UNDERGROUND

Numero III, Maggio 2021

L'ALTRA METÀ. VOCI E FIGURE FEMMINILI

Andergraund Rivista

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

Direttrice:
Martina Mecco.

Co-direttrice:
Sara Deon.

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

Impaginazione:
Silvia Girotto.

Copertina e logo:
Martina Santurri.

Sito internet: www.andergraundrivista.com

E-mail: andergraundrivista@gmail.com

Indice:

Nota editoriale
Sara Deon e Martina Mecco, "Senza una stanza tutta per sé: donne e letteratura tra Europa Centrale e Orientale" 1

Sezione Balcani
Marco Biasio, "Matrie sommerse, patrie scomparse: (auto)narrazione femminile in *Mamac* di David Albahari" 3
Claudia Deretti, "Slavenka Drakulić: come le donne alzarono il sipario sul retroscena silenzioso della pulizia etnica nelle guerre jugoslave" 6
Martina Greco, "Donne e streghe nell'opera di Dubravka Ugrešić" 9
Lara Pasquini Perrot, "Desanka Maksimović: una poetessa classica nel cuore delle avanguardie" 13

Sezione di Romenistica
Anna Chiara Canova, "Lena Constante: una voce femminile nella letteratura del gulag romeno" 18

Sezione di Boemistica
Bianca Dal Bo, "«*...là dove-non-so, porta la cosa-che-non-so.*» *Topografia* di un arcipelago" 23
Valentina Cancian, "*Čert a Káča*: una fiaba di Božena Němcová" 26
Linda Caregnato, "Tereza Boučková, una donna come tante altre" 29
Michele Maltauro, "*In culo oggi no.* L'erotismo eversivo di Jana Černá" 35
Martina Mecco, "Marie Majerová, lotta sociale come emblema della nová žena" 39

Sezione di Ungaristica
Marianna Kovacs, "La lingua inclusiva dei vampiri ugrofinnici" 43
Richárd Janczer, "*La notte dell'uccisione del maiale* di Szabó Magda o dettagli femministi in dinamiche di potere" 48
Anna Righetto, "Ildikó Enyedi, corpo e anima del cinema ungherese" 53

Sezione di Russistica
Alice Bettin, "Storie di ruvidità tra *byt* e genere in Ljudmila Petruševskaja" 57
Maria Castorani, "La contorta diacronia del femminismo russo" 60
Sara Deon, "La Medea matriarca di Ljudmila Ulickaja" 64
Stefania Feletto, "La rappresentazione del femminile attraverso l'umorismo di Nadežda Teffi" 68
Federica Florio, "Mara, la *femme fatale* di Viktoria Tokareva" 71
Cristiano Schirano, "Annientarsi nell'altro per compiersi. Marina Cvetaeva scompone e ricostruisce la 'sua' *Sonečka*" 74

Sezione di Ucrainistica
Yuliya Oleksiivna Corrao Murdasova, "Lesja Ukraïnka e il femminismo ucraino" 79

Sezione di Germanistica

Piergiuseppe Calcagni, “Il tuo corpo ti appartiene” 83
Martina Cimino, “Per una scrittura del trauma: *In viaggio su una gamba sola* di Herta Müller” 87
Silvia Girotto, “Sessualità e morale: le contraddizioni della Vienna di inizio Novecento” 90
Elisa Montagner, “Effi Briest e Katharina Blum, un duplice sguardo sulla perdita dell’onore femminile” 95
Eleonora Smania, “Arte, Individuo e Rivoluzione nella letteratura russa visti attraverso lo sguardo critico-letterario di Rosa Luxemburg” 98

Sezione di Polonistica

Selene Prudenziato, “Polonia e femminismo” 101
Giulio Scremin e Julia Stępińska, “Eliza Orzeszkowa e la concezione della donna. Prefazione al saggio *Sulle donne*” 104

Appendice

Silvia Girotto, “Lo sviluppo del femminile in Thomas Mann: il caso di *Die Betrogene*” 109
Martina Mecco, “La ricezione delle scrittrici ceche contemporanee nell’editoria italiana” 113

Senza una stanza tutta per sé: donne e letteratura tra Europa Centrale e Orientale

Sara Deon e Martina Mecco

"Solo le donne e i libri
sono stati bruciati sul fuoco dell'Inquisizione."
(Dubravka Ugrešić)

Il titolo del terzo numero di Andergraund Rivista, "L'altra metà. Voci e figure femminili", si rifà a una citazione tratta dall'opera miliare per il pensiero femminista del Novecento *Il secondo sesso* di Simone de Beauvoir. Nel saggio, la filosofa francese sottolinea il livello di disparità che intercorre tra l'uomo rappresentato come il Soggetto, l'Assoluto, e la donna relegata al ruolo di Altro. Dunque, la donna trova definizione e si identifica solo in relazione all'uomo, non viceversa; per citare de Beauvoir, la donna "è l'inessenziale di fronte all'essenziale". Per riprendere l'interrogativo rivolto dalla suddetta, a lungo ci si è interrogati sul perché le donne non abbiano contestato la sovranità maschile, il perché di una tale passività storico-sociale.

Tuttavia, la storia del Novecento nei Paesi dell'Europa Orientale e Centrale mostra una narrazione femminile ben lontana da quella di una presunta passività: dal contributo delle donne nei due conflitti mondiali e nelle ricostruzioni nazionali post-belliche fino alle forme di dissenso e resistenza sotto regimi dalle diverse bandiere, le donne hanno rivelato con crescente evidenza di non essere meramente un Altro contrapposto a un Assoluto. Eppure, questo binarismo di stampo maschilista si è a lungo trasposto e affermato nel canone letterario, laddove dei romanzi o delle opere scritte da uomini si sottolineava il carattere di universalità, mentre si riteneva che quelli scritti dal donne fossero destinati a un pubblico femminile, con l'idea diffusa che se l'uomo descriveva l'Universale, la donna descriveva il Particolare.

Nella celebre raccolta di saggi *Sputiamo su Hegel,* la scrittrice e teorica femminista italiana Carla Lonzi si focalizza sull'assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile. Secondo Lonzi, nel mondo patriarcale – un mondo fatto dagli uomini, per gli uomini – anche la creatività, che dovrebbe essere per definizione una pratica liberatoria, segue il medesimo schema patriarcale: è realizzata dagli uomini e per gli uomini. La donna, in quanto Altro, si vede negato lo stesso riconoscimento: nella sua creazione, non è prevista la medesima liberazione. La "creatività patriarcale", come la definisce la teorica femminista, è la forza proattiva, che genera e plasma, mentre la donna è ingabbiata nel ruolo di spettatrice, gratificata dalla creatività maschile che osserva e assorbe, senza poterla ricambiare.

Quando si guarda al binomio donne e letteratura, il testo novecentesco che ha avuto maggiore influenza e risonanza è senza dubbi *Una stanza tutta per sé* della scrittrice britannica Virginia Woolf. Woolf affermava che una donna che vuole scrivere ha bisogno di cinquecento sterline l'anno e una stanza tutta per sé. Tuttavia, applicare questa visione della scrittura femminile nei territori dell'Europa Centrale e Orientale risulta forzato, perché la celebre affermazione di Woolf è frutto di una precisa mentalità di matrice borghese che difficilmente riesce a trovare applicazione nelle aree di cui si occupa questa rivista. Non bastavano, infatti, cinquecento sterline l'anno e una stanza tutta per sé perché le scrittrici di queste aree geografiche potessero scrivere: c'era l'espropriazione del proprio immobile con l'introduzione forzata di coinquilini come avvenne a Marina Cvetaeva, le difficoltà che Božena Němcová ha dovuto affrontare nel XIX secolo per crearsi uno spazio all'interno di un panorama intellettuale dominato da uomini, l'attivismo e i rischi derivati dalla militanza rivoluzionaria come per Rosa Luxemburg. Eppure le donne scrivevano, senza soldi o senza spazio privato, con l'ostilità aperta di stati minacciati dalla realtà demistificata che descrivevano nelle loro opere.

Prendendo le distanze da una visione eurocentrica e prescrittiva di come dovrebbe essere definita la letteratura scritta dalle donne, questo numero vuole mettere in risalto la polifonia dell'esperienza femminile nei territori dell'Europa Centrale e Orientale, il suo sentire transnazionale, universale.

Dall'istruzione elementare all'accademia, fino all'editoria, in Italia si assiste sempre di più a un'invisibilizzazione del contributo delle donne alla letteratura, nazionale o internazionale: una *damnatio memoriae* che oblitera grandi nomi della letteratura globale, prodotto ancora di una visione patriarcale della cultura come prima citato. Il solo fatto che spesso gli atenei italiani elargiscano talvolta dei corsi ad hoc di "letterature di genere" o "letteratura delle donne" come alterità rispetto ai tradizionali corsi di letteratura (ancora dominati da scrittori uomini), benché la loro presenza sia necessaria, fa emergere in maniera sempre più evidente l'obliterazione di cui queste sono state, e sono ancora, oggetto.

Negli anni Settanta, la seconda ondata femminista in Europa e soprattutto negli Stati Uniti mirava a un'operazione di archeologia femminista: queste donne, spesso studiose, accademiche e scrittrici, volevano riscoprire autrici, le cui biografie e opere, per diversi motivi, erano finite nell'oblio. Non tutti i testi contenuti in questa pubblicazione sono espressamente femministi, ma l'intento di questo numero vuole esserlo: ricreando un mosaico che rivela come l'esperienza femminile nel corso del Novecento si sia definita, la speranza è quella di dare visibilità ad alcuni nomi che, più di altri all'interno di questo numero, sono pressocché sconosciuti in Italia.

Oltre all'introduzione della sezione di ucrainistica, nel terzo numero sono presenti alcuni articoli di redattori e redattrici di altri atenei italiani, che hanno accolto positivamente la prima Call for Papers rilasciata da Andergraund Rivista. Nel numero sono contenuti complessivamente ventiquattro articoli, due traduzioni e due articoli in appendice. Oltre all'analisi di opere specificamente letterarie, è presente un articolo di cinema e uno di carattere storico-sociale. Inoltre, sebbene costituiscano la maggioranza, non tutti gli articoli sono dedicati a sole autrici: attraverso lo sguardo di taluni scrittori, alcuni degli articoli contenuti esplorano disparate rappresentazioni femminili, fuori da un'esperienza vissuta in prima persona.

Nel suo piccolo, Andergraund Rivista si augura che questa operazione possa essere un'occasione di riscoperta di alcune figure e rappresentazioni femminili poco conosciute, o di approfondimento di alcune più note ai lettori italiani, nel tentativo di restituire la multiformità dell'esperienza femminile, laddove si combina con la Storia e, ancora di più, con la forza creatrice che è la letteratura.

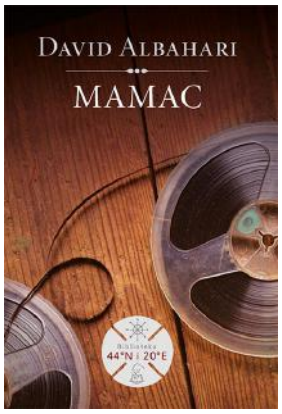
Matrie sommerse, patrie scomparse: (auto)narrazione femminile in "Mamac" di David Albahari

Marco Biasio

Quando David Albahari dà alle stampe *Mamac* ("L'esca", 2008), romanzo premiato con il prestigioso premio letterario NIN, corre il 1996, un anno chiave per la storia recente dei giovani stati nazionali sorti dopo il sanguinoso disfacimento della Repubblica socialista jugoslava. La controffensiva militare a tutto campo lanciata nell'agosto 1995 e divenuta tristemente nota all'opinione pubblica come Operazione Tempesta (*Operacija Oluja*) ha permesso all'esercito croato di riguadagnare i territori occupati dall'autoproclamata Repubblica Serba di Krajina, volgendo in proprio favore le sorti della Guerra croata d'indipendenza e, per diretta conseguenza, avvicinando la fine del conflitto in Bosnia ed Erzegovina, la cui fase terminale è segnata dalla cruenta pulizia etnica di Srebrenica e dalla risposta armata della NATO contro l'esercito della Repubblica Serba. Scosse dall'escalation di violenza radicale esibita dagli opposti schieramenti e ormai sature dell'opportunismo politico di un establishment corrotto, autocratico e disposto ad ogni compromesso pur di tenere salde le redini del potere, le opinioni pubbliche serba e croata manifestano tutto il proprio scontento con una serie di dimostrazioni pacifiche solo in parte contrastate dalle forze dell'ordine. A tutto questo Albahari, apprezzato scrittore d'origine ebraica attivo da una ventina di anni nel campo della prosa romanzesca e del racconto breve, non può partecipare direttamente: nel 1994 ha infatti lasciato Belgrado e si è trasferito con la famiglia a Calgary, in Canada. Non è solamente l'atto inaugurale della seconda e più prolifica fase dell'attività letteraria di Albahari: è una cesura profonda tra una vita dell'al-di-qua, in uno spaziotempo finito in pezzi e andato forse perduto per sempre (similarmente al *bosanski lonac* che lo Zlaja delle *Marlboro di Sarajevo* di Miljenko Jergović cucina per la compagna Jelena, una specialità gastronomica che si fa assieme metafora geopolitica) e una vita dell'al-di-là, un luogo fisico e dell'anima in cui l'individuo atomizzato non può far altro che vagare in(de)finitamente, libero forse dalle pastoie sovrastrutturali (culturali, ideologiche) della precedente quotidianità, ma al contempo privo di affidabili punti di riferimento.

Sull'importanza di *Mamac* come *exemplum* di letteratura dell'esilio volontario (la definizione viene ripresa da uno studio di Ljiljana Banjanin) e sulla sua architettura tecnica, in particolar modo sugli aspetti formali della scrittura adottata da Albahari e sulla rappresentazione di una narrazione plurivoca che mescola e incrocia continuamente punti di vista interni ed esterni, la critica serba e internazionale ha avuto modo di scrivere molto (a titolo esplicativo si ricorda, in questa sede, un solo recente contributo di Mihajlo Pantić). È difficile individuare il ruolo preponderante di "un" protagonista univoco a discapito degli altri personaggi-satellite, che interagiscono a vicenda con la loro fisicità corporea (l'amico canadese Donald) o la loro perturbante dimensione mentale (le figure, irreali eppure stranamente tangibili, dei genitori scomparsi dell'io narrante): nello scarto tra il fattuale e il rievocato, tra la realtà e il ricordo, tra il passato e il futuro, tra l'impotenza del segno linguistico e il fenomeno cui si riferisce s'insinua ed agisce un dualismo manicheo, forse espressione di un ego sfaccettato che proietta al di fuori di sé fantasmi di un'esistenza precedente, come sembra suggerire Danijela Marot Kiš (p. 477). Particolarmente importante e articolato, a tal proposito, è il peso ascritto alla voce femminile, che nell'arco dell'intero romanzo viene sublimata da una vecchia registrazione su nastro della madre del protagonista. È una voce che viene da un passato che, faulknerianamente, non è mai davvero passato: una traccia lasciata su un magnetofono seppellito per anni in scatole di cartone impolverate, l'unico legame che il narratore condivide ancora con il padre scomparso sedici anni prima e di cui la madre, sotto richiesta del figlio, ricostruisce dopo poco tempo la storia. Ma il

tramite materno restituito da un supporto fonografico fuori moda non è semplicemente l'ultima, indiretta prova di appartenenza ad un *rod*, una "stirpe", e una *vera*, una "fede" (ebraica), entrambe disintegratesi sui titoli di coda della Jugoslavia post-titina: è anche, e soprattutto, il cordone ombelicale che ricostruisce la dimensione linguistica del narratore, *jezik* nella duplice accezione di "lingua" e "popolo", la riaffermazione di un'identità divenuta apolide che, per di più, nel nuovo paese è costretta a scontrarsi con differenze culturali pressoché incolmabili, con una visione del mondo e della storia agli antipodi ("*Non avevo più un paese, ero rimasto senza madre, mancava solo che la lingua si consumasse del tutto e allora sarei rimasto senza niente*", p. 123). In un certo senso, allora, lo spettro della madre diviene portavoce di un romanzo familiare, i cui orizzonti – e i cui destini – combaciano quasi perfettamente con quelli della madrepatria jugoslava. Più precisamente ancora, se è di un padre incorporeo che si ricompone l'esistenza terrena, è pur sempre il racconto della madre a fornire coerenza narrativa e coordinate temporali alla storia, è attraverso l'alternanza fra i pieni della sua voce monologante e i vuoti dei suoi silenzi improvvisi che si ricostruiscono i contorni di un'epopea di dolore lunga cinquant'anni e senza apparente lieto fine: l'antisemitismo, i lager nazisti, le crudezze di un primo socialismo lontanissimo dalle fascinazioni pop art degli anni '60 raccontate con precisione da Radina Vučetić. Non esiste la patria scomparsa senza una matria sommersa, un rapporto necessitante a cui allude da subito anche lo stesso titolo del romanzo (pur essendo derivato sostantivale del verbo *mamiti*, "adescare", è evidente come *mamac* richiami immediatamente alla mente *mama*, termine affettuoso della cerchia familiare).



Elemento fondamentale della narrazione materna è il tempo o, per meglio dire, la dimensione temporale del racconto, il modo in cui fluisce e in cui, in quanto registrazione fisica, può essere extradiegeticamente accelerato, rallentato, fermato, invertito, intervallato con altri piani narrativi. Il monologo femminile è monologo di tempo e di spazio in quanto tempo, composto di parole registrate che variano impercettibilmente ad ogni loro riproduzione: e poiché *Mamac* è madre ed esca allo stesso momento, ovvero registrazione di una voce narrante e racconto attorno alla registrazione di una voce narrante, va da sé che nella narrazione materna si nasconde un congegno formale autonarrativo attraverso il quale il figlio può riconoscere sé stesso, come esemplifica alla perfezione il seguente passaggio:

"*Lo scrittore è come il filtro della macchina da caffè, riteneva Donald, e deve, proprio come un filtro, trattenere l'inutile sedimento e far passare solo il succo, il liquido, il fluido che è la sostanza. Se lo scrittore si mette a spiegare, ha continuato, allora rimane nel sedimento, non riesce ad aver ragione del filtro di carta.* […] *Un'altra volta ha esposto in lungo e in largo la sua teoria secondo la quale la differenza fra un'avanzata e un'arretrata concezione del mondo consiste proprio nel rapporto verso i fondi di caffè, perché i popoli arretrati nella tazzina versano anche i fondi.* […] *Se me lo avesse detto a Belgrado, l'avrei lasciato seduto lì e me ne sarei subito andato, ma in America settentrionale uno si abitua a teorie del genere. In questo genere di cose un nordamericano*

è più testardo di mia madre. Lei sicuramente non sarebbe stata così longanime come me. Per lei, originaria della Bosnia, bere il caffè rappresentava il momento in cui, dimenticando le preoccupazioni quotidiane, un uomo si accosta al divino, si siede ai piedi del Signore. Del resto, avrebbe detto, nei fondi è contenuto il futuro, e bere quel caffè, con i fondi, significava l'unione di tutti i segmenti temporali, ossia, uno che beve il caffè senza fondi esiste solo nel presente." (p. 70)

L'astrazione del presente si fa a tal punto irraggiungibile per il figlio, disancorato dalla matria e dalla lingua, incapace di descrivere la nuova quotidianità con gli strumenti culturali e linguistici a disposizione, che il suo unico concreto tentativo di affrancarsi dalla propria atavica condizione – sottoporre il manoscritto del romanzo che stiamo leggendo all'amico Donald – fallisce e viene inghiottito dal buio, come già acutamente notato da Zoran Milutinović (p. 22). L'assenza della madre, voce incorporea nascosta per anni dietro i tomi del *Vocabolario della lingua serbo-croata* editi dall'Accademia, non può essere colmata: "[…] *Una volta che qualcosa se ne è andato, se ne è andato per sempre*" (p. 106), come lei stessa confessa al figlio sul letto di morte. Per il figlio non esiste nemmeno più il conforto di un magnetofono che ne raccolga le ultime impressioni, le note a margine di un puzzle esistenziale cui manchino diversi pezzi.

Bibliografia:

David Albahari, *Mamac*, Beograd, Narodna knjiga, 1996 (*L'esca*, trad. Alice Parmeggiani, Rovereto, Zandonai, 2008).

Ljiljana Banjanin, *Due volti dell'esilio nella letteratura serba: Crnjanski e Albahari*, in Giovanna Moracci, Alberto Alberti (ed.), *Linee di confine. Separazioni e processi di integrazione nello spazio culturale slavo*, Firenze, Firenze University Press, 2013, pp.183-197. Disponibile online al link: https://iris.unito.it/retrieve/handle/2318/142672/573676/Lj.%20Banjanin%2C%20%20Due%20volti%20dell%27esilio%20nella%20letteratura%20serba.pdf (ultima consultazione: 21/03/2021).

Danijela Marot Kiš, *Sjećanje na život: pripovijedanje i pamćenje u romanu* Mamac *Davida Albaharija*, in "Slavistična revija", Let. 65, Št. 3 (julij–september, 2017), pp. 475-486. Disponibile online al link: https://srl.si/sql_pdf/SRL_2017_3_04.pdf (ultima consultazione: 21/03/2021).

Zoran Milutinović, *The Demoniacism of History and Promise of Aesthetic Redemption in David Albahari's* Bait, in "Serbian Studies", Vol. 19, No. 1 (2005), pp. 15-24. Disponibile online al link: https://drive.google.com/file/d/1uPEXo9ivItzF9Rmi7Iahn4E2B_aS187w/view (ultima consultazione: 21/03/2021).

Mihajlo Pantić, *Prozni svet Davida Albaharija*, in Veroljub Vukašinović (ed.), *Savremena srpska proza. Zbornik 26. Književnih susreta*, Trstenik, 2010.

Radina Vučetić, *Coca-Cola Socialism: Americanization of Yugoslav Culture in the Sixties*, Budapest-New York, CEU Press, 2018.

Slavenka Drakulić: come le donne alzarono il sipario sul retroscena silenzioso della pulizia etnica nelle guerre jugoslave

Claudia Deretti

Ancor prima che scrittrice, Slavenka Drakulić è una giornalista di origini croate. Costretta all'inizio degli anni Novanta ad abbandonare la terra natìa per trasferirsi in Svezia come rifugiata politica, non cessò tuttavia il suo attivismo pubblicando sia romanzi che vere e proprie raccolte di aneddoti, interviste e storie fin dai primi anni di lontananza dalla patria. È chiaro il fulcro dell'interesse della scrittrice, riassunto in una dichiarazione espressa durante un'intervista nel marzo del 2000:

"[...] *E io sono una donna. Così ho deciso che queste erano le storie che volevo raccontare. Le storie di guerra parlano di distruzione e battaglie e del numero dei morti e di eroismo, raramente riguardano una donna o donne in generale.*"

Drakulić è da sempre una delle voci più impegnate a far luce sulle ombre gettate dalle guerre jugoslave, vissute del resto in prima persona, e in particolare ha saputo incanalare ed esprimere le voci di migliaia di donne derubate della propria identità, della propria umanità. Se la guerra ha lasciato tracce ancora visibili sui muri delle case bosniache, quello che è riuscita a generare attraverso l'espropriazione dei corpi delle donne ridotti alla stregua di carne da macello tinge di mostruoso una storia già sanguinante. Nel 1993 il Consiglio di sicurezza dell'ONU istituisce ad hoc il Tribunale dell'Aja, incaricato di svolgere processi per i crimini di guerra commessi anche durante le guerre jugoslave. In tale sede il conflitto bosniaco rivela in tutta la sua crudezza le pratiche disumane applicate nei campi di prigionia e le migliaia di uomini, donne e bambini uccisi sulla base della loro presunta appartenenza etnica. Le testimonianze delle violenze passano attraverso le labbra di molte donne, che una dopo l'altra raccontarono episodi agghiaccianti alla presenza di imputati recalcitranti ad ammettersi colpevoli. Nella stessa intervista la scrittrice racconta della genesi di *Kao da me nema* (1999), titolo originale della versione tradotta in inglese come *S:− a novel about the Balkans*:

"*Nel 1992 volevo scrivere un libro di documenti, testimonianze raccolte dalle vittime di stupro, con una mia introduzione. Questa era l'idea di partenza. Ma più leggevo e ascoltavo testimonianze, meno ero convinta che avrebbero funzionato per il lettore di un libro del genere. Il modo in cui le storie venivano raccontate - si assomigliavano, erano ripetitive e piuttosto... povere, in qualche modo limitate. Così l'effetto che davano non era quello di identificazione, ma di noia.*"

Come emerge anche dal romanzo, lo stupro rappresenta uno stigma paralizzante nella cultura patriarcale bosgnacca, e la posizione meno illuminata, quella della donna che lo subisce, ne è la parte essenziale. Molte donne furono costrette a portare a termine le gravidanze imposte, venendo liberate tramite scambi di prigionieri solo una volta scaduto il termine ultimo per praticare l'aborto. Alcune di loro partorirono e uccisero i neonati: "*è*

meglio così" è la spiegazione che viene fornita il più delle volte. Si deve soffocare, nascondere il disonore più grande per una donna e per la sua famiglia. È l'unico gesto rimasto alle donne per rivendicare il proprio valore, l'appartenenza prima di tutto a se stesse. Un tumore, un parassita, è così che S.−protagonista del romanzo − chiama l'essere che cresce dentro di lei. Il disgusto racchiuso in queste parole grida alla profanazione senza pietà: il corpo delle donne è calpestato e bruciato, come bandiera nemica da ridurre a brandelli in segno di potere. Il loro grido è ancora più agghiacciante perché muto, contemporaneamente armato di una coscienza propria. Lungo tutto il romanzo, il tema della scelta e della responsabilità si srotola e si frammenta in più direzioni. Tocca non solo le donne del campo ma anche le figure che gravitano attorno alla stanza delle donne, un locale in un edificio a parte adibito a dormitorio dove i soldati tengono il loro harem privato. N. è la moglie del guardiano del campo. È lei ad occuparsi dei bisogni essenziali delle ragazze, a portare loro la zuppa calda, qualche vestito. Non può definirsi la figura perno dell'intero romanzo, eppure dalla sua presenza scaturisce una delle riflessioni più potenti − tra le tante − che il romanzo contiene.

"*Doveva aver avuto la possibilità di scegliere, perché ogni essere umano ha una scelta. Ma cosa posso saperne io o chiunque altro delle possibilità di scelta di qualcuno, pensa S. Può solo attestare che nello scegliere tra l'essere gentile e l'essere crudele con le donne nella stanza, N. ha scelto di essere gentile, di prendersi cura di loro, di portare loro pane e sapone, di consolarle. Proprio in questo consiste la sua scelta. Forse non è abbastanza forte per fare nient'altro, qualcosa di meglio o di più conscio.*" (p. 92)

Tutti, in modo differente, sono volenti o nolenti parte dell'ingranaggio. Lo sono i soldati, il Comandante, e anche N. che fa da figura di congiunzione tra due realtà fratturate e divise. Sembra che con la sua presenza la donna introduca un'altra verità devastante: l'assuefazione al male. S. riflette sul discrimine tra lei e il resto di quel mondo giocato da una mano violenta contro il potere di identificazione di una persona:

"*Una volta che sospetti di essere tu stessa capace di fare la stessa cosa, è già troppo tardi. Perché hai già impercettibilmente mosso il primo passo dall'altra parte, la loro parte.*" (p. 92)

C'è qualcosa di profondamente ammirevole e al contempo avvilente nella pragmaticità di Drakulić la quale, consapevole che il pubblico avrebbe dovuto attendere svariati anni prima di poter leggere un racconto completo di una testimone diretta, cede all'unica opzione rimasta: quella di fabbricare la parte mancante del racconto attraverso la creazione di un personaggio romanzesco personificato da S., che rimane tuttavia l'unico personaggio fittizio del romanzo. Ogni altra testimonianza riportata nel libro è successa realmente; designando ogni personaggio con la sola iniziale del nome, l'autrice riporta voci e storie di sopravvivenza al limite del credibile. Le parole che non sanno essere pronunciate senza lasciare scoperto uno strato ancora infetto sono realtà solo per queste ultime, e in questo forse consiste la maledizione peggiore di queste donne: rimanere "queste donne". In loro la battaglia non ha ancora avuto termine e ne divide le vite tra il passato e il presente. Nel romanzo poco dopo che le è stato

annunciato l'imminente trasferimento in un campo per rifugiati in Svezia, S. compra in una libreria un piccolo dizionario di svedese. È tentata di fare una lista non delle parole utili da imparare ma di quelle da evitare, da tagliare fuori dal futuro.

Ancora oggi, più di vent'anni dopo la fine della guerra, le autorità politiche riescono a sfruttare le tensioni tra famiglie e i postumi della pulizia etnica perpetrata. Non è raro in Bosnia ricordare tra i propri cari un lutto subito in quegli anni e ritrovarsi come vicino di casa un ex-nazionalista serbo o i suoi figli e nipoti. I tentativi di riconciliazione attraversano impennate e picchi sintomo di una mancanza, secondo la giornalista croata, di un vero impegno dai vertici politici in tal senso, che hanno il compito tutt'oggi di dare l'impulso per mettere pace tra i cittadini di una nazione ormai dissolta ma che inspiegabilmente si conserva nei suoi echi più cupi.

Bibliografia :

Slavenka Drakulić, *S.: A Novel About The Balkans*, New York, Penguin, 2000.

Sitografia:

https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/00/04/02/reviews/000402.002coopet.html
https://www.salon.com/2000/03/09/drakulic_2/ (la traduzione dei brani tratti dall'intervista è stata realizzata per l'occasione da me C.D.)
https://www.youtube.com/watch?v=zYwANv94kck
https://www.youtube.com/watch?v=6PXMfvWLTcs
https://estranei.org/2021/01/12/il-corpo-femminile-come-trincea-le-vittime-invisibili-delle-guerre-jugoslave/

Donne e streghe nell'opera di Dubravka Ugrešić

Martina Greco

Dubravka Ugrešić è una scrittrice croata naturalizzata olandese. Nasce nel 1949 a Kutina e cresce mescolando ai miti greci e ai racconti sui partigiani, le storie patinate dei film di Hollywood. La Jugoslavia, dopo il no a Stalin, aveva infatti spalancato le proprie porte ai prodotti culturali dell'Occidente. Nonostante vi fossero queste forme di apertura, le linee guida morali e culturali della società titina non potevano prescindere dall'onnipresenza e onnipotenza dell'apparato statale. All'interno di questo panorama, dunque, un tema scottante come il femminismo doveva per forza finire risucchiato nell'orbita totalizzante del partito. È assai noto, infatti, che l'eguaglianza e la parità dei diritti costituivano le basi su cui si fondava la visione del mondo socialista. L'emancipazione degli strati deboli della società non riguardava soltanto i lavoratori, ma tutti quei gruppi sociali che nello Stato borghese subivano generalmente discriminazioni. Fu così che la questione della parità dei diritti tra uomo e donna, dopo la fine della Seconda guerra mondiale e l'affermarsi del potere di Tito, venne "sottratta" a chi avrebbe potuto allontanarla dall'ideologia del partito e divenne monopolio del regime. Solo negli anni Ottanta in Jugoslavia si tornò a parlare di femminismo: non più un femminismo formale e istituzionalizzato, ma un femminismo che mirava allo smascheramento e alla distruzione dell'atteggiamento paternalistico che la società patriarcale jugoslava, dopo secoli di emarginazione della donna, trascinava ancora con sé. Un folto gruppo di intellettuali, scrittrici, giornaliste, cominciò a muoversi per strappare il discorso dell'emancipazione femminile alle strutture del potere e rivitalizzarlo, risemantizzarlo, riadattarlo alle esigenze di una società in via di trasformazione. Fra queste donne, le più conosciute -almeno in Europa- sono la scrittrice croata Slavenka Drakulić e, appunto, Dubravka Ugrešić. Coetanee, conterranee, entrambe dissidenti ed entrambe molto famose sia in patria che all'estero, le due intellettuali presentano comunque notevoli divergenze rispetto al rapporto con la scrittura e con la questione femminile. Se la prima si dichiara una vera e propria femminista, la seconda si approccia a questa tematica con l'ironia che le è tipica, riflettendo spesso sulle difficoltà che le donne sono costrette a sopportare in un mondo che tenta continuamente di ridurle a banale stereotipo.

Il muro di cliché che circonda la vita di ogni ragazza è l'immagine alla base di uno dei suoi primi scritti: *Štefica Cvek u raljama života* ("Stefania tra le mascelle della vita"). Pubblicato nel 1981, si tratta di un racconto lungo che garantirà a Ugrešić un'entrata trionfale nel panorama della letteratura mondiale. La protagonista dell'opera è la goffa e ingenua Štefica Cvek, che, poco più che ventenne, si rende improvvisamente conto di non aver vissuto appieno la propria vita e decide di voler diventare una donna. Per farlo si affida dunque a quegli strumenti che la società mainstream fornisce a chi si trovi ad affrontare situazioni come questa: le riviste femminili. Dietro consiglio delle amiche si mette a dieta, comincia a leggere libri (partendo ovviamente da *Madame Bovary*), va a teatro, e cerca di arricchire la propria vita di esperienze e conoscenze che avrebbero lo scopo di velocizzare la sua corsa verso la maturità.

Alla fine la trasformazione di Stefania ha luogo. La ragazza dorme tra le braccia del suo secondo uomo (denominato appunto Second, nella traduzione inglese) e percepisce, per la prima volta, il proprio essere donna. Come spiega Sam Sacks in una recensione del 2015 al libro della Ugrešić, si tratta però di una rivelazione molto meno entusiasmante del previsto:

"*Second si addormentò con le braccia attorno a Steffie e l'orecchio di lei che premeva scomodamente contro il suo orologio. Nel terribile silenzio della notte, Steffie ascoltava ipnotizzata*

l'infinito ticchettio dell'orologio. E poi sentì il pigolio di un uccello, poi un altro, e percepì che proprio in quel momento- mentre l'orologio le martellava l'orecchio e il primo uccellino del giorno fuori cantava, in quel puro e limpido frammento di tempo mattutino- fu allora che divenne una donna. Indipendentemente da First, indipendentemente da Second. Per conto proprio."

Stefania ha ottenuto finalmente ciò che desiderava, ma il suo è un successo fatto di solitudine, indifferenza e, ancora una volta, stereotipi. La difficoltà di abbattere le barriere che contornano la femminilità nella visione della cultura di massa, appare particolarmente evidente alla fine del racconto, in cui l'autrice, diventando un vero e proprio personaggio, chiede consigli ad amiche e donne a lei vicine, perché le forniscano idee su come scrivere la conclusione della vicenda di Stefania. Le proposte però si rivelano tutte banali e chiaramente tratte da romanzi rosa e telenovelas. La scrittrice inveisce dunque contro le amiche chiedendo loro se sono in grado di creare qualcosa di originale, per poi scoppiare in lacrime e lasciarle sognanti, immerse nelle loro fantasie kitsch. Ugrešić smaschera così la scarsa qualità delle sottotrame che popolano la vita delle donne, per secoli considerate intellettualmente inferiori, allontanate dalla cultura, impossibilitate a crearsi una propria concezione di se stesse e del mondo e spinte a cercare nell'amore (in un amore spesso deludente e mortificante) l'unica possibile evasione dalla noia, dalla monotonia e dalla passività a cui sono costrette.

