendo un discorso che poggia su due pilastri principali: da una parte la questione dell'assimilazione e dall'altra quella della lingua.

Il 1934 segna l'inizio in Unione Sovietica del realismo socialista e la fine di ogni libertà di

espressione. Accanto alla nascita del dissenso prende forma un'ondata migratoria di massa, seconda solo a quella che succede la Rivoluzione d'Ottobre. Un ruolo fondamentale è svolto dagli intellettuali, che si vedono costretti a lasciare il paese: la fuga di Iosif Brodskij concretizzata nell'abbandono della sua Pietroburgo bizantina o la vicissitudini di Vasilij Aksënov, per il quale l'America smette di essere un paese idealizzato e diviene la sola isola di salvezza possibile. Il caso di Sergej Dovlatov è particolare nel momento in cui si va a considerare la sua forte eredità nel paese d'arrivo, simboleggiata dalla "Dovlatov Way" newyorkese.

La letteratura di lingua tedesca presenta una vasta cernita di autori costretti a emigrare a causa del Nazionalsocialismo. La vita di Elias Canetti può essere intesa come una perpetua migrazione, dove l'unico appiglio concreto in grado di garantire un equilibrio viene rappresentato dalla lingua tedesca. Klaus Mann decide di dar voce al suo esilio all'interno di un romanzo polifonico dal titolo *Il vulcano*. Ruth Klüger cerca di mostrare con il suo "weiter" il carattere liquido dell'emigrazione, oltre all'esigenza di rileggere ancora le modalità in cui il fenomeno viene esperito. Il caso di Emine Sevgi Özdamar è invece opposto ai precedenti, inserendosi nel fenomeno dell'immigrazione turca e costruendo un discorso in cui la lingua è legata a una dimensione corporea.

Per concludere, sebbene da un lato l'instabile condizione di esuli costituisca il filo rosso che accomuna il vissuto e la genesi letteraria di questi scrittori, dall'altro ciò che si evince è l'eterogeneità dell'esperienza dei singoli. Inoltre, un altro aspetto fondamentale è l'eccezionale varietà dei modi in cui può essere declinato il concetto stesso di emigrazione, pur rimanendo all'interno dello stesso spettro semantico: esilio, nomadismo, vagabondaggio. Il concetto di migrazione sembra quindi impossibilitato a piegarsi ad una definizione univoca, offrendo proprio nel suo aspetto dinamico una ricchezza incredibile di declinazioni.





In questa polifonia di testimonianze ad emergere è la costruzione di una memoria culturale comune basata sull'esperienza della migrazione, la creazione di un collettivo esistenziale che travalica i solidi confini dell'Europa del secolo scorso. Nel presente tentativo di ripercorrere il personale e poetico di ciascuno di questi autori, non è difficile intuire perché siano state formulate vere e proprie mitologie personali. Lo scrittore-esule, infatti, citando *Vietato leggere* di Dubravka Ugrešić, vive un duplice esilio, poiché è esule e allo stesso tempo commentatore della propria condizione; non vi si può sottrarre. Tuttavia, come viene illustrato nei singoli articoli, queste agiografie sull'esilio personale rivelano i traumi individuali e le speranze disattese dei suoi autori, sospesi tra il senso di marginalità e dislocamento. Perché, per citare nuovamente la grande scrittrice croata, scegliendo l'esilio, lo scrittore sceglie la solitudine.





***Episodio della vita e dell'esilio volontario  
della scrittrice croata Dubravka Ugrešić***

*Marianna Kovacs*

*"Attraverso la vetrata vedo la cima rota della torre della chiesa di Kaiser-Wilhelm. Ma non c'è nessuno che possa vedere me." (p. 333)*

Le due frasi compaiono nell'ultimo capoverso del libro *Il museo della resa incondizionata* di Dubravka Ugrešić. Frammenti strappati e invisibilità sono le parole che caratterizzano lo stile di scrittura e la tematica dell'autrice croata. La raccolta di citazioni, l'album fotografico, le improvvise storielle, i brevi racconti, i ritratti e la descrizione di mostre una diversa dall'altra compongono i capitoli del libro. In certi momenti ricorda *Diario dalla galera* di Imre Kertész. La forma frammentaria suggerisce l'idea che nell'epoca in cui viviamo sia impossibile scrivere un'opera unitaria e organica, dal momento che il mondo è frantumato in mille pezzi come la vita stessa. *"Rilke da qualche parte ha detto che la storia di una vita tumultuosa può essere raccontata soltanto a pezzetti e frammenti dico a Miloš"* (p. 160) – scrive l'autrice.

Non possiamo non leggere l'opera come autobiografia, memorie o documento della vita da emigrata della scrittrice, che durante le Guerre jugoslave abbandonò il proprio paese, un destino simile a quello di Slavenka Drakulić, anch'essa croata.

*"L'Europa era piena di gente come me. Dovunque incappavo in compaesani, bosniaci, croati, serbi. Le nostre storie erano diverse, ma si riducevano tutte alla stessa. Io, in realtà, distrussi da me la mia "casa". Capii che "guerra e dittatura" sarebbero state sorelle, cosa che il vecchio Remarque sapeva già. Sì, scrissi qualcosa che non avrei dovuto. Lo feci, lo ammetto, più per una mia incapacità di adeguarmi alla menzogna generale, che per un desiderio di eroismo. Ero*

*nell'età in cui la menzogna, in quanto strategia legittima, è sopportabile soltanto in letteratura, e non più nella vita." (p. 206)*

Ugrešić aveva quarantacinque anni quando dovette abbandonare una patria che allora già non esisteva più. Perché a scuola spiegavano invano agli scolari con l'aiuto dell'abecedario che i bambini serbi, croati, macedoni e bosniaci sono buoni amici anche se ad un certo punto questi buoni amici hanno cominciato a spararsi. La patria in cui questi bambini crebbero si era rivelata essere un'illusione, un meccanismo artificiale e traballante che infine si era disgregato in sette pezzi. Intanto però scorreva sangue, crollavano case e si dissolveva la memoria in modo tale che all'emigrato non resti nemmeno la consapevolezza di avere ancora delle radici da qualche parte.



L'autrice mette insieme tasselli di istantanee, umori, fotografie, citazioni, pensieri, suoni, gingilli del mondo materiale, *"la spazzatura del quotidiano"*. Troviamo un tempo e uno spazio abbandonati e uno nuovo, quest'ultimo forse nemmeno realmente conquistato. È costante la lotta con il fantasma dell'identità perduta, con l'oblio e con la vanità per salvare la memoria di un mondo in cui l'uomo, e tramite lui la sua memoria, venivano annientati consapevolmente. La battaglia quotidiana non riguarda soltanto il passato, ma anche il presente, l'aspra solitudine, l'essere un'estranea, le difficoltà e a volte l'impossibilità di inserimento, la ricerca di un'identità e di una casa.



Non è un caso che nello spazio della dislocazione e dell'estraneità indomesticabile l'emigrato noti dei visitatori che in un certo senso sono altrettanto fuori luogo: *"Nei giorni piovosi i visitatori sono pochi. Allora si possono incontrare tipi strambi, solitari, ubriacconi, coppie con sacchetti di plastica che, chissà perché, somigliano a europei dell'Est."* (p. 152)

Nel libro l'intercultura e l'esperienza dell'eterogeneità temporale e spaziale sono legate a Berlino che è *"una città mutante, travestita"* (p. 156), *"schizofrenica"* (p. 352), *"un non-place"* o, meglio, *"un before-after place, una città museo"* (p. 311), dove il sovrapporsi dei vari spazi fa deviare anche il tempo misurabile, il tempo storico: *"I berlinesi arrivano volentieri in ritardo e, in generale, c'è qualcosa che non quadra con il tempo. Negli autobus berlinesi si possono vedere le più vecchie vecchiette del mondo. È come se si fossero dimenticate che bisogna morire."* (p. 158)

I mercatini delle pulci di Berlino diventano spazi vissuti dell'interculturalità e veri luoghi dell'identità e degli esercizi di memoria con la possibilità di ripensare la propria cultura quando è inserita in un'altra. La madre del bosniaco Kašmir confeziona centrini con la scusa di venderli al mercatino delle pulci. *"Lei lì fa solo finta di vendere, in realtà non vede l'ora che passi qualcuno dei "suoi" "* (p. 317). Non stupisce che i poliziotti che la multano non lo capiscano. *"Non riusciva proprio a spiegare ai poliziotti tedeschi che sua madre non si reca ai mercatini per vendere ma per incontrare la "sua" gente, per chiacchierare, alleggerirsi l'anima. "Così non vale! Guardala, ha ripreso a fare l'uncinetto ..." dice Kašmir e fa un cenno con la mano."* (p. 317)

Il mercatino è *"l'immondezzaio del tempo"* (p. 322) in cui si ricompono il collage temporaneo delle differenze culturali, i frammenti della storia a partire dai vecchi album fotografici fino alle divise militari riappacificate. Per i profughi che vivono negli *Heim*, (già la parola è estranea), la strada e il

mercatino delle pulci rappresentano spazi dove possono portare in scena la loro presenza socio-culturale e la loro comunità immaginata. *"Un paese che non c'è più, la Bosnia, qui, a Gustav-Meyer-Allee, ogni sabato disegna di nuovo in aria la propria mappa. La mappa balena per un attimo, poi scompare come una bolla di sapone."* (p. 324)

Il mercatino delle pulci è un luogo volatile mentre il museo colleziona e accumula per esempio il tempo storico. Il museo della resa incondizionata citato nel titolo del libro era un museo bellico sovietico a Berlino visitabile tra il 1967 e 1994 che, nel corso della lettura, diventa lo scenario della capitolazione culturale e della memoria. In questo spazio vuoto e senza visitatori il passato viene letteralmente ibernato. Sono i conterranei della narratrice che trovano questo luogo non luogo, proprio coloro che devono reinterpretare il loro rapporto con lo spazio e con la terra. Per i profughi jugoslavi il bar del museo diventa uno spazio interculturale che può essere occupato, può essere vissuto.

*"Noi non avremo mai un museo come questo" dice Zoran.*

*"E come potremmo, se il nostro paese è sparito?" dice Mira.*

*"Per questo tutti noi siamo pezzi da museo ambulanti" dice Zoran."* (p. 328)

In mancanza di una pratica istituzionale della memoria collettiva, i profughi stessi diventano portatori ed esecutori della memoria.







Il libro fa percepire molto dolore, senso di mancanza e di perdita, ma allo stesso tempo mostra la lotta della narratrice per trovare il proprio posto, il proprio sé e la propria lingua. È sufficiente imparare le parole di una lingua per trovare una nuova casa? È sufficiente portare con sé i piccoli oggetti e gli album fotografici per conservare la propria vecchia casa? Una casa che non significa soltanto tempo e spazio, ma cultura, identità, ricordi e tutto ciò che ci fa dire che *"tutto esiste da qualche parte."* (p. 225)



Ugrešić nonostante le tematiche molto serie e complesse riesce a farci sorridere in più occasioni. Come quando in un ristorante italiano in Germania le capita un cameriere apparentemente italiano perché di carnagione scura.

*"Non deve sforzarsi con il tedesco" mi interrompe parlando un croato dal forte accento bosniaco.*

*"Oh! Lei di dov'è?" domando serena al mio conterraneo.*

*"Iraniano."*

*"Come ... iraniano?"*

*"Ho studiato a Sarajevo."*

*"Quindi non è bosniaco, ma iraniano?"*

*"Sì, ma pssst! Qui mi spaccio per italiano."*

(p. 242)

Gli appassionati di letteratura russa che decidono di leggere questo libro apprezzeranno senza dubbio i tanti rimandi e riferimenti dell'autrice esperta in questo ambito. Troviamo

citazioni da Gogol', Sklovskij, Brodskij, Vaginov, Lev Rubinstejn, Nabokov e un intero capitoletto è dedicato all'arte di Il'ja Kabakov. Lei lo conosce ancora negli anni Ottanta, più tardi lo rivede in uno spettacolo berlinese:

*"Lo spettacolo di Kabakov tirò in me il filo di una poco chiara infelicità, di un trauma "est europeo". "I traumi subiti negli anni della formazione non si dimenticano mai" ha detto una mia amica e ha aggiunto: "C'è chi la chiama nostalgia.""* (p. 67)

#### **Bibliografia:**

Dubravka Ugrešić, *Il museo della resa incondizionata*, Milano, Bompiani, 2002.





## **Marko Ristić: l'ultimo custode del segreto surrealista**

*Lara Pasquini Perrott*

Marko Ristić (1902-1984) è stato il capogruppo del movimento surrealista serbo che iniziò a svilupparsi nella città di Belgrado nel 1922, ma venne reso ufficiale solo nel 1930 con la pubblicazione dell'almanacco *Nemoguće* - L'impossibile (1930).



Ristić fu spesso definito come l'alter-ego del fondatore del surrealismo francese André Breton. La loro amicizia e stima reciproca è testimoniata da carteggi, interviste e dalla loro partecipazione nelle riviste surrealiste francesi e nelle riviste surrealiste serbe. Nell'articolo di Ristić intitolato *Nadrealizam* - Surrealismo, pubblicato nel primo numero della rivista serba *Svedočanstva* - Testimonianze (21 novembre 1924 pp. 13-14), egli presenta dei concetti chiave del surrealismo francese esposti nel primo *Manifesto* (1924) scritto da Breton.

Nell'autunno del 1925, a Parigi, il surrealismo serbo viene menzionato da Benjamin Péret nella rivista francese *Le Journal littéraire*, nella quale egli scrive che il surrealismo presenta molti aderenti a Belgrado, dove il movimento letterario sta assumendo dimensioni sempre più grandi ed importanti. I nomi dei surrealisti serbi sono anche menzionati nel *Cahier interne du Bureau de recherches surréalistes*, dove Breton menziona il

collega Marko Ristić, il quale, sottolinea Breton, doveva essere tenuto al corrente delle loro attività (in realtà i due scrittori si scrivevano da due anni).

Ristić aveva un'ammirazione totale nei confronti del suo maestro e amico André, di cui seguiva assiduamente i lavori. Per Ristić, il pensiero e la poetica di Breton rappresentarono la più bella scoperta della sua vita di poeta e scrittore. A questo proposito, nell'intervista per la *Radiodiffusion française*, nel 1956, raccontò del suo debito verso Breton e il surrealismo:

*"Credo che una probità elementare mi imponga di dire qui, senza indugio, tutto ciò che devo a questo movimento, a coloro che ne furono i primi e i principali animatori, per rendere un omaggio senza misura a colui, le cui parole, mi hanno toccato di più e istruito nella maniera più decisiva, intendo ovviamente dire André Breton."*

Per comprendere la nascita dell'amicizia tra Ristić e Breton, vi è la necessità di spiegare brevemente il legame che si instaurò tra il surrealismo francese e il surrealismo serbo. Nel 1915 la Serbia, dopo aver resistito per più di un anno all'armata austriaca, venne attaccata dall'offensiva comune dei tedeschi, bulgari e austriaci che costrinse l'armata serba a ritirarsi attraverso l'Albania verso l'isola greca di Corfù. Nel dicembre del 1915, per salvare i giovani serbi (tra cui alcuni dei futuri surrealisti), la Francia - in quanto fedele alleata della Serbia - inviò una grande quantità di navi che portarono la gioventù serba dall'isola di Corfù in diverse città di Francia, dove poterono proseguire gli studi.

Marko Ristić, durante la Prima guerra mondiale, si recò in Svizzera e successivamente, dopo aver conseguito il diploma liceale, si trasferì a Parigi. Nella capitale francese, i surrealisti serbi parteciparono assiduamente alle riunioni tenutesi al *Café de la Place Blanche* e scrissero in alcuni numeri delle celebri riviste francesi come *La Révolution Surréaliste* e *Le Surréalisme au Service*





*de la Révolution*. Anche i surrealisti francesi collaborarono alle riviste serbe come per esempio *Nadrealizam danas i ovde* - Surrealismo oggi e qui.

Pertanto, dopo questo periodo di emigrazione in Francia, i surrealisti serbi tornarono negli anni Venti a Belgrado e si fecero portavoce di una sensibilità estremamente moderna, creando le basi per la nascita della seconda centrale europea del surrealismo. Il surrealismo serbo si sviluppò dunque parallelamente al surrealismo francese e i surrealisti serbi tornarono a più riprese a Parigi per incontrare i colleghi francesi.

L'interesse del surrealismo francese verso le attività letterarie di quello serbo e la loro collaborazione si notano per esempio nel quinto numero della rivista *La Révolution surréaliste* (15 ottobre 1925), dove venne pubblicato l'intero romanzo illustrato surrealista serbo *Vampir* (pp. 18-19) tradotto dal belgradese Monny de Bouilly e la poesia *Se tuer* (Uccidersi) di Marko Ristić (p. 8):

[...]

*Sono invaso da questa porpora leale  
Dei tempi, dove tutte le notti si abbeverano  
La speranza del più grande è assurda  
Nella fiamma incurante del sogno*

[...]

*Nelle camere cullate al di là del sonno  
Tuffarsi più che nella vita in questo fiume  
Dove bruciano i giorni a venire a morire dal ridere  
Palombaro annegato su una lettiga  
Preciso all'incontro dove la morte si riflette.*

La poesia *Se tuer* che Ristić scrisse direttamente in francese ci apre le porte del sogno in piena notte. Secondo i surrealisti la condizione esistenziale dell'uomo è indiscutibilmente legata alle manifestazioni dell'inconscio. I surrealisti tramite diversi espedienti, tra i più famosi vi è quello dell'ipnosi, cercano di stimolare l'io interiore.

Nel 1922, i surrealisti francesi inaugurano *La période des sommeils*, dove ipnotizzati si lasciano

cullare dalle onde dell'inconscio. In questa poesia sembra che Ristić cerchi di ricostruire questa esperienza. Negli ultimi cinque versi, Ristić evoca delle "camere cullate al di là del sonno" (*chambres bercées au delà du sommeil*), dove l'uomo si tuffa in una vita interiore, "dove bruciano i giorni a venire" (*où brûlent les jours à venir*) in una dimensione altra, dove l'uomo precipita nei meandri dell'inconscio e incontra il riflesso della morte. La morte non è connotata in senso negativo, bensì inaugura una sorta di rinascita, poiché l'esperienza dell'ipnosi, che permette la conoscenza della sfera inconscia, porta l'essere umano ad abbracciare la vera vita.

Il surrealismo, rispetto alle altre avanguardie serbe che nacquero nella letteratura serba tra le due guerre, è forse il più significativo da un punto di vista stilistico e anche per quanto concerne l'organizzazione e la coesione del movimento.

Le tematiche principali della poesia surrealista serba, come si può notare anche dalla poesia precedentemente citata, sono l'onirismo, la questione della condizione umana e la scrittura automatica. Ciononostante, tutta la poetica surrealista serba si fonda sul concetto dell'inconscio, che come afferma il critico Jovan Deretić, si presenta come "una categoria assoluta, un valore vitale e non estetico".

Questo totale affidamento all'inconscio viene esplorato nell'opera teorica del surrealismo serbo scritta da Koča Popović e Marko Ristić intitolata *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* - Disegno per una fenomenologia dell'irrazionale (1931). In quest'opera, la definizione dell'inconscio è emblematica: esso viene concepito dai due autori come una sorta di amalgamarsi tra la sfera conscia e inconscia

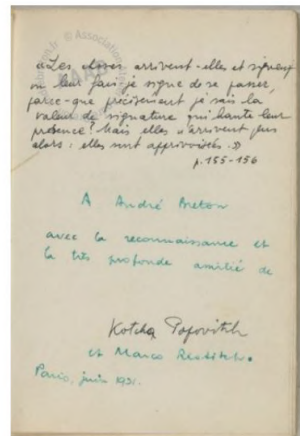
Infatti, per comprendere la poetica surrealista serba, ma anche francese, bisogna sottolineare che essa si muove tra due realtà: quelle esteriore e quella interiore, poiché i surrealisti creano un





universo, dove la realtà diurna viene fusa in quella notturna. La sfera notturna, impulsiva e irrazionale, è l'unica che può portare l'uomo verso la scoperta della verità.

Marko Ristić, come d'altronde la sua guida André Breton e gli altri surrealisti francesi e serbi, hanno esplorato l'universo notturno e onirico che diventò spesso il paesaggio interiore delle loro poesie.



*Dedica : A André Breton con la riconoscenza e la molto profonda amicizia di Kotcha Popovitch e Marco Ristitch. Parigi, giugno 1931.*

La poetica di Ristić, come affermava lui stesso, è erede dei grandi poeti preromantici e romantici serbi. Egli si ispira ai grandi poeti romantici serbi come Branko Radičević e Laza Kostić, al poeta visionario Đura Jakšić e al poeta del nirvana Vladislav Petković Dis. Ristić voleva in un certo senso trasmettere il passaggio dalla poesia della tradizione serba alla modernità dell'avanguardia surrealista, per ribadire, che ogni poesia vera è surrealista.

Per addentrarci nella poetica onirica di Ristić analizzeremo un'altra poesia che scrisse in francese. È importante constatare che le poesie redatte in francese durante i suoi numerosi soggiorni parigini rimasero inedite per più di cinquant'anni. Nel 1991 viene pubblicata la raccolta delle poesie francesi di Marko Ristić

curata da Branko Aleksić.

*"Ciò che Marko Ristić incontra a Parigi in un angolo casuale, ciò che vede a Parigi vola al gioco del risveglio, [si manifesta] come la pulsazione dell'ideale nella scrittura surrealista automatica [...]. In ogni soggiorno a Parigi, i tempi e le epoche si condensano dietro le quinte della grande città, riportati dalla sua crescente intimità alle dimensioni di un "villaggio".*

La poesia si intitola *Nuit Diurne* (Notte Diurna) e si trova nella raccolta *Ville-âge poèmes en français*. (op.cit., pp. 66-7).

Si tratta di una poesia scritta nel 1937, quando il movimento surrealista si era già spento. Ci sembra che riassume bene le principali tematiche surrealiste che abbiamo esposto fino ad ora. Il titolo evoca chiaramente l'idea di una notte che si fa al medesimo tempo giorno. Una notte luminosa, dove l'uomo è "il luogo sognato per l'occlusione del sogno" (*l'endroit rêvé pour l'éclosion du rêve*). Tra l'inconscio e l'uomo nasce un dialogo :

[...]

*Atour de quel axe d'immémorial équilibre  
Tournoie ce dialogue entre toi et tout ce qui te suffit  
L'éclair te domine entre l'orage et l'absence  
Où jamais plus tu ne te retrouveras  
Une fumée bleue et pure descend vers la mer  
Et rien ne se signale de plus présent à l'horizon des souvenirs.*

[...]

[...]

*Attorno di quale asse d'immemorabile equilibrio  
Volteggia questo dialogo tra te e tutto quello che ti basta  
Il fulmine ti opprime tra la tempesta e l'assenza  
Dove mai più ti ritroverai  
Una nebbia blu e pura scende verso il mare  
E niente si rivela di più presente all'orizzonte dei ricordi.*

[...]







Il tempo viene scandito dall'eternità dell'amore,  
del mare, del destino, della vita :

[...] *Le corail du désir croît de ses tiges vivantes  
À travers les vagues lourdes de la durée glauque  
Une floraison de cristal naît sur l'écran uni et  
transparent  
Dont rien ne fait prévoir l'effondrement  
Si ce n'est une lente et imperceptible lézarde  
Qui se fraie son chemin à travers les couches denses du  
passé  
Pour atteindre au faite de cet immense Nocturne  
Qui enveloppe la clarté blessée et l'ardente flamme de  
tes jours.[...]*

[...] *Il corallo del desiderio cresce dai suoi steli viventi  
Attraverso le onde pesanti della durata triste  
Una fioritura di cristallo nasce sullo scudo unito e  
trasparente  
Di cui niente fa prevedere il cedimento  
Se non una lenta e impercettibile crepa  
Che si fa strada attraverso i densi strati del passato  
Per attendere all'apice di questo immenso Notturmo  
Che avvolge la luce ferita e l'ardente fiamma dei tuoi  
giorni. [...]*

Marko Ristić, nonostante la dissoluzione del gruppo surrealista all'inizio degli anni Trenta, gli rimase fedele per tutta la vita, manifestando anche nei suoi lavori successivi una poetica surrealista. Nel 1938, a Zagabria, pubblicherà la lunga poesia decisamente surrealista, *Turpituda*, che verrà censurata dal regime jugoslavo. Nel 1939, verrà accusato da Tito di essere amico intimo del deviato borghese André Breton, della trozkista Parigi e di voler integrare nel surrealismo il marxismo.

Come il filosofo Sarane Alexandrian e molti altri studiosi del surrealismo individuano come data della fine del surrealismo francese la morte di André Breton, mi pronuncerei, affermando, che la vera conclusione del capitolo surrealista serbo fu segnata dalla perdita del grande poeta Marko Ristić.

Prima di morire, Ristić scrisse su un biglietto:

*"Je suis le dernier détonateur  
du secret détenteur surréaliste"  
"Sono l'ultimo detonatore  
del segreto detentore surrealista"*

### Bibliografia

- Aleksić, Branko, "Breton à propos du surréalisme en Yougoslavie", in *Nadrealizam u svom i našem vremenu*, Beograd, Filološki Fakultet, društvo za kulturnu saradnju Srbija-Francuska, 2007, pp. 43-54.
- Aleksić, Branko, "Cinq poètes surréalistes serbes: Radojica Živanović-Noe, Stevan Živadinović-Bor, Djordje Kostić, Momny de Bouilly, Marko Ristić", in *Mélusine: Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme*, n° XXX Surréalistes serbes, Paris, L'Âge d'Homme, 2010, pp. 219- 237.
- Béhar, Henri; Novaković, Jelena; Aleksić, Branko, "De la place blanche à la ville blanche"; in *Mélusine: Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme*, n° XXX Surréalistes serbes, Paris, L'Âge d'Homme, 2010, pp. 9-15.
- Breton, André, *Manifeste du surréalisme*, Poisson soluble, aux éditions du Sagittaire, 1924.
- Deretić, Jovan, *Istorija srpske Književnosti*, Beograd, Nolit, 1983.
- Kapidžić-Osmanagić, Hanifa, *Le surréalisme serbe et ses rapports avec le surréalisme français*, Paris, Société Les Belles Lettres, 1968. (La traduzione di brani tratti da questo testo sono stati fatti per l'occasione da me L.P.P.)
- Kapidžić-Osmanagić, Hanifa, "Historique des relations surréalistes franco- serbes", in *Mélusine: Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme*, n° XXX Surréalistes serbes, Paris, L'Âge d'Homme, 2010, pp. 17-27.
- Mitrović, Bojan; Mitrović, Marija, *Storia della cultura e della letteratura serba*, Lecce, ARGO, 2015.





Novaković, Jelena, *Tipologija nadrealizma: (pariska i beogradska grupa)*, Beograd, Narodna knjiga Alfa, 2002.

Novaković, Jelena, *Recherches sur le surréalisme*, Sremski Karlovci-Noví Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2009.

Novaković, Jelena, "Belgrade, la seconde centrale surréaliste en Europe, in *La littérature serbe dans le contexte européen : texte, contexte et intertextualité*, sous la direction de Milovoj Srebro, Bordeaux, Maison des sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2013, pp. 195-213.

Popović, Koča - Ristić, Marko, *Esquisse d'une Phénoménologie de l'Irrationnel*, sous la direction de Paolo Scopelliti, Branko Aleksić et Jelena Novaković, Paris, Éditions Mimésis, 2016.

Ristić, Marko, *Nox microcosmica (1923-1953)*, Beograd, Nolit, 1955.

Ristić, Marko, *Ville-Âge poèmes en français*, textes établis et présentés par Branko Aleksić, Thaon, Amiot, Lenganey, 1991. (La traduzione di brani tratti da questo testo sono stati fatti per l'occasione da me L.P.P.)

Smitran, Stevka, *Il surrealismo serbo: storia e poesia*, Roma, Bulzoni Editore, 1985.

### **Riviste surrealiste:**

*La Révolution Surréaliste*, n°5, Librairie Gallimard, Paris, 15 octobre 1925. (La traduzione di brani tratti da questo testo sono stati fatti per l'occasione da me L.P.P.)

*Svedočanstva*, broj 1, Beograd, Rodoljub, 21 novembar 1924.





## **Aleksandar Hemon: il "Nowhere man" dalla Bosnia**

*Claudia Deretti*

La prosa di Hemon vale una sosta, il dubbio che dietro all'ironia o la naturalezza si nascondano allegorie dal retrogusto amaro. Un lettore medio che chiude questo libro può percepire nettamente la sensazione di confusione: le date e gli avvenimenti storici saettano pagina dopo pagina, e l'impressione è quella di essere un cane randagio uggjolante che cerca di evitare i pestoni dei passanti. O forse il passante è proprio lui, il lettore, che ha rubato a quelle righe grappoli di ricordi dolorosi.

Aleksandar Hemon è di origini ucraine, nato nel 1964 in Bosnia a Sarajevo ma rimasto bloccato con lo scoppio della guerra a Chicago negli Stati Uniti, dove si è stabilito poi a vivere. Tra il 1992 e il 1995 la Bosnia viene dilaniata da un tiro alla fune tra Serbia e Croazia, iscrivendosi nel panorama della dissoluzione jugoslava.

Questo è un romanzo che sembra sfuggire dalle mani, ripartito in sette sezioni dove il punto di vista viene strappato a turno da personaggi diversi. In *"Pasqua Ebraica"* (anno 1994) il protagonista principale, Jozeph Pronek, viene ritrovato per caso da un vecchio compagno d'infanzia in una scuola di inglese di Chicago. Infanzia, adolescenza e giovinezza di Pronek vengono narrate in *"Yesterday"* (1967-1992) da questo stesso amico. Il 1992 è l'anno in cui viene ufficializzata l'indipendenza della Bosnia ed il ritiro delle truppe della JNA (Jugoslovenska Narodni Armija), ma l'esercito rimane sul territorio cambiando semplicemente nome. Alla ricerca di un'adulità consistente in un mondo che sta perdendo i suoi fulgori adolescenziali, poche decise pennellate dipingono i giovani jugoslavi degli anni ottanta, in fondo per nulla diversi dai loro coetanei europei. *"Nowhere man, non è un po' come me e come te?"* suonano i Beatles dagli stessi EP consumati.

È nella terza sezione, *"Fatherland"* (Kiev, agosto 1991) che ci è permesso di liberare uno sguardo indiscreto sulla vita di Pronek attraverso quello del compagno di stanza Victor Plavčuk. La personalità dell'autore tracima dalle vicende e si incarna nel racconto poco a poco con una sottigliezza inusuale, una sorta di microscopico sassolino nascosto che rende scomodo il cammino e necessario avanzare con i sensi tesi. Corre di fianco ai due amici mentre scappano ammanettati per le foreste ucraine, coglie di sorpresa un bacio rubato nella confusione della folla. Le stesse labbra di Victor che hanno baciato quelle calde di Pronek, in un gesto intimo, dolorosamente perfetto, sigillano più tardi l'estremo saluto a quelle fredde del padre morto prima che Victor tornasse: *"Adesso so quand'è che uno è vivo e quando è morto"* (p. 132).

Il tempo accelera e si riavvolge senza preavviso, dai diciotto ai ventiquattro anni di tempo ne passa *"un sacco"*. Immersi nel panorama di un'Ucraina antica e impolverata, Hemon mira direttamente al nervo sepolto che riconosce e collega la fibra dei ricordi al cervello, alla memoria. Il parlato secco di Pronek agisce sul malessere dell'incomunicabilità legando il lettore a doppio filo, stordito dalle date stranamente recenti, dagli avvenimenti concentrati in pochi anni. La lingua è un altro elemento conturbante che balena a più riprese. La goccia che farà esplodere Pronek più avanti è una correzione al suo modo di parlare, perché usa senza troppi ragionamenti grammaticali gli articoli determinativi e indeterminativi.

Nella quarta sezione *"Tradotto da Jozef Pronek"* (dicembre 1995) figura una lettera da Sarajevo di Mirza, con cui Pronek ha condiviso sogni e band adolescenziali. In una lingua ibrida Mirza racconta dell'assedio, non riesce a parlare d'altro. E' tutto guerra, la guerra è tutto. *"Vorrei tua lettera. Devi scrivere. Mandami libro."* La lotta alla sopravvivenza passa anche attraverso una breccia su un altro mondo, una pausa qualsiasi. *"Leggo un po' di inglese, magari un giallo, magari un libro su*





bambini. Vedi che sono un poco pazzo.“ (p. 138)

La quinta sezione si intitola “*Il sonno profondo*” (Chicago, 1 settembre - 15 ottobre 1995). La guardia all’ingresso della pagina e della storia sta dormendo, Pronek la oltrepassa senza far rumore. Silenzioso il passato scivola nel presente, e il suono di una pistola graffiatrice trasforma un operaio in un killer di una dimensione parallela perduta. Ghiaccia il sangue nelle vene.

*“Una volta che diventi sfollato, sei sempre sfollato. Essere uno sfollato significa che non c’è nessun posto dove tornare. Essere sfollati cambia la maniera in cui si concepisce ogni cosa: se stesso, la lingua, casa, il mondo, la giustizia e questo cambiamento nel pensare è irreversibile. Mi viene spesso chiesto se mi domando cosa sarebbe successo se fossi stato a Sarajevo durante l’assedio e la guerra. Lo faccio sempre, anche se so che non ha senso.”* (A. Hemon durante un’intervista)

E’ sorprendente come questo scrittore sia in grado di mescolare perfettamente il suo vissuto al romanzo. Da ogni parola si percepisce tutta la pressione, come imbottigliata, di urlare il proprio “perché” in faccia al mondo. C’è un “*io esisto*” pressurizzato in ogni frase di Hemon. Forse finalmente è possibile dare un nome a quel fastidio insistente che si materializza fin dalle prime pagine: una solida rabbia. Impotenza davanti alla desolazione. L’onirismo del romanzo è una contromisura intellettuale proporzionata a una espropriazione geografica.

In “*I soldati che arrivano*” (Chicago, aprile 1997 - marzo 1998) c’è finalmente spazio per l’amore - Pronek inizia a lavorare per Greenpeace e conosce Rachel - ma in fondo alla quinta sezione esplose la prima lite di coppia. E’ un alternarsi nella penombra della notte tarda tra il volto di Hemon e quello di Pronek, che sfoga per la prima volta la sua furia sugli oggetti - reali, sensibili - dell’appartamento di Rachel. Rachel esce dalla stanza con una macchina fotografica, scattando a

raffica: “*Che cosa ti ho fatto?*”, chiede. Lo guarda, lo fotografa, ma non lo tocca. Lo lascia nel suo inferno senza punti di riferimento. È facile leggere tra le righe la polemica contro un’Europa che tratta la polveriera balcanica come un animale in gabbia senza darsi troppa pena di comprenderne la natura. Esotica, estirpata, filtrata e riprogrammata per adattarla ai gusti del nuovo pubblico ma incandescente scotta le mani dei lettori impreparati. In questo mondo parallelo non è possibile mentire. “*Vuoi vedermi? Vuoi vedere il mio vero io?*” (p. 223) Pronek si batte i pugni sul petto “*come cercando di sfondarlo*”. È un personaggio schietto, così trasparente da riuscire a far passare inosservato il fatto che stia camminando completamente esposto, il cuore a fior di pelle e il petto squarciato.



C’è una terza presenza nella stanza con Pronek e Rachel. Nessuno sa chi sia, non si presenta. Ma è sua la mano che carezza Pronek e raccoglie le sue lacrime, è lui che gli sussurra *ne placi. Sve biti u redu*. Non piangere. Andrà tutto a posto.

*“Cerchiamo solo di sistemare quello che hai distrutto. Cerchiamo solo di ricordare com’è che siamo arrivati a questo punto. Proviamo solo a ricordare”.* (p. 223)

*Nowhere Man* è un libro che lascia perplessi. E agitati. Il modo migliore per leggere un libro come questo è essere di rimando il più trasparente







possibile. Tuttavia non è una trasparenza che manca di sostanza, forse il contrario: i dettagli nascosti nei singhiozzi della narrazione sono le briciole di pane che Hemon lascia al lettore, quelle che portano alla strada di casa. Non è mai ben tracciabile il suo confine sicuro, nei muri bucherellati dai proiettili di Sarajevo si può vedere da parte a parte. “*La migrazione*,” dice lo scrittore durante un’intervista :

*“L’atto di spostarsi da un posto all’altro divide la vita in un prima ed un dopo. [...] L’unità del tempo viene rotta, e anche l’unità dello spazio. [...] Il modo in cui vivevamo a Sarajevo prima della guerra, eravamo tutti costantemente nello stesso spazio. Abbiamo una nozione di privacy completamente differente: mio padre, oggi, mentre sto lavorando al computer si sporge semplicemente al di sopra della mia spalla e legge le email senza la minima preoccupazione. [...] Penso che sia questa rottura traumatica che rende del tutto impossibile sentirsi a casa, quel dividere la vita tra il prima ed il dopo ed il qui ed ora.”*

Il filo invisibile che lega la storia di Aleksandar Hemon racconta della convivenza con la maledizione di aprire bocca e venire inquadri non semplicemente per ciò che si dice, ma per come lo si dice. È il doppio fardello dello straniero. Ma proprio in questo sta il genio di Hemon: trapassare l’ostacolo anziché aggirarlo, e lasciare una granata nel petto di chi legge.

#### **Bibliografia:**

Aleksandar Hemon, *Nowhere man*, Torino, Einaudi, 2004.

#### **Sitografia:**

[https://www.youtube.com/watch?v=ke\\_6wh8uwKo](https://www.youtube.com/watch?v=ke_6wh8uwKo)

<https://www.balcanicaucaso.org/aree/Balcani/>

[Aleksandar-Hemon-il-continuo-fallimento-nel-diventare-Europa-199902](#)

<https://www.theguardian.com/books/2003/jun/28/featuresreviews.guardianreview18>





***Alla luna il ritorno: Mihai Mircea Butcovan tra Italia e Romania***

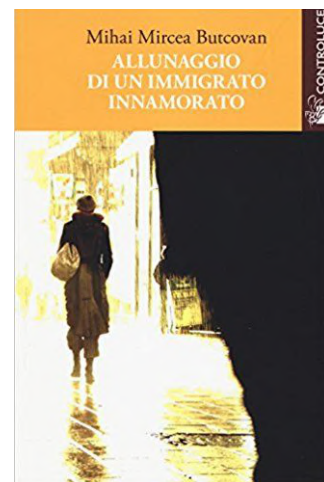
*Anna Chiara Canova*

Secondo i dati ISTAT del 2019 i romeni rappresentano il 23% degli immigrati stranieri in Italia. Negli anni Novanta, questi rappresentavano invece solo l'1% della popolazione immigrata. Quando si parla di emigrazione solitamente la si intende come dettata da necessità economico-lavorative, e tale motivazione rappresentò sicuramente per molti l'unico motivo per allontanarsi dalla Romania negli anni Novanta. Questa infatti, dopo un quarantennio di dittatura comunista, si apriva alla fase di "Transizione" che comportò tensioni sociali e un calo netto della qualità della vita; da ciò seguirono flussi migratori che interessarono parte della popolazione. Ma la necessità economica non fu l'unica motivazione e, numerosi giovani, emigrarono in Italia per migliorare la propria formazione; tra questi l'autore di *Allunaggio di un immigrato innamorato* (2006), Mihai Mircea Butcovan.



Butcovan nasce a Oradea nel 1969, una città della Transilvania a pochi chilometri dall'Ungheria dove trascorre la sua adolescenza. Nel 1991 emigra in Italia; trasferitosi a Milano, oggi lavora come educatore professionale nel recupero dei tossicodipendenti. Nel 2006 pubblica il romanzo *Allunaggio di un immigrato innamorato*, diario in cui racconta le avventure di Mihai, un giovane

immigrato romeno che dalla terra del conte Dracula giunge nella Monza-Brianza della nascente Mediaset: dal comunismo al consumismo. Il protagonista incontra e si innamora di Daisy, una militante leghista; la vicenda amorosa diventa la modalità attraverso la quale l'autore osserva e riflette sulla cultura romena e su quella italiana, mettendone a nudo le incoerenze e dissacrandole con sapiente ironia. Il romanzo si sviluppa su tre piani temporali e due spaziali: i luoghi sono quelli di Bucarest e di Milano, proiettati su tre momenti temporali: la Romania degli anni Novanta di cui parla il narratore coincidente con il protagonista, l'Italia degli anni Novanta in cui si sviluppano delle vicende e dei rapidi flashback sulla Romania degli anni Settanta/Ottanta, istantanee di quello che fu il comunismo romeno.



Il passato della Romania di Ceaușescu viene ricordato in episodi frammentari, come la ricerca di emittenti radio clandestine che dessero voci diverse rispetto a quelle del regime o tramite la presentazione di alcune conseguenze della politica interna, come il razionamento del cibo. In questo passato una misteriosa figura accompagna il protagonista: quella del maestro Iulian, un prigioniero politico che attraverso le sue parole di rara saggezza sollecita la ricerca del bene anche nell'inferno che fu il periodo comunista. Nei ricordi del protagonista il maestro lo istruisce anche su questioni filosofiche, sulle ragioni del vivere e del morire:



*”Soltanto in certi momenti si prende coscienza di quant’è effimera questa vita. Com’è appesa a un filo di ragnatela. Anzi è un filo di ragnatela. [...] E quando scorgi anche quel maligno, quel ragno nero, brutto, molto brutto per noi viene voglia di scappare. [...] C’è chi lo affronta e vuole fare piazza pulita. Ci riesce... Ammazza il ragno. Un ragno. [...] Ma poi domani ne trova un altro [...] e passa tutta la vita spolverando al propria esistenza. Togliendo ragnatele o ammazzando maligni. [...] sei circondato da mille ragni, mille bestie rosse o nere, ma che importa il colore! Mille brutte bestie da uccidere subito.”* (p.39)

Il maestro ha insegnato all’allievo Mihai ad amare, a guardare con sospetto ogni ideologia; la rivoluzione è stata fatta, il Muro è ormai caduto e le nuove generazioni hanno la possibilità di vivere e costruirsi possibilità altrove, lontani dalle macerie. Ma il ricongiungimento tra Oriente e Occidente non è così immediato; dice il protagonista: *“C’era un popolo diviso in due parti. Adesso abbiamo due parti che non riusciamo più a mettere insieme e farne un popolo. Fine.”* (p.81) E immediata non sarà neanche la vita dei tanti che vedranno nell’Occidente il luogo nel quale ricominciare, allettati dallo stile di vita così diverso e “libero”.

In un passaggio del libro, il protagonista spiega agli amici le motivazioni della sua migrazione a ritmi rap:

*“Ma io per le bevande / sono qui nello stivale / perché è bello incontrare / variegata culturale / Ceres, Strong e Du Demon / Moretti e Bitter Ale / brianzolo o terrone / non importa: italiano / Sara, birra e tettino / Bruno Vespa e Albano.”* (p.79)

Possiamo notare come il protagonista, in modo autoironico e diretto, si mostra come stereotipo dell’immigrato, attribuendosi i pregiudizi rivolti ai romeni immigrati: alcool, donne e oscena volgarità. La questione dei pregiudizi è indubbiamente uno degli elementi centrali del libro di Butcovan: nelle

prime pagine del romanzo figurano in ordine alfabetico insulti che evidenziano in modo caricaturale la percezione della presenza romena in Italia; tra i vari spiccano: *“rubacuori con la chiave inglese, terrone romeno di radici neolatine e vampiro birraiolo.”* (p.10). Ne emerge il quadro esagerato secondo cui i romeni sarebbero ladri, scansafatiche e alcolizzati; non sono risparmiate neanche le donne romene, dipinte come di facili costumi. Tutto ciò emerge nell’episodio ambientato nel Consolato Romeno a Milano, probabilmente uno dei più riusciti del libro, dove l’autore mette in scena come caratteri caricaturali tanto i romeni quanto gli italiani, in un gioco dell’assurdo in cui ciascuno si sente superiore non accorgendosi della comune condizione grottesca. Lo sguardo del narratore descrive con un’implacabile ironia (colorita dall’utilizzo del dialetto per alcuni personaggi) situazioni immaginarie ma altamente verosimili nelle quali i presenti in ambasciata, siano romeni o siano italiani, mostrano con comicità le loro incoerenze. Sul palco del consolato c’è gente di ogni condizione sociale: *“il muratore della bassa accompagnato dalla solita tettona romena”* (p.70), il bergamasco che dalla Padania va nel paese di Dracula in gita con gli amici lanciandosi in festeggiamenti da “vippe” per incontrare ragazze romene che alla parola “italiano” diventano le migliori compagne, il console che disprezza chiunque sia vestito male o parli male italiano ma blandisce gli italiani a prescindere dal vestiario e dalle proprietà di linguaggio.