Se, però, le donne del mondo di Štefica Cvek sono ancora vittime di una scarsa coscienza di sé e cercano risposte nei prodotti di sottocultura che la società offre loro, le protagoniste di *Baba Jaga ha fatto l'uovo*, altro grande libro al femminile di Ugrešić, hanno una forza assolutamente nuova e prorompente. In questo romanzo, uscito nel 2007, il tema dell'emancipazione femminile viene affrontato in maniera più diretta e con intenso ottimismo. Sono passati trent'anni da *Stefania tra le mascelle della vita*: le donne cominciano finalmente ad avere un ventaglio di possibilità culturali ed esperienziali che non si limita a riviste femminili e film d'amore. Sarà che in questi anni il discorso femminista ha favorito la nascita di un'autocoscienza di genere, sarà che il romanzo si concentra su donne ormai mature, ma le protagoniste di *Baba Jaga ha fatto l'uovo* sono forti, indipendenti e pronte ad affrontare gli imprevisti che la vita tiene sempre in serbo per loro. La narrazione si divide in tre parti: la prima, forse autobiografica, racconta di una scrittrice residente all'estero costretta a fare i conti con la malattia della madre, una donna fiera e permalosa, che anche di fronte alla morte conserva la propria testardaggine, risultando tanto divertente per il lettore, quanto logorante per la figlia. Quest'ultima si troverà ad affrontare un viaggio nel paese natale della mamma, in Bulgaria, accompagnata da una petulante studiosa di folclore, Aba Bagay che, nonostante la goffaggine iniziale, rivelerà all'ultimo la propria tenacia. La seconda parte consiste in un racconto di finzione, che vede come protagoniste tre anziane e vispe signore in vacanza in Repubblica Ceca. La storia è interamente ambientata in una spa, all'interno della quale le donne vivranno, e faranno vivere agli altri ospiti, avventure straordinarie (nel senso etimologico del termine), acquisendo consapevolezze sulla propria vita e sul proprio passato che cambieranno per sempre il loro futuro. La narrazione è ricca di rimandi popolari e simbologie, prima tra tutte l'uovo (fra le altre cose, la cassa da morto in cui depositeranno il cadavere di una delle tre avrà la forma di un uovo gigante), ma anche di riferimenti

alla cultura "alta", descrizioni di quadri e citazioni bibliche, nonché una strizzatina d'occhio alle idee sull'immortalità che hanno caratterizzato il misticismo russo. Nella terza e ultima sezione si ha però la rivelazione: la narrazione viene presentata come una risposta della studiosa di folclore Aba Bagay – la stessa che il lettore aveva trovato nella prima parte del romanzo – a un editore che le chiede di decifrare i rimandi alla mitologia slava presenti nell'opera di una scrittrice dell'est che è in corso di valutazione (chiaramente l'opera in questione è la stessa che si è letta fino a quel momento). La folclorista dà vita così a un vero e proprio saggio sulla figura di Baba Jaga (rendendo evidente al lettore che il suo nome non è altro che un anagramma di quello della strega), un saggio che pian piano assume tratti sempre più marcatamente femministi, fino a terminare con una chiamata alla sollevazione di genere contro le ingiustizie subite nel corso dei secoli. Attraverso uno studio del mito, Ugrešić si addentra nei pregiudizi che hanno da sempre intrappolato le donne, soprattutto se anziane e non più in grado di espletare quelle che dovrebbero essere le loro funzioni sociali: piacere agli uomini e fare figli. La figura di Baba Jaga, si erge così a emblema della femminilità demonizzata, marginalizzata, disprezzata e dileggiata. La strega slava nasce come simbolo delle forze della natura, è madre della terra e creatrice e, con l'affermarsi della società patriarcale, diventa un essere mostruoso, una vecchia sola che vive ai margini della foresta e che l'uomo può controllare solo tramite la sottomissione:

"*Come affrontano la loro paura gli eroi? Al primo incontro con Baba Jaga si comportano in maniera molto spavalda: «Avanti, vecchia, cos'hai da gridare! Prima dammi da bere e da mangiare, preparami un bagno, e dopo mi farai le tue domande». Nel tono e nel senso della frase riconosciamo uno stereotipo: è così che negli ambienti patriarcali i mariti si rivolgono alle mogli. Non ci aspetteremmo un comportamento del genere da un giovane che incontra per la prima volta un'anziana che non conosce, ma stranamente la formula magica funziona. Nell'udire quel tono e il senso della risposta, Baba Jaga si ammansisce immediatamente e fa subito ciò che le viene chiesto.*" (p. 332)

La genialità dell'autrice consiste nel fornire, attraverso questa sezione, le chiavi di lettura delle altre due parti dell'opera, creando contemporaneamente un interessantissimo compendio di folclore slavo e interpretandolo con la lente di uno studioso attento agli indizi sociologici che questi miti portano con sé. Ugrešić salta con una naturalezza impercettibile dalla descrizione fisica delle streghe all'ossessione moderna per l'estetica e la chirurgia plastica, istituendo brillanti paragoni tra Baba Jaga e Paris Hilton o Kate Moss.

Autrice di scritti sagaci, arguti e ironici, Dubravka Ugrešić ribalta continuamente qualsiasi stereotipo di genere e, in *Baba Jaga ha fatto l'uovo*, invita tutte a farlo, dando vita a una vera e propria chiamata alle armi, la cui potenza può essere compresa soltanto leggendo il testo:

"[…] *Immaginiamo che le donne (che dopotutto sono solo una trascurabile metà del genere umano, no?), le Babe Jage, tirino fuori le spade da sotto alle loro teste e vadano a regolare i conti! Per ogni ceffone, per ogni stupro, per ogni ferita, per ogni offesa, per ogni sputo caduto sul loro volto. Proviamo a immaginare tutte quelle spose e vedove indiane arse vive che si sollevano dalle ceneri e partono per il mondo con le spade sguainate in mano! Immaginiamo tutte quelle donne invisibili, che sbirciano il mondo dai loro burqa-bunker, attraverso grate di tela* […] *Immaginiamo un esercito di milioni di "pazze", senzatetto, mendicanti; donne con i volti bruciati dall'acido* […]*; donne le cui vite sono sotto il totale controllo dei loro mariti, padri e fratelli; donne lapidate che sono sopravvissute e donne che hanno esalato l'ultimo respiro per mano di un'orda di maschi vendicativi. Immaginiamo adesso che tutte queste*

donne si sollevino le vesti e impugnino le spade... […] *Che la smettano di inginocchiarsi davanti a maschi dagli occhi iniettati di sangue, colpevoli della morte di milioni di persone, e che non ne hanno ancora abbastanza... Perché sono loro, quelli che si lasciano dietro una scia di teschi umani, e poi l'immaginazione umana, troppo stupida, pianta quei teschi sulla palizzata di una vecchia sola che vive ai margini della foresta...*" (pp. 413-414)

Bibliografia:

Alison Anderson, *Dubravka Ugrešić and Contemporary European Literature: Along a Path to Transnational Literature*, in "World Literature Today", 2017.

Elisabeth Bachner,, in "Bookslut", 2010.

Stevie Davis, *In praise of the mythical older woman*, in "The Independent", 2009.

Jasmina Lukić, *Poetics*, *Politics and Gender*, in "Women and Citizenship in Central and Eastern Europe", 2006, pp. 239-257.

Jasmina Lukic, *Witches Fly High, The Sweeping Broom of Dubravka Ugrešić,* in "European Journal of Women's Studies", Vol. 7, 2000.

Sam Sacks, *Steffie Cvek and Miloš Hrma, Literary Half-Sibblings*, in "World Literature Today", 2015. (La traduzione è stata fatta per l'occasione da me M.G.)

Dubravka Ugrešić, *Baba Jaga ha fatto l'uovo*, Milano, Nottetempo, 2011.

Sitografia:

Ellen Elias-Bursać, *Dubravka Ugrešić: Who am I, Where am I, Whose am I*, Literary Hub, 2016. https://lithub.com/dubravka-ugresic-who-am-i-where-am-i-and-whose-am-i/ [ultimo accesso 19/03/2021].

Desanka Maksimović: una poetessa classica nel cuore delle avanguardie

Lara Pasquini Perrott

Al termine della Prima guerra mondiale e dopo la formazione del Regno dei serbi, croati e sloveni, nel 1919 nacque il movimento letterario dei giovani (*Grupa umetnika* – gruppo degli artisti) che vide la luce a Belgrado, la capitale del nuovo stato. In questo periodo di effervescenza letteraria e artistica, nella letteratura serba si formarono diverse avanguardie, fra cui l'espressionismo, il dadaismo e il surrealismo. Al centro di questa nuova sensibilità vi era l'esigenza di liberarsi dal giogo della tradizione e di reinventare l'espressione poetica con forme estremamente moderne. I modernisti serbi di questo periodo furono Miloš Crnjanski, Stanislav Vinaver, Rastko Petrović, Rade Drainac e i surrealisti serbi (per esempio Marko Ristić, Milan Dedinac, Dušan Matić, Koča Popović).

È proprio in questo periodo che - nel cuore di una Belgrado portavoce dell'estrema modernità delle avanguardie – si trasferì la giovane Desanka Maksimović (1898-1993). Desanka, appena iscritta all'università di Belgrado, consegnò il suo quaderno di poesie a Sima Pandurović, uno degli editori della rivista "Misao", che lo diede a sua volta al suo collega Velimir Živojinović Masuka. Quest'ultimo ne rimase entusiasta e si impegnò a pubblicarle tra il 1920 e il 1921. Ben presto altre sue poesie vennero pubblicate nella rivista più conservatrice "Srpski književni glasnik" ("Il messaggero letterario serbo").

Ciononostante, la poetica di Desanka fu giudicata severamente da altri redattori della rivista "Misao" ("Pensiero"). Venne denominata come un'autrice tradizionale e fin troppo vicina alla poesia epica medievale serba. Molti critici letterari continuarono a considerare la poesia della Maksimović troppo semplice, insufficientemente elaborata, superficiale, seppur seducente ritmicamente e musicalmente. In seguito, in un ambiente letterario e intellettuale a prevalenza maschile, le furono rivolti anche molti pregiudizi di genere. Uno dei primi a esprimersi in tal senso fu, nel 1924, il rinomato critico Milan Bogdanović, il quale, nella recensione alla sua prima raccolta, diceva che si trattava "*di una letteratura tipicamente femminile, con tutti i pregi e i difetti che implicava questa categorizzazione*". Dopo esser trascorsi quasi trent'anni, nel 1952, il surrealista Marko Ristić sottolineò il fatto che nonostante Desanka avesse prodotto innumerevoli componimenti, era la prova vivente che non si dovrebbe prendere come regola l'idea che la quantità rappresenti la qualità dell'opera.

Inoltre, è interessante notare come circa un secolo dopo dalla prime critiche rivolte all'autrice, l'opera di Maksimović sia stata oggetto di un dibattito molto acceso. In Serbia, nelle aule del Ministero della Pubblica Istruzione, riecheggiava l'idea di voler togliere le sue celebri raccolte *Pesme* ("Poesie", 1924) e *Tražim pomilovanje* ("Chiedo grazia", 1964) dal programma della terza e quarta liceo. Fortunatamente, a seguito di proteste e forti commenti di indignazione, nell'estate del 2020, il ministro della Pubblica Educazione ha ammesso che la poetessa non sarebbe stata tolta dal programma di letteratura delle scuole superiori.

Polemiche *à part*, pur restando all'interno del canone tradizionale, questa autrice, professoressa e membro dell'Accademia Serba delle Scienze e delle Arti dal 1965, riuscì a elaborare una poesia degna di essere coronata da numerosi premi letterari importanti, fra cui *AVNOJ* (1970)*, Vuk* (1974) *e Njegoš* (1984).

Ivan V. Lalić definì Desanka Maksimović come una poetessa che era "*sempre autentica nella propria fedeltà a sé stessa, alla propria natura e alla propria poesia* […] *e questa costanza si trova nel suo linguaggio, nella genesi dell'immagine, nel senso della vita in poesia, nella relazione del soggetto poetico con il mondo. Si tratta forse di*

una profonda fiducia nel mondo, di un senso di armonia con le pulsazioni del mondo e del riconoscimento dei segnali che questo emette. È stato così, forse, che è nato questo linguaggio poetico di una inesauribile freschezza."

La poetica di Maksimović è paragonabile per la sua immediatezza e spontaneità a quella di Jacques Prévert. Desanka, come il famoso poeta francese, penetra il cuore delle persone, diventando una sorta di poetessa del popolo. Non a caso Maksimović è stata una delle autrici più amate e citate nella memoria collettiva dell'ex-Jugoslavia.

Le fasi poetiche di Maksimović possono essere comparate alle mezze stagioni. La fase giovanile è sicuramente l'emblema della primavera, caratterizzata da una rinascita eterna dell'io lirico in totale armonia con la natura e gli uomini. La fase della maturità assume invece le sembianze dell'autunno, dove le foglie ingialliscono, cominciano a marcire e cadono, poiché con il passare degli anni, le esperienze amare della vita lasciano delle ferite che forse neanche Dio può più curare.

Le sue poesie giovanili, raccolte nel volume *Pesme* del 1924, sono degli inni all'amore e alla natura. Vi troviamo spesso l'evocazione di un *locus amoenus* dove serpenti, uccelli, una verde foresta e un uomo-albero vivono in pace ed armonia. In questo microcosmo paradisiaco, emergono la grande sensibilità e umanità di Desanka verso tutti gli uomini, gli animali e il mondo vegetale. Inoltre, da un punto di vista tematico e stilistico, Maksimović si ispira ai componimenti tradizionali giapponesi: gli *haiku*. A tal proposito, Desanka nella prefazione del libro *Ozon zavičaja* ("L'ozono della patria", 1990) ammise la sua ammirazione verso la poesia tradizionale giapponese.

La poetica di Maksimović viene erroneamente considerata semplice, poiché in realtà le sue fonti letterarie sono molteplici. Senza ombra di dubbio, è un'erede dell'altissima poesia orale dei cicli epici serbi, della poesia tradizionale giapponese, ma è anche figlia del Romanticismo serbo, in particolare del poeta romantico Branko Radičević.

I suoi componimenti sono ricchi di simboli, di cui uno molto ricorrente è il vento. Il vento che si presenta nel suo duplice volto, da una parte è un elemento naturale che si infrange tra i due amanti soli nella foresta, dall'altra è nel senso biblico la voce di Dio.

Tuttavia, Desanka non si schierò mai a favore dello sperimentalismo poetico tipico delle avanguardie, come si può notare per esempio nella sua celebre poesia *Strepnja* ("L'ansia"). In questa lirica, vi è una rappresentazione pudica e delicata di uno sguardo tra due innamorati, dell'ansia dell'incontro e del rifiuto di un amore carnale. Un amore che deve rimanere platonico e spirituale. Si tratta dunque di una rinuncia all'amore, un *Leitmotiv* che si ritrova spesso nelle liriche dei cicli epici della poesia medievale serba.

"*Ne,nemoj mi prići!Ima više draži / Ova slatka strepnja, čekanje i stra` - No, non t'avvicinare! È molto più suadente / quest'ansia dolce di paura e d'attesa.* […]

Ne, nemoj mi prići! Našto to, i čemu? / Iz daleka samo sve ko zvezda sja - No, non

t'avvicinare! Perché farlo e a che scopo? / Soltanto da lontano tutto splende come una stella […]"

Nonostante l'io lirico di Maksimović si sia fatto portavoce della bellezza della madre terra, che protegge e dona pace all'anima, è stato anche un *je engagé*.

Nel corso della sua vita Desanka fu una brava educatrice e gli studenti furono per lei i figli che non aveva mai avuto. Negli anni Quaranta, la sua coscienza non riuscì a rimanere in silenzio e si impegnò a portare testimonianza della tragedia di una rappresaglia nazista a Kraguljevac, in cui fu fucilata un'intera generazione di studenti del ginnasio locale, assieme agli insegnanti. Questa poesia è, da una parte, un grido di dolore e di protesta contro l'orrore e l'insensatezza della violenza e, dall'altra, un modo per ricordare le vittime innocenti di questo tragico evento.

"*Krvava bajka* ("Favola sanguinaria")
Avvenne in un paese di contadini
nella Balcania montuosa:
una compagnia di alunni
in un giorno solo morì
di morte gloriosa.
Avevano tutti la stessa età,
scorrevano uguali per tutti
i giorni di scuola, andavano alle cerimonie in compagnia,
li vaccinavano tutti
contro la stessa malattia.
Morirono tutti in una giornata sola.
[…]
Stringevano in saccoccia con ardore
una manciata di comuni sogni,
di comuni segreti
patriottici e d'amore.
E ognuno, lieto della propria aurora,
credeva di poter correre molto
tanto ancora
sotto l'azzurro tetto rotondo
fino a risolvere
tutti i compiti di questo mondo.
[…]
File intere di ragazzi
Si presero per mano
e, dall'ultima ora di scuola,
si avviarono alla fucilazione
calmi, col cuore forte,
come se nulla fosse la morte.
File intere di compagni
salirono nella stessa ora
verso l'eterna dimora."

Nella fase della maturità di Maksimović spiccano due raccolte: *Tražim pomilovanje* ("Chiedo grazia", 1964) e *Nemam više vremena* ("Non ho più tempo", 1973).

Nella raccolta *Tražim pomilovanje*, Desanka si confronta in un dibattito lirico, con il codice delle leggi dello Car Dušan, codice medievale serbo di cui rifiuta la crudeltà, contrapponendogli una filosofia del perdono e della pacificazione di natura quasi religiosa. Questa raccolta, libro di poesie o poema – come la definirono gli studiosi – attirò subito una grande attenzione dopo la sua pubblicazione. Molti conclusero frettolosamente che l'opera si faceva portavoce del canone etico e morale della Chiesa ortodossa. Tuttavia, questa raccolta, estremamente originale e talvolta impenetrabile, descrive la totalità dell'esistenza umana.

Le poesie esprimono la convinzione che il pensiero divino si rifletta nella testimonianza dell'umanità. Solo quando un uomo si riconosce in un altro diventa spiritualmente illuminato e viene condotto alla sua essenza interiore. La poetessa implora dunque il perdono universale per le "anime imprigionate", perché le persone sopraffatte dalla debolezza trascurano la luce della gentilezza interiore. Desanka in questa raccolta è riuscita ad unire una ricerca religiosa, storica, lirica e metafisica di cui il filo conduttore è l'essere umano. Ha testimoniato che la misericordia è il sentimento più alto dell'etica e che se due uomini riescono a comprendersi, a provare empatia l'uno per l'atro, allora in quel momento, lo spirito di Dio è con loro.

Infine, nella raccolta *Nemam više vremena*, l'autrice prende in considerazione questioni legate alla fine della vita e al suo senso, e alcune di queste poesie risultano fra le sue creazioni più riuscite.

"*Nemam više vremena za sitnice, / treba sad misliti na večno i neobuhvatno. Non ho tempo per le piccole cose, /Adesso si dovrebbe pensare all'eterno e all'incomprensibile*

[…] *Nemam više vremena za bogove tuđe, / ni svoga nisam dobro upoznala. Non ho tempo per gli dei altrui / Non ho conosciuto bene neanche il mio*

[…] *Nemam više kad da se pridružujem / ni onima koji istinu dokazuju. Non ho più tempo per unirmi / neanche a coloro che dimostrano la verità.*

[…] *Nemam kad da sanjam, da lagano koračam. / Non ho tempo per sognare, per camminare lentamente.*"

Desanka Maksimović morì l'11 febbraio del a Belgrado, all'età di 95 anni. Fu seppellita a Brankovina, dove trascorse la sua infanzia e frequentò la scuola elementare, che fu ricostruita in suo onore. Inoltre, dopo la sua morte venne fondata la "Fondazione Desanka Maksimović", che oggi organizza il premio letterario a lei intitolato.

La sua tomba si trova al centro di un bosco, in un piccolo angolo di paradiso, dove si odono il canto degli uccelli sui rami degli alberi, il miagolio di alcuni gatti che le girano attorno e i passi dei visitatori che le rendono omaggio.

Bibliografia:

Milan Bogdanović, *Desanka Maksimović: Pesme,* Beograd, "Srpski književni glasnik", knj. 13, br.4, 1924, pp. 309–311.

Milan Bogdanović, *Desanka Maksimović: Zeleni vitez*, Beograd, "Srpski književni glasnik", knj. 31, br. 1, 1930, pp. 63–68.

Ljubica Đorđević, *Pesničko delo Desanke Maksimović*, Beograd: Filološki fakultet, 1973.

Sanja V. Golijanin Elez, "Modernost slovenskih impulsa (dijalog autor-junak) u pesničkom delu Desanke Maksimović – ontološke premise slovenskog bratstva", *Nasleđe* 37, 2017, pp. 87-108.

Ivan V. Lalić, "Poezija Desanke Maksimović", in *Književnost,* 1970, n. 2; qui riportato da: *Savremena poezija,* a cura di Sveta Lukić, Beograd, 1973, pp. 213-221. Traduzione in italiano in Bojan Mitrović, Marija Mitrović, *Storia della cultura e della letteratura serba,* Lecce, Argo, 2015, p. 134.

Nebojša Lazić, "Fenomen mikrokosma u poeziji Desanke Maksimović", in *Baština*, Priština, sv. 9-10, 1998-1999, pp. 165- 174.

Desanka Maksimović, *Krvava bajka*, Beograd, Kultura, 1966.
Desanka Maksimović, *Nemam više vremena*, Draganić, 1997.
Desanka Maksimović, *Ozon zavičaja,* Beograd, Draganić, 1997.
Desanka Maksimović, *Pesme,* Beograd, Prosveta, 1966.
Desanka Maksimović, Zbirka "Tražim pomilovanje", prir. Ana Ćosić-Vukić, Beograd: Zadužbina Desanke Maksimović, 2007.
Bojan Mitrović, Marija Mitrović, *Storia della cultura e della letteratura serba,* Lecce, Argo, 2015, pp. 133- 135.
Slavko Petaković, "Metafizičko zaleđe u zbirci Desanke Maksimović Tražim pomilovanje", in *Književnstvo, časopis za studije književnosti, roda i kulture,* Vol. 6, (2016). DOI: https://doi.org/10.18485/knjiz.2016.1.2
Marko Ristić, "Tražim pomilovanje" Desanke Maksimović, Beograd, Književnost, XX, knj. 43, 9, 1966, pp. 230–235.
Marko Ristić, *Književna politika*, Beograd, Prosveta, 1952.
Tiodor Rosić, *„Tražim pomilovanje" Desanke Maksimović*, Beograd: BIGZ, 2005.

Lena Constante: una voce femminile nella letteratura del gulag romeno

Anna Chiara Canova

Esiste una letteratura del gulag femminile? Partire da questa domanda è doveroso. Indubbiamente nell'esperienza dell'attraversamento dell'inferno concentrazionario le distinzioni di genere vengono meno; la prigionia era accompagnata da strategie di tortura che intendevano spersonalizzare e disumanizzare l'individuo indipendentemente dal suo essere uomo o donna; inoltre l'esperienza a livello percettivo era piuttosto simile indipendentemente dal genere e dalla propria interiorità: la sofferenza, la paura, il freddo, i dolori fisici e la fame sono solo alcuni dei sentimenti che accomunano le memorie di uomini e donne che descrivono tali esperienze. Dopo essere stati privati del loro status sociale, della loro vita e della loro sessualità, l'abbrutimento fisico e la cancellazione dell'identità di genere diventavano il mezzo finale per annientare lo spirito dei detenuti: è importante quindi sottolineare che sia nelle prigioni che nei gulag, l'annientamento della condizione femminile avveniva non perché tale ma perché parte dell'essere individui aspiranti a libertà e diritti.

Tuttavia, nelle memorie del gulag scritte da donne è possibile rinvenire delle peculiarità esclusivamente femminili; per porne in evidenza alcune si è scelto qui di indagare il caso di Lena Constante. Scrittrice e artista romena, nacque a Bucarest nel 1909 dove in seguito studiò pittura e si occupò di ricerche etnografiche sull'arte tradizionale dei villaggi romeni. Il 17 gennaio 1950 venne arrestata nell'ambito del processo farsa al "gruppo Pătrășcanu"; indetto dal segretario generale del partito comunista romeno Gheorghe Gheorghiu-Dej contro Lucrețiu Pătrășcanu, ex ministro della giustizia e fondatore del partito; fu il primo processo politico di matrice stalinista del dopoguerra romeno. Per la sua amicizia e collaborazione professionale al Teatro delle marionette di Bucarest con Elena, la moglie di Pătrășcanu, Constante venne condannata, dopo 5 anni di inchiesta trascorsi in quattro carceri diverse, a un totale di 12 anni di detenzione.

Da sinistra Lena Constante, Elena Pătrăscanu e Ana Pauker. Sullo sfondo Lucrețiu Pătrășcanu

La testimonianza dell'esperienza carceraria è racchiusa in due diari: i primi otto anni di detenzione sono raccontati in *Evadarea tăcută: 3000 de zile singură în închisorile din România* ("L'evasione silenziosa: 3000 giorni, sola, nelle prigioni romene", 1992), definito dalla studiosa di gulag romeni Ruxandra Cesereanu come "l'inferno della solitudine", il diario descrive quella mostruosa e terrificante morsa dell'isolamento. Nel secondo diario *Evadarea imposibilă: penitenciarul politic de femei Miercurea Ciuc 1957-1961* ("L'evasione impossibile: il penitenziario politico femminile Miercurea Ciuc 1957-1961", 1993) vengono descritti i successivi quattro anni di prigionia trascorsi nel penitenziario di Miercurea-Ciuc, una delle prigioni femminili più dure del sistema penitenziario romeno. Reputato da Cesereanu come "il purgatorio della promiscuità" Constante descrive l'esperienza carceraria collettiva, più vicina all'illusione della libertà ma non meno infernale di quella in solitudine.

Ne *L'evasione silenziosa* la dimensione della solitudine diventa un elemento vitale per Constante attraverso il quale può evadere in una propria dimensione immaginaria, in un rifugio interiore ed estetico che rafforza la sua libertà spirituale: attaccandosi saldamente alla sua identità di artista ella scrive solo mentalmente e crea poesie, commedie e piccoli racconti che l'aiutano a sopravvivere mantenendo intatta una parte del suo essere. Questa operazione aiuta l'autrice a farsi forza anche di fronte al pericolo dello stupro, rischio molto accentuato della prigionia femminile.

Le memorie di Constante, soprattutto nel periodo dell'isolamento, sono ricche di passaggi che segnalano il rischio per una donna di incorrere in tali abusi, soprattutto nella condizione dell'isolamento che impediva all'autrice di trovare conforto nella presenza di altre detenute; la donna era vittima dello sguardo indiscreto di diverse guardie carcerarie che la scrutavano non per l'essere donna nella sua totalità ma solo per l'apparenza di donna-oggetto.

Intervallato al lavoro creativo mentale ci sono le conversazioni con le altre detenute che avvengono battendo sui muri delle pareti delle celle. Nell'"incontro" attraverso le pareti con cinque detenute esponenti del movimento xenofobo e di estrema destra della Guardia di Ferro,Constante viene meno anche alle categorie pregiudiziali dettate dal suo orientamento politico.

"*Una mattina, quando mi hanno chiesto di nuovo, per mezzo del codice-abecedario: "Chi sei?", Ho finalmente risposto dicendo loro il mio nome e il processo in cui ero stata coinvolta. A mia volta ho scoperto che c'erano cinque donne nella cella, tutte e cinque condannate per aver fatto parte della Guardia di Ferro. Scoprire che le mie vicine erano legionarie mi ha fatto rabbrividire. Ma ho superato la mia avversione. Anche loro come me erano in prigione e non volevo essere il giudice di nessuno. I miei giudici mi avevano trasmesso un disgusto eterno per i processi.*" (p. 220)

Nei giorni seguenti, sarà proprio grazie alla "compagna legionaria", Gigi, che la donna riscoprirà il potere della comunicazione tra detenute, infatti grazie alle lezioni impartite dalla vicina di cella ella apprenderà il codice morse, che le permetterà di entrare nella vita segreta del carcere.

L'utilità del codice morse insieme al codice telegrafico di allarme sempre insegnatole da Gigi consentirà alle donne di tutta la prigione di scambiarsi messaggi vitali per la loro sopravvivenza nel penitenziario, permettendogli di comunicare quando avvenivano le perquisizioni nelle celle e riuscendo così anche a scambiarsi informazioni sugli avvenimenti esterni al carcere.

Nella parte finale de *L'evasione silenziosa* Constante segnala un tema praticamente assente nella letteratura del gulag maschile, quello dell'omosessualità. A partire dagli anni '50, con l'instaurazione del regime comunista in Romania la persecuzione sociale di cosiddetti "invertiti sessuali" divenne sistematica; all'interno dei penitenziari femminili casi simili venivano tenuti nascosti, anche alle altre detenute spesso considerate delle possibili delatrici. Nei suoi diari Constante non approfondisce dettagliatamente tale

tema proprio per la cautela e la segretezza con cui si instauravano queste relazioni.

Tuttavia, nel corso dei suoi ultimi due anni di penitenziario in isolamento, conobbe dall'altra parte del muro una giovane ragazza che titubante e in cerca di una sorta di redenzione le pose domande sul lesbismo; Constante ricorda cosa le raccontava la cattolica puritana S. e poi, titubante, la consola.

"*S. diceva che, delle centinaia di donne di Mislea, solo tre erano lesbiche dichiarate. Non essendo più delle giovinette, avevano molta poca esperienza, molta insicurezza e attiravano parecchie ragazze giovani, alcune ancora vergini e tormentate da problemi e rimpianti. E così per queste donne, condannate a molti anni di prigione,e con la consapevolezza che la loro giovinezza sarebbe appassita nello squallore del penitenziario, amare – addirittura una donna – era la strada più normale per dar voce agli istinti repressi. Mi sembrava ingiusto che la mia vicina soffrisse. Ne percepivo il rimorso e stavo male. La mia risposta tentava di tranquillizzarla e di liberarla da inutili sofferenze.* […] *Due anni dopo abbandonava la prigione piangendo. Dopo alcuni mesi era già sposata e un anno dopo, madre*." (p. 244)

Constante considera le relazioni omosessuali tra detenute inserendole nella categoria dei rapporti di amicizia-passione che tengono in vita l'affettività delle giovani donne e le pulsioni relative alla sfera sessuale; ma attraverso quei dialoghi, dai muri della cella riusciva per la prima volta dopo tempo a sentirsi utile dando consigli e ricevendo le confessioni delle detenute.

Le pareti della cella che, nonostante i silenziosi dialoghi, lasciavano a Constante la personale dimensione della solitudine verranno abbattute nel momento in cui verrà trasferita in un'unica cella insieme ad altre 14 donne. La solitudine, quella che le permetteva un costante lavoro creativo, sarà ciò che, in un primo momento, più le mancherà quando, terminati i suoi otto anni di reclusione da semi-isolata, rientrerà nel microcosmo di una stanza popolata da interazioni sociali relativamente normali.

L'evasione impossibile si apre proprio con la descrizione del profondo turbamento e dalla paura dovuti alla convivenza e al timore che le altre detenute potessero diventare sue nemiche o farle del male, tanto che Constante si sofferma nella descrizione delle sue corde vocali che parevano non fossero più educate alla naturale vibrazione necessaria per la pronuncia dei suoni.

Lena Constante-Brauner, "Infern IV"

Il carcere di Miercurea-Ciuc era un tipico penitenziario del sistema repressivo stalinista romeno in cui non vigeva alcuna distinzione tra le prigioniere politiche e le criminali comuni. Con il suo sguardo da ricercatrice Constante riesce a tracciare una mappatura autentica sia delle carnefici sia delle vittime, tra cui non può essere disegnata una linea netta; brutale nella descrizione di alcune donne vede in loro l'essere amorfe e senza personalità; tuttavia coloro che la colpiscono maggiormente sono le contadine. Donne condannate per omissione di denuncia poiché avevano dato rifugio a partigiani anticomunisti o per non aver denunciato un marito o un figlio, donne che si erano opposte alla collettivizzazione delle terre: il loro spazio esistenziale, quello della terra, gli era stato tolto improvvisamente in nome

dell'eliminazione della proprietà privata o in nome della lotta contro i nemici del popolo e, prive di educazione e nella loro semplice concezione del mondo, non comprendevano le ragioni della loro detenzione. Paurose? Sì, tuttavia Constante anche in loro vede quel coraggio, quel sentimento "*forte, affettivo e assolutamente femminile: la solidarietà*." (p.223)

Nel secondo diario emerge preponderante un'altra problematica, elemento unico della letteratura del gulag femminile: il ciclo mestruale si trasformava in dramma e diventava motivo di vergogna poiché le detenute, prive di mezzi igienici e senza il loro spazio intimo erano costrette a sporcare di sangue i pavimenti della prigione incorrendo poi nei successivi richiami e nelle umiliazioni delle guardie carcerarie.

"*Nelle prigioni, soprattutto in quelle con le celle comuni, le donne sono colpite da un'immensa difficoltà risparmiata agli uomini. La maggior parte delle donne è giovane. Non hanno raggiunto l'età della menopausa. Ogni giorno, molte donne hanno le mestruazioni nello stesso momento. Non avevamo ovatta. Nemmeno assorbenti igienici. Pezzi di stoffa strappati? Pochissimi. Comunque, come lavarli? Come cavarsela? Povere donne! A volte, mentre camminavano con cautela verso il gabinetto, il sangue scorreva, goccia a goccia, lungo le loro cosce, lungo le loro gambe, e goccioline rosse cadevano sul pavimento. Più giovani erano, più si vergognavano della loro condizione.*" (p.163)

Il mestruo cessava dopo pochi mesi dall'inizio della detenzione a causa della malnutrizione e della consecutiva perdita di peso, l'amenorrea veniva spesso vissuta dalle detenute con molto sollievo, nonostante rappresentasse la perdita di un ennesimo tassello della femminilità.

Consegnando alla memoria collettiva sia la sua l'esperienza della carcerazione in isolamento sia quella condivisa, Constante fornisce una testimonianza autentica utile alla comprensione della prigionia come esperienza di genere. Ciò che emerge prepotentemente da entrambi i diari è un cambiamento interno di Constante e la scoperta della solidarietà femminile: se nel primo diario la solitudine sarà il rifugio, nel secondo, lo stretto contatto con le altre detenute farà sì che l'autrice riesca a sentirsi in intima connessione con le compagne. Significativo è l'episodio descritto in *L'evasione impossibile* dove Constante viene punita insieme ad una giovane detenuta di nome Nuti: ammanettate schiena contro schiena e costrette a stare in piedi per ore senza che nessuno potesse parlare loro.

Constante, percependo la paura della compagna sceglie di non evadere nella sua interiorità ma di annullare il suo bisogno per consolare la compagna più spaventata e lo fa narrandole la storia de *Il ritratto di Dorian Gray*. Con quell'atto Constante rinuncia al suo "io" per condividere la paura e la sofferenza del "tu"; in quella condizione il "noi" di tutte quelle donne ridotte a corpi androgini, ammalate, derubate della loro storia e della loro identità femminile, diventa infine più importante della sopravvivenza del singolo "io".

La solidarietà femminile è l'irriducibile componente vitale che sovverte l'ordine

disumanizzante del gulag e, nonostante le sofferenze di tutti i tipi, la mancanza di igiene, l'isolamento, le barbarie e le punizioni permette a Constante, donna e artista, di riprendere il filo del tempo spezzato e di tesserci parole di sangue e carne per raccontare la "*bellissima storia di solidarietà femminile nella sofferenza*". (p.249)

Bibliografia:

Lena Constante, *L'evasione silenziosa*, traduzione di Angela Tarantino, Roma, Nutrimenti, 2007.

Lena Constante, *Evadarea imposibilă: Penitenciarul politic de femei din Miercurea-Ciuc 1957–1961*, Bucarest, Humanitas, 2013.

Ruxandra Cesereanu, *Gulagul în cosțiința românescșă. Memorialistica și literatura închisorilor și lagărelor comuniste*, Iași, POLIROM, 2005.

Ruxandra Cesereanu, *Three Feminine Testimonies and Perspectives on the Gulag*, reperibile in: https://www.academia.edu/44363086/Ruxandra_CESEREANU_Three_Feminine_Testimonies_and_Perspectives_on_the_Gulag

"…là, dove-non-so, porta la cosa-che-non-so." "Topografia" di un arcipelago

Bianca Dal Bo

Si inizia con una storia. Da una data: 20 agosto 1945. Si inizia da un luogo: la città di Brno. A Brno il 20 agosto 1945 nasce Sylvie Richterová. Brno, la città natale del poeta Jan Skácel, del compositore Leoš Janáček, degli scrittori Antonín Kratochvíl e Věra Linhartová… e delle due più famose perle del romanzo ceco: Bohumil Hrabal e Milan Kundera. Sylvie Richterová lascia Brno nel 1963 trasferendosi a Praga, per frequentare il corso di Lingue e Letterature moderne alla Univerzita Karlova. Nel 1971 emigra in Italia, a Roma, dando inizio a una carriera di docente universitaria e, soprattutto, scrittrice di saggi, poesie e romanzi, o meglio, "poesie di romanzo". L'esperienza dell'emigrare, dello spostarsi – nel suo caso, per scelta – in un altro posto in cui vigono differenti coordinate geografiche e mentali, si rivela per la scrittrice come la possibilità preziosa, e da alimentare di continuo, di vedere le cose in modo diverso. Sottolinea riguardo alla sua scelta di vivere in Italia, in una recente intervista: "*È stata la fortuna e anche la scommessa della mia vita di poter cambiare continuamente la prospettiva, la distanza, la visuale.* […]", allo scopo di poter scorgere in modo più distaccato e consapevole le contraddizioni della sua patria. Il distacco con la Cecoslovacchia non è però una chiusura, un passato immagazzinato in una dispensa di cetriolini sottaceto in barattolo. Il dialogo con la propria casa, con la propria memoria, rimane per la scrittrice una porta sempre aperta.

Sono gli anni – quelli in cui Richterová riesce a emigrare in Italia – della Primavera di Praga, della scoperta di amare verità sui crimini del regime comunista, di un'entusiastica aria di libertà riconquistata, stroncata subito dopo dall'intervento militare. Da un lato, la fase della Normalizzazione – in cui ciò che veniva considerato "normale" durante il regime precedente alla Primavera di Praga, come la censura e i confini, viene ripristinato – si appoggia per bene come lastra d'acciaio sulle scoperte degli anni appena passati, una violenta lastra silenziosa che blocca le mani, la lingua e la gola alla gente, esercitando il proprio potere. Nessuna azione, nessuna parola, nessun respiro oltre a ciò che è "normale", oltre a ciò che è consentito e non eccede rivelando una coscienza. D'altra parte, attorno agli anni '70, sotto la lastra d'acciaio della soppressione, del contenimento, germoglia una cultura clandestina, non ufficiale, una comunità di intellettuali, di scrittori che creano e si scambiano letteratura, il fuori schema che bussa alla porta di un castello chiuso a chiave. E Richterová collabora, infatti, con questa letteratura altra della Cecoslovacchia – che prende il nome di samizdat - con la parola profonda, quella non schiavizzata da un superficiale sistema dell'utile, ma la parola che fa, liberamente. Continua la scrittrice nell'intervista sopraccitata:

"*La letteratura fa crescere, mentre il potere è sempre in qualche misura rigido e costrittivo. Quando il potere tenta addirittura di ridurre lo spazio spirituale delle persone, non può non temere la letteratura. L'opposizione dei due principi diventa evidente. La grande letteratura crea realtà culturali estetiche ed etiche da condividere, offre spazi sociali e spirituali, aumenta il potenziale individuale e sociale. Mentre il potere contiene, domina, restringe. Può perseguitare lo scrittore*

fino a farlo scomparire fisicamente, ma mai potrà abolire il paradosso che fa sì che più il potere reprime la letteratura, più limitato, meschino e ridicolo apparirà alla luce della letteratura."

La letteratura come creazione di uno spazio, uno spazio della coscienza, contro una riduzione di spazio (ormai limitatosi a un non-pensiero) circoscritto da un potere. Un potere che appare ridicolo sotto la leggera ma vera lampada da tavolo della scrittura, se cerca questo di spegner la sua luce. Letteratura contro potere. Letteratura e potere agli antipodi.

Sylvie Richterová cura numerosi studi e articoli letterari, scrive diverse raccolte poetiche e pubblica sei romanzi (di cui si occupa in parte della traduzione all'italiano): *Ritorni e altre perdite* (1978, da Sixty-Eight Publishers, la casa editrice fondata dallo scrittore ceco emigrato Josef Škvorecký a Toronto), *Figure dissipate* (1979), *Topografia* (1983), *Sillabario della lingua paterna* (1986), tutti usciti inizialmente in *samizdat*, *Secondo addio* (1994) e *Che ogni cosa trovi il suo posto* (2014), per due volte vincitore del Premio del Fondo Letterario Ceco e per una del Premio Tom Stoppard. È proprio in questo modo, attraverso le parole e in lingua ceca, che la scrittrice crea un polo positivo che libera e non stringe, uno spazio sulla carta. Scrive uno spazio. Il termine che si identifica con la configurazione di un luogo, con la rappresentazione grafica di una zona di terreno, è "topografia". Nel 1983 – poi tradotto e pubblicato nel 1986 da Edizioni e/o in Italia – Sylvie Richterová intitola il suo libro proprio con il termine *Topografia*, un apparente romanzo suddiviso in cinque capitoli, definito da Milan Kundera, caro amico di Richterová, una "poesia di romanzo".

Ma attenzione, contro ogni forma di potere, di possessione o di contenimento, la *Topografia* di Richterová, più che una muraglia di confini convenzionali su una cartina geografica è piuttosto la scrittura di *uno* spazio, una scrittura senza trama fissa da seguire, una scrittura che lascia spazi al pensiero, una scrittura senza ordine preciso, ma ebbra di temi, motivi e parole che si riprendono e giocano ad appendersi ad un pendolo che oscilla avanti e indietro. E, in effetti, in *Topografia* il luogo, il *topos,* può essere anche ciò che nella retorica greca antica era un luogo comune, un motivo ricorrente, in un'opera, nella tematica di un autore o di un'epoca.

Si inizia con una storia, in *Topografia*, ma la storia, narrata con silenzioso umorismo verso le contraddizioni della propria patria, si rivela essere un mero pretesto per il dopo. La trama è quella di una famiglia che parte dalla Cecoslovacchia verso Daruvar, per un viaggio al mare. E questo è il primo capitolo, già ambiguo in alcuni punti, apparentemente scollegati al filo del discorso. Ma voltata pagina, in procinto di iniziare la seconda parte del libro, il lettore non si ritrova con la trama appena letta. Si scopre, invece, spaesato a leggere un libro senza paese, eppure così minutamente descritto, quasi maniacale, da suscitare nel lettore sensazioni sinestetiche. Tra una miriade di frammenti, un succedersi di frammenti riuniti con la colla, frammenti di realtà, di ricordo, di storie inventate, di sogni di personaggi maschili anch'essi inventati, il lettore fatica a capire il senso del discorso e ritrovarne il filo. Dove sta andando?

La verità si riflette nelle parole di Kundera che fa riferimento a come Jean Cocteau definiva i suoi romanzi: "poesie di romanzo". Per Kundera stesso, "poeta del romanzo" è colui che non spiega, colui che non schiavizza parole e descrizioni per chiarire il filo di una trama complessa. "Poeta del romanzo" è colui che fa largo all'essenziale, lasciando affondare tutto il resto. Il lettore non viene intrappolato in un'unica isola conchiusa nel mare, ma può scegliere di aprire il libro a caso e iniziare a leggere dove lo sguardo gli si appoggia, perché ogni frammento è essenziale per il tutto ed essenziale nel suo essere autonomo, libero dal resto, come si trattasse di componimenti poetici.

Oltre all'importanza data a ogni singolo frammento, ad ogni singola parola, è dato valore anche a ogni singola lettura di ogni singolo lettore, alle innumerevoli prospettive, ai tanti ordini caotici con cui il romanzo si presta ad essere letto. Non è un mero tentativo, dunque, della scrittrice di affermare, tracciare per sempre su carta, il proprio *ego*, ma un viaggio di andata e di ritorno, di continuo, dal proprio io verso l'essenza di ciò che l'io ha vissuto, dove l'individualità dell'io si perde per rendersi conto di esser trapassata da decine e decine di vite.

"*Mi manca ormai solo la parola che non ho mai udito. Solo le parole che non so. Non sai che non sai che non sai. Non sai ciò che non sai, ciò che non sai non sai, non sai che non sai. Arrivò per caso proprio mentre stavo per prendere l'autobus, ma era chiara sopra ogni cosa. Non è più quell'ordine terribile: vai là, dove-non-so, porta la cosa-che-non-so. È l'unica strada che valga la pena*." (p. 126)

Non si può raccontare questo romanzo, ma allora solo dirne, accennarne in parte la forma, una cesta di rami intrecciati. Dall'inizio canonico, provvisto di trama, si forma come un'esperienza raffinatamente disordinata, che non porta a nessun senso e nessun posto, ma meglio ancora: un luogo lo crea. Un elegante luogo di coscienza e libertà, uno spazio che vale la pena di attraversare, in cui se si vuole si può tornare sul già letto per leggerlo di nuovo in modo diverso e magari con altri ordini rispetto a quelli adottati in letture precedenti. In altre parole, una non finita attività di coscienza che si traversa, si trasforma e in cui ci si trasforma, come si dovrebbe fare con la vita.

"*Il luogo al quale le persone e le cose potessero tornare anche quando non ci sia più né la casa né l'infanzia. Può essere la coscienza. Deve essere la coscienza. La coscienza delle cose che sono successe e potevano succedere a me e a chiunque altro. La memoria presente e la memoria lasciata nelle pagine ingiallite e dimenticate, che sono a volte più vive dei ricordi vivi, perché si rianimano. Sorgono di nuovo alla coscienza, si creano dalla coscienza e creano la coscienza*." (p. 117)

Leggendo *Topografia* di Richterová, si comincia con una storia, come esploratori convinti di iniziare un viaggio verso un'unica isola. Ma si inciampa nei vuoti e con sguardo più aperto ci si accorge di trovarsi in un attraente arcipelago.

Bibliografia:

Sylvie Richterová, *Topografia*, Roma, Edizioni e/o, 1986.

Sitografia:

Slovník české literatury (slovnikceskeliteratury.cz)

"Čert a Káča": una fiaba di Božena Němcová

Valentina Cancian

Božena Němcová, all'anagrafe Barbora Novotná, nasce il 4 febbraio 1820 a Vienna, figlia di padre austriaco e madre ceca. Riceve un'educazione tedesca, ma vive la maggior parte della propria vita in terra boema: passa, infatti, la sua infanzia a Ratibořice, frazione della città di Česká Skalice, insieme alla nonna materna Magdalena Novotná, che svolge un ruolo fondamentale per la sua formazione e alla quale, in età matura, dedicherà poi una delle sue opere più importanti. L'infanzia passata a Ratibořice le permette di instaurare un profondo legame non solo con il territorio ceco, ma anche con la cultura e la tradizione popolare, elementi che saranno fondamentali all'interno della sua produzione letteraria. All'età di diciassette anni sposa l'ispettore finanziario Josef Němec, con il quale avrà quattro figli e soggiornerà, per motivi di lavoro, in diverse città dell'Impero austro-ungarico. Il loro, però, non si rivelerà essere un matrimonio felice.

Dal punto di vista creativo, sono due i periodi cruciali per la produzione di Božena Němcová. Il primo è rappresentato dal suo trasferimento a Praga nel 1842, grazie al quale entra a contatto con importanti personaggi dell'epoca. Un altro momento rilevante per la sua produzione coincide con il trasferimento a Chodsko, provincia situata nella parte più a ovest della Boemia: qui ha la possibilità di ricongiungersi con l'ambiente rurale, ritrovando quella dimensione folclorica e popolare che l'aveva profondamente segnata durante l'infanzia. Quando nel 1850 il marito viene trasferito in Ungheria per motivi di lavoro, Božena Němcová sceglie di rimanere a Praga, dove trascorrerà il resto della sua vita in estrema povertà, fino al 1862, anno della sua morte.

L'autrice dà inizio alla propria attività letteraria in occasione del suo primo soggiorno a Praga, influenzata e incoraggiata dagli intellettuali del circolo praghese con cui entra a contatto. Tra il 1845 e il 1848 pubblica sette libri di fiabe, con il titolo di *Národní báchorky a pověsti* ("Fiabe e leggende popolari"), frutto della diretta influenza dell'opera favolistica di Karel Jaromír Erben e dei lunghi soggiorni nelle province boeme. Dal punto di vista tematico, infatti, queste fiabe si basano sulle tradizioni e le ambientazioni tipiche del nord-est della Boemia e della provincia di Chodsko.

Dal 1853 al 1854, in seguito alla dolorosa perdita del figlio maggiore Hynek, Božena Němcová lavora al romanzo *Babička* ("La nonna", 1855), destinato a diventare una pietra miliare della letteratura ceca. Il romanzo, che raggiunse una notevole fama anche all'estero, la pone tra i maggiori esponenti della narrativa ceca del XIX secolo. Attraverso quest'opera, l'autrice rievoca con estrema limpidezza espressiva l'infanzia serena trascorsa a contatto con la natura di Ratibořice e segnata profondamente dalla presenza della nonna materna. Il personaggio centrale di questo romanzo, ambientato nella Boemia orientale, è per l'appunto una nonna, personificazione dell'ideale di amore materno e, allo stesso tempo, dell'antico mondo patriarcale della campagna boema. L'autrice offre quindi uno sguardo sugli usi e costumi boemi, immersi nel contesto rurale ceco del XIX secolo.

Successivamente, la produzione favolistica di Božena Němcová prosegue nel 1857 e nel 1858, anni in cui vengono pubblicate due raccolte di fiabe slovacche, intitolate rispettivamente *Slovenské pohádky a pověsti I* e *Slovenské pohádky a pověsti II* ("Fiabe e leggende slovacche I e II"). La stesura di queste due raccolte fu possibile grazie ai numerosi viaggi di lavoro del marito in Slovacchia, dove Němcová poté entrare a contatto con le tradizioni folcloriche slovacche. Alla sua produzione letteraria vanno poi ad aggiungersi gli appunti di viaggio, i saggi dedicati al folclore, i lavori di ricerca etnografica e di descrizione dei contesti rurali – con un occhio di riguardo per

quelli ungheresi e slovacchi – e, infine, anche numerosi racconti.

Attraversando svariati generi letterari, l'opera di Němcová si caratterizza per uno stile minuzioso che, partendo dall'ambito folclorico, riesce ad espandersi verso dimensioni sempre più realistiche e concrete. L'elemento tradizionale delle sue opere viene spesso arricchito da riferimenti sociali e critici, che contribuiscono a rendere la sua produzione un'anticipazione di alcuni caratteri della letteratura ceca successiva che, passando per il realismo critico, sfocerà in quello di stampo socialista.

Čert a Káča ("Il diavolo e Caterina") è una delle fiabe più amate e conosciute della tradizione popolare ceca. Pubblicata all'interno della raccolta *Národní báchorky a pověsti* ("Storie e leggende popolari"), questa fiaba vede come protagonista Káča, il cui nome parlante offre subito una chiave di lettura del personaggio. Il nome Káča, infatti, non solo rappresenta un diminutivo del nome ceco Kateřina (Caterina), ma viene usato volgarmente per identificare una donna poco intelligente e frivola. In questa fiaba, Káča è lo zimbello del paese: il suo pessimo carattere scoraggia chiunque dall'invitarla a ballare. Stufa di non ricevere attenzioni, un giorno dichiara di essere disposta a ballare perfino con il diavolo. Ben presto compare proprio il diavolo nelle vesti di un cacciatore e decide di accontentarla, invitandola a ballare e portandola poi all'inferno con sé.

È necessario sottolineare che la peculiarità di questa fiaba non ha colpito solo il pubblico ceco: sulla fiaba *Čert a Káča* di Božena Němcová, infatti, è stata basata l'opera lirica in tre atti *Il diavolo e Caterina*, composta da Antonín Dvořák (1841 – 1904) nel 1899. Insieme all'opera lirica *Rusalka* (1900), *Il diavolo e Caterina* rappresenta il frutto di un interesse sempre crescente del celebre compositore nei confronti dei temi fiabeschi boemi.

Vista l'importanza della fiaba e la mancanza di un'edizione in italiano, si propone in seguito la traduzione di *Čert a Káča* con il titolo *Il diavolo e Káča*. Si è deciso di mantenere la versione originale del nome Káča per non perderne la peculiarità e il significato, assenti nella versione estesa Kateřina e nel corrispondente italiano.

"Il diavolo e Káča"

In un paese c'era una volta una serva ormai in là con gli anni di nome Káča, che possedeva solo una casa con giardino e qualche soldo d'oro, ma anche se fosse stata sommersa dall'oro, neanche il più povero dei giovani del paese l'avrebbe mai sposata, perché era perfida e sfacciata come il diavolo in persona. Viveva con la madre anziana e perciò, di tanto in tanto, aveva bisogno di un aiutante, ma anche se due soldi avessero potuto aiutare qualcuno e lei gli avesse invece offerto dei ducati, nessuno avrebbe alzato un dito per lei, perché avrebbe iniziato subito a lamentarsi per ogni piccolezza tanto che l'avrebbero sentita a mille miglia di distanza. Oltre tutto non era neppure bella, e così era rimasta zitella e si stava ormai avvicinando alla quarantina. Come succedeva di solito nei paesi, ogni domenica pomeriggio anche il suo si riempiva di musica; appena si sentivano le cornamuse in piazza o alla locanda, il locale si riempiva subito di giovani, le fanciulle si mettevano in piedi ai lati e i bambini si sistemavano vicino alle finestre. Ma la prima a presentarsi era sempre Káča; i ragazzi facevano un cenno alle ragazze, che li raggiungevano nel cerchio al centro della sala, ma in tutta la sua vita a Káča questa fortuna non era mai capitata, anche se avrebbe volentieri pagato di tasca sua lo zampognaro; nonostante ciò, non si perdeva neanche una domenica di festa. Una volta, strada facendo, le venne in mente: "Ormai sono vecchia e nessuno mi ha ancora invitato a ballare. Che rabbia! Oggi sarei disposta a ballare perfino con il diavolo!"

Arrivò alla locanda ancora arrabbiata, prese posto vicino al camino e si mise ad osservare le coppie che si andavano formando. Ad un tratto, dalla porta entrò un signore vestito da cacciatore, che prese posto vicino a Káča e ordinò da bere. Una serva gli portò la birra, il signore la prese e, versandone anche a Káča, le propose un brindisi. Káča non riusciva a credere che quel signore avesse deciso di concederle un tale onore: esitò per un po', ma alla fine bevve un sorso di birra. Il signore posò la caraffa, tirò fuori dalla tasca un ducato, lo lanciò allo zampognaro e urlò: "Fate largo, ragazzi!" I giovani si spostarono di lato per far passare il signore, che prese per mano Káča invitandola a ballare.

"Accidenti, chi diavolo è?", si chiesero gli anziani, sporgendosi per vedere meglio; i ragazzi facevano delle smorfie e le ragazze si nascondevano l'una dietro l'altra, coprendosi la bocca con i grembiuli per non farsi vedere da Káča mentre ridevano. Ma Káča non si rendeva conto di nulla: era talmente felice di ballare con qualcuno che, anche se tutti l'avessero presa in giro, non ci avrebbe fatto nemmeno caso.

L'uomo ballò solo con Káča tutto il pomeriggio e tutta la sera, le offrì del marzapane e dell'acqua zuccherata e, quando arrivò il momento di andarsene a casa, l'accompagnò per tutto il paese.

"Magari potessi ballare con lei come oggi fino alla morte", disse Káča, quando giunse il momento dei saluti.

"Si può fare, basta che tu venga con me."

"E dove vive lei?"

"Tieniti stretta a me e te lo mostrerò."

Káča lo afferrò, e in quel preciso istante il signore si trasformò nel diavolo e la portò con sé all'inferno. All'ingresso si fermò e iniziò a bussare alla porta d'entrata; gli altri diavoli vennero ad aprirgli e, vedendo che era stanco morto, cercarono di aiutarlo togliendogli di dosso la zitella. Ma lei gli restava attaccata addosso come una zecca e niente al mondo riuscì a staccarla; volente o nolente, il diavolo dovette recarsi dall'Anticristo trascinandosela dietro.

"Che hai addosso?", gli chiese il signore.

E così il diavolo gli raccontò che, mentre se ne andava in giro sulla Terra, a un certo punto aveva sentito Káča lamentarsi di non aver mai ballato con nessun uomo, e così aveva pensato di accontentarla concedendole un ballo; più tardi aveva voluto farle fare un giro all'inferno. "Non potevo certo

immaginare che non si sarebbe più staccata", concluse.

"Perché sei uno stupido e non ti ricordi mai quello che ti ho insegnato.", lo rimproverò il vecchio signore. "Prima di fare qualcosa a qualcuno, devi capire bene il suo modo di pensare; se te lo fossi ricordato, una volta accompagnata Káča a casa, non l'avresti portata qui con te. Ora sparisci dalla mia vista e vedi di sbarazzartene."

Infastidito, il diavolo tornò sulla Terra con Káča ancora addosso. Le promise mari e monti, a patto che lo lasciasse e arrivò perfino a minacciarla, ma non servì a niente.

Sfinito e frustrato, giunse con la sua palla al piede fino a una radura, dove un giovane pastore vestito con un'enorme pelliccia stava pascolando le sue pecore.

Il diavolo aveva riassunto sembianze umane, perciò il pastore non lo riconobbe.

"Che porta in spalla, amico mio?", chiese in confidenza al diavolo.

"Ah, buon uomo, faccio perfino fatica a respirare. Pensi un po': mi stavo facendo i fatti miei, senza pensare a nulla, quando questa donna mi è saltata al collo e ora non mi vuole lasciare andare per nulla al mondo. Volevo portarla al paese più vicino e piantarla in asso in qualche modo, ma non ne sono più in grado, ormai non mi reggo più in piedi.".

"Allora, aspetti un attimo… la posso aiutare col suo fardello, ma non per molto, perché devo continuare il mio lavoro; se vuole, posso portarla io per metà della strada".

"Mi farebbe un grande favore.".

"Ehi tu, ascoltami, aggrappati a me", gridò il pastore a Káča.

Káča, appena lo sentì, lasciò andare il diavolo e si aggrappò alla folta pelliccia. Adesso l'esile pastore aveva un bel carico da portare: non solo Káča, ma anche la pelliccia pesantissima che aveva preso in prestito quella mattina stessa dal suo fattore. Ben presto anche lui si stancò e iniziò a pensare a come sbarazzarsi della donna. Una volta arrivato vicino a uno stagno, gli venne in mente di buttarla dentro. Ma come fare? Se solo avesse potuto togliersela di dosso assieme alla pelliccia... Gli stava abbastanza grande e quindi cercò capire a poco a poco se avrebbe funzionato. Ed ecco che tirò fuori prima un braccio e poi l'altro, senza che Káča si accorgesse di nulla. Tolse il primo gancio, poi il secondo, il terzo e splash – Káča finì nello stagno insieme a tutta la pelliccia.

Il diavolo non aveva seguito il pastore, ma era rimasto seduto sull'erba a tenere d'occhio il gregge, in attesa che l'altro tornasse con Káča. Non dovette aspettare a lungo. Con in spalla la pelliccia ancora fradicia, il pastore tornò indietro in fretta e furia, preoccupato che il forestiero se ne fosse andato via lasciando incustodite le sue pecore. Rivedendosi, si fissarono perplessi per un attimo: il diavolo era sorpreso che il pastore si fosse liberato di Káča, il pastore che fosse ancora lì ad aspettarlo. Quando si furono spiegati, il diavolo disse al ragazzo: "Ti ringrazio, mi hai fatto un grande favore, altrimenti avrei dovuto sopportare Káča fino alla fine dei suoi giorni. Non mi dimenticherò mai di te e, quando sarà il momento, mi sdebiterò come si deve. Però, voglio che tu sappia chi hai aiutato nel momento del bisogno: sono il diavolo". Così dicendo, scomparve. Il pastore rimase per un attimo senza parole, poi disse tra sé e sé: "Se sono tutti così stupidi come lui, allora posso stare sereno."

Nel paese dove viveva il pastore, regnava un giovane principe molto ricco: era un uomo libero che pensava solo a godersi la vita. Giorno dopo giorno, si deliziava di ogni piacere che la vita gli offriva e, quando calava la notte, dalle sale reali si sentivano le urla di una gioventù scapestrata. Il regno era amministrato da due governatori, che non erano in alcun modo migliori del loro padrone. Questi prendevano tutto ciò che il principe non aveva ancora sperperato e la povera gente non sapeva più di che vivere. Chi aveva una figlia di bell'aspetto o dei risparmi viveva nella paura, si aspettava che da un momento all'altro il principe

avrebbe preteso come suoi di diritto tutti i loro averi, e solo la grazia di Dio avrebbe potuto aiutare chi si sarebbe opposto alla sua volontà! Chi avrebbe mai potuto amare un sovrano del genere? In tutto il regno, i sudditi maledicevano il principe e i suoi governatori. Una volta, quando non sapeva più come passare il tempo, il principe chiamò a corte un astrologo e gli ordinò di leggere nelle stelle il suo futuro e quello dei governatori. L'astrologo obbedì e scrutò il cielo per determinare quale sarebbe stata la loro sorte.

"Mi perdoni, Sua Maestà", disse l'astrologo una volta conclusa la sua indagine. "Lei e i Suoi governatori correte un pericolo tale che ho quasi paura a parlarvene.".

"Parla, costi quel che costi! Però dovrai restare qui, e se le tue parole non si avvereranno, ti farò tagliare la testa.".

"Accetto più che volentieri i Suoi ordini. Dunque, mi ascolti: prima che arrivi il secondo quarto di luna, il diavolo verrà a prendersi i governatori, a tale ora di tale e tale giorno. Quando ci sarà la luna piena, il diavolo verrà a prendere anche Lei, Sua Maestà, e vi porterà tutti e tre all'inferno".

Il principe a quel punto ordinò: "Mettete subito in prigione questo truffatore da quattro soldi!", e i suoi servitori gli obbedirono. Ma in realtà, il principe non era sicuro come voleva sembrare: le parole dell'astrologo lo avevano parecchio sconvolto. Per la prima volta aveva sentito la voce della propria coscienza! I due governatori se ne tornarono alle proprie case mezzi morti dalla paura e nessuno riuscì a mangiare alcunché. Raccattati tutti i propri averi, salirono in carrozza, scapparono nelle proprie dimore e si barricarono dentro, per impedire che il diavolo potesse venire a prenderli. Il principe, invece, tornò sulla retta via: iniziò a vivere tranquillamente e assunse il governo del proprio regno, sperando che non si avverasse il suo destino crudele.

Il povero pastore non aveva idea di ciò che stava accadendo; giorno dopo giorno pascolava il suo gregge e non si curava affatto di ciò che succedeva nel mondo. Un giorno, di punto in bianco, gli apparve di fronte il diavolo, che gli disse: "Caro pastore, sono venuto a sdebitarmi con te. Con il primo quarto di luna, devo portare con me all'inferno i governatori del regno, perché hanno derubato la povera gente e sono stati dei pessimi consiglieri per il principe. Ma sai che ti dico, siccome vedo che potrebbero redimersi, li lascerò qui e, al tempo stesso, ricompenserò te. Il tale e tale giorno, dirigiti al primo castello, dove troverai radunata una grande folla. Nel momento in cui sentirai delle urla, i sudditi apriranno il portone e io porterò fuori il signore. A quel punto, vienimi incontro e dimmi: «Vattene subito, altrimenti saranno guai!». Io ti ascolterò e me ne andrò. Dopodiché, fatti dare dal signore due sacchi pieni d'oro e, se non te li vuole dare, minaccialo di richiamarmi. Poi, dirigiti al secondo castello, fai lo stesso ed esigi lo stesso compenso. Però, tieni da conto i tuoi soldi e usali per fare del bene. Quando ci sarà la luna piena, dovrò andare a prendere il principe in persona, ma non ti consiglio di provare a liberarlo, altrimenti dovrai dare in cambio la tua vita.". Così concluse il suo discorso e se ne andò.

Il pastore cercò di ricordarsi ogni parola. Quando arrivò il primo quarto di luna, lasciò il proprio gregge e andò al castello, dove viveva uno dei due governatori. Arrivò proprio al momento giusto: la folla si era raccolta a guardare il diavolo che portava via il signore. A un certo punto, si udirono nel castello delle grida spaventose, il portone si aprì e il maligno portò fuori l'uomo moribondo e bianco dalla paura. In quel momento, il pastore si fece largo tra la gente, afferrò l'uomo per la mano e allontanò il diavolo dicendo: "Vattene subito, altrimenti saranno guai!" Il diavolo sparì di colpo e il signore, ormai fuori pericolo, baciò la mano al pastore, chiedendogli cosa avrebbe voluto come ricompensa. Quando il pastore gli rispose che desiderava due sacchi d'oro, il signore ordinò ai suoi servitori di accontentarlo immediatamente.

Soddisfatto, il pastore si recò quindi al secondo castello, dove fece le stesse identiche cose. Va da sé che il principe era subito venuto a saperlo, visto che si informava continuamente sulle sorti dei governatori. Dopo essere venuto a conoscenza di ciò che era successo, mandò una carrozza trainata da quattro cavalli a prendere il benvoluto pastore e, quando lo portarono a corte, lo supplicò di aver pietà di lui e di aiutare anche lui a scappare dalle grinfie del maligno.

"Mio signore", rispose il pastore, "non posso prometterlo; in questo caso ci andrei di mezzo io. Lei è un grande peccatore, ma se vorrà diventare una persona migliore e governare la sua gente in modo equo, misericordioso e saggio, come spetta a un principe, allora proverò ad aiutarla, anche se dovessi essere io a prendere il suo posto all'inferno".

Senza pensarci due volte, il principe accettò le condizioni e il pastore se ne andò dopo avergli promesso di presentarsi lì il giorno stabilito.

Ormai ovunque si aspettava la luna piena con paura e ansia. All'inizio molti auguravano al principe il peggio, poi, però, iniziarono a compatirlo, poiché aveva iniziato a comportarsi meglio e nessuno poteva sperare in un principe migliore. I giorni passavano sia per chi li contava con impazienza, sia per chi lo faceva con timore! Prima che il principe se ne accorgesse, il giorno in cui avrebbe dovuto lasciare tutto ciò che lo rendeva felice era ormai alle porte. Vestitosi di nero e pallido come un morto, il principe si mise ad aspettare che arrivasse il pastore o il diavolo. All'improvviso la porta si spalancò e il diavolo apparve davanti ai suoi occhi.

"Preparati, principe, è giunta la tua ora."

Senza proferire parola, il principe si alzò e seguì il diavolo nel cortile, dove si era riunita una grande folla. In quell'istante, il pastore si fece largo a fatica tra la gente e, correndo verso il diavolo, gli gridò da lontano: "Vattene via, altrimenti per te saranno guai!"

"Come osi provare a fermarmi? Non ti ricordi cosa ti ho detto?", sussurrò il diavolo al pastore.

"Sciocco che non sei altro, non sono qui per il principe, ma per te. Káča è ancora viva e ti sta cercando.".

Non appena il diavolo sentì il nome di Káča, svanì in un batter d'occhio, lasciando il principe in pace. Il pastore rise di gusto, contento di aver salvato il principe con quello stratagemma. Come ricompensa, il principe lo nominò primo consigliere e iniziò a trattarlo come un vero fratello. Quella del principe fu un'ottima decisione, in quanto il pastore si rivelò un consigliere sincero e un suddito fedele. Dei due sacchi d'oro il buon pastore non ne tenne per sé neanche uno spicciolo, ma usò quei soldi per aiutare tutti coloro che erano stati derubati dai due governatori.

Bibliografia:

Božena Němcová, *Národní báchorky a pověsti I*, Praha, Knihovna Klasiků; 1950.

Božena Němcová, *Národní báchorky a pověsti II*, Praha, Knihovna Klasiků; 1950.

Božena Němcová, *Slovenské pohádky a pověsti I*, Praha, Knihovna Klasiků, 1950.

Božena Němcová, *Slovenské pohádky a pověsti II*, Praha, Knihovna Klasiků; 1953.

František Xaver Šalda, *Duše a dílo*, Praha, Melantrich, 1913.

Karel Jaromír Erben, Božena Němcová, *Fiabe boeme*, a cura di Martin Svehlik, traduzione di Cristina Buongiorno, Milano, Mondadori, 1995.

Tereza Boučková, una donna come tante altre

Linda Caregnato

Tereza Boučková è una scrittrice ceca poco conosciuta in Italia. Nata a Praga il 24 maggio 1957, è la terza figlia di Pavel Kohout e Anna Kohoutová ed è l'unica a vivere tutt'ora in Repubblica Ceca, mentre i suoi fratelli si sono trasferiti da anni all'estero. Quando Tereza ha 20 anni il padre firma *Charta 77* e, a causa delle sue scelte politiche, è stata una tra i tanti giovani cechi che ha dovuto rinunciare alla propria vita. Successivamente, però, anche lei firmerà *Charta 77*. Per molti anni svolge lavori umili, lavorando come donna delle pulizie, postina, domestica, per poi diventare, per caso, una scrittrice. Lei stessa afferma infatti che, non potendo seguire il suo sogno di diventare attrice, le uniche cose che le rimanevano erano una scrivania e una macchina da scrivere.

Il suo cognome era in origine Kohoutová: in ceco i cognomi delle donne aggiungono il suffisso *-ová* al cognome del padre, che poi viene sostituito da quello del marito. Il padre Pavel Kohout (nato nel 1928) è stato un importante scrittore ceco impegnato all'interno della dissidenza. Divenuto famoso negli anni Sessanta, ha continuato ad essere una figura importante nel contesto ceco. È uno tra i primi firmatari di *Charta 77*, e a causa di questa presa di posizione, è stato poi allontanato dalla dimensione pubblica. Infatti, non gli fu più permesso di esercitare la sua professione di scrittore e, una volta recatosi all'estero per motivi di lavoro, gli fu stato confiscato il passaporto impedendogli di tornare in patria. Nel 1980 scrisse *La carnefice*, un romanzo che come protagonista una ragazza insensibile a tutto ciò che la circonda e che frequenta una scuola per diventare boia. La ragazza altro non è che la rappresentazione della psicosi presente nella società normalizzata di quegli anni.

Nel 1991 Tereza Boučková pubblica il suo primo libro, *La corsa indiana*, un diario-sfogo nei confronti delle avversità che ha incontrato nella sua vita. È una pseudo-autobiografia dell'autrice, dove racconta gli eventi più importanti della sua vita, dalla nascita fino ai tempi recenti. A causa del padre non riuscì a realizzare il suo sogno di diventare un'attrice, in quanto veniva rifiutata da ogni scuola di recitazione a causa del suo cognome.

Nel libro, il tema del suo rapporto col padre compare e scompare continuamente. Lei lo rincorre ma fa capire al lettore che il loro rapporto non funziona: lui ormai si è rifatto una vita nuova con una donna molto più giovane di lui e sembra non volerne sapere niente del suo matrimonio precedente. Inoltre, vive tranquillo all'estero, quasi come un eroe espatriato, quando invece la sua prima famiglia vive nella povertà in patria e deve subire le conseguenze delle sue scelte politiche. Questo perché, anche se Kohout e sua moglie Anna hanno divorziato, lei in Cecoslovacchia è ancora "tarchiata" in quanto sua moglie e così anche i figli. Nonostante la situazione complicata, Boučková non prova rancore verso il padre e, anzi, sembra appunto rincorrerlo e ricercarlo per trovare una sorta di protezione e affetto.

Però, come già anticipato, nel libro questo tema non è sempre presente. Infatti, *La corsa indiana* può davvero essere vista come un libro universale, perché incorpora in sé tematiche diverse che si intersecano e si sovrappongono durante tutta la narrazione. Temi soprattutto attuali, tra cui il femminismo. Perché *La corsa indiana* potrebbe essere associata alla letteratura femminista? Semplicemente perché nel romanzo è sempre presente una disparità tra il mondo maschile e quello femminile. Le protagoniste donne, sia Tereza, che Alfa (alter-ego della madre di Tereza), che Hanna, si innamorano di uomini sbagliati e vengono sempre abbandonate, molto spesso a causa di altre donne. Si tratta quindi di amori infelici, spesso non ricambiati e dove la donna dona tutta sé stessa, mentre l'uomo sembra essere indifferente a tutto. Nel Ventunesimo secolo questo tipo di rapporto verrebbe facilmente condannato sia dagli uomini che dalle donne, eppure Boučková fornisce un'interpretazione molto interessante.