Così, il protagonista del romanzo si destreggia tra i pregiudizi sulla Romania e le contraddizioni dell’Italia; unico possibile punto di contatto sembra quello della valorizzazione della cultura:

*“Ai compleanni regalo i libri di Eliade, Cioran, Istrati, Tzara [...] E qualcuno dice sorpreso: “Pensavo che il primo fosse inglese e gli altri francesi”. Ha importanza? [...] Ho venduto al Passalibro i volumi a cui ero più affezionato, per finanziare questo foglio ciclostilato. Un centinaio*





*di copie che stampo a mie spese e che vorrei contribuissero a un dialogo più proficuo tra, almeno due, nazioni.” (pp. 89-90)*

Tale dialogo viene portato avanti dall'Osservatore Romeno, come si definisce l'autore stesso. Butcovan come il protagonista sceglie non solo di osservare la realtà che lo circonda ma anche di parteciparvi per far arricchire le due culture con reciproco scambio. Fin dal titolo si intuisce quanto l'arrivo nel Nord Italia debba essere stato straniante: viene infatti definito allunaggio, mostrando così l'alterità siderale dei nuovi luoghi. Ma la Luna non è solo spaventosa: si tratta di un suolo incerto ma affascinante dove il protagonista muove passi ardui ma ricchi di risvolti positivi. La luna è richiamata anche dal nome del bar dove il protagonista incontra Daisy, il Moon, ed è un elemento caro alla poetica dell'autore, ricorrente in moltissimi altri luoghi del testo. Mihai Mircea Butcovan ci accompagna nella scoperta del nuovo pianeta in cui incontra molti alieni, rossi e verdi, descrivendoli senza costruire slogan o allinearsi alla retorica dell'immigrato integrato; con la mescolanza di giochi di parole, stralci poetici e dei più vari registri linguistici porta anche noi lettori a sentirci alienati e incuriositi dal nostro pianeta proprio come l'immigrato allunato.

Quale è dunque il pianeta alieno e quale quello terrestre?



### **Bibliografia**

Gianluca Bocchinfuso, Mihai Mircea Butcovan. *Un osservatore romeno e le sue tante Italie*, in *Il Segnale*, percorsi di ricerca letteraria, anno XXXI n. 91, 2012, pp. 14-20.

Mihai Mircea Butcovan, *Allunaggio di un immigrato innamorato*, Nardo, Controluce, 2015.







## Il nomadismo di Věra Linhartová

Michele Maltauro

*Interanalisi del fluito prossimo* di Věra Linhartová (*Mezipřůzkum nejbliž uplynulého*, České Budějovice, Krajské nakladatelství, 1964) è un libro introvabile dalla bizzarra copertina argentata, tradotto nel 1969 dai coniugi Ripellino per Einaudi.

Con esso, nella Cecoslovacchia del 1964, la giovane scrittrice esordisce ufficialmente senza passare inosservata, giacché questa raccolta di prose sperimentali diventa presto un caso letterario. Ma, come ci informa Sylvie Richterová nella postfazione a *Ritratti carnivori*, l'unico altro libro di Linhartová tradotto in italiano (*Portraits carnivores*, Parigi, Le Nyctalope, 1982), la sua produzione in lingua ceca è, già allora, quasi completamente conclusa. Nata a Brno nel 1938, l'autrice si laurea in Storia dell'arte precocemente, lavorando poi come curatrice per varie gallerie d'arte statali della periferia cecoslovacca, prima di spostarsi a Praga. Qui, a inizio anni Sessanta fa parte insieme a Effenberger, Dvorský, Král, Medek e Nápravník di *Okruh UDS*, gruppo neoavanguardista che si ispira al movimento surrealista ceco, lo contesta e lo riattualizza senza paura di snaturarlo. Il gruppo firma il proprio manifesto il 18 luglio 1964 e fonda la rivista samizdat *Objekt*, dove compaiono i primi testi dell'autrice. Nello stesso anno viene pubblicata, per l'appunto, anche la sua prima raccolta, mentre nel biennio successivo escono altri tre volumi, redatti però in precedenza al libro argentato. Prima del drammatico epilogo di quegli effervescenti anni Sessanta boemi nella notte tra il 20 e il 21 agosto 1968, Linhartová pubblica il suo ultimo libro in ceco: *Una casa lontano* (*Dům daleko*, Praga, Mladá fronta, 1968), non tradotto in italiano. Il titolo è involontariamente eloquente rispetto all'immediata svolta biografica e linguistica di Linhartová, che infatti espatria a Parigi e sceglie il francese come sua nuova lingua d'espressione.

Věra Linhartová è uno spazio letterario di difficile accesso. Non solo per l'irreperibilità dei suoi libri, ma anche per la dura prova cui viene sottoposto il lettore nell'approcciarvisi, dal momento che si tratta di testi per nulla agevoli. D'altra parte, la stessa difficoltà è condivisa da voci autorevoli già all'epoca del suo successo cecoslovacco:

*“Era venuta una ragazza dai grandi occhi, con un viso assurdamente rotondo, autrice di prose sperimentali; nessuno ci capiva niente.”*



Con questa sentenza, che in realtà s'arricchisce poi di dettagli come il *“particolare fascino dell'autrice (sembrava un po' Věra Ferbasová in versione intellettuale)”* e del feticcio per la *“carta verde, la carta tipica di quell'autrice”*, Josef Škvorecký abbozza quasi sicuramente il profilo di Linhartová in *Leoncino* (p. 120, l'edizione originale è *Lviče: Koncové detektivní melodrama*, Praga, Československý spisovatel, 1969), romanzo poliziesco a chiave che nella fiction cela osservazioni e critiche sui retroscena editoriali in un paese comunista. Škvorecký collega la difficile penetrazione dei testi a una mitizzazione in senso divistico dell'autrice, non proponendo naturalmente il riferimento a una star hollywoodiana, bensì a un'attrice comica nazionale degli anni Trenta. Similmente, in un certo senso, fa Ripellino in *Praga magica* (pp. 13-17), mitizzando l'autrice in una dimensione che è però onirica, quasi fantasmagorica. Mescolando aneddotica e critica letteraria – nel passaggio in questione,



infatti, recensisce anche le prose brevi (o “capricci”) di *Interanalisi del fluito prossimo*, inglobando nel testo una “Notizia di lettura” già pubblicata in calce alla traduzione ripelliniana –, egli racconta di una scorribanda romana in automobile con l’amica Věra, dopo innumerevoli brindisi per un Capodanno in casa del pittore Perilli. Vestita lei di un trench argento (di nuovo!), colore che si specifica addirsi ai sonnambuli, pentito lui di essersi offerto di accompagnarla al palazzo dove l’amica soggiorna e di cui non ricorda l’indirizzo, i due errano in una ricerca disgraziata. Fuori dalla vettura una nebbia spettrale metamorfizza la Città eterna in Praga, dentro

“...Věra cicalava sconnessamente. Il suo dire imitava il ductus dei suoi «capricci», che si vanno costruendo «a vista», come ossessivi garbugli di una dialettica tortuosa e schizoide, tutta ritardi, ritorni, duplicamenti, ossimori, lacune, amnesie, discordanze, incastrati di piani difformi, strampalati trastulli grammaticali” (p. 16).

Il bozzetto della scrittrice, calcato qui con un tono ironico come del resto Škvorecký già fa con uno stile obliquamente diverso, si addice perfettamente al clima stralunato della Praga di Ripellino. Di più: diventa lei stessa un personaggio delle sue prose sperimentali. Ciò che Ripellino forse travisa nella scrittrice, proiettando su di essa un proprio stato d’animo, è il sentimento di nostalgia per le terre abbandonate che accomunerebbe entrambi:

“Věra Linhartová, noi, sciame di fantasmi della diàspora, portiamo da un capo all’altro del mondo la nostalgia di questa terra perduta” (p. 13).

Le posizioni della scrittrice sulla propria esperienza di “espatriata” e sul concetto di esilio sono infatti lontanissime dal topos che affonda le radici nella società europea. Inaspettatamente (di rado, infatti, Linhartová si è pronunciata sulla propria vita, men che meno sulla propria opera), nel 1993 accetta l’invito dell’Istituto francese di

Praga a partecipare a un convegno e approccia il suddetto tema in un breve intervento dal titolo *Pour une ontologie de l’exil*, che Kundera definirà “un testo radicale e luminoso” sulle pagine di “Le Monde”.

Nell’intervento, disponibile online nella traduzione di Francesco Forlani e Paolo Trama, viene dissezionata la nozione-cipolla “esilio”, spellata strato per strato e denudata fino a dimostrarne l’inappropriatezza. Linhartová individua nella società contemporanea un tipo di esilio “volontario”, condannato come crimine perché non mediato dall’autorità e decisione di chi lo compie, che è in netta opposizione semantica rispetto all’esilio “forzato” nello stato antico e moderno, vissuto dall’individuo come il più grande castigo legislativo. L’esilio volontario può essere certo “subito”, esperito cioè come condizione transitoria e nostalgica nell’attesa di un ritorno in patria, ma può anche essere “trasfigurato”, ossia una volontà di lasciare la terra dei propri natali per la partenza verso un altrove in continuo divenire, alla ricerca del proprio io. Quest’ultima esperienza diventa effettivamente “esilio” solo se attuata in un paese il cui potere proibisce ai cittadini di lasciarlo liberamente, sarebbe però considerata come normale trasferimento all’estero nelle realtà statali di tipo diverso. È ancora corretto, dunque, parlare di “esilio”? Per la scrittrice la risposta è un no: si tratta piuttosto della primordiale sopravvivenza nell’uomo dell’istinto nomade. Un nomadismo affascinante e allo stesso tempo scomodo per un’Europa sedentaria.

Věra Linhartová è, in questo senso, una nomade. E tuttavia, più che fisicamente il suo nomadismo si esprime appieno letterariamente, passando in primo luogo attraverso la lingua. Nell’intervento afferma:

“Spesso si pretende che, più di ogni altro, lo scrittore non sia libero nei suoi movimenti, perché resta legato alla sua lingua in un vincolo indissolubile. Credo che si tratti ancora di uno di





*quei miti che servono da scusa a persone timorate e che le riconforta in una vita di cui, per evitare ogni difficoltà, si sono infine accontentate.”*

Similmente al conterraneo più celebre Kundera (e prima di lui), arrivata a Parigi Linhartová cambia lingua di scrittura scegliendo il francese, col quale si allena già dai tempi del liceo e che traduce in ceco negli anni Sessanta – fra i titoli, *Pierrot mon ami* di Queneau nel 1965. La sua produzione francese si compone di volumi letterari di nicchia, spesso accompagnati da immagini d'arte – come *Tvor* (1974), *Intervalles* (1981), il già citato *Portraits carnivores* (1982) e *Mes oubliettes* (1996) – e da pubblicazioni nate dal suo lavoro principale di storica dell'arte, che la porta a occuparsi di Magritte, Antoni Tàpies, Josef Šíma e di argomenti inediti quali surrealismo e dadaismo giapponesi. Sono questi ultimi a traghettarla in un altrove ancora più impreveduto: le terre nipponiche.

La scoperta avviene parallelamente alle esigenze sperimentali della prosa, nella quale, come vediamo già in *Interanalisi del fluito prossimo*, si esasperano le strutture della lingua tentando di scindere l'io narrante in più voci opposte, maschili e femminili. La polifonia del romanzo dostoevskiano, tipicamente attivata dall'incontro-scontro di più personaggi distinti, in Linhartová si svolge tutta nel flusso di scrittura prodotto da un'unica voce, che si scompone fino alla schizofrenia. Gli ambienti attraversati da tale personalità multipla si sintonizzano di conseguenza con questa ricerca: sono spazi kafkiani, quartieri praguesi stregati, carnevali veneziani, frenocomi. Ma le voci dell'io sono espresse tanto liberamente da arrivare all'esaurimento: riconoscono infine la loro diversità, come riconoscono la loro comune provenienza e l'impossibilità grammaticale di rendere contemporaneamente i due aspetti (differenza e matrice comune). Linhartová conclude che il ceco, come del resto il francese, non consentono l'agio di movimento che la sua prosa necessita, quindi indaga una nuova lingua.

La studia all'“Institut national des langues et civilisations orientales”, organizza diverse mostre al Pompidou, lavora come ricercatrice a Tokyo fra il 1989 e il 1990 e traduce in francese. Tra i suoi lavori degli anni Novanta, un'antologia di scritti giapponesi sulla pittura dal XI al XIX secolo e il trattato *Shōbōgenzō* del monaco buddista Dōgen. Perché proprio il giapponese? Secondo le preziose notizie della Richterová:

*“Alla base della scelta apparentemente eccentrica si trova un'ipotesi di ordine linguistico-ontologico. Věra decide di studiare il giapponese supponendo che esso sia una lingua «non distinta», ossia una lingua che, non distinguendo le persone grammaticali, possa realizzare la comunione di più soggetti in un discorso unico. [...] Il problema del «chi parla» è il tema portante di tutta la sua opera”* (pp. 64-65).

Per “sua opera” si intende il corpus della produzione letteraria, di critica d'arte e di traduzione, in quanto il suddetto problema della voce parlante viene trattato con mezzi diversi in ciascuno dei tre campi d'azione. In merito all'originale ipotesi linguistica, Linhartová rimane disattesa perché scopre che anziché esser libera dalle costrizioni delle persone grammaticali, il giapponese “ospita rigide strutture corrispondenti a precise gerarchie sociali di tipo feudale”. Anche per questo, forse, il contatto con la lingua si ferma alla traduzione e la sua produzione in prosa s'interrompe.

Per tornare al punto di partenza e chiudere il cerchio, è suggestivo leggere già nel libro d'argento quelle coordinate biografico-picaresche in cui, decenni dopo, si riconosceranno le prime impronte del nomadismo di Linhartová. Parlando di un “deserto”, metafora tanto genericamente esistenziale quanto specificatamente riferita all'instaurazione del regime comunista in Cecoslovacchia, e di un “libretto di vagabondaggio” rilasciato in una sezione speciale a Praga, esse restituiscono la stessa ambiguità





dell'esperienza di "esilio" che l'autrice discuterà molti anni più tardi:

“– Devo solo ancora brevemente e per sommi capi caratterizzare tutta la mia vita precedente: trascorsi il suo primo periodo in un silenzioso raccoglimento nel deserto, gli altri anni furono un periodo di vagabondaggi. [...] – E se qualcuno ha dubbi se si possa o no condurre nel nostro tempo vita da vagabondo, gli faccio notare che una sezione speciale del Ministero degli Interni a Praga, sulla Letná, rilascia in particolari giorni un libretto di vagabondaggio e che tutto consiste nel presentarsi al momento giusto e alla dovuta sezione. [...] – Le regioni dei miei anni di vagabondaggio in un paesaggio abitato sono pressappoco nella stessa latitudine dei precedenti anni di deserto. – Con questo ho detto tutto l'essenziale della mia vita di prima e possiamo ora riprendere dall'inizio” (pp. 15-16).

Linhartová, *Ritratti carnivori*, Roma, Edizioni e/o, 1987, pp. 55-76.

Věra Linhartová, *Dům daleko*, Praga, Mladá fronta, 1968.

Věra Linhartová, *Mezipřůzkum nejbliž uplynulého*, České Budějovice, Krajské nakladatelství, 1964.

Věra Linhartová, *Pour une ontologie de l'exil*, in *L'Atelier du roman*, 1994, n. 2, pp. 127-132. La traduzione utilizzata in questo testo è quella di Francesco Forlani e Paolo Trama:

<http://rassegnastampabolano.blogspot.com/2010/07/vera-linhartova-per-una-ontologia.html> [23.09.2020].

### **Bibliografia:**

Angelo Maria Ripellino, *Notizia*, in Věra Linhartová, *Interanalisi del fluito prossimo, Interanalisi del fluito prossimo*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 261-263.

Angelo Maria Ripellino, *Praga magica*, Torino, Einaudi, 1991 [1973].

Josef Škvorecký, *Lviče: Koncové detektivní melodrama*, Praga, Československý spisovatel, 1969. In italiano è tradotto da Bruno Meriggi con il titolo *Leoncino*, Milano, Garzanti, 1971.

Milan Kundera, *L'exil libérateur*, su "Le Monde" del 7.05.1994, [23.09.2020] [https://www.lemonde.fr/archives/article/1994/05/07/l-exil-liberateur\\_3831220\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1994/05/07/l-exil-liberateur_3831220_1819218.html)

[23.09.2020].

L'articolo è presente nella raccolta di saggi *Une rencontre*, Parigi, Gallimard, 2009. In italiano: *Un incontro* (trad. di Massimo Rizzante), Milano, Adelphi, 2009.

Sylvie Richterová, *Ritratto dell'autrice*, in Věra







## ***Josef Škvorecký: una voce ceca dall'altra parte dell'Atlantico***

*Martina Mecco*

La letteratura, come afferma Arnošt Lustig in un discorso tenuto nel 1980 in occasione dell'istituzione di Josef Škvorecký al "Neustadt Prize", è sfortunatamente o fortunatamente legata in modo indissolubile alle contingenze storiche in cui viene prodotta. Il caso della letteratura cecoslovacca prodotta nella seconda metà del XX secolo è in questo senso sintomatico. La notte dell'invasione tra il 20 e il 21 agosto del 1968 ha determinato uno sviluppo della produzione letteraria che potremmo tranquillamente definire tragico. Con la presa del potere da parte di Husák e l'inizio della Normalizzazione è stato messo in atto un processo di russificazione che ha coinvolto non solo i quadri politico-sociali, ma anche gli ambienti artistico-letterari, importando dal modello sovietico anche la retorica del realismo socialista. Gli intellettuali si sono ritrovati costretti a scegliere tra tre destini possibili: l'accettazione delle imposizioni del sistema, il diventare dissidenti aderendo a *Charta 77* o, in ultima battuta, l'emigrazione. Nella memoria collettiva occidentale tra i nomi di coloro che hanno scelto, o che sono stati costretti a scegliere questa terza strada spicca quello di Milan Kundera, ci sono però altri intellettuali che hanno avuto un ruolo di primaria importanza, oltre che per la loro produzione, anche nella diffusione della letteratura ceca all'estero. È questo il caso di Josef Škvorecký.



Josef Škvorecký nasce nel 1924 a Náchod, una piccola città ceca sul confine polacco, ma la sua attività di intellettuale prende forma nella capitale, dove si distingue anche come traduttore di opere inglesi. Il suo debutto in letteratura avviene con l'opera *Zbabělci (I vigliacchi)*, Rizzoli, 1969), scritta tra il 1948 e il 1949, ma pubblicata in capitoli tra il 1956 e il 1958 sulla rivista "Svetová Literatura". La pubblicazione di questo romanzo è uno schiaffo all'opinione pubblica, che reagisce gridando allo scandalo. Il motivo della reazione non risiede nel fatto che venga denunciato apertamente lo stalinismo, la trama infatti si potrebbe brevemente riassumere come la storia di un gruppo di giovani appassionati di jazz che coltivano il sogno americano durante gli ultimi giorni del secondo conflitto mondiale, prima della liberazione, avvenuta per mano degli americani,



dal regime nazista. Paradossalmente, il motivo per cui il romanzo è stato profondamente criticato risiede nel fatto che non presenta alcuna impronta esplicitamente ideologica. Sebbene quest'opera appartenga a una fase ben precedente alla scelta di Škvorecký di emigrare, essa rappresenta una chiara anticipazione dei grandi romanzi del periodo canadese, vi compare infatti per la prima volta l'antieroe Danny Smiřický e prende forma la "scomoda" ironia dell'autore.

Josef Škvorecký decide di emigrare a Toronto insieme alla moglie Zdena Salivarová poco dopo l'invasione delle truppe del Patto di Varsavia. Nel 1971, grazie anche alla preziosa collaborazione di







Zdena stessa, fonda la casa editrice 68 Publishers. Durante la Normalizzazione gli autori cecoslovacchi avevano due modi di pubblicare le loro opere: o attraverso la rete del *samizdat* (molto importanti furono le case editrici "Edice Expedice" e "Edice Petlice"), oppure avvalendosi di case editrici nate all'estero. 68 Publishers non è l'unico sostegno che viene dato agli intellettuali della Cecoslovacchia dall'estero, anche la rivista "Listy", fondata a Roma nel 1970 da Jiří Pelikán, e la casa editrice londinese Palach Press, fondata invece nel 1974 furono molto importanti. All'interno di questo panorama, però, 68 Publishers svolse un ruolo centrale.



Il primo testo ad essere pubblicato nel 1971 è *Tankový prapor* ("Battaglione carrista"), romanzo scritto da Škvorecký nel 1954 e mai tradotto in italiano. Come afferma Škvorecký stesso, questa casa editrice aveva come fine non il tradurre testi cechi o slovacchi per diffonderli in Occidente, ma quello di permettere agli emigrati di leggere all'estero opere la cui pubblicazione era stata proibita in Cecoslovacchia. Da ciò ne consegue, ovviamente, il fatto che si siano creati i giusti presupposti per la realizzazione di traduzioni in altre lingue. Tra i numerosi autori finiti nella cerchia di 68 Publishers abbiamo sia opere inviate alla casa editrice da emigrati (questo è il caso, ad esempio, di Milan Kundera, ma anche del sopracitato Arnošt Lustig), sia redatte dai dissidenti rimasti in patria (come Václav Havel o Ivan Klíma). Nel secondo caso, ci si potrebbe chiedere

come facessero i manoscritti a giungere a Toronto e ripercorrere questi "traffici illegali" sarebbe interessante, ma per ragioni di spazio ci si limita a ricordare gli emigrati cechi che, recatosi in patria per visitare dei parenti, tornavano nel paese ospitante portandosi come souvenir alcuni di questi manoscritti proibiti. A essere pubblicati furono anche testi che trattavano la Cecoslovacchia, come ad esempio *L'orgia di Praga* di Philip Roth, scrittore americano importantissimo per la sua mediazione fra la Praga Comunista e l'Occidente.