In un incontro organizzato di recente dal Centro ceco di Milano, l'autrice ha presentato il libro e risposto ad alcune domande. La sua interpretazione sui temi dell'amore e del femminismo è piuttosto diversa rispetto a quello che all'interno del dibattito odierno sembra essere accettabile o meno. Spiega infatti che il suo libro non ha affatto un fine femminista: la donna non è da compatire e l'uomo non va criticato. Spiega che non tutti gli uomini sono insensibili e come esempio fa proprio quello di suo marito, che le è sempre stato vicino. Se proprio si deve associare il romanzo al femminismo, afferma che lo è solo in un concetto "base": la donna ha diritto di fare della propria vita ciò che vuole e di scegliere il lavoro che più le piace.

All'interno dell'evento, parla anche del padre, dicendo che solo poco dopo la pubblicazione del libro (in Cecoslovacchia è stato pubblicato nel 1988 in samizdat, e poi in versione ufficiale nel 1991), il padre le ha fatto i complimenti. Sebbene il loro rapporto sia sempre stato instabile, l'autrice conferma di non averlo mai voluto sminuire e di aver sempre cercato di sistemare il rapporto con lui.

Va detto, inoltre, che nel 2008 la Boučková ha scritto un seguito de *La corsa indiana*, ovvero *Rok kohouta*. Questo libro, non ancora stato tradotto in italiano, cela nel titolo un gioco di parole: letteralmente, infatti, significa "L'anno del gallo" e sembra rimandare all'oroscopo cinese. In realtà, fa riferimento al cognome del padre, Kohout, che in ceco significa proprio "gallo". I due libri, per quanto siano distanti a livello temporale, dimostrano quanto sia centrale per Boučková il rapporto con suo padre.

Un altro tema che compare in modo quasi ossessivo nel libro è quello della maternità. La protagonista vuole a ogni costo rimanere incinta ma non ci riesce, una situazione analoga a quella di tante altre donne. Desidera così tanto essere madre da contattare ogni tipo di medico e da prendere "intrugli" di vario genere. Alla fine, capisce che l'unica soluzione è l'adozione. Riceve l'autorizzazione di adottare un bambino ma, a causa della sua situazione politica, le viene concesso di adottare solo un bambino rom con problemi comportamentali. Questo passaggio si nota perfettamente in un passaggio del libro:

"*Mia madre si girò verso di me e con tono serioso mi riferì che aveva parlato con la signora Zajoncová, e lei a sua volta con la dottoressa curante, la quale non era affatto d'accordo che avessero proposto quel bambino proprio a noi.*

«A quanto pare è molto più indietro di tutti gli altri dell'istituto e probabilmente ha un ritardo dello sviluppo. Devi trovare il coraggio di dire di no.»

«Ti stai distruggendo la vita, sentivo gridare dentro di me, dovresti imparare a vivere senza figli! Ricorda tutti gli inutili tentativi di concepire, farneticava la mia testa ogni volta che lo sguardo si fissava sulle pance delle donne incinta…

Quei bambini hanno un deficit dello sviluppo, ti

rovinerai la vita… un fagottino umano così piccolo… sono aggressivi, ottusi, alcuni anche dementi, io ho molti amici che non hanno figli… non desiderato non amato, senza colpe… e sono felici… in quel momento si mosse ed emise un gorgoglio… imparare a vivere senza figli… così dolce e impotente… ti rovinerai la vita… io ho molti…»

«Prego, entrate pure» disse la dottoressa.

Ci avvicinammo alla porta della sala visite." (p. 85)

Lo stesso accade con il secondo figlio adottivo. Tuttavia, in seguito riuscirà a rimanere finalmente incinta. Anche Hana rimane incinta, di un uomo sposato e che non vorrà più saperne di lei e del bambino. Questo aspetto mostra come questi siano temi che quindi si ripetono e si ripercorrono all'interno del romanzo.

La natura dell'opera è davvero molto originale, perché non si può paragonare né a un diario, né ad una narrazione propriamente coesa e continua. Sono frammenti di racconti incastonati tra di loro ma, in cui, ad un certo punto, il soggetto del racconto cambia e si mette a fuoco il personaggio di Anna Kohoutová, la madre di Boučková. Viene rappresentata come una donna forte che affronta tutte le difficoltà che incontra, cerca infatti di dare ai suoi figli un futuro tentando di corrompere i presidi delle loro scuole, si trattiene di fronte alla nuova compagna del marito, concede all'ex marito tutto ciò che lui chiede. Ma è anche una persona fragile, cerca un uomo che la sostenga perché si sente sola, soprattutto da quando deve prendersi cura di suo padre che soffre di una forte demenza senile. Anna nel libro viene chiamata Alfa per un motivo preciso, è il capo branco, è forte, coraggiosa e indistruttibile.

Anche se i temi trattati sono tutt'altro che allegri e frivoli, Tereza Boučková rende tutto molto gradevole e divertente. Forse è proprio anche questo modo di raccontare gli avvenimenti che permette al lettore di immergersi davvero alla realtà del mondo femminile. L'autrice sembra chiedere ai suoi lettori di non provare pena per lei e non è raro che possa scappare qualche sorriso leggendo il romanzo. È assolutamente un libro senza tempo perché le donne di tutte le età possono ritrovarsi nei personaggi femminili rappresentati. Non è solo la questione amorosa, il rapporto col padre e la ricerca della maternità a renderlo un libro per donne, bensì il fatto che è la narrazione di una vita reale, con tutti i suoi pro e contro.

Tereza Boučková è diventata, quasi involontariamente, una delle rappresentanti ceche dell'universo femminile, senza tuttavia cadere nel banale. Nella sua opera non ci sono, infatti, tutti quegli elementi stereotipati che vengono di solito associati alle donne. Non ci sono ragazze urlanti, donne che vanno dal parrucchiere, confessioni amorose tra amiche… no, tutto questo non c'è. Ad essere rappresentata è solo una donna che si limita a vivere, a seguire i suoi sogni, a ricevere tanti no e pochi sì… una donna come tante altre.

Bibliografia:

Tereza Boučková, *La corsa indiana*, Chiasso, Miraggi edizioni, 2018.

Sitografia:

Link incontro con il Centro ceco: https://www.youtube.com/watch?fbclid=IwAR1Q_AWpZpLbV3AbaT_W7Ou9z4qfw6rOWEHXKLQQ0DX6xmWzIXf-VHlEsPI&v=WIKa2hXH_kY&feature=youtu.be

"In culo oggi no". L'erotismo eversivo di Jana Černá

Michele Maltauro

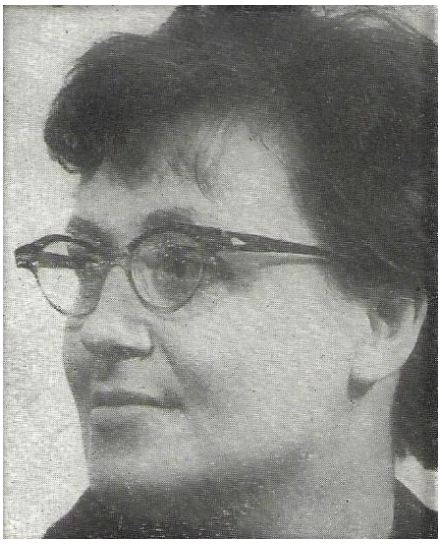
In culo oggi no è uno smilzissimo libello (111 pp.) il cui paratesto eguaglia, se non addirittura supera, il testo in sé. Compare in Italia, stampato dalle Edizioni e/o nella traduzione di Alessio Cobianchi, nel 1992, a due anni dalla prima stampa ceca. Non è un'edizione controllata dalla sua autrice, la sfortunata Jana Černá che muore nel 1981 in un incidente stradale, bensì un atto d'amicizia e d'amore intellettuale per colei che può essere considerata come la musa-sotto-il-piedistallo dell'underground praghese. Sono infatti Egon Bondy, Bohumil Hrabal, Ivo Vodseďálek, compagni d'esistenza e subcultura, a comporre la raccolta con poesie e prose brevi che compaiono precedentemente in pubblicazioni samizdat o rimangono inedite fino ad allora.

Occorrerebbe sostare, a questo svolgersi del discorso, su quel che fu l'esperienza dell'underground ceco, sulle sue radici negli anni Cinquanta con le azioni urbane del Vladimír Boudník protagonista di *Un tenero barbaro* di Hrabal, sul "realismo totale" e sui *Fratelli invalidi* di Egon Bondy, compagno storico di Jana. Per questioni di spazio, rinviamo però all'esaustivo numero di "eSamizdat" dedicato alla parabola creativa di Bondy (2008), limitandoci a collocare questi personaggi dal fascino così precario in una cultura dissidente e sperimentalista, contraltare artistico-letterario del realismo socialista ufficiale prima (direzione culturale imposta dopo il colpo di stato comunista del 1948 e dominante nel decennio seguente) e della letteratura della Normalizzazione poi (dopo la brusca fine della Primavera di Praga, nel 1968).

In tali circoli di amicizie e incontri si muove Černá, che nella sua vita e nella sua opera si firma con molti nomi. Il cognome appena citato è assunto dal secondo marito, da nubile porta invece quello del padre Jaromír Krejcar, importante architetto costruttivista e membro del movimento Devětsil, che muore in esilio nel 1950. La madre, cui la figlia dedica il libro *Vita di Milena* (*Adresát Milena Jesenská*. In italiano sono disponibili due edizioni: *Vita di Milena*, tradotta da Anna Martini Lichtner per Garzanti e *Lettera a Milena*, trad. Ivana Oviszach per Forum), è la giornalista Milena Jesenská. Jesenská è conosciuta oggi per essere stata l'amante di Kafka, ma è stata soprattutto una giornalista e scrittrice impegnata in battaglie sociali, morta nel campo di concentramento di Ravensbrück. L'ambiente familiare medioborghese di provenienza è, quindi, già vocato alla ribellione. Jana la incarna in maniera del tutto peculiare: rifiuta la noiosa serenità di una vita agiata, dilapida l'eredità del nonno, si sposa quattro volte e dà al mondo cinque figli – negli anni Sessanta sarà anche condannata alla detenzione per abbandono di minori –, abbandona l'idea di vivere di letteratura "ufficiale", produce piccolo artigianato (cucito, casacche e camicette batik), non ha mai fissa dimora. Si fa chiamare Honza, diminutivo del maschile Jan. Altre volte Jana Fischlová, altre ancora si firma J. Ladmanová; chissà quanti pseudonimi le sono appartenuti!

Riprendendo il più famoso Černá e tornando al libro, il suo titolo italiano è frutto di strategie commerciali: quello dell'edizione originale del 1990 si tradurrebbe semplicemente con *Clarissa e altri testi*, scelta più calibrata per celare sotto la copertina una carica erotico-pornografica tanto forte da risultare eversiva. È questa una cifra stilistica propria dell'autrice, evidenza lampante e *fil rouge* del numero sparuto, ma vario nelle forme letterarie, dei testi. L'erotismo può essere qui vezzoso, morboso, bambinesco, così come può raggiungere vertiginose oscenità pornografiche. Non è mai, tuttavia, un parlar sporcaccione fine a sé stesso, perché la dimensione dell'eros ha un valore centrale sia da una prospettiva letteraria che da un'angolatura filosofica. Il risultato è perciò assai interessante.

Clarissa è la prosa in prima persona che apre la raccolta, seguita dai *Ricordi di Janina*, che si compone di due corte lettere fittizie. Ivo Vodseďálek, che ha trascritto i testi dal manoscritto originale, in una nota a margine del volume lascia intendere che vi sia un collegamento stretto fra le due sezioni, anche se trovare un senso non è un fatto semplice per il lettore. Nelle lettere, indirizzate a una tale Janička, un'amica dalla firma illeggibile chiede perdono alla destinataria per aver sfogliato il diario di quest'ultima. E come uno scritto di memorie trasfigurate potrebbe, in effetti, essere letto *Clarissa*, che Vodseďálek considera con convinzione come "*i pensieri più intimi*" di Jana (p. 89). *Clarissa* condivide in effetti molti aspetti della vita di Černá e nulla vieta di pensare che anche il suo personaggio s'avvalga di pseudonimi, fra cui proprio Janička, magari. Quale che siano falso e vero, letterario e reale, un gioco di specchi autobiografici è comunque innegabile.



Clarissa appare per la prima volta nel 1951, all'interno della collana "Půlnoc" ("Mezzanotte"), proto-samizdat di circolazione limitatissima, che si ispira all'attività letteraria clandestina delle *Éditions de Minuit* durante l'occupazione tedesca della Francia – ed è un romanzo brevissimo in tredici capitoletti. La protagonista ripercorre fumosamente alcune esperienze sentimentali e sessuali dell'adolescenza come la perdita della verginità, dando ampio spazio a riflessioni fra serio e faceto. Quell'età di avvio alla vita è letta da una narratrice cresciuta, tediata "*dall'insoddisfazione e dalla masturbazione*" (p. 19), come frutto di una scelta che si potrebbe chiamare corsara, in contrapposizione alla mediocrità borghese: vale a dire, in luogo della strada più ovvia del rinnegamento dalla borghesia, una critica agli squallori di essa dal suo cuore, sguazzandoci dentro e solcandone i vizi più celati. Primo fra tutti la sessualità, che si sbizzarrisce fra conoscenze in senso biblico prima del matrimonio, triangoli amorosi e ombre di incesto. Tutto ciò in maniera più o meno velata.

Il sesso si dimostra da subito, infatti, una scelta radicale nell'affermazione di se stessi, la propria arma personale di azione politica. In *Clarissa* l'eversione sessuale si lega a un discorso di intertestualità. Il titolo richiama infatti con evidenza una delle opere cardinali della letteratura inglese, il romanzo fiume omonimo di Samuel Richardson (1748). La citazione di una storia infinita di salvaguardia della virtù da parte di una ragazza borghese – l'eroina di Richardson ha diciannove anni, l'antieroina di Černá uno in meno – che fugge dalla famiglia per morire poi come una santa, è qui parodicamente rovesciata. Non solo perché la Clarissa praghese si spoglia del fardello della verginità senza sensi di colpa, ma anche da un punto di vista formale: da un lato una delle opere più lunghe del mondo anglofono, dall'altro appena dodici facciate. La caratteristica di romanzo epistolare propria dell'opera di Richardson è inoltre recuperata, forse, dall'appendice delle due lettere a Janina, a mo' di sberleffo.

Nella prefazione al volume, Bondy parla di studio indiretto del marchese de Sade (p. 13). Se si segue questa scia, notiamo l'ennesima parodia: la storia della Clarissa di Černá assomiglia molto di più alla *Justine* sadiana che alla sua omonima inglese. D'altra parte, la celebre opera di de Sade è essa stessa un rovesciamento di quella di Richardson, basti ricordare che come sottotitolo

riporta *Les Malheurs de la vertu*. Per Černá, con i dovuti ridimensionamenti, un'educazione al sesso è la vera virtù. Mentre quest'ultima, nel senso tradizionale del termine, è castrazione, rinuncia alla consapevolezza, all'autoaffermazione.

La terza sezione del libro è, in breve, una raccolta di cinque poesie datate 1948 e pubblicate per la prima volta quarant'anni dopo su "Revolver Revue", rivista samizdat riferimento dell'underground ceco della seconda metà degli anni Ottanta, che nel 1990, oltretutto, nomina Jana Černá vincitrice del Cena Revolver Revue (Premio Revolver Revue). Il titolo di questa parte è *Nel giardino del padre mio*, che, scrive Bondy, "*è una citazione da una canzone popolare francese* (*Au jardin de mon père*, N. d. R.) – *doveva ricordare l'incesto col padre.*" (p. 12) È sospettabile che in questo caso si tratti di un topos della letteratura erotica, trovando conferma in una poesia i cui personaggi assumono ruoli genitoriali nel gioco sessuale. A ogni modo, pur non fugando completamente l'ombra, l'erotismo è in queste poesie giocato scanzonatamente, donando qua e là rime sconce a forme metriche libere.

Notevole è la quarta e ultima sezione, *Lettera*. Recuperata dall'archivio di Zbyněk Fišer (nome al secolo del solito Egon Bondy), a lui dedicata, è stata stesa all'incirca nel 1962 ed è una grande dichiarazione d'amore. Pur discorrendo di vulnerabilità della vita interiore, l'epistola non è certo concepita per rimanere privata, spesso infatti l'autrice strizza l'occhio a un ipotetico lettore. La circostanza in cui essa trova la luce è un breve periodo di assenza e astinenza, perciò di fragilità emotiva, in cui Černá attende il prossimo incontro con Zbyněk, cercando nella scrittura un diversivo. Questa posizione le permette una visione distaccata, che le porta obiettività sulla felicità del compagno e sulla propria: lo sprona a non sentirsi avvilito se incompreso, a trovare il coraggio di seguire una ricerca filosofica e poetica lontana dalla ciarlataneria accademica, dove essa diventa esercizio mnemotecnico e ideologia funzionalista portatrice di orrori. Černá scrive in un passaggio:

"[…] *Si vuole dalla filosofia che giustifichi e sopporti tutto il peso dell'imbecillità umana, sulla sua base vengono costruiti gli Stati e viene utilizzata come scopetta per la pulizia delle latrine, deve servire da giustificazione per l'arresto di ministri e per l'aumento del prezzo del burro, e lo deve fare con persone che non sono capaci né disposte a comprendere uno solo dei suoi postulati.*" (p. 50)

Nello svilupparsi di un discorso libero, anche linguisticamente, senza sforzo la scrittrice passa dal rassicurare Bondy sui suoi complessi allo spiegare i concetti cattolici di grazia e di speranza calati nella loro vita di miseria, arriva addirittura a disquisire – e senza ironia alcuna – sulle virtù di Dio. In questo contesto, ciò che sorprende è l'intercalarsi del tono serio a una scrittura tanto oscena "*da lasciar a bocca aperta anche i lettori più spregiudicati*" (recita così la quarta di copertina). Ancora una volta, più di ogni altra volta, l'eros rivendica il proprio spazio, fondendosi senza soluzione di continuità con riflessioni che normalmente figurerebbero in un testo saggistico. D'altra parte, Bondy stesso diventa l'incarnazione emblematica di questa compresenza:

"[…] *Posso parlare con Te di filosofia a letto e mi si mette la fica sull'attenti se ne parliamo a tavola, non è proprio possibile separare e astrarre una cosa dall'altra.*" (p. 55)

Il testo livella i cliché proprio nella misura in cui riflessioni sull'arte, considerate comunemente come elevatissimi voli dello spirito, si intervallano alle più profonde voragini pornografiche. Il sesso si realizza di nuovo come eversione, elemento corrosivo del pensiero comune e delle alte scienze, che imponendosi con tal vigore dà dignità a Černá e, al contempo, partecipa alla creazione della nuova forma letterario-filosofica che l'autrice si augura di veder sbocciare dal suo compagno.

"*Se c'è una reale e concreta possibilità che Tu maturi un frutto (e c'è), succederà solo se in esso sarai contenuto tutto intero, con i calzini; il rifiuto per le biblioteche, la barba, la birra, la fantasia, l'intelletto, l'uccello, con tutto quanto. Niente mi eccita più della speranza in un'opera che nascerà in diretta dipendenza da tutte queste cose, la speranza in un'opera dalla quale niente verrà eliminato, la speranza in un'opera non censurata, cruda, crudele e mostruosa, ma assoluta. Un'opera che non sarà non dannosa alla salute, che dopo averla consumata farà vomitare e farà cacare, che dopo averla consumata farà venire allo stesso tempo un senso di felicità e un senso di terrore, un'opera che non avrà limiti e che non permetterà che limiti le vengano imposti, mai e da nessuno.*" (p. 54)

Tutto ciò suona come una dichiarazione programmatica anche per sé stessa. Ma, sfortunatamente, troppo pochi sono i frammenti che Černá ha lasciato dietro di sé per verificare se queste sue parole si siano realizzate totalmente.

Troppo pochi sono i frammenti anche per rintracciare in lei una critica e una pratica del femminismo. Senz'altro, ha ragione però Peppe Mauro Notturna quando parla di "*erotismo proto-femminista*" (p. 110), che non attacca il maschio in sé, quanto piuttosto una cultura intera. Un sentire che rende l'autrice consapevole del proprio valore, nonostante già all'epoca sia associata alla figura di Bondy; fruitrice senza complessi del proprio corpo, pur essendo cattolica; cultrice di un individualismo scomodo, da persona e donna libera, in una società buia. E, infine, anche molto disincantata e risoluta:

"*Forse un giorno arriveremo al punto che staremo veramente insieme in tutto e per tutto, e sarà più che felicità, ma scapperò immediatamente non appena si perderà questo unico senso vero e concreto, scappo via e mi prendo per marito un ingegnere con la Škoda perché a quel punto sarebbe esattamente lo stesso.*" (p. 55)

Bibliografia:

Egon Bondy, *Prefazione*, in Jana Černá, *In culo oggi no*, trad. Alessio Cobianchi, Roma, Edizioni E/o, 1992, pp. 11-13.

Jana Černá, *Clarissa a jiné texty*, Praga, Concordia, 1990 (in it. *In culo oggi no*, cit.).

"eSamizdat", vo. 6, n. 1 (2008), scaricabile al link: http://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/issue/view/10/10 [06.03.2021].

Peppe Mauro Notturna, *Beatnik a Praga*, in Jana Černá, *In culo oggi no*, cit., pp. 101-111.

Ivo Vodsed'álek, *A proposito di "Clarissa"*, in Jana Černá, *In culo oggi no*, cit., pp. 89-90.

Marie Majerová, lotta sociale come emblema della nová žena

"Dnešní tisk spolu s nově nabytými politickými právy bude ženinou zbraní"
"La stampa di oggi, insieme ai nuovi diritti politici acquisiti, sarà l'arma delle donne"
(Marie Majerová, *O tisku a ženách*, 1919)

Martina Mecco

Marie Majerová (1882-1967) è una delle personalità intellettuali più interessanti tra quelle che si sono fatte strada all'interno dell'ambiente intellettuale nella giovane Cecoslovacchia e, successivamente, nell'apparato comunista. Nonostante ciò, la figura e l'opera dell'autrice sono pressoché sconosciute al pubblico italiano. L'unico riferimento che si può trovare in lingua italiana è un bozzetto contenuto nel capitolo "Col berretto frigio" all'interno dell'opera *Všecky krásy světa* ("Tutte le bellezze del mondo", 1979) del poeta Jaroslav Seifert, che la descrive come segue:

"*Era il viso di una giovane, bella donna, con un berretto frigio sulla testa. Il naso ben modellato, leggermente all'insù, gli occhi neri e i capelli folti erano quelli della scrittrice Marie Majerová* […] *Col suo aspetto lei personificava il tipo della bellezza boema e col suo bel viso rammentava alcune donne dei quadri di Manes.* […] *I ricordi che ho di questa poetessa mi si collegano sempre anche ad un'immagine di Parigi di cinquant'anni fa.*" (pp. 242-244)

Marie Majerová nasce nel 1882 all'interno di una famiglia di proletari a Kladno, la cittadina in cui si trovano gli stabilimenti Poldi descritti da Bohumil Hrabal come un luogo in cui "*i disperati sollevano una speranza infangata*". Dopo un'infanzia nel contesto della campagna ceca, trascorre un lungo periodo all'estero. Lavora per diversi anni come cameriera a Budapest e, successivamente, vive tra il 1904 e il 1906 a Vienna, capitale di un impero che stava assistendo al disgregarsi del sogno della Felix Austria. Il ritorno in terra ceca e il definitivo trasferimento a Praga vedono Majerová immediatamente inserita all'interno del contesto intellettuale della città.

Marie Majerová, Karel Toman e Aleksej N. Tolstoj

La sua attività fu particolarmente intensa sia a livello sociale che politico e i suoi ideali possono essere concepiti come il frutto diretto delle esperienze giovanili. Dapprima anarchica di sinistra, si inebriò successivamente delle idee comuniste che divamparono in Europa all'indomani dei moti rivoluzionari del 1917, che la portarono a diventare un membro del nascente Partito Comunista nel 1921. La sua esperienza all'interno del Partito venne interrotta nel 1929, anno in cui fu espulsa per aver preso parte insieme ad altri intellettuali – tra cui Stanislav K. Neumann e Jaroslav Seifert – al Manifest sedmi (Manifesto dei sette). Questa protesta era legata a un testo redatto da Ivan Olbracht e pubblicato con il titolo di *Spisovatelé komunisté komunistickým dělníkům* ("Gli scrittori comunisti agli operai comunisti"). All'interno di questo veniva lamentata la profonda crisi del Partito, accusando apertamente i membri di tendenze filo-borghesi, incitando così a un atto radicale di riorganizzazione. Il 1929 corrisponde all'anno in cui diviene segretario del partito Klement Gottwald, successivamente primo presidente della Cecoslovacchia libera all'indomani dell'occupazione nazista. Se questo avvenimento può sembrare una sommossa intellettuale di poco conto, occorre precisare meglio quali furono le

reazioni da parte del Partito e degli altri intellettuali. I firmatari vennero espulsi e altri figure dell'epoca – tra cui i maggiori esponenti del Poetismo come Karel Teige, Vítězslav Nezval o František Halas – reagirono, a loro volta, firmando un altro testo programmatico dal titolo *Zásadní stanovisko k projevu „sedmi"* ("Un parere fondamentale riguardo al discorso dei "sette'"). All'interno del documento i sette firmatari venivano accusati di andare contro il moto rivoluzionario degli operai. Questo episodio – vale a dire il fatto che Majerová fece parte di una questione centrale tra gli intellettuali dell'epoca – testimonia chiaramente il ruolo di spicco che l'autrice ricopriva. In realtà, non erano molte le donne a godere di una posizione così importante all'interno delle cerchie di artisti e scrittori degli anni Venti, un'altra figura importante era quella di Toyen – la quale rappresenta un esempio ancora più particolare in relazione al fatto che preferiva l'impiego del genere maschile nel definirsi.

Alcuni intellettuali de Umělecká beseda, tra i quali Marie Majerová è l'unica donna.

L'impegno di Majerová si manifesta nell'ambito giornalistico, per il quale ebbe una straordinaria vocazione. Difatti, fece parte della redazione di numerosi giornali importanti dell'epoca come il "Rudé pravo" o il "Ženský list". Nel 1967 è Josef Träger a sottolineare in un articolo del "Literární noviny" l'ossessione di Majerová per il mondo dell'editoria:

"*A Marie Majerová piaceva indubbiamente il titolo di redattrice. Non ha solo denotato la vocazione di tutta la sua vita, ha denotato un'affiliazione permanente a una posizione che lei stessa stimava e in cui vedeva un partner alla pari della professione di scrittore nel campo della creazione verbale. Aveva bisogno del profumo della stampa in nero come aveva bisogno dell'atmosfera della vita editoriale. Quando è stata messa a tacere durante l'occupazione e tagliata fuori dal contatto con la stampa quotidiana, andava anche solo alla redazione del České slovo per vedere Josef Hora e respirare l'atmosfera della tipografia e dei giornali.*"

L'impegno di Majerová è volto a sottolineare la nascita della *nová žena* ("donna nuova"), nonostante essere donna implichi un certo grado di *trpět* ("sofferenza"). La *nová žena* di cui parla è il prodotto della lotta femminista, ovvero una donna immersa nella politica, che si schiera contro la sua condizione all'interno di una società di stampo patriarcale. Viene esaltata la figura della giornalista in senso quasi mistificato, identificandola in termini di "eroina" della società moderna. Il ruolo della donna viene visto come determinante, seppur silenzioso, all'interno della società. Il lavoro della donna viene definito da Majerová come la forza stessa della Rivoluzione – in relazione soprattutto al grande cambiamento del ruolo della donna all'interno della produzione all'indomani della Grande Guerra. La *nová žena* coincide quindi, per Majerová, con la *komunistická žena* – la donna comunista. La lotta comunista e quella femminista sono animate dallo stesso principio e tendono allo stesso fine.

Oltre a scrivere articoli legati all'impegno in patria nei confronti della condizione della donna e della lotta comunista, Majerová redige anche diversi reportage, tratti dai suoi numerosi viaggi in giro per il mondo. Uno dei più importanti fu in Russia, da cui è tratto *Vítězný pochod* ("La marcia della vittoria", 1953).

Passando ora alla produzione letteraria dell'autrice, risulta possibile rintracciare quelli che sono i Leitmotiv. Il prodigarsi nei confronti della questione sociale si fa più circoscritto nell'ingente interesse mostrato, da parte di Majerová, nei confronti della condizione femminile, nello specifico quella connessa con la dimensione della fabbrica. Le condizioni di vita delle donne, in particolare anche delle più giovani, vengono analizzate e mostrate dall'autrice non solo sul piano più superficiale dell'osservazione e della successiva documentazione, ma sono anche oggetto di un'analisi più approfondita di carattere psicologico. Quello costruito da Majerová è quindi un discorso impegnato, che rimanda a riflessioni di carattere etico. Nelle opere dell'autrice è imperante l'importanza del cronotopo, ovvero della presenza di un riferimento storico sia dal punto di vista temporale che spaziale. La vicenda delle diverse protagoniste si lega in modo indissolubile agli eventi che hanno scosso l'Europa nel corso del Novecento, a significare il fatto che la condizione della donna risulta sempre essere determinata dall'evoluzione sociale. Questo è uno dei motivi che spiegano il perché in Majerová sia così presente la componente storica sin dagli albori della sua produzione, mentre invece questa viene, dagli intellettuali contemporanei, o rifiutata nel tentativo di realizzare un tipo di relazione differente con la realtà – è questo il caso dell'avanguardia – o distorta e piegata a un esito catastrofista, manifestatosi nel diffondersi del genere distopico.

L'infanzia nella periferia ceca e gli anni trascorsi a Budapest sono due importanti fonti d'ispirazione per le prime opere di Majerová *Panenství* ("Verginità", 1907) e *Povídky z pekla a jiné* ("Racconti dall'inferno e altri", 1907). All'esperienza viennese è connessa un'opera più tarda, *Nejkrásnější svět* ("Il mondo più bello", 1923), sebbene ad essere ritratto è un quadro della situazione sociale degli anni Venti.

Come detto precedentemente, tutta l'opera di Majerová è caratterizzata da un fil rouge tematico e risulta interessante osservare le parole di un intellettuale del calibro di Josef Hora riguardo alla prosa di Majerová, pubblicate su "Kmen" qualche tempo più tardi nel giugno del 1928:

"*Oggi, mentre nel nostro paese viene creata la prosa socialista, "Panenství" di Marie Majerová è stato pubblicato in tempo per dimostrare che abbiamo già una tradizione prebellica e che il romanzo praghese mirava già non solo a catturare l'ambiente borghese, ma anche a scoprire l'uomo proletario e il suo mondo spirituale.*"

Queste prime opere costituiscono, infatti, i primi tasselli di un percorso letterario che porterà alla realizzazione di *Siréna* ("Sirena", 1935), il grande romanzo socialista dell'autrice. Proprio con *Siréna* iniziano a porsi le basi che porteranno la "servetta carina di Budapest" – come la ricorda affettuosamente Seifert – a diventare, alla fine degli anni Quaranta, una delle figure di spicco della realtà socialista cecoslovacca, sia sul piano letterario che su quello sociale. Ruolo che viene consacrato con l'assegnazione, nel 1955, dello Státní cena Klementa Gottwalda (Premio statale Klement Gottwald). Accanto a queste opere di Majerová, occorre ricordare anche quelle appartenenti alla letteratura per l'infanzia. Il testo chiave di questa sua produzione è *Robinsonka* (1940), in cui ad essere narrata è la storia di Blaženka, una giovane che intraprende il proprio percorso verso l'indipendenza e la vita adulta, con tutte le difficoltà che questo può portare.

Una scena di "Panenství" di Otakar Vávra

Le opere di Majerová sono state anche oggetto di trasposizioni differenti. In particolare, è interessante segnalare l'adattamento di *Panenství*, realizzato nel 1937 da Otakar Vávra – regista cardine della cinematografia ceca famoso per aver realizzato nel 1947 l'adattamento di *Krakatit* di Karel Čapek. All'interno del film a interpretare la protagonista Hanka è l'attrice Lída Baarová, stella del cinema ceco che negli anni successivi ebbe anche una profonda e travagliata relazione con Joseph Goebbels. Il romanzo *Robinsonka* è inoltre stato oggetto di una versione teatrale messa in scena nel 1940, lo stesso anno della pubblicazione. Anche da *Siréna* venne tratto un film diretto da Karel Steklý nel 1947.

Così la raffigura da anziana Jaroslav Seifert, in occasione di un viaggio a Mělník per commemorale la morte del poeta Antotnin Píša:

"*La guardai in viso. Continuava comunque ad essere lei, Marie Majerová. Invero, la sua carnagione non era più leggermente lanuginosa, come una volta, il sangue non colorava molto la sua pelle tesa, i suoi occhi non brillavano più tanto, ma continuava ad essere lei.* […] *«Ancora oggi ti donerebbe il berretto da rivoluzionaria!». Sorrise, ringraziandomi con gli occhi e carezzandomi la mano sul tavolo. «Quando mai! Sono già alla fine.»*" (p. 246)

L'ascesa intellettuale di Marie Majerová nel secondo dopoguerra fu ricca di riconoscimenti che la resero un punto di riferimento fondamentale per gli intellettuali, se non un simbolo e, al tempo stesso, un epigono del realismo socialista. Lei, donna nata in una famiglia di proletari di Kladno, che non ha mai smesso di lottare per l'emancipazione della donna sin dagli albori della modernità, inaugurata sotto la pioggia dei detriti del crollo dei grandi imperi secolari.

Bibliografia:

Bruno Meriggi, *Le letterature ceca e slovacca*, Sansoni-Accademia, 1968.

Dana Nývltová, Radek Hylmar (eds.), *Čtení o Marii Majerové*, Praha, antologie*, 2018. (La traduzione è stata realizzata per l'occasione da me, M.M.)

Dana Nývltová, *Femme fatale české avantgardy: Marie Majerová – česká komunistka ve víru feminismu*, Praga, Akropolis, 2011.

Jiří Opelík, *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*, Praga, Academia, 2000.

Jaroslav Seifert, *Tutte le bellezze del mondo*, Pordenone, Edizioni Studi Tesi, 1991.

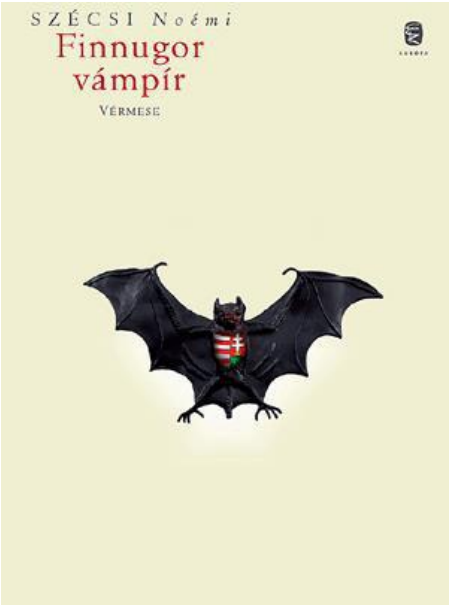
Josef Träger, *Marie Majerová, duchem i srdcem novinářka,* "Literární noviny II", 16/1967, č. 3, s. 5. (La traduzione è stata realizzata per l'occasione da me, M.M.)