L'attività di 68 Publishers si conclude nel 1994 e il motivo che portò alla chiusura della casa editrice viene spiegato da Škvorecký in un'intervista di qualche anno prima. Egli afferma infatti di voler ancora pubblicare dodici volumi per congedarsi dai lettori, in quanto con la liberalizzazione in Cecoslovacchia e il ritorno della libertà di stampa la funzione di 68 Publisher sarebbe venuta meno.

Ritornando al tema dell'emigrazione, già prima della Normalizzazione il popolo ceco e quello slovacco sentirono la necessità di lasciare il paese per trasferirsi in luoghi in cui sperare di vivere una vita a pieni diritti. Il Canada, in particolare, è stato meta di questi flussi già a partire del XIX secolo, quando, se non nei sogni dei primi patrioti, non esisteva ancora lo stato Cecoslovacco e vigevo il dominio dell'Impero Asburgico. L'emigrazione degli intellettuali durante la Normalizzazione assume un significato a sé stante.





Škvorecký stesso si è dedicato in modo approfondito alla riflessione sulle condizioni degli intellettuali costretti a continuare la loro vita e la loro professione di scrittori in un paese straniero. In suo articolo del 1976, teorizza due tipi di scrittori emigrati: quelli riconducibili a Ovidio, in quanto affetti da una terribile nostalgia, e quelli invece come Joseph Conrad, ovvero coloro che si sono immersi completamente nella cultura ospitante adattandone anche la lingua. L'intellettuale ceco emigrato starebbe a metà tra queste due tipologie. La scelta di emigrare è dettata per Škvorecký sia dall'avversione nei confronti dell'URSS, sia dalla paura di doversi ridurre improvvisamente al silenzio, ritornando a essere uno scrittore underground come negli anni precedenti alla pubblicazione de *I vigliacchi*. Interessante è anche la decisione presa da Škvorecký di restare a vivere in Canada anche dopo la fine del regime e di tornare in patria solo per delle brevi visite, in occasione delle quali afferma di aver ritrovato un paese "irreale" e di essersi sentito come in un sogno dai tratti incredibili.



*Příběh inženýra lidských duší (Il racconto dell'ingegnere della anime umane*, Fandango Libri, 2010) è, insieme a *Mirákl (Il miracolo. Racconto giallo su sfondo politico*, Fandango Libri, 2010), uno dei romanzi più importanti scritti da Škvorecký durante l'emigrazione. Si tratta di un'opera pubblicata nel 1977, cospicua e parecchio

complessa, soprattutto per i riferimenti a nomi ed eventi che risultano estranei a un lettore contemporaneo poco informato sulla storia cecoslovacca recente. La struttura manifesta dei tratti molto complicati, si tratta infatti di un romanzo politematico, la cui narrazione passa liberamente da un piano cronologico all'altro, in cui la fedeltà storica si fonde alla fabulazione dell'autore. In quest'opera così virtuosa si può osservare un'ingente evoluzione della figura di Danny rispetto alle opere precedenti. Viene raccontata la vita di Danny in quanto emigrato, mostrando il suo rapporto con l'ambiente americano e, grazie ai numerosi personaggi cechi, quello con una comunità di cechi emigrati profondamente afflitta dalla nostalgia per la propria patria. Škvorecký dipinge inoltre la situazione delle università americane negli anni 70, impiegando un atteggiamento satirico non solo nei confronti del corpo docente, ma anche di quello studentesco. L'aspetto più critico prende forma nel momento in cui Danny ammette la propria condizione di isolamento, dovuta a barriere non solo di carattere linguistico o culturale, ma anche di approccio ai grandi avvenimenti della storia recente. Nell'immaginario comune del popolo americano, che in Škvorecký diventa a pieno titolo un personaggio privilegiato dalla Storia, il nazismo e il comunismo sono ridotti a meri concetti esoterici, la Primavera di Praga è un evento morto e sepolto nel lontano '68. A Škvorecký quindi, non importa solo di mostrare la situazione della minoranza emigrata, ma di spingersi oltre, analizzando anche ciò che sta dall'altra parte della barriera sociale, scontrandosi così con un atteggiamento superficiale e a tratti indifferente.





### **Bibliografia:**

Arnošt Lustig, *Encomium for Josef Škvorecký*, “World Literature Today 54”, no. 4 (1980), pp. 505-508.

Josef Škvorecký, *Il miracolo. Racconto giallo su sfondo politico*, Roma, Fandango Libri, 2010.

Josef Škvorecký, *Il racconto dell'ingegnere delle anime umane*, Roma, Fandango Libri, 2010.

Josef Škvorecký, *I vigliacchi*, Milano, Rizzoli, 1969.

Philip Gourevitch, and Josef Škvorecký. *An Interview with Josef Škvorecký*, in “Columbia: A Journal of Literature and Art”, no. 16 (1991), pp. 88-102.

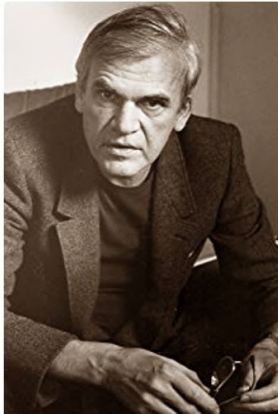




## La nostalgia di casa di Milan Kundera

Linda Caregnato

La fama del libro *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (1984) di Milan Kundera è indubitabile. Pochi non lo avranno letto, molti lo avranno amato. Molto meno conosciuto è un altro libro dell'autore, *Il valzer degli addii* (1973), che nelle previsioni di Kundera doveva essere il suo ultimo romanzo. Le storie dei due libri sono molto diverse tra di loro eppure c'è un tema comune che aleggia in riferimento a due dei personaggi chiave.



Ne *L'insostenibile leggerezza dell'essere* si parla molto di Tomáš, di Tereza e della loro storia d'amore travagliata. Parallelamente si svolgono anche le vicende di Sabina, una donna cieca in fuga dalla sua patria che ha una storia d'amore tormentata con Franz, sebbene questa inquietudine sembri nascerle da dentro. La donna infatti ha un conto in sospeso con la sua patria natale, tant'è che quando si trasferisce in un nuovo paese, lo fa allontanandosi sempre di più da quella terra che sembra richiamarla, mentre lei si ostina a ignorarla.

Ne *Il valzer degli addii* uno dei protagonisti è Jakub, un uomo giovane che ha preso la decisione di emigrare e che, prima di partire, vuole andare a Karlovy Vary a trovare la sua protetta, Olga, e un amico medico di vecchia data. Jakub è continuamente tormentato dal suo passato e vuole fuggire dalla sua patria, una terra che sembra non rispettarlo e non amarlo.

Sabina e Jakub quindi vogliono entrambi scappare (e scappano) dalla Cecoslovacchia, lasciando in quella terra tutti gli effetti che il comunismo ha portato con sé. Nonostante l'intenzione sia la stessa, la modalità in cui viene vissuta l'emigrazione è diversa. Sabina infatti, è convinta della sua scelta: scappa prima in Francia e poi in America, dove si sposta continuamente. Il fatto che si allontani sempre di più dal suo Paese sembra essere la prova della consapevolezza acquisita di non voler tornare indietro. Il fatto però che lei guardi continuamente indietro (sia geograficamente che storicamente) verso il luogo delle sue origini, fa capire che lei col suo passato non ha mai chiuso. Sabina si sposta di continuo per il mondo perché non trova davvero un equilibrio, probabilmente perché dentro il suo "io" più intimo sa che la sua unica e vera patria è proprio quella che ha abbandonato anni prima. Fugge dall'unico posto che si l'ha fatta soffrire, ma che è anche l'unico dove può davvero trovare la serenità, una serenità che però non troverà più, in quanto la sua è stata una scelta decisiva.



La figura di Jakub invece, attraversa diverse fasi. All'inizio è convinto della sua scelta, tant'è che vive i suoi ultimi giorni in Cecoslovacchia sapendo che non vi farà più ritorno. Questa consapevolezza porta con sé un senso di libertà nel dire e nel fare ciò che vuole durante gli ultimi giorni che passa a Karlovy Vary. Sa che la sua vita all'estero sarà migliore, ma al contempo detiene un





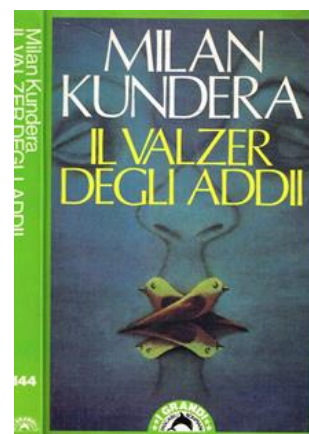


rapporto morboso con una pillola omicida che si porta dietro da diversi anni. Questa piccola medicina che gli avrebbe permesso di morire nel caso in cui le cose fossero peggiorate, e che ora invece guarda chiedendosi se davvero aveva sempre avuto quella via di fuga risolutiva. Se ne sbarazza e, convinto della sua scelta, lascia il Paese. A un passo dal confine però assiste ad una scena chiave: un bambino con degli occhiali spessi osserva, con ammirazione, un altro bambino che sta giocando all'aperto. Jakub si rende conto che il bambino sarà sempre chiuso dentro la prigione dei suoi occhiali, ma che, nonostante questo, continuerà a vivere in Cecoslovacchia lottando per la sua libertà. Lui invece all'estero condurrà una vita di certo migliore perché la situazione è più semplice, ma sarà davvero la scelta giusta? Jakub si rende conto che lui dovrebbe rimanere e lottare per la libertà del suo Paese. Ciononostante, sale in macchina e, superato il confine, si rende conto di aver appena lasciato per sempre la sua unica vera patria.

È interessante notare la differenza del modo che questi due personaggi hanno di affrontare l'emigrazione. Sabina ha un rapporto negazionista verso la sua terra, sembra disprezzarla ma, al tempo stesso, pare quasi ossessionata da essa. Jakub invece capisce che la sua è la decisione più semplice, ma non è quella più giusta. Nonostante questo non torna indietro e va avanti per la sua strada. Entrambi i personaggi hanno in comune il sentimento di nostalgia e la sensazione di perdita delle radici. Sentono la necessità di tornare in Cecoslovacchia ma non possono e non vogliono farlo.

A partire dal 1968 la Cecoslovacchia è sotto il regime comunista, che pretendeva di controllare tutti gli ambiti della cultura attraverso delle regole ferree. Tuttavia si era formata una comunità di dissidenti, chiamata comunità underground, che scriveva e pubblicava testi non approvati dal regime. Questi testi, chiamati *samizdat*, potevano essere romanzi come manifesti contro la dittatura e

circolavano tra coloro che facevano parte di questa comunità "non ufficiale". Kundera non era uno scrittore del regime, era considerato un dissidente perché si era schierato a favore della Primavera di Praga e nel 1970 fu espulso dal partito. Ciononostante aveva deciso di non pubblicare nessun *samizdat* in quanto riteneva i testi troppo politicamente impegnati. L'autore è poi emigrato in Francia nel 1975, dove ha ottenuto la cattedra di Letteratura Mitteleuropea a Rennes e poi a Parigi. L'ultimo libro scritto in ceco di Kundera è *L'immortalità* (1990), da lì in poi infatti pubblicherà solo libri scritti in francese, che, nemmeno ad oggi, sono stati mai tradotti nella lingua ceca. Il perché di questo rapporto burrascoso tra l'autore e la sua madre patria è ancora privo di risposte certe. Sembra che l'autore abbia rifiutato le sue origini slave per abbracciare totalmente la cultura del Paese che lo ha accolto. Sebbene ci siano molti interrogativi sul perché Kundera abbia deciso di emigrare, una delle ipotesi più plausibili è il fatto che l'autore era stato accusato di essere una spia a servizio del regime comunista, e che avrebbe denunciato uno studente che lavorava per i dissidenti. Una delazione a Kundera ci fu anche nel 2008 ma non si è mai saputa la verità, quindi la questione rimane ancora sospesa e forse non si risolverà mai. Ciononostante, recentemente l'autore ha deciso di donare il suo archivio proprio alla città di Brno, sua città natale, e questo sembra essere il primo passo per una riconciliazione a lieto fine.







È impossibile poter paragonare la migrazione di Kundera a quella dei suoi personaggi, ma in comune hanno il fatto che non sono più tornati indietro. Kundera è stato molto criticato dai suoi connazionali per questa sua azione, vedendola proprio come una fuga dai problemi, mentre altri scrittori cechi come lui sono rimasti e hanno lottato per la libertà del Paese contro il regime comunista.

Il tema della nostalgia legata alla migrazione è veramente molto attuale, sia in Italia che in molte altre parti del mondo. Le persone decidono di emigrare con la speranza di avere una vita migliore da quella che si lasciano alle spalle, sia che scappino da un paese in guerra, sia per vivere in delle condizioni economiche migliori. Nel caso di questi due libri naturalmente si parla di questioni politiche e sociali ed è davvero una domanda difficile quella che ci pone Kundera: è giusto scappare per il nostro bene personale o è giusto rimanere e lottare per un fine più nobile e collettivo?

#### **Bibliografia:**

Milan Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi, 1984.

Milan Kundera, *Il valzer degli addii*, Milano, Adelphi, 1989.





## Kristóf Ágota o l'ubiquità del nulla

Richard Janczer

Kristóf Ágota (1935-2011) è stata un'individualità estrema, sua l'affermazione "Un libro, per triste che sia, non può essere triste come una vita", verso la fine della *Trilogia della città di K.*, opera che l'ha istantaneamente canonizzata in tutto il mondo. Non è stata estrema solo nell'implacabile nichilismo delle sue trame e nell'affilata paratassi attraverso cui le sviluppava, ma anche nell'originale concezione della scrittura che non smette di marcare i limiti delle grossolane categorie interpretative con cui si cerca di studiarla. È forse arrivato il momento di mettere in questione anche l'importanza che l'esilio gioca all'interno della sua opera.



"All'inizio, non c'era che una sola lingua. Gli oggetti, le cose, i sentimenti, i colori, i sogni, le lettere, i libri, i giornali, erano quella lingua." (*L'analfabeta*, p.23)

All'interno dell'intricato labirinto di allusioni e falsificazioni biografiche che ha creato, Kristóf raccolta il suo vero arrivo in Svizzera nel racconto autobiografico *L'analfabeta* (2004), qui citato solo come fonte biografica. È il novembre 1956, ha ventun anni quando attraversa il confine, grazie all'aiuto di un pastore, porta una bambina in braccio, segue suo marito, cammina nella foresta, nella neve, di notte, in attesa di incontrare le prime

guardie austriache. È una degli oltre duecentomila ungheresi che lasciano il paese per sfuggire alle ritorsioni sovietiche per la rivoluzione appena soffocata nel sangue, approda in un campo profughi in Austria, chiedendo con le poche parole tedesche in suo possesso il latte per la figlia, verrà ricollocata come operaia in una fabbrica di orologi svizzera.

"Parlo il francese da più di trent'anni, lo scrivo da vent'anni, ma ancora non lo conosco. Non riesco a parlarlo senza errori, e non so scriverlo che con l'aiuto di un dizionario da consultare di frequente" (p.26)

Kristóf sceglie di scrivere in francese, accettando l'invalidità linguistica, di essere "analfabeta" nonostante fino ad allora non lo fosse, una scelta necessaria per diventare scrittrice. Dopo quasi vent'anni di diligente esercizio, compone piccole pièces teatrali e radiofoniche negli anni '70, con modesti successi locali, ma il successo vero e proprio, tanto fulmineo quanto dirompente, arriverà con la pubblicazione de *Il grande quaderno*, presso la casa editrice Seuil nel 1986. Tre anni dopo era già tradotto in diciotto lingue (*ivi*, p. 46)

A un primo sguardo può sembrare che lo stile kristofiano, caratterizzato da un lessico elementare, da un abbondante uso della paratassi e in generale dall'assenza di strutture sintattiche complesse, derivi dalle carenze dal suo francese. Mettere però in stretta relazione logica questi due dati sarebbe come confondere naturalizzazione e nascita. Si prenda in considerazione l'esile produzione kristofiana in lingua ungherese, rappresentata dalla raccolta poetica bilingue *Clous* (Éditions Zoé, 2016).



### **A fűszál**

*Már száraz volt törött én  
ismertem elhagyott kövek  
közt született  
mert egyedül akart élni és látni  
az aranyhegyű felhők futását*

*délben a nap ránézett gonosz  
tüzes szemekkel másnap  
éhség gyötörte lehajolt meghalt*

*akkor a szél melegen és lágyan  
megsimogatta*

### **Il filo d'erba**

*Era ormai secco e spezzato io  
lo conoscevo era nato tra le pietre  
abbandonate  
perché voleva vivere da solo e vedere  
la corsa delle nubi dalle creste d'oro*

*a mezzogiorno il sole lo guardo con malvagi  
occhi infuocati l'indomani  
lo tormentava la fame si piegò morì*

*allora il vento tiepido e tenue  
gli fece una carezza*

Traduzione di Vera Gheno, da *Chiodi*, p.10.

Le poesie ungheresi, pubblicate postume, di cui qui è riportato solo un esempio a titolo esemplificativo, rivelano una coerenza di “poetica” con le altre opere, togliendo ogni legittimità alle tesi che sostengono il rapporto genealogico tra emigrazione e stile. Quest’ultimo è di certo condizionato da una lingua mai del tutto padroneggiata, un fattore importante ma che non dà origine alla scrittura ma ne modifica solo l’aspetto: Kristóf non è il prodotto della propria emigrazione.

Emigrazione e non esilio, una parola fin troppo letteraria che richiama alla mente Ovidio o Dante o i contemporanei Miłosz e Brodskij e denota una condizione fin troppo legata alla sua natura artistica. Rispetto a loro, Kristóf Ágota presenta due importanti differenze: è una donna e al momento dell’emigrazione è una figura anonima nel suo paese. Il fatto che sia donna/moglie è rilevante poiché la decisione di oltrepassare il confine non è presa per i suoi interessi ma per quelli del marito, che sarebbe stato vittima di ritorsioni politiche all’arrivo dei russi. L’emigrazione non è dunque frutto di un personale atto di dignitoso rifiuto e coraggio, come nell’immagine letteraria canonica ma rimane un evento traumatico svuotato di ogni consolazione etica. Kristóf inoltre è madre, elemento da non sottovalutare, maggiormente se si considerano le difficoltà che una scrittrice povera deve affrontare, maggiori di quelle dei suoi colleghi uomini (V. Woolf, *Una stanza tutta per sé*): il tempo della scrittura riuscirà a materializzarsi dopo non solo il turno in fabbrica, segnato da una disumanizzazione fordista, ma anche la cura della casa e dei figli (la Line di *Ieri* riecheggia questa quadruplicata condizione di emigrata, operaia, moglie e madre).

La Svizzera, scrive Kristóf, “non è altro che un deserto, per noi rifugiati, un deserto che dobbiamo attraversare per giungere a quella che chiamano «l’integrazione», «l’assimilazione».” (*L’analfabeta*, p. 41) Sarà questa comunità il personaggio minore di *Ieri* (1995), descritta nei suoi ritrovi al bistrot, sempre più decimata da suicidi e ulteriori dispersioni, condannata a una dissoluzione finale.

Il nome di uno di questi rifugiati, Jean, nome improbabile per un ungherese, porta alla luce un dettaglio non irrilevante. Sulle copertine dei libri l’autrice compare come “Agota Kristof”, un nome che non esiste, o meglio, che non corrisponde al vero nome, ne sono stati amputati gli accenti grafici e occidentalizzato l’ordine cognome-nome. Si tratta del medesimo procedimento a cui si sottopone volontariamente Sandor Lester (*Ieri*),





maschera che Tobias Horvath adotta una volta attraversato il confine, nome a sua volta alterato rispetto all'originale: Horváth Tóbiás. Lo stesso era accaduto al nome dei suoi stessi familiari: Attila e Jenő erano diventati Tila e Yano (*L'analfabeta*), il padre Kálmán trasformato in Koloman (*Ieri*). Una vera e propria castrazione, per non dire mutilazione, grafica che risulta però coerente alla sua intera produzione.

Tralasciando la curiosa scelta della scrittrice di utilizzare quasi sempre protagonisti maschi, analizziamo le vicende di Sandor/Tobias e Lucas/Claus/Klaus (*Trilogia della città di K.*). Il focus dell'impossibilità di condurre un'esistenza serena non è dettata dalla propria emigrazione, o quella altrui, la falsificazione del sé che compiono e l'atto fondativo del rinomarlo hanno radici che precedono ogni valico di confine. L'esistenza è inquinata già dall'infanzia. I due protagonisti hanno inoltre vissuto l'assenza della figura paterna, subito la presenza di figure tanto nocive quanto transitorie e si ritrovano a interagire con il vero padre solo tramite il parricidio o il tentativo di esso; mostrano dunque già una psiche fragile e minata e un approccio alla sessualità e all'affettività già sadico o masochistico, persino incestuoso.

Nell'opera di Kristóf è possibile dunque leggere una risposta radicale: l'emigrazione è solo una diversa manifestazione di una condizione umana già di per sé invivibile, l'ennesimo aspetto di una vita che è già sfuggita al controllo. L'Ungheria kristofiana non è affatto un idillio, è un crocevia di eserciti, di abusi fisici e psicologici, di comportamenti patologici, un non-luogo in cui la solitudine è innata e totale. La sua umanità annichilita non conosce infatti frontiere, la condizione umana che permea le brevi prose di ambientazione svizzera de *La vendetta* è la stessa che attanaglia Yasmine o Labbro-leporino, abitanti della Puszta.

Nonostante Kristóf abbia descritto l'emigrazione come l'apocalisse della sua vita, si è sempre rifiutata di conferire alcun carattere demarcante al confine. Valicarlo è un vero e proprio topos narrativo, divide sì un "al di qua" e un "al di là", due lingue e culture, e separa due segmenti di vita ma, una volta valicato, la vita non assume un'ontologia diversa, solo una diversa prospettiva. Sarebbe dunque una risposta semplicistica limitare la produzione kristofiana alla sua emigrazione.