La lingua inclusiva dei vampiri ugrofinnici

Marianna Kovacs

Qualche anno fa (2002) la giovane scrittrice ungherese Noémi Szécsi propose l'opera *Finnugor vámpír*, letteralmente *La vampira ugrofinnica*, tradotta in italiano con il titolo *La vampira snob*. La critica magiara definì il romanzo da subito come "sangue fresco nella letteratura contemporanea ungherese".

La protagonista, Jerne Voltampere, si guadagna da vivere correggendo scritti presso una piccola casa editrice e sogna di pubblicare il suo libro di fiabe. Vive ai margini della realtà e della società assieme ad una ricchissima nonna pluricentenaria che, non da ultimo, è una vampira ugrofinnica. La nonna cresce da sola la nipote che si dimostra scarsamente incline a continuare la tradizione familiare di succhiare il sangue agli altri esseri, umani e non. Con spiazzante indifferenza, Jerne rifiuta le *avances* sia dell'amico di infanzia Somi sia del collega Jermák, il quale si rivelerà essere suo padre e sarà l'assassino che la trasformerà in vampira. Nella sua nuova vita, dopo essere rinata come vampira, Jerne tenta di conquistare O., insegnante di ungherese e poetessa tormentata. Con zio Oszkár invece si addentra in disilluse riflessioni sulla società odierna. Quando durante un viaggio a Tallinn Oszkár uccide inconsapevolmente la nonna, Jerne si trova finalmente libera di essere felice e di dare sfogo alle sue ambizioni letterarie e vampiresche.



Edizione ungherese del libro

Il vampirismo, gli elementi della parodia e il linguaggio sarcastico, ironico e ambiguo presenti nel libro non costituiscono un obiettivo, ma sono piuttosto uno strumento di rappresentazione. Fin dal titolo il libro dichiara l'intenzione di sfruttare la caratteristica peculiare delle lingue ugrofinniche che non esplicitano grammaticalmente il genere. Quindi solo una vampira ugrofinnica può giocare con i sessi e sviscerarne significati non proprio convenzionali.

La scrittrice ha utilizzato molto bene tale proprietà della lingua. Già nel nome della protagonista è insita l'impossibilità di determinarne il sesso in quanto Jerne è un nome di fantasia e privo di connotazioni di genere. Tutto il romanzo riceve una luce diversa se consideriamo Jerne una femmina o un maschio. A questo proposito non si può non pensare al romanzo *Orlando* di Virginia Woolf. Orlando vive la sua vita prima come

maschio e successivamente come femmina. Ma, mentre la figura di Orlando ed il suo mutamento sono espliciti, non possiamo dire altrettanto di Jerne. In un passaggio la nonna fa un sottile riferimento a quest'ambiguità:

"«[...] *quando hai voglia di qualcosa di sostanzioso, ordina un fattorino della pizza!*»

In effetti, me lo aveva già detto un migliaio di volte, e sperava incessantemente che un giorno avrei rinunciato alle mie cene frugali e preferito uno di quei giovani ambosessi madidi di sudore che consegnano le pizze a domicilio." (p.35)

Paradossalmente proprio l'assenza di distinzione tra generi, peculiare e precipua del testo, rende difficile una traduzione efficace che restituisca riferimenti così sottili.

La determinazione del sesso di Jerne resta irrisolta per tutta la storia. Nella prima parte Jerne ha tratti più femminili, nella seconda ha invece tratti maschili, ma il romanzo evita deliberatamente di stabilirlo. Quindi in ogni rapporto interpersonale è percepibile una certa ambiguità, a volte parodistica e ironica.

Nel libro le relazioni omosessuali sono talmente naturali che anche il padre di Jerne, Jermák passeggia con un ragazzo di 18 anni. "«*Mentre ero in giro per la città ho incontrato tuo padre. Era a passeggio con un bel ragazzo di diciotto anni.*»" (p. 189) – dice la nonna.

Ciò che stupisce Jerne non è il fatto che il padre passeggi con un diciottenne maschio, ma che la nonna sappia che il ragazzo abbia tale età.

"«*Come fai a sapere che ne aveva diciotto? Aveva la data di produzione stampata in fronte?*» – *replicai in un tono un po' sferzante.* [...]

«*Perché non dovrei saperlo? Magari ero io a reggere la candela quando è venuto al mondo.*»" (p. 189)

Merita menzione anche la scena in cui la nonna dà a Jerne un anello appartenuto al nonno:

"*Mi gettò in grembo l'anello. Quando lo presi in mano restai sbalordita dal suo peso. Lessi l'incisione: 'Anima muliebris in corpore virili inclusa'. Lo provai al dito, ma, per quanto mi piacesse l'idea di avere un anello di famiglia, lo rigettai in mano alla nonna.* «*Tienitelo tu! Io non porto anelli, e non faccio eccezioni neppure per questa mostruosità fuori moda.*» «*Va bene. Al massimo lo faccio fondere.*»" rispose la nonna. (p. 87)

Forse può sfuggire quell'incisione che significa "anima femminile rinchiusa in un corpo maschile". Né Jerne né la nonna vi prestano particolare attenzione. Prendono l'anello per ciò che è: oro. Il lettore certamente non penserà all'autore di tale frase, Karl Heinrich Ulrichs (1825-1895), poeta e scrittore tedesco dell'Ottocento, nonché pioniere del movimento di liberazione omosessuale.

La vampira ugrofinnica può avere vari piani di lettura. La parodizzazione postmoderna delle storie sui fantasmi e sui vampiri è solo una delle possibilità. Tale filo narrativo accompagna tutto il romanzo, fino alla fine. Parallelamente a questo filone ci racconta la cultura e la storia ungherese. Jerne narra come la nonna si diverta a guardare i film sui vampiri:

"*Si fa un sacco di risate, si diverte un mondo, vorrebbe che sedessi accanto a lei a commentare le scene, così potrebbe spiegarmi perché Béla Lugosi è più bravo di Boris Karloff, ma io in genere non ne ho nessuna voglia.*" (p.87)

Béla Lugosi (1882-1956) fu il primo attore ungherese emigrato e diventato famoso a Hollywood recitando la parte di Dracula nell'omonima opera di Bram Stoker. È interessante anche il piano di lettura storico nel testo. Esemplare è questo dialogo fra nonna e nipote:

"«*Sono stata io, nonna. Scusami. Ho rotto il tuo bicchiere irredentista.*»

«*Quello con la Grande Ungheria?*»

«*Sì. Scusami.*»

«*Non importa. Mi aveva stufato ormai quella scritta", e nella stanza tornarono a risuonare i grevi e vertiginosi passaggi del pianoforte.*»" (p. 113)

Qui il riferimento è alle perdite territoriali dell'Ungheria conseguenti alla sconfitta nella Prima Guerra Mondiale. Ancora oggi, dopo cent'anni, se ne parla e lo si vive come un lutto nazionale. Il messaggio è quello di superare il trauma storico e di smettere di continuare a sognare la Grande Ungheria restando ancorati al passato senza possibilità di progresso. Il testo offre una ricchissima intertestualità che divaga in un campo molto ampio della cultura ungherese.

Tuttavia, il libro può essere letto anche come una critica alla società, un'interrogazione sugli incerti confini dei ruoli dei sessi propria del ventunesimo secolo. La trama invita il lettore a riflettere sui pregiudizi relativi alle caratteristiche tipicamente femminili o tipicamente maschili, anche nel modo di scrivere. Noémi Szécsi, attraverso la particolarità della lingua, spinge a guardare l'individuo per quello che è. Suggerisce di dare ad ogni essere umano il valore che merita indipendentemente dal genere e orientamento sessuale, dall'inclinazione o meno a succhiare sangue. Invita ad essere autentici, a non volere ad ogni costo corrispondere alle aspettative di una società sempre più esigente che non ci fornisce però basi solide e coerenti.

"*Nei romanzi si dice tutto ciò che vale la pena di sapere sulle donne. Sulla base della lettura di un gran numero di opere di prosa posso affermare con piena convinzione che nelle donne è il corpo ciò di cui vale la pena di occuparsi più da vicino, il resto è roba da collezionisti. Spirito maschile e corpo femminile, ecco di che cosa parla la storia del mondo. Posso riassumere schematicamente le varietà principali: le bionde sono miti, buone e gentili; le brune e quelle con i capelli neri sono sanguigne, indocili e raramente covano buone intenzioni. Secondo un'altra versione, quelle dai capelli corvini sono misteriose, le rosse hanno un temperamento vivace, le brune sono intelligenti, le bionde no, e in più sono fredde. Anche questo l'ho letto nei libri, ma ci credo, perché testimonia una profonda conoscenza della natura umana.*" (pp. 185-186)

Non si può riassumere meglio di così la quintessenza dei pregiudizi. Non si è forse indotti a credere a tutto ciò che raccontano i media, o peggio, a tutto ciò che la società cerca di imporre come verità assoluta? Come può essere giudicata una persona in base al colore dei capelli o della pelle, all'identità sessuale o alla religione? Jerne dimostra che nemmeno i vampiri sono sempre pericolosi nonostante non godano di una reputazione impeccabile tra i comuni mortali. Perfino loro possono non avere ancora trovato la propria strada nella giungla del mondo contemporaneo.

István Csók, "Vampiri"

Il libro si presenta come una parodia dall'inizio alla fine. Richiama l'attenzione alle contraddizioni quotidiane e ne mette alla berlina i fondamenti. Escono dalle sue pagine affermazioni assurde, frasi

sessiste (vedi citazione sopra), a volte razziste, e fanno ridere a crepapelle, ma nello stesso tempo parla proprio della società con una serietà disarmante. L'autrice non risparmia il sottile sarcasmo nemmeno nelle ultime righe del racconto.

"*In qualità di curatrice della nostra fondazione seleziono, tra una quantità sterminata di candidati, gli infermi più miserabili, i fanciulli più indifesi, gli studiosi più ferrati nelle varie discipline e gli artisti più inetti, e poi, tenendo assolutamente conto di razza, sesso, religione e orientamento sessuale, li gratifico di ingenti somme di denaro.*" (p.300)

Noémi Szécsi ha usato lo strumento e la specificità della lingua, del significante, in maniera magistrale per comunicare un significato importante e ironicamente ci ha messo uno specchio davanti affinché ognuno giudichi da solo quale immagine riflette.

Tuttavia, per quanto riuscita possa essere una traduzione, l'intenzione esplicita dell'autore non riesce a trasparire nella traduzione in altre lingue che distinguono grammaticalmente i generi.

A proposito dell'accoglienza da parte del pubblico straniero, la scrittrice nella rivista "Magyar Narancs" (Arancia Ungherese) ha commentato così:

"*All'estero interessava al pubblico in modo particolare il fatto che nel testo ungherese non è univoco il sesso del protagonista. L'orientamento sessuale e la labilità del confine dei sessi riflettono la situazione dell'Europa occidentale maggiormente ora rispetto al momento dell'uscita del romanzo. Naturalmente nelle lingue indoeuropee non è possibile lasciare in sospeso il genere e nelle traduzioni Jerne ha avuto identità femminile.*"

È un libro d'attualità, proprio perché il sesso ed il genere di Jerne vengono completamente ignorati nonostante si parli di amori, e anche di rapporti. Jerne potrebbe essere sia bisessuale che transessuale o altro, ma non viene mai etichettata in quanto tale.

A tal proposito risulta interessante il parallelo con l'artista ungherese di origine russa El Kazovszkij, che in un'intervista spiega uno dei motivi per cui ha deciso di restare in Ungheria: in quanto transessuale si sente più libero usando una lingua che non esplicita il genere, l'ungherese gli permette di parlare di sé senza suscitare perplessità come quando è costretto a usare il maschile in altre lingue.

Il sano cinismo con cui la brillante voce di Noémi Szécsi nel libro *La vampira snob* tratta Jerne e la sarabanda di personaggi, la disincantata leggerezza con cui affronta le questioni di appartenenza alle categorie come nazionalità, genere e disagio giovanile, sfruttando una lingua al passo con i tempi come l'ungherese, nonché il rovesciamento delle situazioni e le digressioni erudite, hanno saputo spiazzare e far riflettere il lettore attento, affinché con il giusto senso critico si guardi intorno e colga tutte le contraddizioni della nostra epoca. Per usare le parole della protagonista:

"*Non dubitare della mia credibilità, dato che mentirò dall'inizio alla fine. Si dice che la verità può essere detta solo attraverso menzogne. Ma io sono convinta che la realtà sia priva di qualsiasi interesse. Eppure ciò che mi accingo a narrare è una storia vera.*" (p.5)

Bibliografia:

Katalin Cserjés, Gabriella Uhl, *Látáscsapda – Beszélgetések El Kazovszkijjal*, Budapest, Magvető, 2012.

Noémi Szécsi, *Finnugor vámpír*, Budapest, Európa, 2002.

Noémi Szécsi, *La vampira snob*, Milano, Baldini&Castoldi, 2014.

Sitografia:

https://magyarnarancs.hu/konyv/szecsi-noemi-iro-88515?pageId=148

http://www.forrasfolyoirat.hu/0407/nemeth.html

http://www.hunlit.hu/szecsinoemi

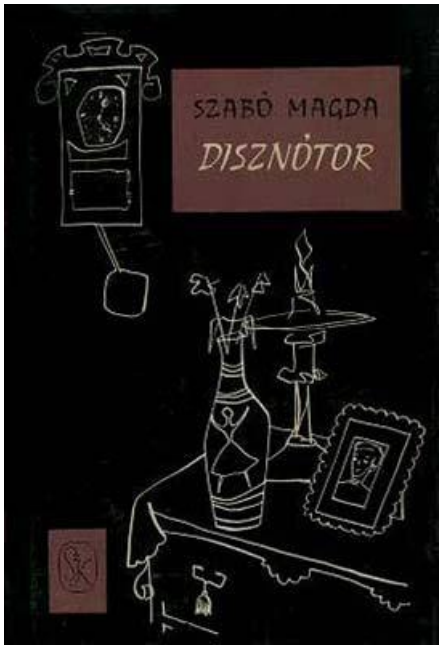
https://epa.oszk.hu/00300/00381/00076/benyo.htm

http://ekultura.hu/2011/12/13/szecsi-noemi-finnugor-vampir

"La notte dell'uccisione del maiale" di Szabó Magda o dettagli femministi in dinamiche di potere

Richárd Janczer

1960. È passato il tempo delle purghe e la Repubblica Popolare Ungherese di Kádár sta disperatamente cercando di rimarginare le ferite della rivoluzione del 1956, repressa nel sangue ma che ha reso impossibile il ritorno al ferreo stalinismo di Rákosi. Persino Szabó Magda, la poetessa della rivista "Újhold" ("Novilunio"), la borghese e cattolica laureatasi in Lettere Classiche e Ungherese con una tesi sulla cura della bellezza in epoca romana, è richiamata sulla scena letteraria assieme alla sua cospicua produzione da pubblicare. Come racconta nella prefazione ad *Affresco*, nel 1958, dopo quasi dieci anni di silenzio forzato, di pubblicazioni via samizdat e bozze custodite maniacalmente per il timore di essere arrestata, riottiene il permesso di pubblicare.



È in questo contesto che esce il romanzo *Disznótor* ("La notte dell'uccisione del maiale") e viene messo in scena lo stesso anno il suo adattamento teatrale, *Kígyómarás* ("Morso di serpente").

Pubblicare un romanzo corale di soggetti la cui vita appare immutata dal regime è un atto sovversivo, è negazione della sua pretesa totale di ordine. Negando la dialettica storica, Szabó nega la rivoluzione stessa, senza però illudersi che il passato fosse migliore, lo tratteggia infatti tra cacce alle streghe politiche come quella contro Szalay padre, guerre fratricide e miseria. Pur muovendo ferme ed esplicite accuse attraverso la voce della diabolica e aristocratica Paula, l'autrice sospende il giudizio negativo nel raffigurare le nuove generazioni quali la signora Gere, Vilma o Anti, che saluta i lavoratori manuali perché sa di appartenere a loro.

Gli attanti principali sono i Kémery, famiglia nobile decaduta decenni prima della guerra, composta dall'Assassina, zia Klárika, Veronka, Győző e Paula, e i Tóth, umile famiglia di saponieri, i cui componenti sono nonna Róza, zia Ilka, János, Győző e Sára. La loro natura è rimasta intatta, cristallizzata nel tempo: né la guerra né il regime hanno modificato la loro condizione e continuano a vivere ancora sotto le regole sociali del mondo feudale/preindustriale. Il coro di personaggi si divide così nelle due famiglie estese, dalle quali si è staccata la famiglia nucleare di János e Paula. Il tempo d'azione è collocato tra il 15 e il 16 dicembre 1955 ma oscilla continuamente, senza seguire l'ordine cronologico, tra i decenni antecedenti, attraverso i quali si biforca la plurale narrazione dei singoli monologhi, formando più una turnazione di confessioni che un alternarsi di ricordanze proustiane. Secondo Erdődy, sarà proprio a partire da questo romanzo che i monologhi verranno, in maniera sempre più significativa, sostituiti da un intervento diretto dell'autrice eterodiegetica, a scapito della caratterizzazione dei personali e del loro plurilinguismo.

"*Nella nostra famiglia non ebbe mai fortuna la leggenda per cui l'uomo è forte e la donna debole. Sin dalla mia nascita attorno a me vedevo che l'uomo è nervoso e fragile, non fa che affannarsi,*

mettere tutto sottosopra, e se qualcosa non va si spaventa e fugge le responsabilità, è la povera moglie che deve sistemare tutto, sia materialmente sia moralmente." (p.269)

Per Szabó Magda, *La notte dell'uccisione del maiale* è primariamente "l'anatomia di un delitto", di quell'uxoricidio consumato proprio durante i preparativi dell'uccisione del maiale, forse il massimo momento di aggregazione e convivialità in una società contadina. L'uccisione di Paula da parte di János, il culmine delle tensioni tragiche del romanzo, è incarnazione sia della lotta di classe che dei tormentati rapporti uomo-donna.

Paula è una donna indipendente, è lei a gestire la propria sessualità, a scegliere per sé, a manovrare il proprio destino, ma nemmeno lei è libera di vivere da madre emancipata, porta in grembo Andrea e sposerà con l'inganno János Tóth. Il suo amato Gábriel Szalay, perseguitato durante gli anni della reggenza Horthy tra le due guerre per via del padre, medico anch'egli ma era ritenuto troppo "rosso" per la sua politica fin troppo umanitaria, è costretto per ragioni di lavoro a sposare Gitta, figlia del suo capo. È lui stesso a ritrarla con disgusto: "*Era più grande di lui di tre anni, i suoi fianchi erano l'arida e orribile continuazione deforme di un busto smilzo. Il suo seno era stato creato per la sterilità, un bacino inadatto al concepimento.*" (p.139)

Szabó raffigura qui tra le righe sia le ingiustizie interpersonali che quelle sociali che le producono. Le vittime collaterali, János e Gitta, vengono incastrate in un matrimonio senza amore, il primo è convinto inoltre di crescere sua figlia mentre la seconda viene usata come merce di scambio e condannata a una vita di assoluta amarezza. D'altro canto, Paula non può conferire dignità alla maternità senza un coniuge e Szalay non può far carriera senza sposare Gitta, entrambi sono sì carnefici ma al contempo anche vittime sociali.

Durante il matrimonio, Paula rende sistematicamente inabitabile la casa per János, relega in soffitta le sue cose, vende i suoi mobili, annienta il suo desiderio coniugale sia per amore di Szalay sia per odio di classe. Démeny Péter la definisce una moderna Antigone sopra la quale non ci sono più dei e che per questo si rende dea, giudicando dall'alto i vivi e morti e non provando dolore nemmeno quando viene uccisa. Szabó, memore della lezione sofoclea, indaga la genealogia del delitto senza dare l'assoluzione. L'atto di János/Edipo, incapace di vedere la verità rivelata da due donne, Iboly "fuoco vivo" e zia Klárika, è sì l'uccisione del tiranno aristocratico da parte del proletario soggiogato fino allo stremo ma anche la caduta della maschera che rivela dietro di sé "un uomo debole", che ha rinnegato la famiglia, l'etica professionale e i rapporti sociali per un matrimonio di facciata. La vera debolezza di János sta però nella sua incapacità di individuarsi, di raggiungere un'affrancata maturità senza la violenza e Paula, pur non essendo "povera moglie", rimane vittima del sistema deificante dell'uomo, di un attaccamento unilaterale capace di legittimare il desiderio sessuale fino all'istante prima di farsi carnefice.

L'atteggiamento femminista di Szabó, che si va qui delineando, è stato abilmente tratteggiato in un articolo dello scrittore Darvasi László apparso su "Élet és irodalom" ("Vita e letteratura") nel 2007, in occasione del suo novantesimo compleanno e a un mese dalla morte:

"*Szabó Magda si è sempre trattenuta dal definirsi scrittrice, e dall'appuntare l'essere donna, come una bandierina qualunque, sopra le trincee dei campi di battaglia letterari. In ogni caso, la prosa ungherese del XX secolo deve esserle grata per innumerevoli indimenticabili figure femminili, tra le pagine dei suoi romanzi donne forti, coraggiose, passionali e intelligenti gridano, sibilano, querelano, ridono e sistemano la vita rovinata, sprecata per mano degli uomini -quella che mi è più cara è la Blanka di "Via Katalin"-, e da lei veniamo a sapere anche con che razza di spietatezza può comportarsi una donna nei confronti di una donna*."

Nel romanzo sono presenti tre "matriarcati a maggiorasco", sistemi come quello Tóth, Kémery e di Paula fondati sulla discendenza del primogenito maschio ma allo stesso tempo sull'eclissi della paternità: Tóth è caduto in guerra, Kémery è stato detronizzato per infedeltà e per aver scialacquato la loro fortuna al gioco d'azzardo. Esercizi di potere assoluto che non tollerano rifiuti, che condannano alla damnatio memoriae i predecessori e i ribelli come l'adorato Kálman, padre di Paula, che verrà considerato morto per aver sposato la popolana Dorottya, ma soprattutto relegano le figure femminili a quelle che Töttössy definisce "forme d'esistenza periferiche, secondarie, nascoste", come le quattro "zitelle" del romanzo: zia Klárika, zia Ilka, Sára e Andrea.

Zia Ilka è la "valvola di sicurezza", esprime vocalmente ciò che Róza Tóth reprime nel silenzio, è la saggezza profetica della famiglia intera e al contempo perdente nella lotta al potere con la matriarca. Le altre tre zitelle invece vivono una condizione di eterna infanzia. Zia Klárika è presentata come anziana amareggiata e asociale ma trattata con pietas nella sua permanente condizione di figlia abbandonata a sé stessa, "*così orfana, infelice, indifesa in tutto quello schifo, quell'infamia, quell'umiliazione, quella paura…*" (p.51). La figlia rimane fedele alla tiranna a vita, perpetuando il suo razzismo di classe e agendo come braccio del potere ma essendone la prima vittima:

"*La mamma l'aveva sempre guardata come si guardava un mimo, un buffone, la guardava incredula, come una che non credeva che quell'essere fosse stata lei a portarlo alla luce; poi scrollava la testa e diceva: «Dio mio, quanto sei brutta, Klári!»*" (p.52)

Zia Klárika non rielaborerà mai il trauma, anche negli ultimi anni di vita adorerà la defunta madre e cercherà la venerazione che la matrona aveva invece rivolto al figlio. Sarà invece Sándor, compiaciuto delle figlie sposate perché secondo lui solo le donne maritate sono donne, a narrare le vicende della "povera" sorella Sára:

"[…] *il signor maestro Osváth aveva raccomandato anche lui per farlo studiare, ma la mamma aveva detto che non avevano la possibilità, e che ce n'era a sufficienza solo per uno, anche quello a fatica. Sára era più intelligente di entrambi, poi aveva avuto anche quella disgrazia con il braccio; avrebbero dovuto scolarizzare lei prima di tutto, per farle imparare qualcosa con cui si sarebbe mantenuta anche senza il braccio, non era adatta al lavoro manuale, la sfortunata. Ma János era il più grande, cioè gli spettava tutto, mentre lui divenne garzone, Sára invece fu relegata in cucina, a cucinare e a pulire*." (p.133-134)

Secondo la legge del "maggiorasco", l'unica "stanza tutta per sé" che i Tóth riusciranno a garantire andrà all'ingrato János, Sára non potrà sposarsi per mancanza di dote. Sarà però la nipote Andrea a muovere la denuncia contro la condizione subalterna delle sorelle rispetto ai loro fratelli.

Denuncia mossa però con superba ironia contro l'ignaro fratellino Anti, traumatizzato e ridotto a uno stato di mutismo dai suoi tentativi civilizzatori, coadiuvati dalla madre.

Andrea risulta però inattendibile, data la sua complicità con il potere e il suo farsi portavoce di una cieca misandria, sorretta solo dai manipolatori timori instillati in lei dal disgusto materno per il matrimonio e non da reali esperienze. È l'unica a scegliere volontariamente la condizione di zitella: a 25 anni non vuole istruirsi, lavorare (nonna Kémery riteneva disonorevole che una "femmina Kémery" avesse un impiego) o amare altri che il padrino Szalay (ignara del fatto che sia il suo padre biologico) e sua madre Paula, verso cui nutre una sconfinata venerazione.

Le uniche due figure femminili a ribellarsi saranno Veronka Kémery e la domestica Jolán. *La notte dell'uccisione del maiale*, inteso dall'autrice come "*requiem per la fanciullezza assassinata"* di sua madre (p.273) e Veronka funge da ritratto di quest'ultima. La ragazza è morta quindicenne, denutrita dall'Assassina e da Paula, e sarà la presenza fantasmatica (prototipo della Henriett di *Via Katalin*) di molti dei monologhi. Rimarrà l'eterna bambina, androgina nel carattere giocoso e nel corpo, che non si svilupperà mai come quello di Paula, precocemente maturo e pressoché immune al tempo.

Jolán invece, alla morte dell'Assassina, otterrà qualche anno di amore emancipato, prima che la guerra glielo strappi, e l'amore filiale di Győző Kémery, assieme al quale riuscirà a inserirsi nel nuovo sistema politico.

L'affermazione di Darvasi trova dunque fondamento: nella prosa di Szabó Magda il femminismo è nei dettagli. L'autrice di Debrecen ha saputo celare sotto la maschera di un romanzo politico-sociale l'accorata denuncia della condizione femminile, una relegazione a periferia dall'alba dei tempi, una soggiogazione perpetrata sia dagli uomini che dalle donne stesse, all'ombra di ogni bandiera politica, di qualunque colore essa sia.

Bibliografia:

László Darvasi, *Nagy és elbűvölő poéta* in "Élet és irodalom", anno LI, n°40 (5 ottobre 2007). (https://www.es.hu/cikk/2007-10-05/darvasi-laszlo/nagy-es-elbuvolo-poeta.html) (La traduzione è realizzata per l'occasione da me, R.J.) (ultima consultazione: 20/03/2021)

Péter Demény, *Istenek nélküli Antigonék* in "Élet és irodalom", anno LII, n°5 (1 febbraio 2008). (https://www.es.hu/cikk/2008-01-31/demeny-peter/istenek-nelkuli-antigonek.html) (ultima consultazione: 20/03/2021)

Edit Erdődy, *Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda műveiben* in *Salve scriptor! Tanulmányok, esszék Szabó Magdáról*, Griffes Grafikai Stúdió, 2002. (https://konyvtar.dia.hu/xhtml/_szakirodalom/szabo_m_erdody_realista_hagyomany_es_belso_monolog_szabo_magda_muveiben.xhtml) (ultima consultazione: 20/03/2021)

Loránt Kabdebó, *Szabó Magda, az író és irodalomtörténész* in "Irodalomtörténet", n°3 (1997). (https://reader.dia.hu/document/Szabo_Magda-Szakirodalom-15550) (ultima consultazione: 20/03/2021)

Réka Kosztrabszky, *Az új, vérbeli női epikus születése - Szabó Magda első regényeinek recepciója*, in "Tiszatáj", anno LXXI, 10 (ottobre 2017), pp.83-94. (https://www.academia.edu/36113186/Az_%C3%BAj_v%C3%A9rbeli_n%C5%91i_epikus_sz%C3%BClet%C3%A9se_Szab%C3%B3_Magda_els%C5%91_reg%C3%A9nyeinek_recepci%C3%B3ja (ultima

consultazione: 20/03/2021)
Magda Szabó, *Affresco*, traduzione di Vera Gheno e Claudia Tatasciore, Milano, Anfora, 2017.
Magda Szabó, *Egy modell alakváltozásai* in Szabó Magda, *Kívül a körön*, Budapest, Szépirodalmi könyvkiadó, 1980.
(https://reader.dia.hu/document/Szabo_Magda-Kivul_a_koron-864) (ultima consultazione: 20/03/2021)
Magda Szabó, *La notte dell'uccisione del maiale*, traduzione di Francesca Ciccariello, Milano, Anfora, 2018.
Beatrice Töttössy, *La letteratura in Ungheria dal 1945 al 2002* in *Storia della letteratura ungherese*, II, Torino, Lindau, 2008.

Ildikó Enyedi, corpo e anima del cinema ungherese

Anna Righetto

Ildikó Enyedi è una delle voci più originali del cinema contemporaneo ungherese. Dopo una laurea in economia, inizia la sua carriera come artista concettuale e multimediale, frequentando il gruppo neoavanguardistico Indigo. Viene a contatto con l'arte contemporanea di fine anni Settanta e decide di avvicinarsi al mondo del cinema, iscrivendosi all' Università di arti teatrali e cinematografiche di Budapest. Dal 1979 gira documentari e cortometraggi, prodotti all'interno del Balázs Béla Stúdió. Unico studio cinematografico indipendente dell'Europa orientale prima del 1989, il Balázs Béla Stúdió è stato il trampolino di lancio per registi come Béla Tarr e István Szabó. Qui, tendenze sperimentali e concettuali si combinavano a un approccio documentaristico. Senza alcun obbligo di distribuzione dei film prodotti, lo studio era uno spazio di "dissidenza istituzionale" che ha documentato il graduale processo di democratizzazione del paese, indagando al contempo le potenzialità espressive del linguaggio cinematografico.

È in questo contesto che Ildikó Enyedi si forma, e non deve aspettare molto prima di incontrare il successo. Già nel 1989 con il suo primo lungometraggio, *Il mio Ventesimo secolo*, la regista è vincitrice della Caméra d'or per la miglior opera prima al Festival di Cannes.

Ambientato a fine Ottocento, ne *Il mio Ventesimo secolo* Enyedi rappresenta il prologo del Ventesimo secolo, ne celebra le straordinarie invenzioni, ma si chiede anche quale sia il posto delle donne in un mondo plasmato da uomini. Rifiutando una narrazione lineare, tramite scene solo apparentemente irrelate tra loro, Enyedi coniuga scienza, storia, arte e femminismo per portarci in un viaggio all'alba del modernismo. Le protagoniste sono due gemelle nate nel 1880 a Budapest, rimaste presto orfane, i cui destini vengono misteriosamente separati, salvo poi incrociarsi anni dopo durante un viaggio a bordo dell'Orient Express. L'una è diventata una donna disinibita che si guadagna da vivere seducendo e imbrogliando uomini facoltosi, mentre l'altra è una timida anarchica femminista. L'uomo che si innamora di loro, credendole inizialmente la stessa persona, non può fare a meno di nessuna delle due, rivelandosi nient'altro che la personificazione del patriarcato che vede nella donna ideale una combinazione di modestia e disinibizione sessuale. Nonostante le ingiustizie e le contraddizioni che emergono, *Il mio Ventesimo secolo* vuole essere innanzitutto un inno al mondo e alle infinite potenzialità dell'umanità. "*Il mondo, creato da Dio, è meraviglioso ed è meraviglioso l'uomo che ha imparato a modellarlo*" si sente dire alla fine da Thomas Edison parlando al telegrafo. Ovviamente tra le invenzioni ottocentesche da celebrare non poteva mancare il cinema: la fotografia in bianco e nero, le inquadrature che richiamano quelle dei film muti, i raccordi di montaggio a iris fanno de *Il mio Ventesimo secolo* un omaggio al cinema delle origini.

Dorota Segda in "Il mio Ventesimo secolo"

In questo film prendono forma quelli che saranno i leitmotiv dell'opera di Ildikó Enyedi, prima fra tutti la costante interferenza nella realtà di elementi fantastici, talvolta favolistici, che avvicinano l'opera della regista a un certo realismo magico che si manifesta spesso tramite animali, in

questo caso una scimmia che guida le azioni dei personaggi e che potrebbe rappresentare le bizzarrie del destino. La casualità, o il destino, assumono sempre un ruolo chiave nei film di Enyedi, come è evidente nel suo secondo lungometraggio, *Bűvös vadász* ("Il cacciatore magico"), del 1994, in cui il fato si intreccia a un fitto simbolismo biblico e folkloristico creando una trama complessa e dai molti piani di lettura. In quest'ultimo film compare fra i produttori il nome di David Bowie il quale, affascinato da *Il mio Ventesimo secolo*, ha voluto collaborare con Enyedi. Si propone addirittura per il ruolo di protagonista, negatogli però dalla regista che non voleva distrarre il pubblico.

L'amore è un tema ricorrente nell'opera di Enyedi, che analizza con sguardo acuto le diverse forme che il sentimento può assumere e le difficoltà nel manifestarlo, senza tuttavia mai scivolare in un trito sentimentalismo. In *Tamás és Juli* ("Tamás e Juli"), uscito nel 1997, fra i due amanti si contrappone il caso, mentre in *Simon mágus* ("Il mago Simon"), del 1999, è la barriera linguistica a impedire la nascita di un sentimento. Il tema dell'incomunicabilità riemerge in modo più approfondito e complesso nel quinto film di Enyedi, *Corpo e anima*, uscito nel 2017, dopo un silenzio durato ben diciassette anni.

"*Il cuore che si infiamma convulso*
il cuore nelle nuvole gonfie di neve
come se là dentro finché la neve taglia
incessantemente bruciasse una città."

Questi quattro versi della poetessa Ágnes Nemes Nagy sono stati la fonte d'ispirazione per la regista, che intende "raccontare una storia d'amore passionale e travolgente nel modo meno passionale e spettacolare possibile". Il risultato è una commedia dal laconico umorismo nella quale si inseriscono elementi onirici e fiabeschi, tipici di un certo realismo magico, e la tragicità melodrammatica di un sentimento che non riesce ad emergere.

Il filo conduttore del film è la potenzialità della dimensione del sogno in cui, aggirate le difese, emergono i desideri più intimi. La dimensione onirica funge da leitmotiv della narrazione e affiora carsicamente attraversando il film, proprio come fa l'anima nel corpo. Fin dall'inizio e poi periodicamente durante la narrazione sentiamo la musica di Ádám Balázs e Kálmán Oláh (*El Camino de la Mente Oculta, Nocturne*) che, con una partitura pianistica rarefatta dai toni limpidi e delicati, sembra suggerirci l'interferenza del sogno sulla realtà.

La prima sequenza si apre in un bosco innevato dai tratti fiabeschi, in cui due cervi, un maschio e una femmina, avanzano lentamente. Il maschio si gira e raggiunge la femmina, dando luogo a un primo animalesco contatto. Con uno stacco di montaggio ci spostiamo in un mattatoio. La macchina da presa si sofferma su alcuni dettagli dei corpi degli animali al macello, tra cui l'occhio di una mucca, il cui sguardo genera una soggettiva sugli uomini, carnefici indifferenti al destino dei loro corpi. Cervi liberi e selvaggi nel sogno fanno quindi da contrappunto a bestie prigioniere, in attesa della macellazione.

Si tratta di un inizio paradigmatico che definisce il dramma che permea l'intero film: come trasporre l'amore e il desiderio del mondo onirico nella crudezza e brutalità del mondo reale? Come portare i corpi imperfetti dei protagonisti – lui con un braccio paralizzato, lei incapace di contatti umani – all'intimità a cui erano arrivate le anime? Vediamo poi Endre e Mária illuminati dallo stesso sole che faticosamente si fa spazio tra le nuvole: c'è uno spiraglio di luce, ma il cammino per arrivare a toccarsi è doloroso.

Endre, uomo di mezza età, è il direttore finanziario di un mattatoio industriale. Malinconico e disilluso, è convinto di avere ormai chiuso le porte ai sentimenti, e quando non è al lavoro consuma pasti solitari al bar o nel suo appartamento.

Mária, un'algida ragazza bionda vicina ai trent'anni, è appena stata assunta al mattatoio come ispettrice alla qualità. Ai limiti dell'autismo, ha movenze trattenute, una compostezza monastica, una memoria prodigiosa, non ha abilità sociali, e rifiuta ogni tentativo di approccio, soprattutto fisico. Entrambi hanno atrofizzato i propri sentimenti.

Ma oltre allo schermo della timidezza e alla diffidenza, tra Endre e Mária affiorerà una sintonia apparentemente impossibile. L'irruzione di un'avvenente e sensuale psicologa del lavoro incrina il muro che li divide. Scoprono di essere legati dallo stesso sogno ricorrente, nel quale si cercano sotto forma di cervi.

Mária inizia a cercare Endre, ma si trova fuori luogo, incapace di gestire un sentimento sconosciuto e complicato che la induce a recitare un corteggiamento di una teatralità fredda e impacciata. Tenta un percorso da autodidatta per insegnare a sé stessa le forme di comunicazione sociale e affettiva, come l'emozionarsi e il toccare: si porta a letto una pantera di peluche, accarezza una mucca nel mattatoio, affonda la mano in un piatto di purè, guarda film porno, ma ciò che fungerà da "apriscatole" per la sua anima sarà la musica. L'apice del suo "apprendistato" lo raggiunge in un parco pubblico dove osserva coppie di fidanzati amoreggiare distesi sull'erba. Quando lei stessa si sdraia sul prato e viene raggiunta dagli spruzzi degli annaffiatori automatici il suo volto, altrimenti imperturbabile, viene attraversato da un'espressione di gioia e appagamento.

Ma è troppo tardi, Endre si è tirato indietro, e a Mária non resta che darsi la morte. Si taglia le vene, automacellandosi come gli animali del mattatoio, ma è un suicidio imperfetto, la musica nello stereo si inceppa. Inaspettatamente arriva la chiamata di Endre, e anche nel tentativo di morte Mária mantiene una compostezza impeccabile. Il suo tentato suicidio ora è solo un ostacolo a cui rimediare prima dell'appuntamento con Endre.

Nell'ultima immagine il bosco innevato del sogno è vuoto: lo spazio del desiderio è stato saturato diventando amore. I cervi sono spariti, resta solo il paesaggio, che scompare nello schermo bianco: i cervi sono svaniti non nel buio ma nella luce, il sogno si dissolve concretizzando i sentimenti non espressi nella realtà.

Alexandra Borbély e in "Corpo e anima"

Nella realizzazione del film in tutti i suoi aspetti, dialoghi compresi, Ildikó Enyedi stessa ammette di aver adottato un approccio essenziale, eliminando tutto ciò che poteva essere superfluo, depurando il film per renderlo ancora più disarmante nella sua apparente semplicità.

La regia stessa, attraverso una messinscena sobria e rigorosa, e la fotografia, quasi innaturale per la freddezza che la caratterizza, s'incaricano di rappresentare la paralisi emotiva che attanaglia nel profondo i personaggi, e che li costringe al mutismo e a un'ostentata indifferenza.

Le inquadrature sono prevalentemente fisse e impostate su una geometria rigorosa in cui i corpi degli attori si incastonano alla perfezione. I personaggi vengono spesso ripresi attraverso superfici che li deformano, riflessi su specchi, o li vediamo emergere timidamente da dietro le porte, come a suggerirci la presenza di un diaframma tra loro e il mondo che li circonda. Sono caratterizzati da una gestualità trattenuta ma espressiva, che ne vela le trepidazioni e i turbamenti quotidiani.

I movimenti di macchina sono ridotti al minimo e quando sono presenti la loro lentezza nell'esplorazione dei luoghi e dei corpi inquadrati diventa quasi straziante.

La macchina da presa insiste sui dettagli, soprattutto sui cibi che accompagnano l'evolversi della narrazione. Le conversazioni principali tra i protagonisti avvengono infatti durante i pranzi in mensa, che sembrano essere per loro l'unica occasione di rarefatti contatti. I pasti vengono consumati senza interesse, per soddisfare necessità fisiologiche, senza piacere conviviale, come le stesse trattenute relazioni sociali. Il cibo fa parte dell'apprendistato sensoriale di Mária: mentre guarda con sguardo impassibile i film porno la sua mano va alla ricerca di orsetti gommosi in un bicchiere di vetro e per sperimentare un contatto fisico accarezza gli animali del mattatoio, corpi in attesa di diventare cibo.

Anche la sceneggiatura opera per sottrazione, riduce all'essenziale le informazioni funzionali a delineare il profilo dei protagonisti, e evita un languido romanticismo per poter toccare l'essenza del sentimento in tutta la sua drammaticità.

Alexandra Borbély e in "Corpo e anima"

Corpo e anima si aggiudica nel 2017 l'Orso d'oro a Berlino e nel 2018 è candidato all'Oscar come miglior film straniero, segnando il ritorno in scena di Ildikó Enyedi. Nel 2021 è prevista l'uscita del suo prossimo film, *La storia di mia moglie*, basato sull'omonimo romanzo di Milán Füst, edito in italiano da Adelphi nel 2002.

Ildikó Enyedi dimostra come il cinema possa essere un mezzo per tentare di rappresentare i misteri dell'universo e dell'anima umana, e nel farlo mostra sempre una grande empatia verso tutti gli esseri viventi e una struggente comprensione della banalità della vita.

Bibliografia:

Zsolt Gyenge, *Master of Invisible Miracles. Portrait of director Ildikó Enyedi*, in "Hungarian Film Magazine", 2017, pp. 36-37.
https://www.academia.edu/31771734/Master_of_Invisible_Miracles_Portrait_of_Director_Ildik%C3%B3_Enyedi (05/03/2021)
Philip Kemp, *On body and soul*, in "Sight and sound", vol. 27, n. 10, ottobre 2017, p. 70.
Alberto Morsiani, *Uomini e bestie, sogni e realtà*, in "Cineforum", n. 571, gennaio-febbraio 2018, pp. 24-26.
https://bloomnet.org/uploads/media/film_profile/0001/01/c354545340632b9da5a55ff6cf44ac93f80b72ee.pdf (05/03/2021)

Sitografia:

https://filmarchiv.hu/en/news/my-20th-century-a-wonderful-first-film-among-the-berlinale-classics
http://filmarchiv.hu/hu/aktualis/hirek/a-szereto-egyutterzes-filmje-testrol-es-lelekrol
https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/enyedi-ildiko-nagy-egoval-nem-mukodott-volna.html (la traduzione di brani tratti da questo testo sono stati fatti per l'occasione da me A. R.)
https://mnf.hu/hu/film/a-testrol-es-lelekrol
http://www.bbsarchiv.hu/
https://www.dailysabah.com/arts/cinema/ildik-enyedis-my-20th-century-released-online-by-istanbul-modern-cinema
https://www.slantmagazine.com/dvd/review-ildiko-enyedi-my-20th-century-on-kino-lorber-blu-ray/

Storie di ruvidità tra byt e genere in Ljudmila Petruševskaja

Alice Bettin

Ljudmila Stefanovna Petruševskaja è un'eclettica scrittrice russa, ammessa, non senza difficoltà, all'Unione degli Scrittori nel 1977 e definita una delle "migliori scrittrici russe viventi" dal New York Times. Oltre ad essere una scrittrice di racconti, romanzi, favole e sceneggiature, celebre drammaturga e autrice di fiabe per bambini e per adulti (nelle quali i protagonisti sono sia uomini che animali), si è fatta precorritrice di uno stile di produzione letteraria tutto al femminile.

Petruševskaja nasce il 26 maggio 1938 a Mosca, luogo che le è stato caro per poter sperimentare la sua poliedricità a trecentosessanta gradi. Oltre alla letteratura, si è dedicata ai film d'animazione e ha iniziato una carriera da cantante solista, rielaborando i testi delle sue canzoni preferite e, più tardi, scrivendone di mano propria.

Essendo l'arte la sua più grande passione, Petruševskaja è riconosciuta come artista contemporanea ed è stimata per il suo modo di unire l'arte figurativa con l'arte letteraria. Recentemente, per il suo ottantesimo compleanno è stata organizzata un'esposizione al Museo d'Arte Moderna di Mosca sul Gogol'evskij Bul'var, dove l'artista ha trasformato lo spazio espositivo in un luogo d'archivio per le sue fotografie personali, ha esposto inviti e manifesti a spettacoli teatrali risalenti al periodo sovietico, ma ha anche creato uno spazio espositivo per entrare dentro al suo mondo creativo di scrittrice, dando vita alle trame e agli eroi delle sue opere.

La prosa di Petruševskaja comincia nel periodo della Perestrojka, epoca nella quale molte donne scrittrici riemergono dai subbugli del contesto sociale, permettendo così al genere femminile di cambiare ruolo, anche se gradualmente.

La scena letteraria russa subisce delle variazioni a causa dei cambiamenti politici e sociali dell'epoca, in particolare la letteratura delle donne racconta una quotidianità fino a quell'era sconosciuta, che non è più quella raccontata nel periodo staliniano (repressa, nella sua fantomatica felicità e fierezza), ma una prosa del quotidiano che cela un tempo che impazza nelle esistenze dei protagonisti. Petruševskaja racconta un periodo carico di complessità nelle famiglie della Perestrojka e della Russia post-sovietica, un *byt* gravato da divergenze, contrasti, violenze, corruzione e solitudine. Le protagoniste dei racconti di Petruševskaja sono donne che lottano, spesso sono messe in contrasto con una o più figure maschili, scontri da cui emergono drammi personali molto forti, amori eterni, turbamenti tra le mura di casa, esperienze di forte terrore, malattie feroci, pesanti fardelli.

Petruševskaja è stata spesso definita una scrittrice "post-realista" perché il suo modo di argomentare la annovera nel ventaglio tematico della *drugaja proza* (prosa differente), un tentativo di approcciarsi alla vita in modo diverso rispetto a quello stabilito dal canone del realismo socialista, che favoriva una cultura letteraria che celebrasse ogni aspetto della vita sovietica e censurasse ogni aspetto non convenzionale con "il radioso avvenire". Le sue opere contengono elementi mistici e allegorici, che informano sulle squallide condizioni di vita nell'Unione Sovietica e nella Russia post-sovietica. La testimonianza storica, politica e umana dell'epoca viene concessa non

denunciando le grandi tragedie della popolazione russa, ma attraverso la narrazione delle piccole tragedie di ogni giorno, che non sono meno strazianti. I temi sono spesso scandalosi e amorali, popolati da orrori quotidiani, che mettono l'uomo e la donna uno di fronte all'altro e finiscono per diventare veri e propri scontri di genere, nei quali le donne sono sempre sconfitte.

La verità quotidiana è la protagonista dei racconti di Petruševskaja, anche se si rivela scabrosa, orribile o avvilente, assurda o grottesca. Il centro della sua narrazione è rasentare l'assurdo e il grottesco, ripercorrendo moti di anime smarrite nella loro vacua esistenza, lacerati da rapporti umani deboli e annunciatori di solitudine, ma anche molto violenti.

Il genere e il *byt* hanno operato nella tarda cultura sovietica come topoi ereditati dal passato e scrittrici come Petruševskaja sono state in grado di inserirsi nel panorama letterario internazionale partendo dal loro essere donne nella società. Essi si collocano come due elementi di un'equazione in relazione tra di loro, suggerendo la donna come incline al lavoro domestico, alla cura dei bambini e a costituire un supporto fondamentale per tutti i membri della famiglia nel quotidiano. La quotidianità è un concetto problematico che la cultura russa consistentemente lega alle donne, inquadrato però come una risorsa artistica nella prosa di Petruševskaja. Il *byt* non è solo la vita di ogni giorno per le donne, ma anche la corrosiva banalità che è sempre più minacciosa, spesso con donne che hanno aspirazioni intellettuali. Anche il culto della maternità è fondamentale nella prosa di Petruševskaja, perché consente di concepire come le considerazioni conservative sul genere femminile siano legate a una rappresentazione etica della donna. Le madri descritte nella letteratura femminile dal 1953 in poi (anno della morte di Stalin) sono state individuate come l'incarnazione di una memoria storica nazionale, ma anche un'icona di sacrificio e di responsabilità.

Le scrittrici come Petruševskaja sono state in grado di sfruttare la nuova apertura dell'era della Perestrojka e porre al centro della loro narrazione il torbido recesso della vita privata femminile, contrariamente a quanto i media volevano affermare, promulgando un diffuso ottimismo tra la popolazione del paese.

I personaggi di Petruševskaja sono teatrali, agiscono nelle loro vite, barcamenandosi nel *byt*, dal quale non si ha il minimo scampo, perché il loro destino rivela costantemente la sua fatalità. La raccolta di racconti di Petruševskaja *Il Mistero della Casa*, edita da Armando Editore (1998), raccoglie una preziosa varietà di queste storie.

Una delle opere più conosciute in Italia della scrittrice è *La bambina dell'hotel Metropole* (la cui prima pubblicazione in Russia risale al 2006, il titolo originale è *Mal'enkaja devočka iz Metropol'*). Si tratta dell'autobiografia della sua infanzia, un memoir brutale che ripercorre la storia sofferta dei suoi primi anni di vita. Il libro è stato insignito nel 2008 con il prestigioso Premio Bunin.

Ludmila Petruševskaja, 1948. Da "La bambina dell'hotel Metropole".

Petruševskaja riporta delle confessioni forti in relazione all'emarginazione della famiglia, considerata composta da "nemici del popolo", costretti all'esclusione sociale e alla fuga. La donna-bambina riversa nelle pagine il tormento di essere stata membro di una famiglia tormentata e perseguitata nel tempo, che ha ereditato per condizione sociale un dolore a cui era destinata. L'opera si muove tra Mosca e Samara (all'epoca Kujbyšev), prendendo in considerazione un arco temporale che va dall'inizio del Novecento agli anni Settanta, investendo quindi nella narrazione due generazioni. Gli affetti della scrittrice sono descritti con largo respiro, in particolare per il bisnonno bolscevico Tato e il nonno "Kolja" Jakovlev, membro dell'*intelligencija* moscovita e linguista, allontanato perché aveva ribattuto a Stalin.

Due figure essenziali saranno per lei un modello nella sua giovane esistenza: la nonna e la zia a Samara, che cresceranno Ljudmila, costretta a una vita di estrema povertà, costretta persino all'elemosina, fino a che non raggiugerà nuovamente la capitale e riuscirà a laurearsi in giornalismo.

La scrittrice protagonista dell'opera non mancherà di rendere partecipe il lettore di tutte le sue sofferenze e di tutta la sua amarezza, risucchiandolo in un turbine di angoscia e tormento, paura, brutalità e di sentimenti lacerati. Petruševskaja accetterà sempre di essere quella che è stata, non avrà risentimento o pentimento di alcuna sua azione compiuta nell'infanzia: ciò che è stata le ha permesso di arrivare a essere quello che è.

Emerge nel testo la volontà della protagonista di porsi in contrapposizione al canone del socialismo sovietico, nei confronti del quale lei si pone come antagonista, accentuando la sua posizione di anticonformista in un paese in cui bisognava essere tutti uguali. Il suo orgoglio è epicentro del suo dolore, che non le permette di accettare la condizione imposta dall'alto, perciò cerca di fuggirne, ma anche di denunciarne l'entità attraverso la sua testimonianza tagliente. L'albergo Metropole è la sua casa e il luogo della sua crescita singolare, come lo è la lettura dei grandi classici della tradizione russa, che secondo la critica internazionale, hanno temprato la scrittura di Petruševskaja, come donna sostenitrice di libertà personale.

La collocazione di Petruševskaja nel panorama letterario russo è quindi estremamente complessa, le sue origini attingono a svariati elementi intrecciati fra loro, che si combinano con la sua originalità e genuinità.

Bibliografia:

Ljudmila Petruševskaja, *Il Mistero della Casa,* Roma, Armando Editore, 1988.

Ljudmila Petruševskaja, *La bambina dell'hotel Metropole*, Milano, Francesco Brioschi Editore, 2019.

Sitografia:

https://core.ac.uk/download/pdf/12209369.pdf

https://sites.google.com/a/y.books-now.com/en209/9788899612184-31compvaGEsculaq52

http://eprints-phd.biblio.unitn.it/3453/3/PhD_Thesis_Bigo.pdf

https://www.imdb.com/name/nm0678417/bio?ref_=nm_ov_bio_sm

https://antiksalon.moscow/bloknot-stolichnogo-antikvara/sovremennoe-iskusstvo-lyudmila-petrushevskaya

https://www.nytimes.com/2017/02/09/books/review/girl-from-the-metropol-hotel-ludmilla-petrushevskaya.html

La contorta diacronia del femminismo russo

Maria Castorani

Il comparto nozionale e storiografico in cui si addensano le considerazioni circa l'evoluzione del femminismo in Russia è qualcosa di simile a un brodo, uno stufato cumulativo di esperienze e contesti compositi che vengono diluiti nel dialogo con l'orizzontalità delle realtà socioeconomiche e la verticalità dei fenomeni storico-politici. Trovare un capo e una fine in questa matassa di premesse ideologiche e centri di influenza è un esercizio di solfeggio storico che sarebbe consigliabile eseguire rimanendo aderenti a un principio di concatenazione piuttosto che alle lusinghe di una narrativa che procede per contrasti.

Raccontare il femminismo russo facendolo emergere da una prospettiva che funziona come una pellicola per negativi rispetto al corrispettivo occidentale è stata, infatti, la narrazione dominante fino agli anni Settanta del secolo scorso. Prima che si arrivasse al terzo periodo del femminismo in Russia, quando un gruppo di dissidenti pietroburghesi coinvolto nell'attivismo per la difesa dei diritti umani lasciò l'orbita di "37" e "Časy", le due principali riviste pubblicate in samizdat a partire dalla metà degli anni Settanta, il racconto miticizzato della risoluzione della questione femminile in Unione Sovietica non era mai stato smantellato.

L'ottenimento di una serie di libertà e diritti formali e giuridici, che in Occidente si sarebbe concretizzato soltanto diversi decenni più tardi (si pensi al suffragio universale del '17, alla dichiarazione di eguaglianza giuridica rispetto agli uomini nel '18, ai decreti sul matrimonio e al diritto all'aborto sancito nel 1920), fu accompagnato da una retorica monolitica che, dopo aver soffocato nel silenzio gli sforzi fatti dal femminismo di matrice liberal-progressista dal 1905 al 1917 per costruire un'ossatura all'associazionismo femminile, ascrisse il movimento all'interno delle dinamiche del socialismo.

Sotto l'operato dei gruppi del femminismo marxista degli anni Venti, con nomi quali Inessa Armand, Nadežda Krupskaja e Aleksandra Kollantaj, la liberazione delle donne venne assimilata alla liberazione del proletariato: si riversò nella quotidianità, si trasformò pragmaticamente da emancipazione femminile, forte del ruolo identitario delle donne, a problematica delle masse femminili. A seguito della repressione di tutte le organizzazioni femminili indipendenti nel '17, la direzione scelta fu quella di una rivoluzione sistematica del quotidiano: la creazione di un'ampia rete di mense, lavanderie e asili e il forte impulso che si diede alle infrastrutture sociali si accavallarono alle squadre di lavoro femminile e al movimento stacanovista, in una più ampia ottica di risoluzione delle disparità attraverso la costruzione del comparto economico statalizzato. Il ruolo paternalistico orbitò fuori dal contesto familiare e venne fagocitato dallo stato. Nel 1936 si dichiarò risolta la questione femminile e la frase, così confezionata, si è ripetuta invariata in ogni ordinanza, manuale di scuola e discorso scientifico.

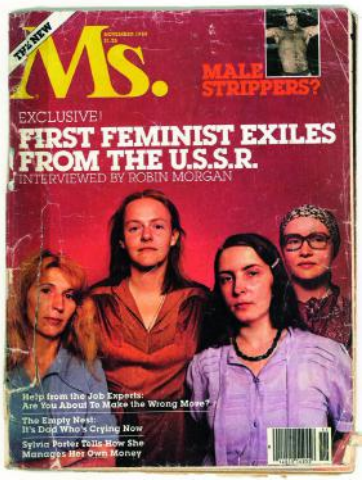
La discriminazione sessuale, in breve, era stata semplicisticamente decostruita con l'aiuto esclusivo di categorie analitiche di classe.

L'eliminazione delle disuguaglianze sociali e di genere è stata riconosciuta per decenni come una conquista bolscevica e il dibattito si riaccese soltanto con il disgelo e la riapertura delle porte degli archivi. La ricerca storiografica iniziò progressivamente a problematizzare la partecipazione delle donne alla Rivoluzione d'ottobre, ma il processo, lento e condizionato dalla dialettica dell'URSS, sfociò in una fase matura degli studi di genere in Russia nel pieno dei *lichie devjanostye*, i tumultuosi anni Novanta.

A fine anni Settanta, quando i movimenti sotterranei ai gruppi di attivisti dissidenti innescarono il ribollio di una nuova ondata di femminismo, in Unione Sovietica non c'erano ancora le condizioni per declassare la teoria del risolvimento bolscevico della questione femminile. Non si era pronti, tra l'altro, perché la retorica e l'ideologia delle attiviste pietroburghesi risultava da influssi eterogenei: la rivendicazione di un'autonomia identitaria e dell'urgenza di un nuovo dibattito pubblico sulle discriminazioni, il tentativo di sganciarsi dai meccanismi di leadership che rimpolpavano anche i gruppi dei dissidenti e l'idiosincrasia nei confronti del regime e dell'ateismo sovietico avevano plasmato il femminismo pietroburghese di fine anni Settanta con dei materiali del tutto circostanziali e contestualizzati all'interno dello spazio creato dall'evoluzione del femminismo nazionale.

Nella politica del movimento rientrava, seppur con abiti e premesse del tutto differenti, la narrazione della maternità come femminilità positiva, introdotta in URSS dopo i cali della natalità degli anni Trenta (a cui seguirono, a intermittenza, misure restrittive e distensive rispetto alla produzione dei contraccettivi e all'aborto) e persistente anche durante il disgelo e la stagnazione brežneviana.

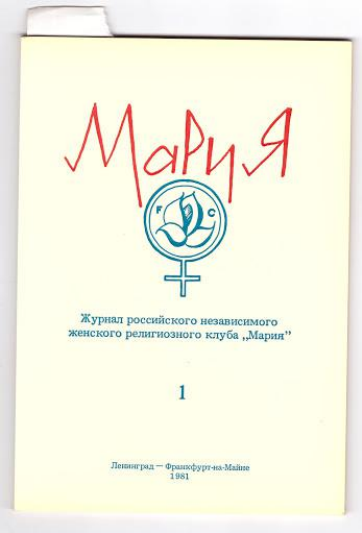
Rispetto all'eccessiva mascolinizzazione delle donne avvenuta durante il passaggio dall'economia agraria a quella industriale, che nel 1974 aveva fatto salire la percentuale delle lavoratrici impiegate nel settore industriale a 49 punti, il regime aveva operato un'inversione di marcia significativa, riportando le donne in famiglia e riavvicinandole al ruolo di madre. Il contratto delle madri lavoratrici e il carico di pressioni sociali, fuori e dentro la famiglia, corroboravano l'assetto patriarcale della società e mettevano le donne sovietiche, dopo la nascita del primo figlio, davanti alla realtà di uno stato che nelle scuole le istruiva ai principi di uguaglianza ma, nel concreto, le esponeva a delle asimmetrie di genere imbellettate con i dati quantitativi sull'occupazione femminile.



Julija Voznesenskaja, Tat'jana Goričeva, Natal'ja Malachovskaja e Tat'jana Momonova. Dall'archivio personale di Natal'ja Malachovskaja.

Quando, nel 1979, il KGB fermò la pubblicazione della prima rivista femminista in samizdat "Ženščina i Rossija" ("La donna e la Russia") e l'anno dopo costrinse alcune delle dissidenti all'esilio, la redazione, gestita da Natalja Malachovskaja, Tat'jana Momonova, Julija Voznesenskaja e Tat'jana Goričeva, era già riuscita a farne circolare una decina di esemplari, in cui si parlava apertamente dell'asprezza della vita sovietica, delle condizioni degli asili, della violenza dei mariti in casa, del problema dell'abuso di alcool.

Dopo l'esilio di tre delle principali attiviste a Vienna, all'interno del gruppo si ebbe uno scollamento rispetto al collettivo iniziale; le attiviste credenti segnarono una svolta dalle sfumature religiose rispetto al primo almanacco e si concentrarono attorno a "Marija", una rivista permanente pubblicata dal 1981 fino alla fine del 1992. La redazione, forte dei legami con il femminismo occidentale, si guardava bene dall'identificarsi con quest'ultimo e finì con l'utilizzare come simbolo della propria attività la figura della *Bogorodica*, la Madre di Dio. Il tema sociale rimase, comunque, centrale.



Il primo numero della rivista Marija

Gli anni Novanta hanno dato il via all'ennesimo processo di modernizzazione del paese, una dinamica lenta e poco lineare che in Russia dura dai tempi di Pietro il Grande.

Le riforme tentarono, in un primo periodo, di ricercare un socialismo dal volto umano, ma la liberalizzazione del mercato portò con sé dinamiche e realtà economiche davanti alle quali le donne vedevano svalutata la propria forza lavoro. L'economia di mercato e la dinamicità del settore privato nascente, con lavori altamente profittevoli, era un campo prevalentemente maschile.

La mancanza di controlli statali permetteva ai privati di stipulare delle clausole con le lavoratrici, nelle quali queste si impegnavano a non avere figli entro determinate scadenze.

Si assistette a una progressiva femminilizzazione della povertà (il 43% delle donne aveva introiti inferiori ai 150 rubli mensili, rispetto al 16% degli uomini) e a una rappresentazione scarsissima delle donne nei media, con la solida realtà editoriale di "Izvestija" che alle tematiche femminili dedicava l'1% dei contenuti nel 1995. L'immagine della donna in contesti simili era, spesso, assimilata a quella della moglie del businessman.

La convivenza della retorica dell'uguaglianza di genere e il rafforzamento degli stereotipi patriarcali, che di fronte alle pressioni economiche degli anni Novanta cedettero a una tendenza all'interscambiabilità dei ruoli all'interno della famiglia, è stata rinvigorita dalla svolta conservativa dei mandati putiniani.

I gruppi femministi russi, ai quali, soltanto nel 2019, viene attribuita l'organizzazione di più di 300 eventi su tutto il territorio nazionale, sono percorsi da un'ampia eterogeneità e capillarità che ostacola la creazione di un networking sistematico. A minarne l'attività, oggi, si alternano tutti quei decreti e progetti legislativi che hanno come obiettivo la censura dei contenuti multimediali e di ogni attività divulgativa in rete, la registrazione di realtà associazionistiche indipendenti e di singoli cittadini nella lista degli *inoagenti* (agenti stranieri) e le limitazioni ai diritti di protesta.

La poetessa e attivista Dar'ja Serenko nel 2016 ha dato il via al "Tichij Piket" ("Sciopero silenzioso"). L'idea è di sensibilizzare quotidianamente su temi quali la violenza domestica, l'omofobia, i prigionieri politici e altre forme di discriminazione.

Nemmeno oggi, su testate nazionali ed estere più o meno progressiste, ci si esime dall'utilizzare il "colino" della risoluzione socialista della questione femminile nel paese. Il racconto del femminismo diventa, allora, una storia di concessive e parallelismi con l'Occidente, in cui si fa leva sulla constatazione – pleonastica – dell'inutilità del femminismo occidentale in Russia.

Le rivendicazioni dei diritti delle donne e gli equilibri o squilibri di genere sono simbioticamente connesse con il contesto sociopolitico ed economico nazionale, dalle idee embrionali di emancipazione nel racconto *Cygany* ("Gli Zingari") di Puškin fino alla centralità del tema della violenza domestica degli ultimi anni.

Il bolo teoretico e pratico del femminismo nazionale si è sempre mosso, dunque, nell'apparato digerente russo ed è in quello spazio che dovrebbe essere contestualizzato prima di ogni generalizzazione.

Bibliografia:

Svetlana Ajvazova, *Russkie ženščiny v labirinte ravnopravija (Očerki političeskoj teorii i istorii)*, Moskva, RIK Rusanova, 1998.

Sitografia:

Bella Rapoport, *Obyknovennyj seksizm*, Colta, (2015). Istočnik: https://www.colta.ru/articles/media/6755-obyknovennyy-seksizm

Natal'ja Puškareva, *Feminizm v Rossij*, Enciklopedija Krugosvet, (2002). Istočnik: https://www.krugosvet.ru/enc/istoriya/FEMINIZM_V_ROSSII.html

Natal'ja Puškareva, I. M. Puškareva, *Ženskoe učastie v rossijskoj političeskoj žizni načala XX v.*, Ženščina v rossijskoj obščestve, (2017). Istočnik: https://cyberleninka.ru/article/n/zhenskoe-uchastie-v-rossiyskoy-politicheskoy-zhizni-nachala-xx-v-sovetskaya-i-postsovetskaya-istoriografiya/viewer

Svetlana Ajvazova, *Idejnye istoki ženskovo dviženija v Rossii*, Federal'nyj obrazovatel'nyj portal ESM (2015). Istočnik: http://ecsocman.hse.ru/text/16293245/

La Medea matriarca di Ljudmila Ulickaja

"*In tutti gli altri eventi, piena è la donna di paure,*
e vile contro la forza, e quando vede un ferro;
ma quando, invece, offesa è nel suo talamo,
cuore non c'è del suo più sanguinario."
(Euripide, *Medea*)

Sara Deon

Fin dagli albori delle società classiche, la materia mitopoietica è stata oggetto di manipolazioni e rivisitazioni. Nella mitologia greca e latina l'esperienza femminile è stata a lungo distorta dall'ottica androcentrica che l'ha generata: nonostante siano state reinterpretate a più riprese, le figure femminili antiche di Circe, Cassandra e Medea sono state suggellate come archetipi negativi – la strega, la profetessa, l'infanticida. Mettendo in discussione l'idea diffusa che il mito riveli una realtà sempiterna e obliquamente valida, la teoria femminista del secondo Novecento è stata protagonista di un rinnovato interesse per il mito, atto a una reinterpretazione del suo carattere archetipico, a partire dalla rappresentazione femminile. Interrogare vecchi testi con nuove domande: così la scrittrice Lisa Tuttle ha definito il ruolo della teoria femminista, che deve dunque passare per la decostruzione del mito classico.

Dal punto di vista metodologico, secondo la definizione della poetessa e femminista Alicia Ostriker enunciata nel suo celebre saggio *"The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking"*, la revisione del mito classico in chiave femminista consiste nello sfidare e correggere gli stereotipi di genere incorporati nel mito. Autrici e autori hanno implementato diversi espedienti narrativi a questo fine: l'adozione del punto di vista del personaggio femminile tradizionalmente antagonizzato, la presenza di una voce narrante che sardonicamente sbeffeggia la passività o demonizzazione delle figure femminili nel testo originale o, ancora, l'infusione di dinamicità a figure tradizionalmente statiche, in opposizione all'eroe maschile.

Tra le rivisitazioni del mito in chiave femminista più riuscite ci sono senz'altro *Cassandra* (1973) e *Medea. Voci* (1996) della scrittrice tedesca Christa Wolf. Se in *Medea. Voci* Wolf rivisita il mito riflettendo sulla sparizione della Storia, scritta dai vinti, all'indomani del crollo del Muro di Berlino, pur mantenendo una vicinanza con la forma originaria del mito, è in Russia che viene pubblicato uno degli esperimenti di reinterpretazione più radicali del mito euripideo. Infatti, nel 1997 viene dato alle stampe in Russia *Medeja i eë deti*, tradotto ed edito in Italia per la prima volta grazie all'editore Einaudi nel 2000 col titolo *Medea*; la scrittrice è la studiosa di genetica Ljudmila Ulickaja, a oggi celebrata come una delle figure più eminenti del panorama letterario russo contemporaneo.

La Medea di Ljudmila Ulickaja costituisce un esperimento fortemente innovativo sotto due profili: il primo ha a che fare con la possibile ascrizione dell'opera al cosiddetto "testo letterario di Crimea", mentre il secondo concerne la risignificazione del mito, che qui si traduce in un vero stravolgimento formale e contenutistico della Medea classica.

Anselm Feuerbach, "Medea e gli Argonauti" (1870)

A livello di trama, *Medea* è una saga familiare ambientata in Crimea, dove nella casa dell'omonima protagonista si riuniscono e dipartono i destini dei personaggi più svariati, rappresentanti delle diverse tendenze storiche della

Russia del Novecento: tatari di Crimea esuli, bolscevichi e controrivoluzionari, donne dagli amori consumanti, teatranti e scienziati. I grandi eventi storici si fondono con le sorti individuali dei frequentatori della casa, tutto sotto lo sguardo della vigile Medea Mendes, nata Sinopli, "*l'ultima discendente autenticamente greca di una famiglia che da tempi immemorabili si era stabilita sulle sponde della Tauride, una terra per molti versi affine alla natia Ellade.*" (p. 3)

La Medea ulickajana si muove in uno spazio estraneo al mito classico, mantenendo però la dimensione di donna straniera: dalla Colchide alla Crimea, Medea è "altra" perché di origini greche, dunque emblema della stratificazione multietnica della Crimea, in un secolo di profonda russificazione e rimozione di questa pluralità culturale in nome dell'omologazione sovietica. Crocevia tra la cultura occidentale e quella orientale, nel corso della storia la Crimea ha visto il susseguirsi di diverse dominazioni: dai Cimmeri, ai Tauri, gli Sciiti, i Sarmati, i Peceneghi, i Kazaki, i Cumani, i Tatari, ma anche i Greci, gli Armeni, i Romani, i Veneziani e i Genovesi, e ciascun popolo ha lasciato un profondo solco nel suo substrato storico. Medea Mendes vive in un rapporto di profonda armonia e unione con la terra di Crimea: tanto che per gli abitanti della zona "*era parte integrante del paesaggio*" (p. 4). Proprio per questo, l'opera di Ljudmila Ulickaja potrebbe essere ascritta al mito di Crimea, un testo letterario – adottando la definizione che Vladimir Toporov applicò al "testo di Pietroburgo" – che vede la presenza egemonica del poeta-Ercole di Koktebel' Maksimilian Vološin, la cui casa negli anni della Guerra Civile divenne un vero e proprio rifugio culturale.