*"Come sarebbe stata la mia vita se non avessi lasciato il mio paese? Più dura, più povera, penso, ma anche meno solitaria, meno lacerata, forse felice.*

*La cosa certa è che avrei scritto, in qualsiasi posto, in qualsiasi lingua." (L'analfabeta, p.38)*

#### **Bibliografia:**

Agota Kristof, *Chiodi*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2018.

Agota Kristof, *Ieri*, Torino, Einaudi, 2002.

Agota Kristof, *L'analfabeta*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2015.

#### **Materiale multimediale:**

*Continente K. Agota Kristof scrittrice d'Europa* [libro + DVD] a cura di Eric Bergkraut, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2010.





## ***Iosif Brodskij e la letteratura: l'esilio prima dell'esilio***

***Martina Greco***

Iosif Aleksandrovič Brodskij (1940-1996) è stato un poeta leningradese naturalizzato statunitense. In questo momento, probabilmente, l'uso dell'aggettivo “leningradese” lo sta facendo rivoltare dalla sua tomba, nell'isolotto di San Michele, a Venezia. Brodskij si trova infatti sepolto in Italia, nella città a cui ha dedicato uno dei suoi più noti saggi, *Fondamenta degli incurabili* (1989). La moglie rifiutò di spedirne le spoglie a Pietroburgo per non entrare nel merito del suo rapporto con la Russia, dal momento che il poeta, anche dopo il 1991, non si era mai deciso a farvi ritorno. Il difficile rapporto con la madrepatria, e specialmente con chi la governava, è il motivo per cui si è detto che Brodskij non accetterebbe di essere definito “leningradese”. Nel saggio *Guida a una città che ha cambiato nome*, contenuto nella raccolta *Less than one* (pubblicata in italiano nel 1987 nella collana “Gli Adelphi” col titolo *Fuga da Bisanzio*) il poeta, parlando del fatto che i leningradesi insistessero nel chiamare la propria città “Peter”, afferma che: “[...] la presenza dello spirito di Pietro I è molto più tangibile, qui, che l'odore della nuova epoca”. (p. 38) Il saggio in questione è una vera e propria ode a San Pietroburgo, città natale di Brodskij e culla della letteratura russa. La nascita stessa della città, voluta da Pietro I come finestra sull'Europa, è di per sé epica: lo zar decise infatti di sfidare la natura paludosa e ostile delle terre baltiche attraversate dal fiume Neva e di costruire proprio lì quella che sarebbe dovuta diventare la prima città marittima della Russia, imponente e in nulla inferiore ai suoi corrispettivi europei. Pietro I chiamò i migliori architetti italiani e francesi e, al prezzo di migliaia di vite anonimamente perdute nelle sue fondamenta, diede vita a una città maestosamente bella, il cui simbolo, la statua del suo fondatore a cavallo, divenne il protagonista del poema che ispirò tutta la letteratura russa successiva: *Il cavaliere di bronzo* (1837), di Puškin. E questa

città, o meglio il riflesso di essa nell'opera di Puškin, Dostoevskij, Mandel'stam, Achmatova, fu il primo vero luogo in cui Brodskij migrò.



Il suo esilio fu prima di tutto un esilio interiore, verso una dimensione squisitamente ed esclusivamente letteraria. Quest'esilio cominciò quando Brodskij, all'età di 15 anni, decise di abbandonare gli studi e di continuare la propria educazione da autodidatta. Da allora svolse diversi lavori, tra cui apprendista tornatore, fuochista, guardiano di un faro, partecipò anche a una spedizione geologica, finché negli anni '60 conobbe Anna Achmatova e Nadežda Mandel'stam che lo indirizzarono definitivamente verso la carriera poetica. La scelta di questo percorso lo portò però molto presto, nel 1964, all'arresto con l'accusa di *tunejadstvo*, ovvero parassitismo sociale, con la quale lo Stato sovietico condannava i disoccupati.

Il processo a Brodskij riscosse una forte eco mediatica in Occidente per la sua assurdità: vennero chiamati a testimoniare cittadini sovietici che non avevano alcun rapporto con l'accusato e che si limitavano a dichiarare di non aver mai sentito parlare di quest'uomo, né di essersi mai imbattuti nei suoi scritti, come prova del fatto che lui non fosse un poeta. Il giudice chiedeva ossessivamente all'imputato la ragione per cui questo lavorasse a fasi alterne, con lunghe pause tra un mestiere e l'altro, sentendosi ogni volta rispondere: “*Io ho sempre lavorato! Traducevo e scrivevo poesie!*”. A nulla valsero i tentativi di Brodskij di convincere chi lo stava processando del







fatto che la letteratura non fosse un passatempo da scansafatiche, ma richiedesse tempo e concentrazione. Uno dei testimoni dell'accusa durante il processo dirà: "*Brodskij sviluppa tre temi: primo, il distacco dal mondo; secondo, la pornografia; terzo, l'assenza di amore per la patria e per il suo popolo. La patria gli è straniera*", ed è vero che tramite il distacco dal mondo, il poeta riuscirà a sopravvivere a un governo che gli ha reso la sua patria straniera, cercando la propria casa nelle ultime cose che i sovietici non erano ancora riusciti a distruggere: la letteratura e la lingua. Si è già detto che la prima forma di migrazione, e l'unica che Brodskij scelse volontariamente, fu quella che lui definirà come "l'arte di estraniarsi". In un saggio, raccontando della sua adolescenza, scriverà:

*"Se facevamo scelte etiche, queste erano dettate non tanto dalla realtà immediata, quanto dai criteri imposti dalla letteratura. [...] Dickens era più reale di Stalin o di Berija."*

L'amore per la letteratura permetterà a Brodskij di trovare una via d'uscita da un mondo in cui il poeta non si riconosce e a cui guarda con disprezzo. In presenza di insegnanti considerati poco critici e di lezioni prive di riflessione, Brodskij sceglierà come propri maestri gli autori della letteratura mondiale e come proprie lezioni la lettura di libri. Saranno questi a conferirgli la consapevolezza più pericolosa per uno Stato totalitario: quella secondo cui ogni individuo è diverso dall'altro, ha una propria personalità, delle proprie aspirazioni e dei propri interessi. Così, in un mondo estremamente omologato come quello comunista, Brodskij divenne un individualista. In un discorso a proposito dell'esilio, il poeta spiegherà l'importanza dell'arte per la presa di coscienza dell'individuo rispetto alla propria natura:

*"Un'opera d'arte, in special modo un'opera letteraria, e una poesia in particolare, si rivolge all'uomo tête-à-tête, stabilendo con lui rapporti*

*diretti, senza intermediari di sorta. [...] In altre parole, all'interno di quei piccoli zeri sui quali i paladini del bene comune e i signori delle masse fanno conto per le loro operazioni, l'arte introduce delle varianti, "punto, punto, virgola, meno", trasformando ogni piccolo zero in un piccolo volto, non sempre grazioso, magari, ma umano."* (p.43)

È grazie all'arte, a quell'arte censurata dallo Stato e ignorata dal buon cittadino sovietico, che Brodskij forma il proprio pensiero, la propria visione delle cose, a questo punto inevitabilmente in contrasto con quella del mondo in cui, almeno apparentemente, il poeta trascorreva la propria giovinezza. Oggi si è consapevoli del fatto che la cultura del luogo in cui nasciamo e cresciamo si insinua inevitabilmente dentro di noi, forgiando il nostro carattere e la prospettiva dalla quale vediamo e percepiamo il mondo. Se migrare significa lasciare il proprio posto d'origine per un altro in cui si è inevitabilmente, almeno per un certo periodo, stranieri, possiamo tranquillamente affermare che Brodskij, chiaramente straniero in terra sovietica, abbia trovato la propria isola felice in una dimensione altra, in una letteratura i cui valori erano lontani anni luce da quelli del mondo reale all'interno del quale il poeta muoveva i propri passi, ma non la propria mente. Interessante da questo punto di vista è la dichiarazione di Teasley, amica di Brodskij e fondatrice di una casa editrice a Vienna specializzata nella pubblicazione di opere censurate dal regime russo: "*he refuses to be defined in any way by opposition to the Soviet government; he prefers to act as if the Soviet regime does not exist.*". La visione che Brodskij ha della Russia bolscevica è una visione esterna, la visione critica di chi è riuscito a sottrarsi alla macchina omologatrice di uno Stato totalitario. E tale estraneità si acuirà ulteriormente dopo la condanna, seguita al processo-farsa di cui sopra, a cinque anni di lavori forzati nel distretto di Košovo, estremo nord della Russia occidentale. In questo panorama desolato, senza il caos cittadino, Brodskij potrà finalmente dedicarsi alla poesia, compiendo un ulteriore salto, quello che lo porterà





a conoscere più approfonditamente una nuova spiaggia della sua isola letteraria: la poesia di Auden. Il vero motivo per cui Brodskij deciderà di imparare l'inglese non è legato infatti a finalità pratiche, ma, di nuovo, al suo continuo viaggio all'interno della terra che ha scelto come patria, la letteratura. Lui stesso scriverà:

*“Quando uno scrittore ricorre a una lingua che non sia quella materna può farlo per necessità come Conrad, o per una divorante ambizione, come Nabokov, o per arrivare a un estraniamento più profondo, come Beckett. [...] Il mio unico intento era, allora come adesso, di ritrovarmi più vicino all'uomo che consideravo la più grande mente del ventesimo secolo: Wystan Hugh Auden.”* (p. 105)

Lo studio della lingua inglese, intrapreso durante la “prima migrazione” brodskiana, risulterà poi particolarmente utile al poeta nel 1972, anno in cui si troverà ad affrontare una seconda migrazione, stavolta non volontaria, ma obbligata, non spirituale, ma fisica: una migrazione che lo porterà a passare il resto dei suoi giorni negli Stati Uniti. Passato un anno e mezzo dalla condanna ai lavori forzati, Brodskij verrà richiamato a Leningrado grazie al costante impegno profuso da scrittori come Achmatova in difesa della sua causa, entrerà a far parte dell'Unione degli Scrittori, ma, a causa del suo successo in Occidente, diventerà una figura sempre più scomoda al regime, finché questo non deciderà di cacciarlo una volta per tutte.

Dopo un breve soggiorno a Vienna, città in cui conoscerà il suo idolo Auden, Brodskij riceverà la proposta di una cattedra presso l'Università del Michigan, motivo per cui dovrà partire per gli Stati Uniti, che diventeranno la sua nuova patria. Qui potrà finalmente dedicarsi alla scrittura, all'insegnamento e alla traduzione, ma la serenità acquisita costituirà anche un ostacolo nel percorso di introspezione necessario per l'ispirazione poetica. A quanto pare esisteva un ponte tra la dimensione letteraria in cui Brodskij si era

rifugiato per tutta la vita e il mondo sovietico da cui scappava, un ponte che gli permetteva di trasportare tutte le brutture di quest'ultimo nella sua isola immaginaria, dove, intagliandole e lavorandole con lo strumento della lingua, il poeta le trasformava in tesori. Questa nuova migrazione così radicale aveva tagliato il ponte e trasformato l'isola immaginaria in un enorme continente reale, abitato non solo da libri e autori, ma anche da masse, governato da uno Stato e, soprattutto, il cui strumento di lavorazione era una lingua nuova, conosciuta dal poeta, ma non a lui intima. A questo proposito Brodskij scriverà:

*“[...] la condizione di uno scrittore in esilio somiglia a quella di un cane o di un uomo catapultato nello spazio dentro una capsula [...]. E la tua capsula è il tuo linguaggio. [...] Per uno che fa il mio mestiere la condizione che chiamiamo esilio è, prima di tutto, un evento linguistico: uno scrittore esule è scagliato, o si ritira, dentro la sua madrelingua.”* (p. 32)

Ma il problema della lingua non è l'unico. Un'altra forte problematica è la poca conoscenza della società d'arrivo, che farà sentire il poeta sempre estraneo a essa. Brodskij fa difficoltà ad analizzare criticamente la democrazia statunitense perché non l'ha vissuta abbastanza e soprattutto perché per lui questa ha significato una seconda possibilità. Gli Stati Uniti hanno conferito al poeta la serenità di esercitare la propria professione, ma gli hanno tolto la capacità di svolgere una parte significativa nella sua nuova società e la mancanza di un significato è l'acerrima nemica di uno scrittore.

Proiettato dunque in una realtà che non capisce, con una lingua che non è la sua, lo scrittore esule continua a essere un'isola, così come lo era stato in quella che pretendeva essere la sua terra natia, solo con più riconoscimenti e meno problemi giuridici. Nonostante questo, Brodskij si sforzerà per adattarsi al meglio al nuovo contesto e scriverà poesie e saggi nella lingua della sua nuova patria,





l'inglese. I riconoscimenti sono tali per cui nel 1987 gli verrà assegnato il premio Nobel, riservandogli in via definitiva un posto nella storia della letteratura, così da garantirgli per l'eternità la residenza in quell'isola immaginaria verso cui Brodskij amava migrare.

### **Bibliografia:**

Iosif Brodskij, *Fuga da Bisanzio*, Milano, Adelphi, 1987.

Iosif Brodskij, *Dall'esilio*, Milano, Adelphi, 1988.

Cynthia Haven, Iosif Brodsky, *Darker and Brighter*, in "THE Nation", 24/03/2016 [<https://www.thenation.com/article/archive/joseph-brodsky-darker-and-brighter/>]





## ***Sergej Dovlatov: un dissacratore russo nella Babele americana***

**Sara Deon**

Nel 2014, il Consiglio Comunale di New York ricevette una richiesta da parte di un nutrito gruppo di lettori: impugnando una petizione che aveva raccolto 18000 firme, chiedeva che fosse dedicata una via onoraria a Sergej Dovlatov, scrittore russo emigrato a New York nel 1979. Dopo le dovute consultazioni, i segnali della neonata *Sergei Dovlatov Way* fecero la loro comparsa quello stesso anno a Forest Hills, nel quartiere Queens, dove lo stesso scrittore visse fino alla sua morte nel 1990, a soli 48 anni. *Sergei Dovlatov Way* è la prima via nella città di New York a essere stata dedicata a uno scrittore russo.

Per comprendere l'opera di Dovlatov, che mescola elementi autobiografici e fiction, unitamente ad artifici meta-narrativi dal carattere post-moderno, è necessario ripercorrere le tappe cruciali della sua formazione. Sergej Dovlatov nasce il 3 settembre del 1941 a Ufa, nella Repubblica della Baškiriya, dove la sua famiglia era stata evacuata da Leningrado durante la Seconda Guerra Mondiale. La madre Nora, armena, lavora come correttrice di testi letterari, mentre il padre, Donat, di origini ebraiche, è un noto regista teatrale.

Avvezzo fin da bambino al mondo dello spettacolo, insieme alla consapevolezza di un'identità e uno spazio domestico multi-etnico, la trasformazione di Dovlatov da giovane uomo a scrittore sembrava già annunciata. In un'intervista con Jane Bobko, lo scrittore racconta di come la sua passione per i racconti sia nata negli anni in cui faceva parte dei Giovani Pionieri. Studente pigro e per nulla sportivo, il giovane Dovlatov trova la sua vera vocazione quando si spengono le luci la sera al campeggio estivo: è in quel momento che i suoi compagni si raccolgono intorno a lui, e alla luce di una candela Sergej inventa storie e racconti, ottenendo un'aurea di rispetto anche tra i più

vecchi. La sua passione per il raccontare storie prosegue negli anni universitari, dove si scontra però con l'impellenza del foglio bianco: rispettando già la forma e la qualità dei racconti scritti, Dovlatov ostinatamente preferisce lo storytelling, con gli amici raggruppati intorno al tavolo, al raccoglimento individuale dello scrittore chino sul quaderno. Arresosi inevitabilmente al foglio di carta, che ha ammesso a più riprese infondergli costante paura, Dovlatov scopre una propensione per il racconto breve, e ben presto realizza che i suoi racconti ricostruiscono i diversi cicli della sua esperienza personale: ci trova la sua famiglia, la vita delle classi meno agiate, le sue esperienze lavorative e le sue aspirazioni tradite. Espulso dall'Università, si deve arruolare nell'esercito, dove lavora per tre anni come guardia carceraria di una prigione nella Repubblica di Komi. A proposito di Dovlatov e della sua esperienza come secondino, Brodskij ricorda: "[...] tornò dall'esercito come Tolstoj dalla Crimea, con un rotolo di storie e uno sguardo sbalordito". Infatti, le sue storie e quelle dei prigionieri nel campo affluiscono nella sua opera "Zona", pubblicata in Italia da Sellerio nel 2002, col titolo "Regime Speciale", nella traduzione di Laura Salmon.

In seguito, collabora con diversi quotidiani e riviste a Leningrado, e come corrispondente a Tallinn per i giornali estoni "Soveckaja Estonija" e "Večernij Tallin". Per integrare il suo stipendio di giornalista, lavora anche come guida estiva nella Riserva di Puškin, un museo nei pressi di Pskov; descrive questa esperienza nella sua opera *Il Parco di Puškin* (titolo originale: *Zapovednik*, 1983), pubblicata in Italia nel 2004.





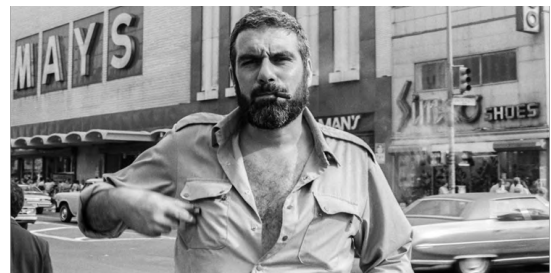
Parallelamente alla sua carriera di giornalista, Dovlatov scrive diverse opere letterarie. Tuttavia i suoi tentativi di pubblicare in Unione Sovietica si scontrano con l'inflessibile muro della censura. Il 1976 costituisce un anno spartiacque nella battaglia tra lo scrittore e la stampa ufficiale: alcune sue storie vengono pubblicate in delle riviste occidentali in lingua russa, e ciò provoca de facto la sua espulsione dall'Unione dei Giornalisti dell'URSS. Il 1979 è l'anno dell'addio all'Unione Sovietica: sollecitato a più riprese dalla moglie Elena a raggiungerla oltre l'Atlantico, lo scrittore si lascia alle spalle il suo Paese alla volta di New York.

Due sono le opere che meglio incapsulano il tema dell'emigrazione dovlatiana: *La valigia* (*Čemodan*) e *Noialtri* (*Naši*), pubblicati in Italia rispettivamente nel 1999 e 2000. Ne *La valigia*, l'emigrante-dissidente Dovlatov viene descritto nel momento che sancisce il commiato col suo Paese, ovvero nell'atto di preparare il bagaglio da portare oltreoceano. Quell'atto, dal sapore deludente e amaro, porta con sé un imperativo perentorio: ora te ne vai, e non farai più ritorno. Nei suoi preparativi, Dovlatov si rende conto di riuscire a racchiudere quasi quarant'anni di vita in una sola valigia, rivelando la miseria e lo squallore di una partenza che non ha nulla di epico:

*“Osservai la valigia vuota. Sul fondo Marx. In cima Brodskij. E tra loro la mia unica, inestimabile, irripetibile esistenza. La chiusi. All'interno rimbalzarono sonore le palline di naftalina. Il mucchio variopinto del suo contenuto giaceva sul tavolo della cucina. Era tutto ciò che avevo messo insieme in trentasei anni, durante tutta la mia vita in Russia. Pensai: ma davvero è tutto qui? E risposi: sì, è tutto qui.”* (*La valigia*, p. 14)

L'opera è divisa in otto capitoli, che portano ciascuno il titolo degli otto oggetti con cui Dovlatov salpa per New York. Si tratta di oggetti apparentemente inutili, tuttavia carichi di ricordi

che mescolano il *byt'* squisitamente russo col grottesco e l'assurdo: i calzini finlandesi che dovevano essere contrabbandati, le scarpe rubate di nascosto al sindaco, o il giaccone di Fernand Léger. Se *La valigia* costituisce questo momento chiave vissuto da Dovlatov, così come da tutti quegli intellettuali che alla fine degli anni Settanta emigrarono in Occidente, *Noialtri* ne è la naturale prosecuzione. In questa saga familiare, lo scrittore ripercorre le quattro generazioni della sua famiglia, ebrei russi e armeni da Vladivostok, al Caucaso, da Leningrado a New York. Dovlatov è scrittore etnico in Russia, perché di origine ebraiche e armene, e successivamente “altro” negli Stati Uniti, perché russo e figlio di un Paese comunista. È un “noi” che semantizza affetti, rapporti ed esperienze comuni, nostalgie condivise (anche se mai espresse esplicitamente), contrapposti prima alla anormalità sovietica, e successivamente alla pervasività delle corporations americane: entrambe macro-identità che plasmano la realtà, e prescrivono come debba essere vissuta.



Di spirito anarchico, restio alle verità ideologiche assolute e incastrato nell'interstizio tra ciò che è universalmente considerato bene e male, lo scrittore Sergej Dovlatov rappresenta un modello inedito di emigré russo, lontano dai suoi più celebri connazionali Aleksandr Solženicyn e Iosif Brodskij; scrive acutamente, a proposito di questa differenza: *“Certo, io non sono Solženicyn. Ma forse per questo non ho diritto di esistere?”*, perché in America si rende presto conto dell'appeal che questi due celebri dissidenti avevano tra le élite editoriali e letterarie americane, proprio in virtù della persecuzione subita in patria. A differenza di questi ultimi, Dovlatov non si considerava un dissidente *tout court*: benché la sua decisione di







emigrare negli Stati Uniti nel '79 sia stata una risoluzione ultima ed esasperata in risposta all'impossibilità di pubblicare, lo scrittore russo non era promotore del canonico atteggiamento dissidente in cui a prevalere è l'accusa verso il potere totalitario sovietico e comunista. L'insofferenza di Dovlatov ha carattere esistenziale, è estranea ai limiti tra l'uomo e la Storia in cui questo è calato. Nel suo sguardo verso la realtà, non punta il dito contro il regime sovietico, né contro la mano della censura che gli impedì di realizzare in patria il suo destino di scrittore: nella narrazione dovlatoviana non trova espressione una netta dicotomia tra vittime e carnefici. Insieme al suo sguardo ironico e umoristico, Dovlatov rappresenta un esule russo sui generis, proprio perché in lui nasce un nuovo modello di leggere la propria realtà: al crepuscolo del nemico e dell'ideologia, a emergere è il ricorso all'umorismo e al grottesco. Dovlatov è uno scrittore che guarda alla censura sovietica, durata quasi vent'anni, come a un apprendistato, con tono di sardonica riconoscenza; uno scrittore che affermava che un intellettuale russo che non è mai stato in galera non è un vero intellettuale; ironia – di cui Dovlatov è del tutto consapevole – vuole che lui ci sia stato, in un campo di prigionia, ma dalla parte dei secondini.

Per Sergej Dovlatov, l'assurdo è l'unica arma nella lotta contro lo stato sovietico, ma anche per combattere contro l'inferno presente in ciascuno di noi: è l'unico strumento per sopravvivere alla paradossale insensatezza dell'esistenza. L'ironia e l'umorismo sardonico e spesso grottesco di Dovlatov non ridicolizzano i suoi personaggi, né emerge un sentimento di presunta superiorità da parte dell'autore: si ha sempre l'impressione che si tratti di un "noi" (*naši*, appunto), una galleria di personaggi verso cui l'autore è istintivamente attratto: i falliti, i delinquenti, gli aspiranti poeti e scrittori, gli eccessivi, gli ottusi, gli squattrinati. Dovlatov si sente in buona compagnia solo tra le carogne, prima nel mondo sovietico e poi tra i russi immigrati a New York.

Lo spazio che ha abitato Dovlatov non esiste più: la sua Leningrado è diventata Pietroburgo, sono stati abbattuti i vecchi monumenti, issati quelli nuovi, sono stati cambiati i nomi delle strade; nelle arterie principali si affacciano catene internazionali dai nomi inglesi, intere classi politiche si sono detronizzate e alternate al potere. Tuttavia, a trent'anni dalla sua morte, Sergej Dovlatov risulta ancora uno degli scrittori russi più letti a livello internazionale, capace di fare ridere e allo stesso tempo di smascherare l'auto-inganno in cui siamo immersi tutti, sia in un sistema totalitario come quello sovietico, sia in quello dal volto democratico in Occidente.

L'eredità dovlatoviana prosegue, avulsa dai limiti delle coordinate storico-geografiche, come avrebbe voluto lui. E continua ancora, da San Pietroburgo, fino alla sua *Sergej Dovlatov Way*.



### Bibliografia

- Daniel Genis, *Dovlatov's Way*, *The Paris Review*, 2014 - <http://sergeidovlatov.com/books/brodsky.html>
- Iosif Brodskij, *O Sereže Dovlatove*, *Žurnal «Zvezda»*, n. 2, 1992. - <http://sergeidovlatov.com/books/brodsky.html>
- Jane Bobko and Sergej Dovlatov. "Interview with Sergej Dovlatov.", *The Threepenny Review*, n. 20, 1985, pp. 16–18. - <http://www.jstor.org/stable/4383352>
- Sergej Dovlatov, *La valigia*, Palermo, Sellerio editore, , 2017 (terza edizione).
- Sergej Dovlatov, *Noialtri*, Palermo, Sellerio editore, 2000.





## **Vasilij Aksënov, la fuga dall'Unione Sovietica e il sogno americano**

**Stefania Feletto**

Dopo un periodo di alleggerimento delle tensioni internazionali avviato da Chruščëv e durato fino al 1964, dalla seconda metà degli anni '60 e nel corso degli anni '70 del Novecento va diffondendosi in Unione Sovietica un "rigelo" delle politiche del Partito Comunista. Sul piano letterario, questo passo indietro segna ulteriormente la netta frattura tra la letteratura richiesta e ufficialmente riconosciuta dal regime, vale a dire quella imposta dal realismo socialista, e la letteratura clandestina del *samizdat*, ossia la letteratura auto-prodotta. Il processo politico che investe gli scrittori russi Sinjavskij e Daniël' dura dall'autunno del 1965 al febbraio del 1966 e si conclude con la loro condanna ai lavori forzati nei lager penali. L'accusa è di aver pubblicato all'estero opere proprie dai contenuti anti sovietici, non aderenti ai canoni del realismo socialista a favore di una propaganda reazionaria contro il regime. Le conseguenze di questo processo e il clima di ristagno culturale danno inizio a nuove ondate migratorie dei dissidenti verso l'Occidente. Tra i numerosi scrittori russi in conflitto con il potere statale che in questo periodo abbandonano la patria e trovano asilo in America, c'è Vasilij Aksënov.

Vasilij Pavlovič Aksënov raggiunge la fama internazionale nel 1961 grazie al romanzo di formazione *Zvězdnij bilet, Il biglietto stellato* (1961). Pubblicato in Unione Sovietica e successivamente tradotto e circolato all'estero, racconta le vicende del diciassettenne Dimka e dei suoi tre amici con i quali scappa dall'Unione Sovietica. È il lancio di una monetina a decidere la fuga del gruppo verso quello che all'epoca era considerato l'Occidente dell'Urss, l'Estonia. Nel romanzo si respirano il desiderio di vivere, l'energia, le speranze di questi ragazzi che in tutto e per tutto incarnano i sogni di Aksënov stesso. Ciò che si impone all'attenzione dei lettori, e che al tempo della pubblicazione viene aspramente

criticato dai più conservatori, è soprattutto il registro in cui il romanzo è scritto e la vivacità delle situazioni che Aksënov riesce a cogliere: i protagonisti utilizzano lo slang dei giovani sovietici che si incontrano in strada, il clima descritto è quello di ribellione che si respira a Mosca all'inizio degli anni '60, i sogni di libertà sono quelli condivisi dalle nuove generazioni. I suoi personaggi sono gli stessi di quel primo movimento contro-culturale sovietico con cui viene in contatto a Mosca, quello degli stilyagi (quelli 'con stile'). Questi giovani infatti imitano il modo di parlare, di vestire e lo stile di vita occidentale e non possono che essere presi a modello dal giovane scrittore, intenzionato a rompere gli schemi della cultura ufficiale del passato. Pur essendo un'opera non conforme al realismo socialista, il romanzo viene pubblicato durante il periodo di distensione e di relativa tolleranza.

In particolare, nell'immaginario di Aksënov va creandosi il mito di un'America ricca, liberale e democratica. Quest'idea si fa spazio nei giovani russi soprattutto attraverso elementi artistico-culturali che arrivano in modo più o meno clandestino in Unione Sovietica durante gli anni '60 e che scatenano in Aksënov una profonda fascinazione: il cinema americano, la musica jazz e la letteratura prodotta da autori come Hemingway e Fitzgerald. La fama ottenuta dalle proprie pubblicazioni e l'insistenza nei confronti dei piani alti del Partito, gli permettono nel 1975 di compiere il primo viaggio negli Stati Uniti in qualità di professore ospite all'Università della California di Los Angeles. Come Aksënov stesso racconta in un'intervista, rilasciata nel 1989 a Brian Lamb per la televisione americana C-SPAN, per un cittadino sovietico era praticamente impossibile viaggiare in quegli anni, sia perché il Partito Comunista si rifiutava di rilasciare passaporti e permessi per trasferirsi all'estero, sia perché gli stessi cittadini non avevano la possibilità economica di spostarsi. È probabile che l'Unione Sovietica autorizzò il viaggio di un personaggio in vista come Aksënov per un proprio tornaconto:





dare al mondo l'immagine di un paese libero che consentiva ai propri cittadini la possibilità di viaggiare.

Tornato in Unione Sovietica, Aksënov pubblica altri romanzi fino al 1985, quando *Ožog* (*L'ustione*) segna l'aperto conflitto con le autorità. Se fino ad allora il KGB si era tenuto a distanza nell'osservare il lavoro di Aksënov, con quest'opera si rende necessario un intervento diretto. Il romanzo modernista, fortemente autobiografico, concepito a metà degli anni '60 sotto l'influenza di modelli che tornano ad essere russi (Bulgakov e Nabokov), rappresenta la decadenza della società sovietica: la storia frammentata ruota attorno a cinque prolungamenti diversi di quello che è il personaggio principale, Tolja von Steinbock, alter ego di Aksënov stesso. Attraverso Tolja, Aksënov riesce a raccontare anche parte della propria adolescenza vissuta con la madre, in esilio a Magadan a causa delle repressioni staliniane. Si tratta di un testo frenetico, fantastico e surreale, dalla scrittura irriverente che non può essere pubblicato in Unione Sovietica, proprio in seguito all'irrigidimento delle politiche del Partito. Aksënov riceve pressioni dal KGB perché il romanzo non venga pubblicato all'estero ma lo scrittore si trova ad un punto di svolta della propria carriera: far pubblicare il romanzo e dover abbandonare l'Unione Sovietica o non pubblicarlo e rinunciare ad essere uno scrittore indipendente? Il romanzo viene mandato all'estero e viene pubblicato per la prima volta in Italia e negli Stati Uniti, aumentando la fama dello scrittore sovietico, celebrato come autore classico dell'età contemporanea. Ad aggravare la situazione è inoltre il caso dell'almanacco "Metropol" firmato da Aksënov e molti altri scrittori sovietici, tra cui Erofeev, Popov, Bitov e Iskander. L'almanacco voleva essere una raccolta di testi letterari inediti lontani dalla cultura ufficiale. Come *L'ustione*, anche "Metropol" non viene approvato dal Partito ma verrà pubblicata negli Stati Uniti dalla casa editrice Ardis. Questa pubblicazione determina la cacciata di due redattori dall'Unione degli Scrittori,

e insieme ai fatti precedenti, porta all'espulsione di Aksënov dall'Unione Sovietica e la perdita, di lì ad un anno, della cittadinanza sovietica. L'America, il paese che lo scrittore aveva tanto mitizzato, diventa nel settembre del 1980 la destinazione verso cui emigrare.



Grazie all'appoggio internazionale e ad una rete di scrittori russi emigrati negli Stati Uniti prima di lui, Aksënov si salva dalle repressioni del Partito e vive per 24 anni in Virginia, dove insegna nelle università e continua con successo l'attività di romanziere. A differenza di altri scrittori russi con i quali condivide il destino nell'emigrazione, Aksënov riesce a distinguersi per il tentativo di andare oltre i racconti dei gulag e delle sofferenze patite, parlando di personaggi che cercano il riscatto e trattano con ironia il potere sovietico, come accade soprattutto in *Il biglietto stellato* e *L'ustione*. All'attività di accademico affianca il lavoro nelle trasmissioni radiofoniche "La voce dell'America" e "Radio Liberty", le stesse trasmissioni che gli avevano fatto conoscere la musica jazz in Unione Sovietica. Aksënov cerca di fondersi alla realtà letteraria statunitense a lui contemporanea, così cosmopolita ed eterogenea e in questo paese acquisisce il diritto di viaggiare, raggiunge una stabilità economica e si svincola dalla morsa della censura. Queste libertà, invidiate dai cittadini sovietici a lui contemporanei, valgono il duro percorso che l'ha portato ad emigrare.





Nonostante ciò, durante l'intervista già citata del 1989, Aksënov dirà:

“Se dieci anni fa mi avessero chiesto di scegliere tra il benessere materiale o la libertà di scrivere, avrei scelto la libertà di scrivere.”

Negli ultimi saggi, come in *Žiteli i bežency*, (*Residenti e profughi*), e nelle interviste degli anni '90, tendono ad emergere una serie di perplessità nei confronti del mito americano che si era costruito: il jazz ha perso in parte il proprio fascino, perché in America “si può ascoltarlo ovunque”, e inoltre riscontra negli statunitensi uno scarso interesse per tutto ciò che sta fuori dal loro Paese. Aksënov parla anche di una tendenza a produrre una cultura di massa legata all'incasso e lontana dall'atto creativo in quanto tale e dall'impegno dell'artista nei confronti del popolo. Questa disillusione porterà lo scrittore alla presa di coscienza dell'impossibilità di trovarsi completamente integrato né nella società russa né in quella americana. Riavvicinatosi all'Europa e alla Russia negli ultimi anni della propria vita, vive tra Biarritz, in Francia, e Mosca, dove muore nel 2009.

### **Bibliografia:**

- V. P. Aksënov, *Il biglietto stellato*, Milano, Mondadori, 2009.
- V. P. Aksënov, *L'ustione*, Milano, Mondadori, 1980.
- D. Brown, *Hemingway in Russia*, in “American Quarterly”, The Johns Hopkins University Press, Summer, 1953, Vol. 5, No. 2 (Summer, 1953), pp. 143-156, disponibile all'indirizzo internet: <https://www.jstor.org/stable/3031315?seq=1> (30/09/2020)
- V. M. Esipov, *Vasilij Aksënov – odinokij begun na dlinnye distancii*, Astrel', Moskva, 2012.
- L. Falyushina, *L'incontro con l'America nella letteratura russa: l'immaginario e la realtà nelle opere*

*di Vasilij Aksënov (1970-1980)*, in “eSamizdat”, 2016 (XI), pp. 107-114, disponibile all'indirizzo internet: <http://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/article/view/54/46> (30/09/2020).

B. Lamb, intervista televisiva *Say Cheese*, prodotta da C-SPAN, 1989, disponibile all'indirizzo internet: <https://www.c-span.org/video/?9801-1/say-cheese> (30/09/2020).

J. Pohlmann, *Conversations with Vassily Aksyonov*, 2007, disponibile all'indirizzo internet <http://www.sovlit.net/conversationswithaksyonov/> (30/09/2020).







***La lingua come luogo dell'identità: il rapporto tra Canetti e la lingua tedesca in "La lingua salvata"***

Silvia Girotto

“Uno scrittore internazionale in senso europeo”. Così viene definito Elias Canetti, classe 1905, dalla critica della fine del XX secolo. Nato in Bulgaria da genitori appartenenti all'antica aristocrazia ebraica, fa esperienza di migrazione fin dall'infanzia, quando dalla piccola Rustschuk segue la famiglia nei suoi spostamenti all'interno dell'Europa. Tra le varie città che lo ospitano spicca Vienna, dalla quale si allontana definitivamente nel 1938 a causa dell'annessione dell'Austria alla Germania nazionalsocialista. Vive in esilio a Parigi e Londra, dove ottiene la cittadinanza, per trasferirsi infine a Zurigo, dove muore nel 1994. Appassionato di letteratura fin da giovanissimo, Canetti pubblica la sua prima opera e suo unico romanzo, *Die Blendung (Auto da fé)*, Adelphi, 2001), nel 1935. Non raggiungerà tuttavia fama, se non nei paesi di lingua tedesca, fino al 1977 con il primo volume della sua autobiografia e il premio Nobel per la letteratura del 1981.



Quella di Canetti non è una produzione continua e nemmeno omogenea. Ciò lo distingue dai vari scrittori della sua epoca assieme ai temi affrontati, identificati dalla critica come tradizionali e fortemente umani. Esempio in questo senso è la sua autobiografia, pubblicata in tre volumi: *Die gerettete Zunge*, *Die Fackel im Ohr* e *Das Augenspiel (La lingua salvata, Il frutto del fuoco e Il gioco degli occhi)*.

*Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend (La lingua salvata. Storia di una giovinezza)*, Adelphi, 1991), tratta il periodo dall'infanzia dell'autore fino al 1921, quando termina il suo primo soggiorno in Svizzera, ed è espressione di una vita contraddistinta dal continuo spostarsi tra luoghi, lingue e culture. L'autobiografia intera, in particolare questa prima parte, è ritenuta esemplare per la ricchezza di personaggi, i rimandi multiculturali che rendono la vita di Canetti un crocevia di culture e la sua particolare fisionomia. A differenza di altre autobiografie è infatti minima l'influenza del presente nella valutazione del passato narrato. Basandosi su elementi concreti, come effettivamente farebbe un ragazzino di quell'età, *La lingua salvata* presenta secondo un fluire naturale e infantile, nel senso di spontaneo, lo sviluppo di Canetti e le esperienze che maggiormente lo segneranno.

Canetti nasce in Bulgaria, in una cittadina dove “in un solo giorno si potevano sentire sette o otto lingue” (p. 14): cresce in compagnia di ragazzine di lingua bulgara, che lo intrattengono con favole della loro tradizione, ma in casa parla il giudeo-spagnolo con influenze turche. La presenza fin dall'infanzia di diverse lingue porta a una grande ricchezza delle possibilità espressive di Canetti, ricchezza che gli permette rimandi provenienti da più culture e più punti di vista. Tuttavia, una sola è la lingua che sceglierà per la sua produzione letteraria: quella tedesca, che riveste nella vita di Canetti un ruolo decisivo per la determinazione della propria identità. Il tedesco viene utilizzato in famiglia solo dai genitori, per i quali rappresenta la lingua dei loro felici anni di studio a Vienna, dove si erano innamorati parlando di arte e teatro. Fin da piccolo Canetti collega quindi quei suoni a lui sconosciuti all'amore e all'allegria cercando invano di riprodurre il ritmo sussurrandoli, quasi fossero formule magiche. Fin da questi primi anni la lingua tedesca assume una profonda carica erotica proprio per la sua incomprensibilità.





Il primo grande viaggio che Canetti affronta è quello per Manchester, dove frequenta la scuola inglese e legge i primi libri. Con la morte del padre la famiglia si trasferisce nuovamente, prima a Vienna e poi a Zurigo. Nella capitale austriaca, dopo anni di attesa, finalmente il giovane Canetti può interagire in quella che fin da bambino considera la lingua dell'amore e della letteratura. Il rapporto con la madre, da sempre altalenante, acquista in questo frangente un'importanza determinante per l'apprendimento del tedesco e la lingua diventa per Canetti campo di battaglia per raggiungere la coscienza di sé. La profonda carica attrattiva che la lingua tedesca presenta fin dal principio si mantiene in tutto il primo volume dell'autobiografia e rappresenta, nel momento in cui Canetti riesce finalmente a dominarla, la liberazione da quella madre che lo aveva sempre escluso dalle sue conversazioni con il padre, dalla conoscenza di quei magici suoni. La carica erotica di questa lingua, desiderata in senso quasi edipico, in quanto imparandola Canetti prenderà il posto del padre in famiglia, la rende parte integrante dell'identità dell'autore. Agisce su ciò che Canetti è in quel momento, sulla sua carriera letteraria, ma anche sul suo passato, arrivando a modificare i suoi ricordi in bulgaro e spagnolo, traducendoli in tedesco.

Per Canetti il tedesco è la quarta lingua imparata, ma viene da lui considerata una lingua madre. È la lingua che egli sente propria in senso differente rispetto a ciò che è per lui lo spagnolo: quest'ultima è la lingua degli affetti, della famiglia, mentre il tedesco è la lingua della cultura, dell'istruzione. La lingua tedesca diventa quindi una *Muttersprache*, una lingua madre, ma in contrapposizione a quello che è il concetto yiddish di *mame-loshn*, la lingua inseparabile dalla sfera familiare. Si tratta di un concetto noto alla comunità ebraica, reputato importante per l'identità della comunità stessa. Tuttavia Canetti, parlando spagnolo solo nei primi anni di vita e in seguito con qualche vecchio parente, non riesce a percepirlo come lingua madre e si sente così

incompleto. Questa è quindi per lui una lingua inevitabile, che l'autore sente tuttavia di dover rifiutare in favore del tedesco, lingua della sua istruzione e "*veramente nata con dolore*" (p. 100) a causa dei metodi di insegnamento della madre, che non causano altro che paura nel giovane Canetti. L'istruzione e la letteratura sono il fil rouge che in *La lingua salvata* lega tra loro gli aneddoti raccontati in ogni fase della giovinezza di Canetti, a partire dalle favole delle balie bulgare, passando per i libri del padre fino ai discorsi sul teatro con la madre. Nelle fasi successive la letteratura rimane un punto fisso in questa vita in continua emigrazione e il tedesco, legato fin dai primi ricordi alla letteratura e alla passione, si associa a questa sensazione di appartenenza. In un discorso all'Accademia Bavarese delle Belle Arti nel 1969 Canetti si definisce onorato di essere stato accolto dalla lingua tedesca, che egli tratta come fosse un luogo. Con la conquista di questa accoglienza l'autore sente di aver conquistato anche se stesso e riconosce nel tedesco l'unica possibilità di espressione, arrivando a definirla "*la lingua del mio spirito*".



Questa consapevolezza circa l'importanza della lingua tedesca diverrà particolarmente chiara nel periodo dell'esilio. La guerra e il pericolo nazionalsocialista rappresentano una minaccia alla lingua tedesca e Canetti sente di doverla difendere per non perdere se stesso. Nel momento della fuga,





prima a Parigi e successivamente a Londra, Canetti la mantiene viva, decidendo di non utilizzare l'inglese nelle sue opere, nonostante fosse una lingua da lui ben conosciuta e fosse normale per molti rifugiati ebrei rinunciare al tedesco per scrivere nella lingua del paese ospitante. Egli afferma invece di non avere intenzione di permettere a Hitler di togliergli la lingua tedesca, rimane quindi fedele alla sua Muttersprache a dispetto di quanto il nazismo stesse facendo alla cultura tedesca.

La decisione di Canetti di riconoscere la lingua tedesca come fondamento della propria identità spinge Claudio Magris a definirlo uno “*spirito sovranazionale*” e un rappresentante di quel plurinazionalismo che ancora Vienna in parte possiede quando l'autore si forma culturalmente in questa città. Della stessa Vienna Canetti rappresenta tuttavia anche la crisi di valori e la distruzione delle sicurezze che rendono i suoi cittadini dei naufraghi. Anche Canetti è uno di loro, in costante emigrazione in Europa, eppure sempre nel luogo della sua patria, della sua identità: nella lingua tedesca.