Di tutte le dominazioni che si sono succedute sul territorio della penisola, Ulickaja attraverso la sua eroina loda i Tatari, che costituiscono il modello più elevato di colonizzazione del territorio: lavorarono la terra con grande ingegno e furono i primi a ideare un sistema d'irrigazione che permise la fioritura di fiori e piante laddove in precedenza c'erano solo terre aride. Medea è greca della Tauride, ma i suoi coetanei greci o sono morti o sono stati deportati; pertanto, il suo popolo condivide con quello tataro il triste destino della persecuzione e della deportazione, che nel caso tataro in questi territori ha avuto risvolti estremamente violenti. Infatti, i russi non solo costrinsero all'emigrazione in Turchia la popolazione tatara, ma diedero inoltre il via a una massiccia deforestazione del paesaggio naturale, con l'eliminazione dei precedenti sistemi d'irrigazione, e sfruttarono la penisola come ospedale per curare i pazienti affetti da tubercolosi nel XIX secolo, diffondendo il morbo tra la popolazione locale. L'iniziale entusiasmo tataro verso le rivoluzioni russe del 1905 e 1917 fu presto smentito: la vittoria bolscevica comportò ulteriori atrocità e disastri per i Tatari di Crimea, senza considerare il tragico impatto della carestia degli anni Venti. In epoca staliniana, la repressione della popolazione tatara si è acuita, emblematizzata nella deportazione di massa ordita nel '44 come punizione per il presunto collaborazionismo con il regime nazista tra il 1942 e 1943. Il ritorno dei Tatari alla loro terra è stato possibile solo a partire dal 1989, quando grazie a Michail Gorbačëv vennero ufficialmente riconosciuti come popolo represso. Ancora oggi il popolo tataro chiede il riconoscimento delle deportazioni come atto di genocidio. È un'accusa ai russi quella che Medea muove contro la deturpazione di quell'Eden mediterraneo che i Tatari per primi avevano contribuito a dare vita, tanto che a proposito della deforestazione della vegetazione tatara in Crimea, Medea racconta nel libro:

"*Ti ricordi, Eleonočka, della Crimea orientale all'epoca dei Tatari? E della Crimea centrale? Che giardini c'erano a Bachčisaraj! Ora invece non c'è più neanche un albero sulla via di Bachčisaraj: hanno disboscato e distrutto tutto…*" (p. 11)

Non sorprende, dunque, che nel suo testamento la protagonista abbia deciso di affidare la sua casa

al tataro Ravil', membro di un movimento per il ritorno dei Tatari in Crimea, conscia dell'impossibilità per i Tatari di acquistare case nella penisola a causa di un decreto che risaliva all'epoca staliniana. Nel gesto di lasciargli in eredità la casa, si evince la forza insita nella Medea ulickajana: una donna razionale e assetata di giustizia, che non ha timore a mettere in luce le disuguaglianze sociali e i danni dell'omologazione, proprio perché profondamente legata al volto composito e multietnico della sua amata terra. Una figura quindi opposta alla matricida e vendicativa Medea del mito classico, seppure le accomuni l'orrore e lo sdegno per l'avidità e la violenza arbitraria del potere, che è sempre appannaggio maschile.

Ulickaja, dunque, apporterebbe una componente profondamente femminile al testo letterario di Crimea: come la casa del poeta Vološin a Koktebel', anche la casa di Medea è il centro nevralgico del suo tempo, ma la sua topografia è quella di un anfiteatro matriarcale: un luogo fertile, pulsante di vita, che ogni primavera apre le porte alla sua famiglia allargata.

Riprendendo l'archetipo di Medea nel mito classico come donna infanticida, vendicativa, brutalmente irrazionale quando contrapposta alla razionalità patriarcale della civiltà greca, la Medea di Ljudmila Ulickaja è, per contrasto, tutto ciò che la Medea euripidea non è: matriarca anche se sterile, giusta e coraggiosa di fronte alle ingiustizie e alla brutalità, altruista fino all'estremo anche quando viene tradita. *Medea* di Ulickaja è un'opera femminista, erede della rivisitazione antecedente di Christa Wolf, dove l'io femminile, naturale e quasi pagano, vivace e protettivo, si contrappone a una società patriarcale bieca, meccanica e artificiosa.

La Medea di Crimea è una grande madre nutrice, depositaria della memoria collettiva che dalla sua famiglia, composta da numerosi fratelli e sorelle e da altrettanti nipoti (come si evince dall'albero genealogico presente all'inizio dell'opera), si dipana nelle pagine della storia nazionale. La sua casa è come un tempio aperto ai suoi discepoli, più vicina a un'idea di comunità estesa che famiglia nucleare tradizionale.

"*Era un rituale. Tutti i visitatori portavano dei doni e Medea li accettava non a nome proprio, ma a nome della casa.*" (p. 15)

La virtù di Medea come figura materna che si prende cura degli altri è ulteriormente emblematizzata dalla sua occupazione lavorativa: quella di infermiera, che durante la Seconda Guerra Mondiale si ritrova a gestire autonomamente un ospedale di campo. Naturalmente madre, ma senza mai scadere in una visione biologico-essenzialista, Medea non ha figli propri, ma si prende cura di tutti indiscriminatamente come se fossero suoi. È una madre sterile, a simboleggiare un rapporto materno indissolubile anche laddove il legame non è strettamente consanguineo.

"*Molti anni dopo Medea, che non aveva avuto figli, riuniva nella sua casa di Crimea numerosi nipoti e pronipoti e li osservava in silenzio traendone empiriche conclusioni. Era opinione comune che li amasse tutti e molto. Difficile dire quale sia il tipo di affetto che le donne senza figli nutrono per i bambini, ma lei provava per loro un vivo interesse che in vecchiaia era persino aumentato.*" (pp. 7-8)

Se gli uomini della Storia hanno vissuto e perpetrato il motto latino "*divide et impera*", Medea è una forza unificatrice, che cerca

riappacificazione anche quando è lei a essere tradita, come avviene con la sorella Sandra, diversa da lei perché istintiva e passionale. Infatti, sebbene il Giasone originario qui sia assente e possa anzi trovare impersonificazione in senso più ampio nella classe politica russa, è presente un uomo che è l'oggetto dell'amore di Medea: il marito, Samuil, un dentista con dieci anni in più. È proprio con la sorella Sandra che Samuil tradisce Medea, da cui avrà una bambina, Nika. Ciò nonostante, Medea non cede al risentimento, è disposta a sacrificare anche la felicità per il mantenimento dell'armonia famigliare. Non c'è spazio per la gelosia primordiale nella Medea ulickajana, né per quella stereotipata competizione femminile che nella letteratura occidentale ha sempre generato discordia e risentimento.

Assumendo in definitiva la visione barthesiana del mito non come concetto o idea, bensì come "*un modo di significare, una forma*", la Medea di Ljudmila Ulickaja costituisce uno degli esempi più straordinari e sperimentali di rivisitazione del mito classico: da un lato perché nell'effettuare lo slittamento geografico dalla Grecia alla Crimea sovietica rivitalizza l'immagine letteraria della penisola come un *locus amoenus* di armonia e magia (sebbene non esente dalla violenza del potere sovietico), dall'altro perché restituisce un'immagine di Medea inedita – quella di una nuova donna, un'antica madre mediterranea, la cui casa anche dopo la sua morte, affidandola al tataro Ravil', si staglia nel paesaggio come un luogo senza tempo di protezione e libertà.

Bibliografia:

Alicia Ostriker, *The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking*, in: "Signs", vol. 8, n. 1, 1982, pp. 68–90.

Christa Wolf, *Medea*, Roma, Edizioni e/o, 2019.

Lisa Tuttle, *Encyclopedia of Feminism*, Cambridge, Longman, 1986, p. 184.

Ljudmila Ulickaja, *Medea*, Torino, Einaudi, 2000.

Maksimilian Vološin, *Kul'tura, iskusstvo, pamjatiniki Kryma*, Litres, 2017, Edizione Kindle.

Maksimilian Vološin, *Versi sulla Crimea,* Rimini, Aracne Editrice, 2016.

Neal Ascherson, *Mar Nero: Storie e miti del Mediterraneo d'Oriente*, Torino, Einaudi, 1999.

Roland Barthes, *Miti d'oggi,* Torino, Einaudi, 2016.

Vladimir Toporov, *Peterburgskij tekst russkoj literatury: Izbrannye trudy*, San Pietroburgo, Isskustvo-SPB, 2003.

La rappresentazione del femminile attraverso l'umorismo di Nadežda Teffi

Stefania Feletto

Teffi in una foto degli anni Venti

Tra le figure letterarie più di spicco dell'*intelligencija* russa dell'Epoca d'argento, si incontra Teffi, pseudonimo di Nadežda Aleksandrovna Lochvickaja. Dopo aver esordito come poetessa, Teffi sperimentò i generi più vari: scrisse e tradusse pièce teatrali, pubblicò recensioni, e negli ultimi anni si dedicò ai saggi e alle memorie. Raggiunse la fama, nella Russia prerivoluzionaria, con i racconti brevi, gli schizzi umoristici e i feuilleton, pubblicati principalmente sulle riviste "Russkoe slovo", "Satirikon" e "Novyj Satirikon" di San Pietroburgo. Grazie al sarcasmo che caratterizzava i suoi scritti, venne acclamata come la "regina dell'umorismo russo" e apprezzata da tutti, dalle classi più povere della società, per arrivare agli alti funzionari, tra i quali l'imperatore Nicola II, il consigliere dei Romanov Rasputin, e il compagno Lenin. In particolare, le veniva riconosciuto il merito di aver saputo rappresentare, attraverso delle miniature e uno sguardo satirico, sia le vicende di personaggi comuni, sia quelle di importanti figure della cultura dell'epoca, nella loro semplicità di esseri umani, immersi nei loro difetti e nella loro normalità. In questi racconti sono soprattutto le figure femminili a portare il lettore a riflettere sulla condizione umana. Il caso di una scrittrice che utilizzi l'umorismo, strumento di potere e di autorità riservato all'epoca agli uomini, è indubbiamente un caso raro.

Dopo aver compiuto un viaggio, trasformatosi in una fuga dai bolscevichi e dal Terrore rosso, Teffi arrivò a Parigi, dove si stabilì nel 1920. In questa città, la sua opera visse una seconda fase di fortuna e incontrò il favore del pubblico tra gli emigrati russi. Dopo il 1952, anno della sua morte, il suo lavoro è stato in parte dimenticato, per essere riscoperto e trovare nuovo successo nella Russia e nell'Europa contemporanea all'indomani del crollo dell'Unione Sovietica.

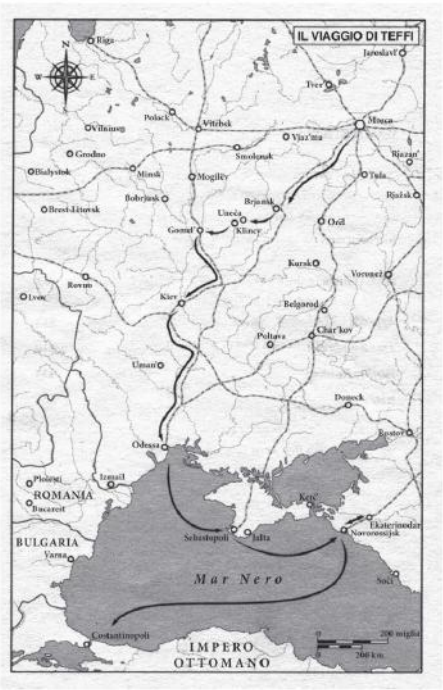
Nadežda Lochvickaja nasce nel 1872 a San Pietroburgo, sesta di sei figli. Il padre è un importante avvocato e la madre un'istruita donna francese, appassionata di poesia e letteratura. In un contesto culturale tanto stimolante, fin dalla più tenera età, è colpita dalle opere di Puškin, Gogol' e Dostoevskij oltre che da quelle di altri scrittori a lei contemporanei, come Sologub e Averčenko. L'immaginario di Teffi, appena tredicenne, è talmente influenzato dalla letteratura che, poco dopo la prematura scomparsa del padre, incontra personalmente Tolstoj per chiedergli di modificare parte di *Guerra e pace*, perché la vita del principe Andrej, associato alla figura paterna, fosse risparmiata all'interno del romanzo.

Il suo esordio da scrittrice è avvenuto all'età di quasi trent'anni con i versi "*Ho fatto un sogno, pazzo e bello...*" ("*Mne snilsja son bezumnyj i prekrasnyj…*", 1901), ma si è complicato a causa della fama della sorella maggiore, Mirra Lochvickaja, che aveva già iniziato la propria carriera letteraria affermandosi come "la Saffo russa", rendendo celebre il loro cognome grazie alle sue poesie. Così, nel racconto *Psevdonim* ("Pseudonimo", 1931), Nadežda spiega la formazione della propria individualità e la nascita del nome con il quale inizierà a firmarsi, "Teffi" per l'appunto. La scelta è quella di creare un gioco letterario in cui riflettere la propria immagine:

Nadežda rifiuta un soprannome che suoni serio o che richiami un'ideologia particolare, e giudica codarda la scelta di chi si nasconde dietro ad uno pseudonimo maschile, pratica molto comune tra le artiste dell'epoca per sperare di avere più successo. La scelta ricade allora su uno pseudonimo che lei stessa associa a qualcosa che porti gioia e si rifà al nome di un conoscente che considerava un buffone perché, si sa, i buffoni sono sempre felici. La persona in questione si chiamava Stepan, soprannominato dalla famiglia "Steffi". Tolta la prima lettera, in modo che il conoscente non avesse da risentirsene, rimase "Teffi", pseudonimo con il quale firma la sua prima pièce, *Ženskij vopros* ("La questione femminile", 1907).

Già in *La questione femminile*, opera dalla trama semplice ma moderna, i personaggi principali sono i componenti di una famiglia e i diversi ospiti che ruotano intorno ad essa. Teffi mette in scena il tentativo della giovane Katja, figlia diciottenne dei due coniugi, di ristabilire in casa la parità dei sessi, lamentandosi di come la figura della donna sia spesso trattata come non fosse una persona e richiamando l'attenzione sull'urgenza di ristabilire nella società il matriarcato. Nel primo quadro Katja cerca di sovvertire l'ordine delle cose a parole, afferma di voler concludere gli studi e sottolinea che sarà lei a sposare il suo fidanzato, Andrej Nikolaevič, e viceversa, lasciandosi andare poi ad una lunga invettiva su come il genere maschile abbia perso la ragione a causa della posizione di potere che si è attribuito da sempre. Nel secondo quadro avviene il capovolgimento tanto desiderato da Katja: attraverso il travestimento degli attori, i personaggi maschili vestono improvvisamente abiti femminili e viceversa, i due generi si mescolano, si somigliano e si scambiano le funzioni sociali. Katja traffica con le carte di lavoro, il fratello Kolja ricama seduto sul divano mentre il padre lava i piatti in cucina. Se nel primo quadro era stato annunciato che lo zio Petja era stato nominato generale, ora in questo secondo capovolto è la zia Maša a ricoprire questa carica. Proprio la visita di questa zia mette in scena un'ulteriore parodia: la donna, che si vanta dell'importanza della sua nomina, compatisce il padre di Katja, che svolge ora il ruolo tipicamente femminile di casalinga e di madre, e viene dunque compatito e schernito per la pesantezza del proprio lavoro. Tutta questa messa in scena della zia, oltre ad altri sketch umoristici che si susseguono, in cui compaiono altre donne che assumono comportamenti molesti, tipicamente maschili, nei confronti di uomini, mostra ai lettori, così come a Katja, che il solo capovolgimento dei ruoli non porterebbe automaticamente a una società migliore, poiché le donne tenderebbero ad assumere il posto ma anche gli stessi atteggiamenti degli uomini. Katja, infatti, si sveglia e felicemente realizza che questa metamorfosi non è mai avvenuta, se non in sogno. Teffi, attraverso le parole di Katja, afferma che tutti sono ugualmente incatenati dagli stessi difetti, che saranno debellati solo attraverso quella che chiama una "nuova umanità". In questa pièce, Teffi coglie, con una vena tragicomica, il carattere più divertente di una situazione ordinaria, spingendo il lettore a riflettere su cosa stia accadendo alla società e su quali siano le dinamiche dell'azione.

La galleria di "tipi" femminili in grado di ravvivare la narrazione è molto ampia e sviluppata nella raccolta *Jumorističeskie rasskazy*, *Kniga pervaja* ("Racconti umoristici, Libro primo", 1910), come in tutta l'opera della scrittrice. Le donne possono essere anziane, scontrose, insoddisfatte, oppure più giovani, a volte sposate, ma spesso infelici del matrimonio. Tutte queste caratterizzazioni permettono al lettore di formarsi un'idea dei vari tipi sociali e psicologici di donne visti attraverso la sensibilità dell'autrice, che spinge tutte queste donne a confrontarsi, reagire e non lasciarsi soggiogare dalle figure maschili di partner, figli e conoscenti.



Il viaggio percorso da Teffi da Mosca al Mar Nero

All'interno della produzione di Teffi, *Vospominanija* ("Da Mosca al Mar Nero", 2017), pubblicato nel 1930 a Parigi, è forse il testo più celebre, oltre a essere il più lungo. Si tratta di un romanzo, scritto durante l'emigrazione in Francia, che racconta i fatti realmente accaduti di quella che doveva essere una tournée di spettacoli della scrittrice tra Kiev e Odessa nel 1918. Inaspettatamente, questo piano si trasforma e diventa un viaggio-fuga che porta Teffi ad allontanarsi da Mosca, contro la sua volontà, e a giungere, attraverso il Mar Nero all'allora Costantinopoli, a Parigi. L'allontanamento temporaneo dalla Russia diventa un addio per il quale la scrittrice ha sofferto molto, tanto che nei testi scritti all'estero si focalizza sulla nostalgia per la Russia e sull'esperienza di genere nell'adattarsi alla vita di emigrati.

Come nei feuilleton prerivoluzionari, anche in queste memorie, che diventano un racconto di viaggio romanzato, la galleria di persone incontrate è ampia e, per quanto Teffi ponga al centro il destino dell'umanità senza fare distinzioni di genere, sono proprio i personaggi femminili a spiccare tra la folla. Sono attrici, contadine, vecchie ebree, donne di cultura e commissarie definite "belve" a dinamizzare l'azione con atti talvolta tragici, raccontati sempre in chiave umoristica. È Teffi stessa, con l'astuzia e il sarcasmo ad ammaliare il commissario che dovrà far passare lei e i suoi compagni attraverso la stazione ferroviaria di confine, e sempre lei, grazie alla propria fama e a quella dello scrittore con cui viaggia, Averčenko, a divincolarsi da situazioni di guerra e città saccheggiate. In una nota che precede il testo, Teffi avverte il lettore di aver scritto un racconto "*semplice e veritiero* […] *compiuto in compagnia di un'ondata di gente comune in tutto simile all'autrice stessa*", ma ciò che si nota è la sensibilità e lo spirito comico con cui lo sguardo, mai ingenuo, tutt'altro che comune di Teffi, riesce a raccontare le sue storie.

Bibiografia:

teffi, *Da Mosca al Mar Nero*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2017.

Teffi, *Novëlly*, Moskva, Zvonnica, 2008.

Teffi, *Rasskazy. Stichotvorenija*, Moskva, Eskimo, 2008.

Sitografia:

Natalia Starostina, *On Nostalgia and Courage: Russian Émigré Experience in Interwar Paris through the Eyes of Nadezhda Teffi*, OpenEdition Journals, 1 settembre 2013, consultato il 23/03/2021 Url: http://journals.openedition.org/diasporas/213

Sophie Pinkham, *Teffi's "Memories" and the Women of the Russian Revolution*, The New Yorker, 24 maggio 2016, consultato il 23/03/2021, Url: https://www.newyorker.com/books/page-turner/teffi-memories-women-russian-revolution

Ju. V. Popkova, *Ženskie obrazy v jumorističeskich rasskazach N. A. Teffi*, consultato il 23/03/2021 Url: https://docplayer.ru/28650726-Zhenskie-obrazy-v-yumoristicheskih-rasskazah-n-a-teffi.html

"Mara", la femme fatale di Viktoria Tokareva

Federica Florio

Tra le scrittrici sovietiche più popolari e amate, sarebbe impossibile non citare Viktoria Tokareva. Nata a Pietroburgo nel 1937, Tokareva fu testimone degli anni d'oro e del declino dell'Unione Sovietica. Iniziò la sua carriera nel mondo del cinema, tentando la strada della recitazione; dopo un esordio sfortunato, tuttavia, passò alla scenografia e alla scrittura. Tra gli anni '60 e '70 sceneggiò quattordici film, tre dei quali – *Džentl'meny udači* ("I signori della fortuna" 1971), *Mimino* (1977) e *Šla sobaka po rojalju* ("Camminava un cane sul pianoforte", 1978) – ottennero notevole successo internazionale. Nonostante la fama nel settore cinematografico, l'autrice non è particolarmente conosciuta in Italia: l'opera più nota al pubblico italiano è *L'ombrello giapponese* (1991). Tokareva è sempre rimasta fedele al racconto breve, genere che si rivela essere una spia rilevante dei mutamenti sociali. Il confronto con Čechov è inevitabile; non solo le citazioni dell'autore sono spesso presenti negli scritti di Tokareva, ma vi è una certa similarità anche nella scelta dei temi trattati, nonché nell'uso dell'umorismo e della satira. Entrambi mostrano le miserie della vita umana, i fallimenti, le speranze amorose e le soluzioni umane dei protagonisti, spesso impacciate e inadatte ad ostacolare il corso degli eventi.

L'attenzione dell'autrice è quasi interamente dedicata alla psicologia dei personaggi, spesso di sesso femminile. Le protagoniste dei suoi racconti sono solitamente istruite e indipendenti, con carriere di successo. Il racconto breve *Mara* (1994) non fa eccezione.

Pubblicato in Russia nel 2001, *Mara* vide la luce in Italia nel 1994 grazie alla casa editrice La Tartaruga. Il titolo dell'opera sembra suggerire che la protagonista sia solo una: Mara, appunto. Fin dalle prime pagine, tuttavia, il lettore fa la conoscenza di una seconda persona, Larisa, la voce narrante che fa da cornice alle vicissitudini della protagonista. L'opera, che altro non è che una biografia di Mara, è dunque frutto della visione di una donna che osserva – e giudica! – un'altra donna.

Mara, come la stessa Tokareva, racchiude dentro di sé tutte le peculiarità della realtà socialista; nata sotto Stalin e adolescente durante il governo di Chruščëv, diventa una donna matura e indipendente all'epoca di Brežnev. Lasciata in balia di se stessa fin da bambina, la protagonista inizia a scoprire come imporre la propria volontà alle persone che la circondano. A partire dai primi anni della sua vita, Mara cresce sviluppando una certa indipendenza, che le insegnerà a dosare le proprie forze e ad affrontare le prime ingiustizie da sola. Assaggia per la prima volta il potere, trovandolo incredibilmente dolce, insostituibile; è così inebriante e delizioso da surclassare qualsiasi altro tipo di dolcezza. A risentirne sono l'amicizia e l'amore, entrambi stravolti dalla visione alterata della donna.

Mara si trasforma in una persona spregiudicata, cinica. Conscia del potere che esercita sugli altri, sia uomini che donne, diventa sfacciata e senza scrupoli. La voce narrante, Larisa, nel tentativo di descriverla, la paragona ai semini di girasole:

"*C'era in lei un potere magnetico* […]. *Come capita con i semini di girasole: fanno schifo, ma non puoi smettere di mangiarli*." (pp. 13-14)

L'amicizia che si sviluppa tra le due è torbida e frastagliata. Non si tratta di un rapporto sereno, né di fiducia; al contrario, la coesione avviene per contrasto. Il carattere forte e piccante di Mara è complementare a quello più insipido di Larisa: l'uno evidenzia l'altro, consentendo alle due di avvicinarsi. A lungo andare, tuttavia, Larisa si rende conto di non essere attratta da Mara, bensì dalla promessa dell'amicizia e dall'esigenza di un qualcosa di "super" – come lei stessa lo definisce – che possa aiutarla a superare la normalità in cui si sente imprigionata. Larisa comprende fin da subito che Mara è velenosa, capace di provocare infelicità negli altri attraverso la sfacciata messa in mostra della propria gratificazione personale. Il modo in cui descrive il rapporto morboso che ha con la protagonista è, nella sua lucidità, disarmante:

"*Quando Mara non c'è, vivo bene. Per dirla telegraficamente, tutto a posto: salute, lavoro e felicità nella vita privata. Appena compare lei, eccomi schiava: mi circuisce, divento dipendente, con i paraocchi. La mia felicità consiste in una sola cosa: non sapere come vivo male. Poi lei scompare e tutto va di nuovo bene. Si va avanti*." (p. 43)

L'amicizia, per Mara, è artificiale, priva di quella naturalezza che dovrebbe rendere un legame duraturo. Lo stesso vale anche per l'amore, uno dei desideri più intensi della protagonista. Pur trovando diversi compagni, le relazioni con il sesso opposto non hanno mai un lieto fine: il primo matrimonio si regge su una danza di litigi e riappacificazioni, il secondo è privo di qualsiasi sentimento. È innegabile che Viktoria Tokareva tenda, in quasi tutte le sue opere, a ritrarre forti figure femminili, in netto contrasto con quelle maschili; gli uomini sono spesso mostrati come insicuri e deboli. Infatti, riguardo al terzo compagno – che i lettori conoscono con il soprannome di Micetto – la voce narrante commenta: "*[Mara] Lo portava sempre con sé, come una conferma del suo potere di donna. Era un trofeo, un segno vivente di vittoria.*" (p. 35)

Mara sembra usare gli uomini per scopi personali, approfittando della loro presenza per chiudere con la vecchia vita e voltare pagina. La storia d'amore con Micetto finisce con una sconfitta per la protagonista, che viene cacciata di casa. Ritrovandosi con l'orgoglio brutalmente ferito, Mara decide di cambiare tattica. Non desidera più sostenere gli uomini, né crearli o modellarli per il proprio piacere, in modo tutt'altro che disinteressato; al contrario, vuole essere lei ad appoggiarsi a loro. L'amore diventa un concetto privo di significato, inesistente, che la spinge a cercare un nuovo compagno, con l'unico fine di raggiungere una posizione sociale solida e il successo professionale.

La protagonista, grazie all'influenza dell'ultimo amante, un facoltoso settantenne, inizia a lavorare in un ente prestigioso presso l'Accademia di Scienze Pedagogiche. Comincia a scrivere una tesi di ricerca e a scalare la piramide gerarchica dell'istituto, diventando prima capo reparto e successivamente capo dell'istituto stesso. Così facendo, scopre un potere ancor più grande e totale, dato dal pieno controllo sulle persone e sui loro lavori. Quello della protagonista è un successo incredibile, ma temporaneo, che si erge esclusivamente sulle spalle dell'amante. Nel momento in cui quest'ultimo va in pensione, Mara si sente crollare il mondo addosso; non solo il successo professionale viene surclassato dall'arrivo di una nuova brillante collega, ma vi è anche la terribile scoperta del cancro.

La malattia è devastante sia dal punto di vista fisico che mentale. Mara è costretta ad accomiatarsi dalla propria bellezza, che non è altro che la principale ragione del suo successo professionale e personale. La scomparsa dei seni – asportati immediatamente nel tentativo inutile di

fermare il tumore – e dei capelli determina la fine del suo ruolo di *femme fatale*. Tokareva approfitta della malattia della protagonista per dedicarsi a una brevissima quanto pungente analisi della condizione della donna in Unione Sovietica: "*Dei conoscenti le portarono la protesi del seno dalla Francia, dove, al contrario che da noi, hanno il culto della donna e si occupano di lei e dei suoi bisogni in ogni evenienza.*" (p. 61)

È questa, tuttavia, una critica troppo veloce, che non viene approfondita: il ritmo febbrile del racconto non permette un'osservazione più strutturata. Nel giro di poche pagine, il decorso della malattia trascina Mara verso la morte. Si tratta di un addio veloce, senza fronzoli né rimpianti, in perfetta armonia con la protagonista:

"*Mara non lasciò una tomba dietro di sé. Sospettava che nessuno sarebbe andato a visitarla e decise di avere l'ultima parola: sono io che a non volere che veniate, ho deciso così io, non voi*." (p. 69)

La donna non lascia nulla dietro di sé; di lei rimane solo il nome sull'agenda di Larisa. Un finale drammatico che, ricongiungendosi con l'inizio del racconto, crea una simmetria capace di far rivalutare al lettore il destino della protagonista. Infatti, nonostante la conclusione a cui va incontro, Mara appare vittoriosa, coraggiosa e fedele a se stessa fino alla fine.

Bibliografia:

Lyubov Popov, *Introduction to Viktoria Tokareva's Life and* Works, University of Nebraska – Lincoln, 2006.

Richard Chapple, *A Note on Viktoria Tokareva and Anton Chekhov* in "Journal of the Australian and New Zealand Slavists' Association and of the Australasian Association" / 6, 1992.

Viktoria Tokareva, *Mara*, Milano, La Tartaruga edizioni, 1994.

Annientarsi nell'altro per compiersi. Marina Cvetaeva scompone e ricostruisce la 'sua' "Sonečka"

Sapete perché esistono i poeti? Perché non ci si vergogni a dire le cose più grandi.
Marina Cvetaeva, *Sonečka*

Cristiano Schirano

Il teatro è il luogo d'amore per eccellenza: ogni storia – vera, genuina – nata in quell'ambiente è stata destinata a sopravvivere alle distanze, alle avversità, persino alla morte. Dovendo mandar giù il fatto di vivere sempre distanti, Čechov scriveva alla compagna e moglie, l'attrice Ol'ga Knipper: "*Non è colpa di nessuno se il diavolo ha messo in te la passione del teatro e in me i bacilli della tubercolosi*". E Knipper, da parte sua, tenne un diario sotto forma di lettere al marito dopo la morte di lui. Affranta per la perdita, in una di queste pagine prova a consolarsi pensando: "*Eppure la morte non esiste…*". Sono le stesse parole che Sof'ja Evgen'evna Gollidej – Sonečka – rivolgerà, anni dopo, a Marina Cvetaeva: "*sapere che voi esistete è sapere che la Morte – non esiste*." (p. 185)

Marina Cvetaeva

Sabato 15 maggio 1937 Marina riceve una lettera dalla Russia da sua figlia Ariadna (Alja), che le comunica l'esito della sua ricerca sul destino di Sonečka Gollidej, la "*vostra Sonečka*" – anche lei aggiungeva "*una deferente aggiunta: «la vostra…»*" (p. 29), come tutti quelli che conoscevano e volevano bene a Marina. Sonečka, le annuncia la figlia, era morta l'anno precedente, di cancro al fegato. La *fedeltà* di Marina la corregge: in realtà era morta tre anni prima.

"*«Quando tornarono i marinai del Čeljuškin…». Era dunque l'estate del 1934. Era dunque – tre anni fa, non uno. Un anno – tre anni – tre giorni – che importa? Non la rivedrò mai più, cosa che ho sempre saputo, mentre lei non saprà mai quanto…*

No! Lo sapeva – per sempre.

«Quando tornarono i marinai del Čeljuškin…» – suona un po' come «Quando tornarono le rondini» – come un fenomeno della natura, e non è forse preferibile nella sua immensità e semplicità, persino nella sua popolana ingenuità, questa vaga indicazione – piuttosto che un'ora e una data precise?" (p. 234-235)

Quale *fedeltà*? È presto detto dalla stessa autrice: "*La mia precisione, lo so, è noiosa. Al lettore sono indifferenti le date, con le date comprometto il valore artistico del racconto. Ma per me sono essenziali e addirittura sacre* […] *La mia precisione è la mia estrema, postuma fedeltà*" (p. 18). La notizia si fa pretesto, per Marina Ivanovna, per rivivere e far rivivere, nel *Povest' o Sonečke* (1937), più che i fatti, i sentimenti di circa vent'anni prima – addomesticati, dice Viktoria Schweitzer nella biografia *Marina Cvetaeva. I giorni e le opere* (2002, trad. it. 2006), "*con il senno degli anni trascorsi*" –, in cui "*prendono forma le riflessioni della Cvetaeva sul passato, sulla generazione dei 'padri', sul 'riesame dei valori' vissuto negli anni Trenta.*" (p. 395-396)

Cvetaeva ritorna agli anni della Rivoluzione, anni difficili, duri, di forti contrasti. La Rivoluzione, infatti, spezza la vita della poetessa in

due metà perfette quanto antitetiche – ventiquattr'anni di vita facile e ventiquattr'anni d'incubo e miseria.

Negli anni tra il 1917 e il 1919 Cvetaeva scopre il teatro e le sue possibilità, la polifonia insita in quest'arte (dirà, infatti, "*alla mia voce non bastava più la poesia*"), l'arte del dialogo – che influenzerà la sua poesia rendendola *dialogica*, necessitante di un *tu* al quale riferirsi –, e le combinazioni di toni diversi: romantico e sublime, popolare e rozzo. Ciò la spinge a scrivere delle drammaturgie in versi, le cui letture presso lo Studio III del Teatro d'Arte di Mosca riscuotono grande successo, sebbene non saranno mai messe in scena. Marina scopre il teatro e si invaghisce degli allievi di Evgenij Vachtangov, del loro brio, della loro giovinezza, allegria e determinazione – qualità che la colpiscono in alcuni di loro, in particolare: Pavlik (Pavel Antokol´skij), Jura (Jurij Zavadskij), Volodja (Vladimir Alekseev) e Sonečka (ammessa allo Studio II di Mčeledov). Il racconto ruota principalmente attorno a questi *attori*. Che potrebbero anche definirsi *personaggi* del racconto, perché in esso compaiono; *personaggi*, perché interamente consacrati (chi con più, chi con meno talento) al teatro; *personaggi*, perché attori. Cvetaeva, sul finire del racconto, raccoglie i loro nomi come nell'elenco delle *dramatis personae* sul programma di sala d'uno spettacolo. Per poi spiazzare il lettore rivelando che, nel racconto, ad *agire* e *muovere* gli attori – fra i quali è inclusa la stessa Cvetaeva – è l'amore "*tremendamente pieno, insopportabilmente pieno*" (p. 16). Gli attori "[*a*]*rrivano, parlano, se ne vanno – alcuni per sempre*", e sono funzionali all'autrice per "*mettere a nudo l'essenza umana di ognuno nel rapporto con le altre persone, con il tempo, con se stessi*", secondo Schweitzer (p. 395).

"*Davanti a me – un vivo incendio. Brucia tutto, brucia – tutta. Bruciano le guance, bruciano gli occhi, nel falò della bocca bruciano senza prender fuoco i denti bianchi, bruciano – la fiamma sembra arricciarle – le due trecce nere, una sulla schiena, l'altra sul petto, quasi spinta dalle fiamme. E da questo incendio, uno sguardo così estatico, così disperato, così – ho paura! così – vi amo!*" (p. 20)

Sof´ja Gollidej (Sonečka)

È così che Marina descrive Sonečka al loro primo incontro: vivo incendio. Una forza straordinaria, impetuosa, travolgente, in "*quell'attrice piccolina*" – così i più si rivolgevano a Cvetaeva, conoscendo il suo legame con la giovane attrice il cui nome non ricordavano. Anche in questo testo *vive* la poetica del paradosso presente in tutta l'opera di Cvetaeva. Il ritratto di Sonečka è un affascinante paradosso. Tutto il suo *essere*: una giovane, promettente attrice, amata e apprezzata dal pubblico come Nasten'ka nelle *Notti bianche* di Dostoevskij, ma incredibilmente capricciosa, poco accomodante, intrattabile agli occhi di molti dei suoi compagni di lavoro, "*per la sua singolarità: per il pericolo che la singolarità costituisce.*" (p. 75) Eppure, stimata e ben voluta dai maestri Vachtangov, Stachovič e dallo stesso Stanislavskij. Ancora, Marina la descrive come "*l'immagine più assoluta, perfetta, della maternità – maternità verginale, verginità materna: di una fanciulla, no – di una bambina-Madre di Dio.*" (p. 82) Tutto il suo *sentire*: Sonečka ama sinceramente Marina, nonostante segua, poi, "*il suo destino di donna*" (p. 216); Sonečka è destinata a piangere lacrime più grosse degli occhi; Marina *vive* la

separazione da lei come una grande manifestazione d'amore, riconoscendo che il suo *amare* "*voleva dire – essere:* annientarsi *nell'altro – per compiersi.*" (p. 47) Il ritratto di Sonečka, fedele a quello che è stato il loro vissuto condiviso, è anche debitore verso tanta letteratura frequentata da Cvetaeva nel tempo. C'è un po' di Cvetaeva stessa nel ritratto di Sonečka: nel suo dipingerla come una creatura anacronistica, fuori dal tempo, una donna del Sette-Ottocento – lo stesso periodo cui appartengono alcuni dei punti di riferimento letterari spesso citati da Cvetaeva (le memorie di Napoleone, le *Pensées* di Pascal, le *Memorie* di Casanova, opere di *paraletteratura*). Marina è l'unica a vedere, in quella "Donna – Attrice – Fiore – Eroina" (così recita la dedica dell'*Angelo di pietra*), una creatura bella, *eroica*: qualità che emergono dalla sua incommensurabile bontà e generosità, dalla sua capacità di sacrificio e dalla sua dedizione, che sa amare e desidera essere amata; qualità che nessuno, a parte Marina, riusciva a scorgere in lei.