### **Bibliografia:**

- Elias Canetti, *La lingua salvata*, Milano, Adelphi, 1991.
- Elias Canetti, *Die gerettete Zunge*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1981.
- Kata Gellen, *Ein spanischer Dichter in deutscher Sprache*, in *Sprache, Erkenntnis und Bedeutung – Deutsch in der jüdischen Wissenskultur*, Arndt Engelhardt, Susanne Zepp (editore), Leipziger Universitätsverlag, 2015.
- Anne Fuchs, “*The Deeper Nature of My German*”: *Mother Tongue, Subjectivity, and the Voice of the Other in Elias Canetti's Autobiography*, in *A companion to the works of Elias Canetti*, Dagmar C. G. Lorenz, New York, Camden House, 2004.
- Mari Maria Paola, *Focus Kompakt Neu, Eine Anthologie der deutschen Literatur*, Genova, Cideb Editrice, 2007.

### **Materiale multimediale:**

*Ricordando Elias Canetti*: Estratto dal programma “Tuttilibri”, Rai 1, 1986, con interviste separate alla scrittrice Susan Sontag, al saggista Claudio Magris, al saggista ed editore Roberto Calasso.

[https://www.youtube.com/watch?](https://www.youtube.com/watch?v=KXic1VlwWxA&list=PL3ZuDzsmNvHVsn6tcwfJjOCMk9AZtk0Z2&index=2&t=0s)

[v=KXic1VlwWxA&list=PL3ZuDzsmNvHVsn6tcwfJjOCMk9AZtk0Z2&index=2&t=0s](https://www.youtube.com/watch?v=KXic1VlwWxA&list=PL3ZuDzsmNvHVsn6tcwfJjOCMk9AZtk0Z2&index=2&t=0s)





## "Il vulcano" e i senza patria

Piergiuseppe Calcagni

Klaus Mann, figlio del grande Thomas Mann, scrisse *Il vulcano* – da lui stesso definito come il suo miglior romanzo – tra il 1937 e il 1939, anno della pubblicazione presso la Querido Verlag, una casa editrice di Amsterdam che si impegnava a diffondere in tutto il mondo (tranne nelle zone occupate dai tedeschi) opere di autori in esilio, proibite in patria dalla censura nazista. La vita da esule di Klaus Mann inizia il 13 marzo 1933 a Parigi e, nel corso degli anni fino alla fine della seconda guerra mondiale, lo porterà in Svizzera, Cecoslovacchia, Olanda, Ungheria e infine Stati Uniti.



*Il vulcano* è il romanzo che meglio rappresenta, all'interno della cosiddetta "letteratura dell'esilio", la condizione psicologica ed esistenziale degli emigrati tedeschi che scappavano dal nazismo. L'autore riesce a mettere a fuoco la disperazione e il senso di spaesamento di tutti i suoi personaggi tramite la descrizione delle scelte che essi compiono e le situazioni che sono costretti a vivere. Sono tutti impegnati nella ricerca della propria identità, come se sentissero di aver perso la cosa più importante nel momento in cui si sono allontanati dalla loro patria, dalla *Heimat*, il posto in cui sono nati, cresciuti e dove molti di loro avevano costruito una vita degna di essere vissuta. Infatti ci sono sia persone adulte con un lavoro ed

una carriera, sia giovani che hanno già abbandonato l'idea di tornare in Germania per trovare una stabilità e continuano a vagabondare per l'Europa. D'altronde, uno degli aspetti più interessanti del romanzo è proprio quello di eliminare qualsiasi differenza di classe presente fra i personaggi. Si possono trovare professori, imprenditori e uomini ricchi (Abel, la signora Schwalbe, il signor Bernheim, Bobby Sedelmeyer) al fianco di scrittori, attori e dissidenti politici (Marion, Martin, Ilse Ill, Marcel, Kikjou, Theo Hummler, il dottor Mathes) dal momento che tutte le differenze dovute all'estrazione sociale scompaiono quando ci si trova nella medesima condizione di esule, anzi di nomade. Ovviamente ciò che unisce queste persone è il senso di solidarietà insieme all'antinazismo. Nello sviluppo della trama i personaggi discutono della situazione politico-culturale della loro epoca esponendo anche opinioni diverse, che però hanno come punto in comune l'ostilità e l'avversione verso quel partito e quella *Weltanschauung* colpevoli di averli resi estranei nella loro patria.

Il lettore non esperto di storia di cultura tedesca può fare fatica a capire lo stato d'animo dei personaggi de *Il vulcano*: perché tutta questa tensione nei confronti dell'identità? Sul serio i personaggi pensano che la loro vita non abbia un senso solo perché il partito nazista non li riconosce tedeschi o, peggio ancora, ariani? Per rispondere a queste domande è necessario capire che le ideologie del nazismo non sono nate in un giorno a caso dalla mente di Hitler mentre si trovava in prigione con la penna in mano, pronto a scrivere il *Mein Kampf*, ma poggiano su basi risalenti al XIX secolo, quando alcuni intellettuali e accademici iniziarono a elaborare teorie, riguardanti la filosofia e l'antropologia, sulla purezza del popolo germanico, sulla sua superiorità nei confronti degli altri popoli. Nel 1900 Jörg Lanz von Liebenfels, un ex monaco cistercense, fonda Osthara, una setta antisemita con una propria rivista. Nel 1910 nasce, grazie a Felix Nieder la Società Thule, un'organizzazione anch'essa antisemita, populista e





occultista. Tra il 1918 e il 1920 Eckart, Feder e Rosenberg sono i redattori della rivista "Auf gut Deutsch" e non esitarono a incolpare gli ebrei e i democratici per la sconfitta della Prima guerra mondiale. Questi intellettuali hanno avuto un peso notevole sul pensiero di Hitler e quindi su quello dei tedeschi che durante il nazionalsocialismo erano ormai imbevuti di teorie razziste, convinti che alla purezza esteriore corrispondesse quella interiore, di dover sterminare gli ebrei e della necessità di conquistare e sottomettere i popoli dell'Est Europa per permettere l'espansione verso lo "spazio vitale". Erano tutti persuasi del fatto che l'individualità di un essere umano dipendesse dalle sue origini storico-culturali.

I nemici, comunque, non sono erano solo gli ebrei e i comunisti e questo Klaus Mann, in quanto omosessuale, lo sapeva molto bene. Non a caso c'è chi parla di romanzo autobiografico o romanzo a chiave a causa della presenza della figura di Martin Korella, un aspirante scrittore omosessuale che fa abuso di droghe. Pare che questa opinione sia da scartare: nel romanzo sono sicuramente presenti degli elementi autobiografici, ma l'intento dell'autore non è quello di descrivere l'esperienza solo dal suo punto di vista, ma vuole che il lettore si renda conto di una realtà psicologica più ampia, ovvero dei *sans patrie*. L'immagine che rende al meglio non solo l'idea del romanzo stesso, ma della condizione di tutti gli esiliati e della Germania, viene dipinta dal prologo e dall'epilogo. Sono due lettere scritte da Dieter, un giovane alto, biondo, con gli occhi azzurri. In una delle due, datata 1933 e indirizzata a un suo amico emigrato di nome Karl, Dieter si esprime con queste parole:

*"Fra quelli che oggi se ne vanno, molti si pentiranno presto. Avranno vita dura e in più la coscienza sporca. Si sposteranno da un paese all'altro, come zingari; nessuno li vorrà; saranno sradicati, si sentiranno mancare il terreno sotto i piedi, molti andranno miseramente in rovina. Ne sono sicuro."* (p.8)

Nell'epilogo la situazione cambia: questa volta siamo a Marsiglia nel 1939 e Dieter è un emigrato.

*"L'aria della nostra patria è avvelenata. Respirare è impossibile. È questo il problema: non si riesce a respirare. L'accumulo di menzogne, l'eccesso di malvagità: è questo che avvelena l'aria come una gigantesca carogna."* (p.558)

Questo è il motivo per cui è scappato. In seguito Klaus Mann permette al lettore di accompagnare Dieter nella sua passeggiata verso il porto di Marsiglia. Arrivato sul margine del promontorio, Dieter sale su una roccia per contemplare il mare e sentire il vento fra i capelli.

*"In ogni epoca dei giovani hanno assunto quella posa, in piedi su una roccia, lo sguardo rivolto al mare."* (p.560)



*Viandante sul mare di nebbia* (1818), Caspar David Friedrich.

Qui Klaus Mann cerca di evocare il famoso dipinto di Caspar David Friedrich, *Viandante sul mare di nebbia* (1818), ma il viandante (o i viandanti) inteso da Mann è diverso da quello del dipinto. Friedrich vuole descrivere una sensazione positiva rappresentando lo stupore e il piacere dell'uomo quando percepisce la Natura, l'opera di Dio. Il mare che osserva Dieter, al contrario, non suscita piacere, bensì dubbi sul futuro e sul





presente, dove le uniche certezze sono il rischio e il fatto di doverlo affrontare, è il simbolo del vuoto e dell'angoscia esistenziale che la psiche degli esiliati è costretta ad affrontare.

Le nubi all'orizzonte – un istante prima ancora rosee, purpuree e violette – sbiadiscono. La roccia tuttavia, dove sta il fanciullo, risplende: un ultimo o un primo raggio di luce? È difficile distinguere. Anche il ragazzo ancora non lo sa – o forse non lo sa più: questi raggi morenti che, allo stesso tempo affettuosi e severi gli sfiorano la fronte, annunziano l'inizio o la fine? Sono l'ardente addio di una magnificenza che si è esaurita e cerca la quiete? O portano con sé l'ardua misericordia dell'aurora, grazia e imperativo del nuovo giorno?

Molti continuano a interrogarsi sul suicidio di Klaus Mann, avvenuto nel 1949 a Cannes. Molto probabilmente lui, come tanti altri che hanno condiviso lo stesso destino negli anni del nazismo, non è mai riuscito a colmare quel vuoto da apolide neanche cinque anni dopo la fine della guerra. Un vuoto che fu costretto a percepire.

### **Bibliografia**

George L. Mosse, *Le origini culturali del Terzo Reich*, Milano, Il Saggiatore, 2015.

Klaus Mann, *Il vulcano*, Roma, Carlo Gallucci Editore, 2012.







## "weiter lesen": pensiero errante contro fili spinati

Bianca Dal Bo

È una regola che a qualsiasi parola a inizio periodo si imponga di iniziare con la lettera maiuscola, per indicare forse un limite, la fine di un'azione compiuta e la nascita di qualcos'altro. Ma se un limite, un filo spinato, invece, non si fosse mai davvero imposto e la propria vita – la propria frase – fosse stata una riflessione continua e mai sazia, una libro ancora aperto, un ambiguo nodo non sciolto? Così, in continuazione di qualcosa lasciato in sospeso, non di un punto, ma solo di un incalzarsi di parentesi, il titolo dell'autobiografia di Ruth Klüger comincia con una lettera minuscola: *weiter leben: eine Jugend*. La casa editrice Wallstein Verlag pubblica il libro a Göttingen nel 1992, che è stato tradotto in italiano col titolo *Vivere ancora. Storia di una giovinezza*. Il verbo tedesco, che in italiano significa 'vivere ancora', normalmente è scritto senza pause intermedie: *weiterleben*. Nello stesso modo in cui luoghi diversi si inseriscono nella vita errante della scrittrice, anche lei sceglie di inserire uno spazio tra le due componenti della parola, dando vita a una migrazione di interpretazioni da un significato all'altro, tanto che il senso del titolo, non solido ma cangiante come quello di qualsiasi viva opera letteraria, potrebbe variare da 'vivere di nuovo' (ricominciare a vivere davvero dopo un male che ne era impedimento), a 'continuare a vivere' (con soggetto la scrittrice e il suo passato, e che differisce dal semplice sopravvivere, in tedesco *überleben*), o a 'vivere in un modo e in uno spazio più ampio' (*weiter*, a livello spaziale, è anche il comparativo di maggioranza di *weit*, ampio).

Partendo da quest'ultima considerazione, che mette in gioco lo spazio e che cozza, in parte, con la traduzione del titolo italiana legata al tempo, percepiamo la presenza di un ambiente che da stretto si fa più vasto. In effetti, l'autobiografia di Ruth Klüger è ricca di spazi, magari a noi già noti,

ma non per questo indifferenti o impersonali, anzi, la sua è una spazializzazione del suo concreto vissuto, organizzato in quattro capitoli, a seconda dei luoghi in cui la protagonista è passata: *Vienna, I lager* (Theresienstadt, Auschwitz-Birkenau e Christianstadt Groß Rosen), *Germania* (Fuga, Baviera), *New York*.



Ruth Klüger nasce a Vienna il 30 ottobre 1931, immigrata in America nel 1947, docente universitaria di letteratura tedesca in California, è mamma, scrittrice, femminista, germanista e una bambina di famiglia ebrea che sopravvive all'Olocausto e alla trappola che è, per lei, una Vienna di divieti. La sua migrazione parte, dunque, dalla città d'origine - la sua radice -, la Vienna borghese e antisemita di Schnitzler, che le appartiene e nel frattempo la disprezza, familiare ed estranea, raccontata nella sua autobiografia come gabbia per chi, come lei, è una bambina austriaca e di famiglia ebrea senza alcun diritto. La circostanza in cui vive vuole che un ebreo non sia degno o legittimato a compiere i semplici atti abitudinari di ogni giorno, come l'andare a scuola o al cinema, che sembrerebbero scontati in un ambiente libero. E non è soffermandosi sui crudi episodi storici universalmente conosciuti, ma attraverso le piccole cose concrete e personali, i minimi fatti quotidiani, che la scrittrice racconta, dai suoi vari e molteplici punti di vista – di bambina, ebrea, austriaca, donna, americana, femminista... -, l'oppressione e la brutalità del nazismo, quella sensazione di sentirsi tutte le ossa bloccate dalla paura del pericolo e di non riuscire quindi a muoversi, pur desiderando la fuga. Ripete





più volte, infatti, tra le righe già scritte ma ancora vive del libro, di voler scappare dalla trappola pericolosa in cui è impigliata. E questa ambita fuga le riesce non solo da Vienna, ma dall'Europa e – in parte – dalla concreta esperienza di un'infanzia di divieti, trasferimenti e campi di concentramento, imposti senza ombra di una possibilità di scelta. Dopo l'arrivo dei russi e degli americani, Ruth Klüger, con la madre – a cui rimane vicina per tutta la durata della guerra –, resta per un periodo in Germania, per poi stanziarsi in America, posto in cui trova ancora (più?) stretto, questo rapporto con la madre, che la tratta come una sua possessione, l'unica. In realtà, Ruth, già da bambina aggrappatasi alla vita, sa che quest'ultima è l'unica vera possessione che ognuno ha diritto e dovere di trattenere a pieno, contro ogni tentativo di privazione da parte di altri, quali gli ufficiali SS, sua madre o la sua presuntuosa zia, che al suo arrivo a New York le consiglia:

*“- Quel che è accaduto in Germania devi cancellarlo dalla memoria, e cominciare da capo. Devi dimenticare tutto quello che ti è successo in Europa. Lavar via, come una spugna, come il gesso da una lavagna -. [...] Vuole prendermi la sola cosa che ho, pensai, la mia vita, quella già vissuta. Ma non si può gettarla via, come se ne avessimo altre nell'armadio.”* (p. 226)

La fuga di Klüger non è uno scappare da sé stessa, ma da un luogo e da una situazione troppo stretta e limitante, è una fuga senza meta, ma guidata spiritualmente da una ricerca profonda della propria identità e della propria meritata libertà. Questa libertà si realizza, con la messa in discussione di sé stessi – *Auseinandersetzung* – in relazione con l'esterno e con il tempo, la migrazione-ricerca per il vivere ancora di Ruth Klüger, l'errare del pensiero. Il suo brulicante bisogno di paragone, di confronto e scontro con l'altro, è sostenuto, non solo dal contenuto del testo e dalla storia, ma anche dalla forma estetica con cui il tutto viene espresso, dall'arte del dialogo con cui l'autrice interpella il lettore – per la scrittrice i

tedeschi –, dalle sue riflessioni alternate ai fatti, dalla variazione di punti di vista e prospettive con cui si raccontano le cose e dall'uso della letteratura tedesca come appoggio per una base più autentica nota a tutti i tedeschi. *weiter leben* non è, dunque, un monologo, un'unica linea dritta e solida, ma un dialogo ogni volta interpretabile in ogni sua sfumatura, una porta aperta all'incontro, contro la dittatura di una sola e unica voce. Ma non è tutto, l'eterna riflessione, l'eterno spostamento e articolarsi dei rami del discorso, si ricongiunge circolarmente con la memoria, le radici, quali l'Austria, la Germania e il suo passato, la sua lingua, da cui non può prescindere.

Il momento per ripassare sul suolo pestato e lasciato, rileggere il libro già letto, si spiega nell'Epilogo, che narra della sera del 4 novembre 1988, quando Ruth torna in Germania e cammina lungo la Rote Straße, nella zona pedonale di Göttingen, e un ciclista la investe. La caduta le provoca un'emorragia cerebrale a cui riesce a sopravvivere, come anche il ricordo del passato che, apparentemente ordinato prima, viene ora ripescato e scompigliato creandole in testa un caos irrimediabile.

*“Il primo giugno dell'anno seguente, quando ero ancora nella mia casa di Göttingen, e avevo cominciato a scrivere queste memorie, una mattina presto, al risveglio, la scena dell'incidente, la collisione, erano di nuovo là e stanno per affondare, come fanno i sogni quando la luce li scaccia. Io trattengo il ricordo con gli occhi chiusi svegliandomi lentamente, lo trattengo con forza, quel pezzo di vita voglio possederlo, ed eccolo lì, ce l'ho, pescato da acque nere, che ancora si dibatte.”* (p. 269)

Il tempo perduto viene comunicato in modo personale, segnato su carta e messo in relazione con il presente, non per rimanere serrato in un cassetto impolverato, ma per essere letto e riletto, mantenersi vivo, discusso, messo in dubbio, elaborato, in una continua e mai completa fuga e





ricerca di significato. Insomma, letteratura. “*Pur sapendo dal titolo come va a finire la storia – sottolinea Reich-Ranicki elogiando il libro nel suo celebre programma letterario *Das Literarische Quartett – io, lettore, sono portato ad andare avanti, voglio assolutamente continuare a leggere*”.*

### **Bibliografia:**

- Klüger Ruth, *weiter leben: eine Jugend*, Göttingen, Wallstein Verlag, 1992.
- Klüger Ruth, *Vivere ancora. Storia di una giovinezza*, Torino, Einaudi, 1995.
- Klüger Ruth, *Still alive. A Girlhood Remembered*, New York, Feminist Press, 2001.
- Pérez-Zancas Rosa, *Von weiter leben zu Still Alive: Ruth Klügers fortgesetzte Unvollständigkeit*, *Revista de Filología Alemana*, 2008, 16 211-228.

### **Sitografia:**

- Herman P., Sophia Taubman Foundation Endowed Symposia in Jewish Studies, *Still Alive: A Holocaust Girlhood Remembered*, University of California Television (UCTV), aprile 2003. <https://www.youtube.com/watch?v=Jfny1Fs8fJQ>
- M. Bulgakow, David Lodge, Ruth Klüger, W.G. Sebald, C. Simon, *Das Literarische Quartett* 23, 14 gennaio 1993. <https://www.youtube.com/watch?v=Jfny1Fs8fJQ>





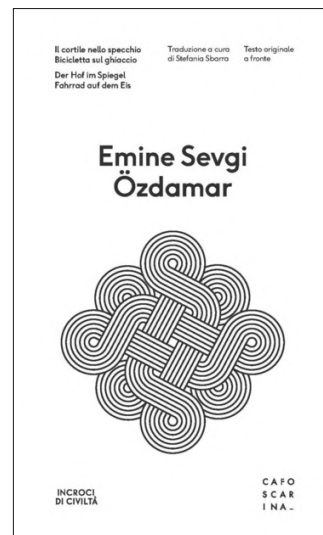
**Per una regia della voce: "Der Hof im Spiegel" di Emine Sevgi Özdamar**

**Martina Cimino**

Scrittrice, drammaturga e attrice di origine turca, Emine Sevgi Özdamar è un'autrice contemporanea di letteratura tedesca tout court, la cui produzione si pone, a partire dall'esordio letterario avvenuto nel 1990 con *Mutterzunge* (*La lingua di mia madre*), in una posizione transculturale dovuta all'esperienza biografia della migrazione. Infatti, emigrata a soli diciannove anni in Germania per lavorare in una fabbrica di Berlino Ovest, vi torna nel 1976 per stabilirsi dopo il colpo di stato militare in Turchia e dopo aver frequentato l'Accademia d'arte drammatica a Istanbul. Considerata inizialmente come rappresentante di una cultura minore nella cornice della *Gastarbeiterliteratur*, la letteratura dei lavoratori-ospiti, Özdamar può essere inclusa in una letteratura minore soltanto nel caso in cui con minore s'intende il significato attribuito al termine da Gilles Deleuze e Félix Guattari, cioè la letteratura di una minoranza in una "lingua maggiore". Infatti, Özdamar scrive in tedesco e si muove all'interno di questa lingua con quella libertà tipica di chi ne avverte l'essenza corporea e la realizza in un'esperienza carnale, debitrice alla sua formazione teatrale, che permette di parlare di scrittura somatica.

Non è un caso, dunque, che il tema della lingua e della sua corporeità sia una costante che attraversa l'intera opera dell'autrice; con rilievo particolare nel racconto *Der Hof im Spiegel* (*Il cortile nello specchio*), tradotto in Italia nel marzo 2018 da Stefania Sbarra, all'interno del festival internazionale di letteratura *Incroci di civiltà* organizzato dall'Università Ca' Foscari di Venezia. In questo racconto, la protagonista, immersa nella quotidianità della sua vita a Düsseldorf, osserva degli sconosciuti e ne propone dei ritratti attraverso una comunicazione quasi interamente telefonica. Il centro della narrazione è, dunque, l'atto di

osservare: un osservare indiretto, un gioco di specchi che esclude la protagonista da ciò che guarda e la rende estranea alle scene reali che si susseguono attorno a lei. Scene che vengono raccontate mediante il telefono alla madre e che, mentre sono espresse a voce alta, annullano la distanza che intercorre tra la protagonista e il suo mondo d'origine, ricreando un'intimità di cui il legame con la madre è esemplificativo. Infatti, sono queste telefonate che permettono al corpo di porsi come uno strumento di connessione tra le due realtà. Ed è solo nel momento in cui queste vicende vengono verbalizzate e accolte nel luogo della parola che gli eventi e gli interlocutori possono essere avvertiti come attuali e presenti.



*“Ero felice allo specchio perché ero in più luoghi allo stesso tempo. Mia madre e sei suore e un prete, vivevamo tutti insieme. [...] Quando mia madre morì ed io lo venni a sapere al telefono mentre guardavo lo specchio, nello specchio vidi lo stampo delle labbra. Una tarma vi si posò sopra. Dopo la morte di mia madre e di mio padre ho scoperto in quello specchio che mia madre era un'orfana. Sapevo che non aveva avuto una madre, ma quando dopo la sua morte divenni molto triste e non volevo più vivere, eppure vivevo, a volte parlavo a me stessa con la sua voce. E quella voce era la voce di una matrigna. [...] Dovevo venire in un paese straniero per scoprire in uno specchio la sua infanzia da orfana”.* (p. 55)





Il telefono è, dunque, lo strumento di una comunicazione tanto intensa e coinvolgente da creare un legame corporeo tra la donna e gli interlocutori che va oltre la distanza fisica. Un legame di cui partecipa anche lo specchio che, dilatando l'esperienza sonora (di ascolto) e riflettendo il rapporto che la protagonista intrattiene con se stessa e con gli altri, si pone come indizio di autenticità, rivelando l'interiorità della donna e il legame con i suoi interlocutori. Infatti, è solo attraverso lo specchio che può ascoltarsi.

*“Nello specchio vedevo me stessa, la cucina, la vasca e il balcone che si affacciava sul cortile. Il cortile aveva lo stesso aspetto di molti anni addietro, quando lo avevo visto per la prima volta. [...] Telefonavo sempre in piedi davanti allo specchio. Lo specchio mi mostrava se amavo o meno le persone con cui stavo parlando. [...] Allo specchio vedevo ancora una volta me stessa, sentivo la mia voce, vedevo la cucina, e la cucina si amplificava fino alla casa delle suore in cortile”.* (p. 43)

*“Amavo lo specchio appeso sopra il tavolo della cucina. Si riusciva a far parlare la stanza. Solo là sentivo la mia voce”.* (p. 49)

Tuttavia, è solo nella combinazione dei due mezzi che la prospettiva del racconto risulta chiara: lo specchio permette di ascoltare, il telefono di condividere e andare oltre; creando una sorta di ipersemiosi tipica di un teatro della visione in cui i segni convogliano una comunicazione da un dentro a un altro dentro. Una comunicazione che si scopre essere solitaria nel momento in cui la madre viene a mancare e la perdita si configura come assenza di parole, ricerca spasmodica di esse attraverso la voce della matrigna con cui rivolge a se stessa gli insegnamenti della madre e della nonna paterna e un nuovo interlocutore, il poeta Can Yücel, morto due anni prima. Lo specchio non è che uno scrigno di morti e la lingua, in cui si concentra la totalità dell'esperienza corporea, un monologare con se

stessa e la propria infanzia. Dunque, quando la Özdamar afferma che le sue parole tedesche non hanno un'infanzia, la costruzione scenica diventa evidente:

*“Ora abito soltanto nello specchio. Parlo con te nello specchio”.* (p. 77)

### **Bibliografia:**

- Daniela Allocca, *Babele allo specchio. Dinamiche topologiche nelle opere di Emine Sevgi Özdamar e Terèzia Mora*, in Annamaria Laserra, *Percorsi mitici e analisi testuale*, Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 121-136.
- Emine Sevgi Özdamar, *Il cortile nello specchio*, Venezia, Cafoscarina, 2018.
- Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet, 1996.
- Giovanni Sampaolo, *La realtà è un gioco di specchi*, il Manifesto, 30 marzo 2018.
- Sandra Paoli, Emine Sevgi Özdamar, Rita Ciresi, Yasemin Şamdereli. *Due scrittrici e una filmmaker nel nuovo Occidente transculturale*, Roma, Università degli Studi Roma Tre, 2014-2015.







## Appendice:

### ***L'emigrazione come vortice esistenziale: Pajtim Statovci e la cronaca di una famiglia kosovara***

*Martina Mecco*

Questa sezione della rivista nasce un po' per caso, anzi si potrebbe dire che l'idea di promuovere questo libro sia nata dalla lettura casuale di quest'ultimo, in quanto racchiude molte delle problematiche che sono state affrontate in questo numero, in una fusione tematica che solo pochi autori, tra cui Statovci, sanno realizzare in modo così armonico.

Pajtim Statovci è una delle rivelazioni letterarie degli ultimi anni, esplosa in Italia con la traduzione de *Le transizioni*, pubblicata lo scorso febbraio dalla casa editrice Sellerio. Statovci nasce in Kosovo nel 1990, paese che abbandona all'età di due anni, quando la famiglia di origini albanesi si vede costretta ad emigrare in Finlandia per sfuggire alle conseguenze delle guerre balcaniche. A Helsinki, dove vive tutt'ora, si laurea in letterature comparate e inizia la sua carriera di scrittore. Seppur giovanissimo, è già autore di tre romanzi che sono stati insigniti di premi letterari finlandesi, come il Toisinkoinen Literature Prize o l'Helsinki Writer for the Year. Se da un lato *Le transizioni* ha reso famoso il nome di Statovci in Italia, la traduzione del suo primo romanzo *Kissani Jugoslavia* (in italiano porta come titolo *L'ultimo parallelo dell'anima*) è invece, paradossalmente, passata inosservata.

*Kissani Jugoslavia* viene pubblicato per la prima volta in finlandese nel 2014 ed è un romanzo che racchiude in sé due grandi temi: da un lato quello dell'emigrazione e dall'altro quello della sessualità. La trama è apparentemente semplice, si divide infatti in due linee temporali: una, che ha inizio in paesino alpestre del Kosovo nella primavera nel 1990 e un'altra, che si sviluppa

invece nella Finlandia contemporanea. Il primo filone narrativo vede come protagonista Emine, una giovane kosovara in età da marito, che racconta con minuziosa attenzione i preparativi del suo matrimonio con Bajram, un uomo profondamente legato ai valori tradizionali della sua terra. Il secondo racconta invece la vita del figlio di Emine, Bekim, e del suo continuo tentativo di rompere le barriere sociali che lo ghettizzano in quanto straniero e omosessuale. L'incredibile forza del romanzo risiede nel fatto che queste linee narrative non si limitano a coesistere, ma si intrecciano e comunicano, finendo per congiungersi anche dal punto di vista simbolico. L'intreccio avviene anche a livello tematico, il tema della sessualità e quello dell'emigrazione cercano di risolversi l'uno nell'altro, dando vita ad un flusso di riflessioni. Vengono infatti affrontati temi importanti come il confronto generazionale, il problema della lingua, i conflitti etnici, il rapporto tra l'individuo e la Storia.



Poco dopo il matrimonio Emine e Bajram si trasferiscono a Prishtina, capitale del Kosovo, dove costruiscono la loro famiglia e conducono una vita serena. Emine ha tutto ciò che una giovane donna kosovara possa desiderare: un marito di sani principi che, con la sua laurea, potrà garantirle un futuro completamente diverso da quello a cui sarebbe stata destinata tra le montagne. Questa serenità viene spezzata da un evento che sconvolge tutte le terre jugoslave: la morte di Tito, a cui segue la presa di potere di Milošević in Serbia. Con la





confusione generata dalla morte del dittatore, che paradossalmente era l'unico elemento che garantiva una pace agonizzante, inizia uno dei periodi più bui della storia dei popoli balcanici. In Kosovo esplodono le tensioni covate da decenni tra Serbi e minoranza albanese: agli albanesi kosovari viene tolto tutto e viene dato il via ad una vera e propria pulizia etnica. Molte famiglie come quella di Emine si vedono costrette ad emigrare per sfuggire a una condanna che sembra essere inevitabile. Emine e Bajram si interrogano su dove andare, quale paese potrà mai accogliere dei profughi albanesi? Ma a preoccuparli ancora di più sono gli effetti che questa decisione avrà sulla loro identità albanese e di quella dei loro figli, che saranno forzatamente trapiantati in una cultura estranea, senza la possibilità di tornare alle proprie radici.

Questo distacco dalle origini è particolarmente sentito da Bekim, che lo concretizza nel rapporto col padre Bajram, dove si accende un conflitto dal sapore al contempo generazionale e culturale. Bekim dice di aver imparato a leggere e a scrivere in una lingua che suo padre non comprende, a vivere tra persone di cui disprezza la cultura e a parlare di argomenti che non riesce a capire. Il giovane ha imparato a evitare il padre in tutto ciò che ne caratterizza la vita, quella di un uomo che lamenta la sua nostalgia tanto per Tito quanto per il pane con la margarina.

*"Ognuno iniziò a sentire la mancanza di Tito, perchè se Tito fosse ancora stato al potere le richieste dei Serbi non sarebbero mai passate in Parlamento. Il popolo jugoslavo aveva temuto questo momento per anni, il momento in cui l'uomo emerso da una famiglia modesta per guidarci tutti alla fine era morto. Chi avrebbe guidato la Jugoslavia una volta che Tito non fosse più stato in circolazione? Qualche anno dopo la morte di Tito Prishtina divenne un posto pericoloso in cui vivere. Milošević faceva discorsi in cui prometteva di prendersi cura di tutti i Serbi [...]. "Nessuno potrà più farvi del male, diceva Milošević. [...]"*

*Improvvisamente i carri armati e i soldati riempirono le strade. Quando gli albanesi iniziarono ad essere rimossi dai loro posti di lavoro, dalle posizioni negli ospedali e nella polizia, e quando per gli albanesi divenne impossibile studiare, la situazione divenne disperata. In città non c'era nessuna stanza in cui respirare." (pp. 138-139)*

Egli spende le sue giornate a rovinarsi l'anima incollato al televisore per seguire le notizie di una guerra che sta distruggendo il suo paese e sterminando i suoi fratelli. Il padre e la lingua albanese rappresentano tutto ciò che Bekim non ha mai potuto veramente conoscere, tutto ciò che deve rigettare per riuscire a sopravvivere in un paese estraneo. Ma se il protagonista sente di non appartenere alla fredda Finlandia, al tempo stesso non può nemmeno ritrovarsi in un Kosovo in cui da un momento all'altro ci si ammazza tra vicini di casa e che ha solo potuto conoscere durante le vacanze estive. Emine e Bajram, una volta arrivati in Finlandia, si sentono costretti ad affrontare il fatto di dover vivere da stranieri in un paese che a malapena sanno dove si trova sulla cartina geografica. La paura dello scontro con questa realtà altra e del pregiudizio è talmente forte da portarli a rinnegare le loro origini, arrivando a pensare che sia meglio essere considerati russi piuttosto che albanesi. Emine e Bajram, ossessivamente preoccupati del futuro dei loro figli, finiscono per perderli. L'unione familiare si spezza definitivamente con la loro separazione, anche per Emine il marito rappresenta tutto ciò che non esiste più, tutto ciò che con dolore si è lasciata alle spalle e che, per smettere di soffrire, deve abbandonare per sempre.

All'interno del romanzo sono presenti due animali: il gatto e il serpente, la cui interpretazione non deve dipendere da nessuna simbologia tradizionale, ma dal contesto in cui sono inseriti. Il gatto è strettamente legato alla sessualità di Bekim e rappresenta anche l'elemento in cui riconoscere il legame tra il racconto della madre e quello del





figlio, le cui voci finiscono per confondersi nell'intreccio di cui si accennava all'inizio. Anche il serpente ha una funzione di collegamento e rappresenta l'evoluzione di Bekim. Fin da piccolo, infatti, inizia ad avere incubi ricorrenti e costernati di serpenti che gli impediscono di dormire, problema che la madre tenta di risolvere con ogni mezzo possibile, dalla psicologia alle pratiche sciamaniche. Da adulto decide di spendere i suoi pochi soldi per comprare un cobra. La convivenza col serpente e la sua stretta rappresentano la vita che Bekim deve affrontare ogni giorno, segnata dal timore di essere accettato, di essere amato e di riuscire a trovare una propria identità. Egli riesce infatti a risolvere la sua condizione esistenziale proprio nel momento in cui, mentre il serpente sta per ucciderlo nella sua stretta, si trascina con le sue ultime forze vitali in cucina per ammazzarlo. Nell'esatto istante in cui infila il coltello nella testa della serpe egli trova un equilibrio.

*Kissani Jugoslavia* ha in sé tutto il carattere dei grandi romanzi balcanici, in particolare quello delle opere di colui che si può definire il più grande autore jugoslavo: Ivo Andrić. In Statovci, come nei racconti di Andrić, si respira questo principio secondo cui la vicenda del singolo e la Storia sono unite da un legame indissolubile. I personaggi sono quindi legati da un destino che si perpetua di generazione in generazione, come a suggerire il fatto che tutti i popoli balcanici siano legati non solo da un passato ma anche da un futuro comune. I tre personaggi sono accomunati da un destino disperato, quello di essere continuamente alla ricerca di una risoluzione alla lacerazione della loro vita, che sembra essersi spezzata per sempre. Bajram deciderà di tornare in Kosovo, dove morirà di cancro in completa solitudine. Anche Ermine e Bekim decideranno di tornare nel luogo delle loro radici, trovando un paese che non riescono a riconoscere. Le guerre che hanno lacerato i Balcani hanno anche trasformato questi in un mondo irriconoscibile per chi vi fa ritorno all'indomani di una flebile pace che, ancora oggi, sembra sull'orlo di sgretolarsi nuovamente.

"Quando arrivai per la prima volta a Prishtina dopo otto anni, tutto era cambiato rispetto alle immagini della città che erano rimaste nella mia mente. [...] Le strade erano affollate, faceva caldissimo, e ovunque mi attanagliava l'odore di sudore, e tutt'intorno c'erano case di mattoni arancioni, la maggior parte delle quali era finita per metà, nient'altro che buchi neri dove ci sarebbero dovute essere porte e finestre. C'era spazzatura ovunque, tra le case e a lato del marciapiede. [...] non riuscivo più a parlare in modo corretto; il mio albanese era goffo, lento e insicuro. Non riscivo a riconoscere tutte le parole che usavano perchè il linguaggio era cambiato." (pp. 152-153)

Pajtim Statovci riesce nell'intento di descrivere la condizione dell'emigrato e le difficoltà che deve affrontare in una società che non lo accetta. Ci riesce facendo sprofondare il lettore in un vortice stilistico e tematico che lo imprigiona nelle pagine, dove si può anche, probabilmente, scoprire molto della vita di Statovci stesso.

### **Bibliografia**

Pajtim Statovci, *My cat Yugoslavia*, London, Pushkin Press, 2014. (Le traduzioni di questo testo sono state fatte per l'occasione da me M.M.)





## **Ringraziamenti:**

Questo numero è nato grazie alla collaborazione di studentesse, studenti e docenti dell'Università di Padova, nonché di specialisti esterni. Vogliamo quindi spendere qualche parola per ringraziare coloro senza i quali tutto questo non sarebbe mai stato possibile.

Un grazie va innanzitutto ai docenti che ci hanno e che ci stanno sostenendo nella creazione di questo spazio studentesco all'interno dell'Università degli Studi di Padova. Un particolare ringraziamento, però, lo rivolgiamo al Prof. Alessandro Catalano e alla Prof.ssa Claudia Criveller, che fin dal momento in cui il progetto non era che una bozza si sono resi disponibili a rispondere alle nostre domande e a darci consigli preziosi. Ringraziamo poi Martina Santurri, che con le sue capacità grafiche ha realizzato il nostro logo e ha curato la copertina del primo numero. Ringraziamo coloro che partecipano attivamente nella Direzione, in particolare Silvia Giroto per essersi occupata in maniera meticolosa dell'impaginazione, ma anche Anna Chiara Canova, Richárd Janczer e Michele Maltauro.

Infine, il progetto non si sarebbe mai potuto concretizzare senza la partecipazione entusiasta di tutti coloro che hanno collaborato alla stesura degli articoli e che stanno già, insieme ad altri che si sono nel frattempo aggiunti, lavorando attivamente al prossimo numero.

*Le Fondatrici, Martina Mecco e Sara Deon*





## Apparato iconografico:

### Copertina

Stati d'animo: 3. *Quelli che restano*, Umberto Boccioni, 1911.

### *Episodio della vita e dell'esilio volontario della scrittrice croata Dubravka Ugrešić*

1. Henri Cartier-Bresson *Dimanche sur les bords de Seine*, France, 1938

<https://www.metropolitano.it/cartier-bresson-mostre-fotografiche/>

2. Kabakov – the collage of spaces

<https://fineartbiblio.com/artworks/ilya-kabakov/1694/the-collage-of-spaces-10>

3. Mario Dondero – Due giorni prima della caduta del muro di Berlino, 1989

<https://www.tribune.com/attualita/2013/07/castelbassocivitella-la-transumanza-dellarte/attachment/42don/>

### *Marko Ristić: l'ultimo custode del segreto surrealista*

1. <http://nadrealizam.rs/fr/artistes/marko-ristic-biographie>

2. e 3. <https://www.andrebreton.fr/en/work/56600100129511>

### *Aleksandar Hemon: il Nowhere man dalla Bosnia*

<https://images.app.goo.gl/aEEeYDkpxJr1iY7MA>

### *Alla luna il ritorno: Mihai Mircea Butcovan tra Italia e Romania*

1. <https://conaltrimezzi.wordpress.com/2011/02/25/intervista-a-mihai-mircea-butcovan/>

2. <https://www.pinterest.it/pin/389350330271271531/>

3. <https://www.nasa.gov/image-feature/apollo-8-earthrise>

### *Il nomadismo di Věra Linhartová*

Tom J. Lewis. Fonte: *Books Abroad*, vol. 47, n. 1 (winter 1973), p. 14.

### *Josef Škvorecký: una voce ceca dall'altra parte dell'Atlantico*

[https://www.skvorecky.cz/?page\\_id=5059](https://www.skvorecky.cz/?page_id=5059)

### *La nostalgia di casa in Milan Kundera*

1. <https://www.informagiovani-italia.com/milan-kundera.htm>

2. <https://lapresenzadierato.com/2017/04/13/litinerario-casuale-delle-vite-imprevedibili-milan-kundera-e-i-pentagrammi-incerti-per-una-sinfonia-interrotta-di-michele-rossitti/>

3. <https://www.ibs.it/valzer-degli-addii-libri-vintage-milan-kundera/e/2560846530539>

### *Kristóf Ágota o l'ubiquità del nulla*

Copyright: Keystone. [https://www.rsi.ch/rete-due-programmi/cultura/attualita-culturale/Agota-Kristof-8553829.html/ALTERNATES/LANDSCAPE\\_1300/Agota%20Kristof](https://www.rsi.ch/rete-due-programmi/cultura/attualita-culturale/Agota-Kristof-8553829.html/ALTERNATES/LANDSCAPE_1300/Agota%20Kristof)

### *Josif Brodskij: l'esilio prima dell'esilio*

[https://www.google.com/search?q=brodskij&client=ms-android-tim-it-revc&prmd=insv&sxsrf=ALeKk02ywAcXCqve4ss8gkw4S48ExbrIUA:](https://www.google.com/search?q=brodskij&client=ms-android-tim-it-revc&prmd=insv&sxsrf=ALeKk02ywAcXCqve4ss8gkw4S48ExbrIUA:1602497683013&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwj6wpiJ6a7sAhUTV8AKHYDeDWIQ_AUoAXoECACQAQ&biw=360&bih=655&dpr=2#imgrc=TuQedxRtZioj1M)

[1602497683013&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwj6wpiJ6a7sAhUTV8AKHYDeDWIQ\\_AUoAXoECACQAQ&biw=360&bih=655&dpr=2#imgrc=TuQedxRtZioj1M](https://www.google.com/search?q=brodskij&client=ms-android-tim-it-revc&prmd=insv&sxsrf=ALeKk02ywAcXCqve4ss8gkw4S48ExbrIUA:1602497683013&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwj6wpiJ6a7sAhUTV8AKHYDeDWIQ_AUoAXoECACQAQ&biw=360&bih=655&dpr=2#imgrc=TuQedxRtZioj1M)

### *Sergej Dovlatov: un dissacratore russo nella Babele americana*

1. [https://it.rbth.com/cultura/letteratura/2016/09/02/dieci-cose-da-sapere-su-dovlatov\\_626087](https://it.rbth.com/cultura/letteratura/2016/09/02/dieci-cose-da-sapere-su-dovlatov_626087)

2. <http://russiaintranslation.com/2018/09/17/lironia-e-una-cosa-seria-recensione-de-la-valigia-di-sergej-dovlatov/>

3. <https://lucarota.com/tag/sergej-dovlatov/>

### *Vasilij Aksënov: la fuga dall'unione sovietica e il sogno americano*

<https://litteraturno.com/wp-content/uploads/2017/08/Vasilij-Aksenov.jpg>

### *La lingua come luogo dell'identità: il rapporto tra Canetti e la lingua tedesca in "La lingua salvata"*

1. <https://www.br.de/fernsehen/ard-alpha/sendungen/klassiker-der-weltliteratur/elias-canetti-die-blendung-roman100.html>







2. <https://www.fischerverlage.de/autor/elias-canetti-1002442>

***"Il Vulcano" e i senza patria***

1. [https://it.wikipedia.org/wiki/Klaus\\_Mann](https://it.wikipedia.org/wiki/Klaus_Mann)
2. [https://it.wikipedia.org/wiki/Viandante\\_sul\\_mare\\_di\\_nebbia#/media/File:Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-\\_Wanderer\\_above\\_the\\_sea\\_of\\_fog.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Viandante_sul_mare_di_nebbia#/media/File:Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg)

***"weiter lesen": pensiero errante contro fili spinati***

<https://images.app.goo.gl/xHbGTn3PAMRnUKTD9>

***Per una regia della voce: "Der Hof im Spiegel" di Emine Sevgi Özdamar***

Copertina di Emine Sevgi Özdamar, *Il cortile nello specchio*, Cafoscarina, Venezia, 2018.

***L'emigrazione come vortice esistenziale: Pajtim Statovci e la cronaca di una famiglia kosovara***

<https://images.app.goo.gl/NrnbkEBczCoHWBF18>