"*Avrà anche un'anima bella, ma il carattere… Tremendo! Non arrabbiatevi, Marina Ivanovna, voi non la conoscete, la conoscete solo poeticamente, umanamente, a casa vostra, da voi e con voi, ma esiste una vita professionale, di gruppo.* […] *Conoscete la formula di Stanislavskij 'entrare nel cerchio'? Ecco, la nostra Sonečka è tutta un 'uscire dal cerchio'.*" (p. 72)

Pur essendo un'attrice non vi è nulla di falso, di apparente, di *teatrale* in quello che fa: è spontanea, originale, singolare. Cvetaeva l'ammira e l'ama perché è come lei. E così si abbandona alla passione per Sonečka, a una passione senza margini né freni, raccontata con un trasporto tale da farvi *partecipare* lettrici e lettori. Come incendio, Sonečka è fonte di calore umano, di cui Marina ha disperatamente bisogno per sopravvivere a quanto sta accadendo attorno a lei. Ammetterà di non aver amato mai alcun altro essere femminile, dopo Sonečka, "*né mai, certamente, lo farò: amo sempre meno, conservando il poco calore che mi resta per quelli che ormai non può più riscaldare.*" (p. 222) La loro amicizia dura pochi mesi: quanto basta per lasciare una traccia indelebile. Scompare allo stesso modo in cui era apparsa nella vita di Marina: all'improvviso. Un altro paradosso: un amore di breve durata che vive ancora indomato (e indomabile) in lei. La promessa di un incontro, l'incapacità di reggere il dolore:

"*Il non-venire di Sonečka: amore.* […] *Sonečka non venne perché – sarebbe morta, si sarebbe sciolta in lacrime e di tutta lei sarebbe rimasta soltanto una piccola pozzanghera. Oppure il suo cuore si sarebbe fermato di colpo sull'ultima sillaba del mio nome.* […] *Sonečka non venne – perché non poteva dirmi addio. E ancora per un altro motivo: non venne – perché era* già *morta.*" (pp. 218-219)

Serena Vitale ci rivede il destino di Nina nell'atto quarto del *Gabbiano* di Čechov: Sonečka, infatti, non fa carriera, recita in teatri di provincia, sposa un uomo al quale resterà fedele fino alla fine. Così, come Nina, segue il suo «*destino di donna*»… Un finale annunciato. Marina la saluta e la benedice citando il finale del testo che, in teatro, la rese celebre: le *Notti bianche*.

Un gruppo di allievi dello Studio Vachtangov. Al centro: Stachovič, Stanislavskij, Vachtangov. La seconda da destra è Sof'ja Gollidej.

Nell'insieme si coglie una duplice – ancora, paradossale – intenzione dell'autrice: quella – dettata dalla necessità – di *liberarsi* di Sonečka,

della sua presenza in questa vita, in questo mondo, ora che ha appreso della sua morte. Avendola conosciuta come *vivo incendio*, per Cvetaeva è impensabile che ora sia *cenere* (Sonečka, infatti, era stata cremata, le scrive Alja). Il fuoco, ancora vivo in Cvetaeva – "[*b*]*rucia che Sonečka non ci sia più – completamente*" (p. 236) –, è l'elemento che l'ha accompagnata dal principio alla fine. Marina dice che, se fosse dipeso da lei, ne avrebbe sparse le ceneri dalla vetta della montagna più alta, verso tutti gli esseri amati – amati da quella creatura che benediceva chi ha inventato il mappamondo, "*perché con queste due braccia posso abbracciare subito tutta la terra – e tutti quelli che amo!*" (p. 33). L'altra intenzione, presa a prestito dall'ambiente teatrale, è di farla *risorgere*, in una veste non poi tanto insolita: come *personaggio*. Si potrebbe parlare di *reviviscenza*, secondo l'accezione che ne dà il maestro Stanislavskij: quella "*fase* […] *di creazione della fisionomia interiore ed esteriore del personaggio e di coincidenza tra vita interiore dell'attore e del personaggio*", secondo la definizione di Fausto Malcovati (p. 140). Così Cvetaeva sembra cercare, a dispetto di ogni filtro, di far coincidere la Sonečka da lei *ricostruita* (il personaggio), con quella *vera* (l'attrice), così da rendere assolutamente *autentici* tanto lei quanto il racconto. Come il personaggio di una *pièce* Sonečka torna a vivere, e vivrà per sempre.

Questa opera può definirsi, di fatto, memorialistica *intessuta di* grande poesia. Marina ricostruisce una storia personale, un *racconto del ricordo* di Sonečka, filtrato attraverso la mutata sensibilità verso il passato e l'immutato sentimento verso le persone che hanno accompagnato la sua vita. Cvetaeva è spesso apparsa, a molti, come una persona dura ed egoista. Le sue poesie e la sua prosa testimoniano il contrario: ella ha sempre conservato profondo affetto e gratitudine verso chi ha ricambiato positivamente i suoi sentimenti. L'autrice controlla perfettamente la struttura del racconto, nonostante la sfilata di anime e di riflessioni che vi compaiono.

Per una donna che considerava la creazione poetica, nelle parole di Lev Losev, "*ontologica, equivalente alla vita stessa*" (pp. 143-144), l'ibridazione tra due espressioni della scrittura creativa che, di base, hanno fini molto diversi, nonché l'importanza del tema trattato, hanno avuto quale naturale conseguenza una evoluzione del linguaggio e dello stile. Il testo è enormemente influenzato dalla lirica; non solo, come si sarebbe portati a credere, per i continui rimandi alle poesie (anche inedite) della stessa Cvetaeva, come a quelle di Puškin, di Blok, di Goethe, di Scheffel ecc., ma "*per il ritmo, le figure del linguaggio, le subitanee vampe provocate dallo scontro tra parole di suono affine, l'ipertrofia dei trattini che scandiscono il tempo della mente e del cuore, la naturalezza con cui il sublime si coniuga al quotidiano*", come precisa Vitale nella nota che chiude il testo (p. 286), che lo rendono a tutti gli effetti un connubio di prosa e poesia. Elementi che ne fanno un testo impegnativo – il sublime in prosa. Impegnativo, anche date le condizioni in cui è stato scritto: l'estate del 1937, a Lacanau-Océan, "*una breve pausa di serenità nella vita di una famiglia ormai divisa, dove i rapporti erano da tempo tesi e non si discuteva altro che dell'opportunità del ritorno nella Russia sovietica*" (p. 285). Ritorno che avvenne l'anno seguente: un'altra scelta rovinosa. Marina *farà esaurire* il poco calore che ancora le restava la mattina di domenica 31 agosto 1941.

Bibliografia:

Anton Čechov, Ol´ga Knipper, *«Lo scrittore Čechov non ha dimenticato l'attrice Knipper». Lettere 1902-1904*, Genova, Il Melangolo, 1989.

Fausto Malcovati, *Stanislavskij. Vita, opere, metodo*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

Lev Losev, *Marina Cvetaeva*, in *Storia della letteratura russa. III. Il Novecento: 2. La rivoluzione e gli anni Venti*, a cura di E. Ėtkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada, Torino, Einaudi, 1990, pp. 135-161.

Marina Cvetaeva, *Sonečka*, a cura di Serena Vitale, trad. it. Luciana Montagnani, Milano, Adelphi, 2019.

Serena Vitale, *Storia di Sonečka*, in Marina Cvetaeva, *Sonečka*, cit., pp. 267-287.

Viktoria Schweitzer, *Marina Cvetaeva. I giorni e le opere*, trad. it. Claudia Zonghetti, Milano, Mondadori, 2006.

Lesja Ukraïnka e il femminismo ucraino

Yuliya Oleksiivna Corrao Murdasova

Le vicende letterarie dell'Ucraina sono fortemente legate alla storia politica ibrida che ne ha modellato i contesti d'azione. Ciò che accadeva in Europa attirò l'attenzione di molte personalità dell'intellighenzia dell'Ucraina occidentale portandoli all'analisi del problema dell'emancipazione femminile. Le radici del femminismo ucraino affondano proprio in questo contesto, nella seconda metà del XIX secolo a L'viv, città dell'intellighenzia, idee innovative e aspirazione alla libertà nazionale. Secondo la studiosa Larysa Petryšyna, il femminismo ucraino possiede un carattere peculiare dovuto al regime coloniale dell'epoca che non ha permesso una focalizzazione primaria sulle disuguaglianze e sull'emancipazione femminile. Infatti, i primi movimenti nati come tentativi di emancipazione sono quelli che si danno come obiettivo quello di rivendicare l'unità e l'identità sociale e nazionale di un intero popolo.

La fine del XIX secolo e i primi 14 anni del XX rappresentano per l'Ucraina un periodo di grandi cambiamenti: in Ucraina occidentale si avvia un processo culturale dinamico, testimoniato dallo sviluppo delle arti in lingua ucraina. In questo momento nasce il modernismo ucraino che si distingue da quello europeo dal suo carattere storico-culturale e non solo prettamente estetico: i processi culturali dinamici favoriscono nel 1884 in Galizia la nascita del primo "Movimento femminista ucraino nella Galizia". Per opera di quelle che sono le pioniere del movimento femminista ucraino, Natalija Kobryns'ka (1851-1920) e Olena Pčilka (1849-1930), il Movimento raggiunge un discreto successo giungendo alla pubblicazione di almanacchi "La prima ghirlanda" (1887). La creazione del movimento è una reazione alle questioni sociali e politiche presenti sul territorio ucraino in quel periodo, tra le quali l'avversità del governo a cambiare il sistema feudale. Natalija Kobryns'ka, convinta che in nessun caso il socialismo avrebbe risolto la questione femminile (emancipazione, disuguaglianze sociali), era fermamente convinta che l'unica soluzione alla questione potesse arrivare soltanto mediante l'autoconsapevolezza nazionale e l'istruzione: una donna libera è, prima di tutto, una donna cosciente. Si può comprendere da questo che il principale scopo del movimento appena sorto non era la lotta contro le ingiustizie subite dalle donne, ma contro quelle subite da tutti i cittadini ucraini. Con il trascorrere del tempo, il movimento prese una direzione artistica e culturale, senza abbandonare quella sociale, pubblicando le opere della stessa Kobryns'ka: nei suoi scritti riflette sulla posizione della donna in contesti diversi della società, tra cui quello dell'istruzione, il tempo libero e il lavoro, mettendo in relazione la situazione ucraina a quella dei movimenti femministi internazionali.

Successivamente, agli inizi del XX secolo, un'altra importante esponente del nascente femminismo ucraino, Olha Kobylianska fonda "Associazione delle donne rutene in Bukovina" (1894) rivelandosi una delle figure più influenti del femminismo letterario in Bukovina. A differenza di Kobryns'ka, Olha Kobylianska si focalizza principalmente sul problema etico-morale delle classi istruite in relazione alle condizioni di subalternità delle donne della classe media.

Come si può notare, la principale caratteristica dei movimenti femministi ucraini tra la seconda metà del XIX secolo e l'inizio del XX, risulta essere la liberazione nazionale come prerequisito per la liberazione delle donne dal loro stato di subordinazione. In questo senso, il femminismo ucraino è strettamente legato al carattere nazionale e al problema linguistico del Paese:

"*Come compito principale delle loro attività, le donne vedevano nella lotta per i diritti nazionali e sociali di tutta la nazione e la loro acquisizione come unico garante per la loro emancipazione.*" (Petryšyna, p.59)

Nella letteratura di questo periodo si può notare il conflitto principale tra coloro che pendono verso la conservazione dell'identità culturale e nazionale e il nuovo fenomeno modernista, che rappresenta un nuovo principio estetico e politico. Come afferma la critica letteraria ucraina Solomija Pavlyčko, "tra i due paradigmi esiste un'altra opposizione chiave ovvero quella tra "femminile e patriarcale", ben compresa dai partecipanti del discorso letterario. La critica femminista è molto più vasta della semplice critica allo sciovinismo maschile e al sessismo di certe opere letterarie" (Pavlyčko, p. 13). Il processo di ricondizionamento e rivisitazione degli schemi intellettuali che si sviluppa dal pensiero creativo delle scrittrici risulta essere la peculiarità che interessa alla teoria femminista. Grazie all'iniziazione delle idee del movimento femminista di Kobryns'ka, Kobylianska, Pčilka e altre pioniere, si ebbe modo di sentire la voce letteraria femminile. In questo periodo di grandi cambiamenti sociali e letterari è cresciuta la poetessa ucraina Larysa Petrivna Kosač-Kvitka, conosciuta al pubblico come Lesia Ukraïnka.

Lesja Ukraïnka, da una foto con il fratello

Figura di spicco del modernismo ucraino, nonché una rappresentante poliedrica del panorama artistico ucraino, Lesja Ukraïnka, all'anagrafe Larysa Petrivna Kosač, nasce e cresce in una famiglia nobile altamente istruita. La biografia di Larysa Kosač-Kvitka è costernata di percorsi impervi, malattie e ricerca creativa. Proprio quest'ultima le è stata donata dai genitori: il padre, Petro Antonovyč Kosač, era una personalità di spicco negli ambienti letterari, mentre la madre Olga Petrivna Kosač (Dragomanova), in arte Olena Pčilka è stata colei che ha instillato nei figli l'amore per la lingua madre, si è presa cura della loro istruzione ed è stata una delle pioniere di quello che si sarebbe poi chiamato "femminismo". Per esprimere la sua identità ucraina, Larysa sceglie lo pseudonimo Ukraïnka in qualità di fiera rappresentante nazionale e identitaria legata a quel pensiero di indipendenza ed emancipazione che può avvenire soltanto mediante la decolonizzazione dell'Ucraina. Decide di scrivere in ucraino: la sua unica poesia in russo *Impromptu* ("Improvvisazione" 1899, intitolata in latino dalla poetessa) è frutto della dimostrazione ad un amico Hryhorij Mačtet della conoscenza della lingua straniera.

Il pensiero modernista si forma lentamente in Lesja Ukraïnka attraverso la sua crescita come donna-scrittrice in una società patriarcale. Un'importante influenza ebbe l'amicizia con Ol'ha Kobyljans'ka con la quale si scambiò diverse lettere per circa 14 anni. Questa relazione viene definita dalla critica letteraria Solomija Pavlyčko come "*una compagnia emotiva alquanto stretta*": le lettere, per la maggior parte di Lesja Ukraïnka (mentre quelle di Kobyljans'ka andarono perse), rappresentano, secondo Pavlyčko "[…] *l'incarnazione di un sogno d'amore, che non è stato completamente realizzato nelle loro vite da una fantasia lesbica, testimoniato dalle lettere e da precedenti poesie di Kobyljans'ka*" (Pavlyčko, 1999). Nelle lettere, i critici evidenziano due argomenti principali, ovvero da una parte la fede nell'autoaffermazione creativa, celebrazione del talento di Ol'ha Kobyljans'ka, nonostante gli ostacoli della società, e dall'altra il tema amicale ed amorevole tra le due scrittrici.

Tuttavia, la mancanza di comprensione dell'ambiente famigliare verso tendenze innovative, tra i quali il rifiuto da parte di Lesja e della sorella Ol'ha del matrimonio religioso, ha sicuramente influito sul contenuto di diverse lettere. A tal proposito, è probabile che la studiosa Pavlyčko interpretasse la vicinanza tra Ukraïnka e Kobyljans'ka alla luce dei drammi personali nei rapporti con i mariti di entrambe le scrittrici e la loro negazione dei sistemi patriarcali, che a sua volta, ha portato a conflitti familiari e la redazione di lettere piene di sfoghi personali. Alla fine, sarà proprio Lesja ad arrendersi al matrimonio con Klyment Kvitka sotto la pressione delle condizioni sociali giustificando la sua scelta come segno di premura per il futuro marito. In una lettera alla sorella chiama in causa l'abiura di Galileo per giustificare la sua resa al matrimonio dopo tante sofferenze, evidenziando il matrimonio come *condicio sine qua non* al servizio del futuro marito nelle istituzioni giudiziarie:

"*Effettivamente, avesse sofferto quanto ho sofferto io quest'anno, anche Galileo avrebbe rinunciato, perché una persona non può sopportare più di quanto le sue forze le permettano, e anche se la cosa fosse solo in me, allora avrei sopportato più di quanto fossi in grado, ma non ho potuto esporre Klyona a ulteriori preoccupazioni, è troppo spaventoso. Spero che ora avremo pace almeno dalle persone, se non da qualsiasi altra cosa.*" (Aheieva V., pp. 88-89).

Proprio le storie coniugali delle due scrittrici ne hanno favorito l'avvicinamento emotivo: le lettere sono un genere unico di rivelazione della propria intima sincerità tra scrittrici-donne che ha permesso lo sradicamento di stereotipi comuni e stilistici. Infatti, analizzando le loro lettere, possiamo notare una scelta di linguaggio ben evidente: con lo scopo di esprimere la loro evidente simpatia, hanno sviluppato un loro linguaggio, nuovo e inclusivo, con l'utilizzo di pronomi indefiniti come "qualcuno", "qualcuno bianco", "qualcuno nerino" ("хтось", "хтось білий", "хтось чорненький"): si noti come la poetessa Lesja terminasse le loro lettere: "*qualcuno e ancora qualcun altro die gehoren zusammen. Quanlcuno ama qualcun altro*" ("…хтось та ще й хтось die gehoren zusammen. Хтось когось любить.").

Il carattere femminista delle opere di Lesja Ukraïnka non risulta sempre evidente e questo ha portato a recenti dibattiti. Apertamente contraria a ogni categorizzazione che si tratti di tendenze letterarie che di pregiudizi su questioni femministe, la poetessa trasmette la sua idea in due modi: da un lato afferma la naturalezza dell'idea femminista che non necessita alcuna prova o testimonianza, mentre dall'altro puntualizza il triste stato della donna nella società moderna e la necessità di combattere per rivendicare i propri diritti. Dalle opere della scrittrice è possibile estrarre un unico tema, ovvero la tragedia delle donne in varie sfumature: la solitudine delle donne, il patriottismo delle donne, drammatica devozione alla verità e tradimento. Ricorrono dei sottoargomenti: l'indipendenza (dal matrimonio, dai legami sociali), la questione della salute psicologica delle donne (isteria), i motivi medievali.

I motivi di abnegazione, matrimonio e la questione dell'istruzione femminile ritornano in altre poesie come *Melodia orientale* (Східна мелодія / Shidna melodija/), *Melodie ebraiche* (Єврейські мелодії /Evrejs'ki melodiji/), *Non ho incolpato la parola data* (Не дорікати слово я дала /Ne dorikaty slovo ja dala/) e nella prima opera psicologica drammatica *"La rosa blu"* (Блакитна троянда /Blakytna trojanda/). Inoltre, la questione femminile viene analizzata anche attraverso l'utilizzo di figure femminili della mitologia, come Niobe, o della tradizione letteraria e storica mondiale, come Ofelia, Beatrice e Giovanna D'Arco.

È opportuno portare a conoscenza anche l'esistenza di una posizione contraria a quella sostenuta finora, ovvero l'assenza del carattere

femminista nelle opere di Lesja Ukraïnka rappresentato dalle idee del critico Lukaš Skupejko. Sulla base delle fonti biografiche storico-letterarie, egli scorge "*l'assurdità della questione femminile*" (Skupejko p.11), in quanto già nelle opere della madre Olena Pčilka egli evidenzia il carattere nazionale delle opere e mai femminista. Il critico si rivela cinico alle posizioni femministe delle scrittrici, ma probabilmente questo è dovuto ad anni di interpretazioni celate delle opere di Lesja Ukraïnka, come anche della necessità della stessa di nascondere in modo ambiguo la sua posizione femminista.

Per concludere, si evince da questa breve trattazione l'importanza nel quadro ucraino del motivo nazionale come base dell'indipendenza ed emancipazione femminile: senza la liberazione del proprio carattere nazionale, la donna come simbolo dell'Ucraina stessa non avrà modo, secondo Lesja Ukraïnka, di divincolarsi e crescere individualmente. Nonostante le posizioni di critici come Lukaš Skupejko, è evidente dalle tematiche e dalla voce stessa della poetessa, rappresentata dalle lettere, il carattere femminista. Tuttavia, risulta necessario un continuo studio contemporaneo di interpretazione del materiale letterario della Poetessa con l'obiettivo di evidenziarne le peculiarità epurandole dal pensiero stereotipato che spesso le avvolge.

Bibliografia:

Larysa Petryšyna, *Polityčnyj potencial žinok I process deržavnotvorennja v Ukraïni* in "Aktual'ni problemy polityky" 1997–1998, pp.55–61. (Traduzione fatta per l'occasione da me Y.O.C.M.).

Lesja Ukraïnka, *A collection of works in 12 volumes*, Naukova dumka, 1978. - T.2-368a.

Lukaš Skupejko, *Lesja Ukraïnka I feminism (nefeministyčnyj pohljad),* in "Urok Ukrainskoi", 2000. – N 1. – pp. 40–42.

Mihailo Draj-Hmara, *Lesja Ukraïnka*: *žyttja i tvorčist'*, New York, Zapysky NTŠ, 1979.

Solomija Pavlyčko, *Čy potribna ukraïns'komu literaturoznavstvu feministyčna škola?* in "Slovo i čas", 6, Kyiv, 1991, pp. 11–29.

Solomija Pavlyčko, *Diskurs modernizmu v ukrïns'kij literaturi,* Kyiv, Lybid', 1999.

Taras Kuzio, *Identity and nation-building in Ukraine: Defining the 'other',* in "Ethnicities",I, 3, Kyiv, 2001, pp. 343-365.

Tatjana Žurženko, *Ukrainian feminism(s): Between Nationalist Myth and Anti-Nationalist Critique*, IWM Working Paper, Vienna,4, 2001, pp. 7-8.

Vera Aheieva, *Poetesa zlamu stolit. Tvorčist' Lesi Ukraïnky v postmodernij interpretaciji*, Kyiv, Lybid', 1999

Il tuo corpo ti appartiene

Piergiuseppe Calcagni

La scrittrice tedesca Irmgard Keun nasce a Berlino il 6 febbraio 1905, nel quartiere di Charlottenburg. Nel 1913 si trasferisce con la famiglia a Colonia, dove dopo il diploma inizia a lavorare come dattilografa mentre frequenta corsi di recitazione. A 24 anni decide di abbandonare la carriera di attrice per dedicarsi alla scrittura e, infatti, nel 1931 pubblica il suo primo romanzo, che si intitola *Gilgi, una di noi*. La protagonista si chiama Gisela Kron, ma si fa chiamare da tutti Gilgi. È una ragazza di vent'anni sempre molto impegnata fra il suo lavoro, i suoi amici Olga e Pit e la Berlitz School dove impara inglese, spagnolo e francese. Non a caso il romanzo inizia con la descrizione di una giornata tipo di Gilgi: si alza alle sei e mezza del mattino, fa gli esercizi in camera davanti alla finestra spalancata, dopo una doccia fredda di trenta secondi, si siede insieme alla famiglia per fare colazione solo con un caffè e del pane imburrato, fuma una sigaretta ed esce di casa per andare a lavorare. Gilgi ama il suo lavoro, ama impegnarsi e odia perdere tempo. Lavora come stenotipista per la Reuter & Weber, una ditta di calze e maglieria all'ingrosso. Già in questa prima fase l'autrice rivela quello che sarà uno dei temi fondamentali del romanzo. Infatti, il signor Reuter, titolare della ditta, vuole conversare con Gilgi che, nonostante la giovane età, dimostra di capire dopo pochissimi secondi quando un uomo è interessato a lei.

"*Gilgi non è nata ieri. Conosce gli uomini loro desideri, i sottintesi che si nascondono dietro un certo tono di voce, dietro loro sguardi i loro movimenti. Quando un uomo, un capo come il signor router parla con voce tremante, vuol dire che è innamorato, e se è innamorato vorrà qualcosa.*" (cap. I)

Gilgi solo per gentilezza accetta l'invito a pranzo del signor Reuter. L'autrice, come farà altre volte all'interno del romanzo, descrive con tanta ironia i modi di fare degli uomini quando tentano di corteggiare una donna. "*le mostra delle foto di sua moglie e di suo figlio col modo di fare tipico degli uomini sposati che, al di là di qualche lieve rimorso di coscienza, non vedono l'ora di essere infedeli*." (cap. I)

In un'altra occasione Gilgi, si trova una festa e inizia a parlare con un ragazzo in maschera.

"*«E cos'è che fai nella vita?» «Vendo oli e grassi, ma adesso non pensare a questo, bimba. Fammi baciare la tua bella boccuccia.» «Se ti piace il rossetto te lo posso anche prestare ...»*" (cap. II)

L' intenzione dell'autrice è fotografare la realtà della Repubblica di Weimar di fine anni Venti e inizio anni Trenta, quando la libertà sessuale e l'emancipazione della donna erano temi già assai discussi. In quel periodo godeva ancora di molta fama Theodoor Hendrick van de Velde, un ginecologo olandese che nel 1926 pubblicò *Die vollkommene Ehe* ("Il matrimonio ideale"), un'opera il cui obiettivo principale era quello di far capire come un buon matrimonio dovesse essere strettamente connesso a dei rapporti sessuali soddisfacenti con il partner. Questo libro diventò un best seller in tutto il mondo e raggiunse la Germania proprio nel 1926 quando l'autore vi giunse per tenere una serie di conferenze su questo argomento. Il medico olandese si dimostrò progressista sotto certi aspetti, ma anche tradizionalista e poco disponibile ai cambiamenti nei confronti del ruolo della donna, non solo all'interno della vita di coppia, ma anche all'interno della società. Rimproverava gli uomini di non etichettare una donna come frigida se non si ritiene soddisfatta a seguito di un rapporto; ma le sue istruzioni, in generale, rispecchiavano l'ideologia standard di genere: l'uomo è attivo, la donna è passiva; l'uomo è la guida che la donna deve seguire poiché egli è biologicamente portato ad essere il capo. Per quanto riguarda l'omosessualità

Velde non era d'accordo con Hirschfeld, il medico leader della World League For Sex Reform , e definiva solo l'eterosessualità come "normale", mentre l'omosessualità era una malattia da cui si poteva guarire. Inoltre, nel 1929 alcuni autori (ironicamente tutti uomini) pubblicarono una raccolta di saggi intitolata *Die Frau von Morgen: Wie wir sie wünschen* ("La donna di domani: come la vogliamo"). Uno dei contributi più importanti fu quello di Stefan Zweig, il quale era entusiasta della trasformazione culturale delle donne che desideravano l'indipendenza. Secondo lo scrittore austriaco le donne sono state in grado di creare una situazione del tutto nuova in pochissimo tempo e qualche moralista bigotto e retrogrado non poteva fermare questo meraviglioso processo di emancipazione. Invece altri autori come Alexander Lernet-Holenia e Axel Eggebrecht scrissero considerazioni ambivalenti, soprattutto Eggebrecht, la cui denuncia al femminismo riguardava soprattutto l'erotismo. In particolare, l'uomo viene danneggiato dall'emancipazione poiché si sente insicuro e ansioso di fronte a una donna che si sente libera di andare con chi vuole e di vestirsi come le pare senza tenere conto della sensibilità maschile.

Irmgard Keun

Dunque, nonostante ci fosse la concezione della cosiddetta *Neue Frau* ("donna nuova"), sinonimo di libertà, emancipazione e progresso sul tema del femminismo e della liberazione sessuale, era ancora diffusa la convinzione che l'uomo dovesse sfruttare la propria virilità per relegare la donna a un ruolo subordinato. D'altronde è necessario ricordare che le rappresentanti delle *Neue Frau* appartenevano tutte alla medio-alta borghesia, la maggior parte delle donne non poteva istruirsi e svolgeva spesso lavori fisicamente pesanti, con un salario basso e con degli orari che rendevano impossibile qualsiasi attività da tempo libero e che talvolta rendevano addirittura impossibile costruire una famiglia. Irmgard Keun è abile a denunciare questa caratteristica contraddittoria del suo tempo mettendo in risalto differenze di classe che il femminismo della sua epoca non prendeva ancora in considerazione.

"*Il fatto che le persone vengono al mondo con opportunità assai impari comincia a far breccia, poi diventano certezza.*" (cap. II)

Nella seconda parte il romanzo inizia a farsi sempre più triste. Il giorno del suo ventunesimo compleanno Gilgi viene a sapere dalla madre che è stata adottata e che la sua vera madre è una sarta, la signorina Täschler. La verità, però, è un'altra e la racconta proprio la sarta alla protagonista. La vecchia e ricca signora Kreil non riusciva a tollerare il rapporto che la figlia aveva con un ragazzo povero e insisteva perché i due si lasciassero. Quando finalmente il ragazzo si decise ad andarsene, si venne a sapere che la ragazza era incinta di cinque mesi. La signora Kreil, che non poteva far vedere a tutti che sua figlia aveva dei figli da un proletario, pagò la signorina Täschler e un medico per inscenare un parto dove la sarta doveva fare finta di partorire. Nel periodo della "gravidanza" la signorina Täschler doveva addirittura indossare un cuscino sotto la maglia. La sarta un giorno si recò dai Kron per chiedere loro un lavoro. La signora Kron confessò di aver perso un bambino subito dopo il parto e la signorina Täschler pensò di darle la neonata che la vecchia Kreil le aveva affidato, dal momento che la sua situazione economica non era delle migliori.

In seguito, Gilgi, grazie alla sua amica Olga, conosce Martin Bruck, uno scrittore di quarantatré anni che ha girato il mondo grazie ai soldi guadagnati dalle vendite dei suoi due libri. Gilgi si innamora e, dopo aver litigato con i genitori, si trasferisce da lui, nell'appartamento che un amico russo ha lasciato a Martin. La relazione che instaura con lo scrittore stravolge l'ordine della vita di Gilgi che il lettore conosce dall'inizio del romanzo e la protagonista se ne rende conto confrontando la situazione attuale con la relazione precedente:

"*Se ci si vedeva, bene; altrimenti avevano ben altro da fare. Entrambi. Sia lui, sia lei. Le cose importanti erano il lavoro e la carriera. Ci si voleva bene in una maniera semplice, spensierata, e l'ultima cosa che Gilgi avrebbe immaginato era che una leggera infatuazione per un uomo potesse stravolgere la sistematica organizzazione della sua vita. Eppure Martin sta facendo proprio questo. E quel che è peggio è che questo stravolgimento le è più caro della sua organizzazione.*" (cap. II)

Il narratore onnisciente rende noti anche i sentimenti di Martin per Gilgi e i suoi pensieri nei confronti della relazione:

"*Pensa a Gilgi ed è felice. Cara allegra ragazzina. È contento che lei la voglia, è felice di piacerle, oggi per lui è particolarmente importante essere desiderato, sente di dipendere molto dall'approvazione, dal riconoscimento.*" (cap. II)

La differenza è palese: per Martin Gilgi è una sciocca ragazzina di ventidue anni più giovane che si è innamorata di lui e ci vive insieme solo per essere ammirato; per Gilgi Martin è l'uomo di cui è innamorata e anche la causa dei cambiamenti della sua vita. I contrasti emergono proprio quando si assiste al divario fra due stili di vita completamente differenti. Lui è pigro, disorganizzato e spendaccione mentre lei è la ragazza laboriosa, solerte, l'instancabile lavoratrice che i lettori hanno conosciuto all'inizio del romanzo. Gilgi tenta di prendere in mano l'economia domestica, ma senza risultati. Il primo litigio lo scatena lei quando Gilgi si accorge che Martin compra a credito e senza dire niente a nessuno si reca in tabaccheria per pagare la somma dovuta. Gilgi ammette addirittura a se stessa che Martin le piace di più quando è arrabbiato e si rende anche conto del duro prezzo da pagare se vuole restare insieme a lui:

"*Tutti i tentativi di farlo adattare al suo stile di vita sono falliti miseramente. Deve provare a fare il contrario, ovvero adattarsi a lui. Così forse sarà possibile raggiungere la sintonia.* […] *Va a spasso con lui, legge insieme a lui, cerca ostinatamente di trovare bello tutto ciò che lui ritiene tale. Fa una fatica tremenda per considerare bello tutto ciò che prima le risultava indifferente, ma si sforza più che può. E il risultato? Arriverà.*" (cap. II)

All'inizio della terza parte il mutamento di Gilgi è ormai palese:

"*Gilgi trascorre le sue giornate bighellonando: è allegra, innamorata, fa tutte quelle migliaia di cose inutili che vanno sotto il nome di «ozio». Pensa poco al domani, per niente al futuro.*" (cap. III)

Gilgi è ormai completamente assoggettata a Martin e ai sentimenti che prova nei suoi confronti

e la sua personalità è ancora in bilico fra chi è veramente e chi è all'interno di quella relazione. Cerca di sfogare tutti questi sentimenti negativi in un dialogo col suo amico Pit, un socialista dal carattere cinico e scostante che si dimostra estremamente insensibile e non riesce a capire lo stato d'animo di Gilgi. Neanche Olga, che con la sua saggezza e bontà d'animo è sempre pronta ad aiutare Gilgi, non comprende cosa succede alla sua migliore amica. Come se non bastasse, poco dopo Gilgi scopre di essere incinta e quando rivela al medico la sua volontà di non volere un figlio a causa della condizione economica, il medico pronuncia queste parole: "*Mia cara, non deve agitarsi così adesso… La cosa migliore è che lei si sposi*" (cap. III). All'epoca della Repubblica di Weimar l'aborto era una questione molto discussa. Il 31 dicembre 1930 papa Pio XI pubblicò *Casti connubii,* un'enciclica con la quale condannava la falsa libertà della donna, i rapporti sessuali che non avevano scopi procreativi e l'aborto mentre insisteva sulla sacralità del matrimonio cristiano e sulla subordinazione della donna all'interno della famiglia. Sia la Chiesa cattolica che quella luterana si trovarono d'accordo e incolparono il socialismo e l'individualismo radicale di aver stravolto la condizione femminile.

All'opposizione si schierarono associazioni femministe, medici socialisti e il KPD (Kommunistische Partei Deutschland - Partito Comunista Tedesco), che proprio in quegli anni lanciò lo slogan *Dein Körper gehört dir!* (Il tuo corpo ti appartiene!), ed erano coinvolti nella battaglia contro il paragrafo 218 del codice penale tedesco che non solo vietava l'aborto, ma lo accostava all'omicidio. I tentativi di abolire tale paragrafo furono vani e gli aborti avvenivano solo illegalmente. Anche gli amici di Gilgi, Hans e Herta, sono stati costretti a far nascere due bambini. Questo fa crollare la loro situazione economica che già in precedenza era pessima. Hans, non riuscendo a trovare lavoro ed essendosi ridotto a chiedere l'elemosina, si suicida con il gas, uccidendo anche il resto della sua famiglia. Gilgi, traumatizzata dall'evento, decide di abbandonare Martin e di crescere il bambino da sola.

Irmgard Keun nella scrittura di questo romanzo si muove su due piani. Da un lato ci consegna una società che aveva ancora molto da lavorare sulla disparità economica e sul femminismo poiché libertà, indipendenza ed emancipazione erano tutte cose riservate alle poche donne che riuscivano a permettersele. Dall'altro condanna, ridicolizzandoli, gli atteggiamenti degli uomini che non volevano rassegnarsi alla parità di genere. Questo romanzo fu bruciato nei roghi del 1933 e in Italia uscì nel 1934, ma in alcune parti fu applicata la censura. Irmgard Keun, dopo la fuga dal nazismo, rientrò in Germania di nascosto prima della fine della guerra. Si spense il 5 maggio del 1982 a Colonia.

Bibliografia:

Atina Grossman, *Reforming Sex, the German movement for birth control and abortion reform,* New York, Oxfod University Press, 1995.

Eric D. Weitz, *Weimar Germany, promise and tragedy,* New Jersey, Princeton University Press, 2007.

Irmgard Keun, *Gilgi, una di noi,* Roma, L'orma editore – versione e-book, 2017.

Per una scrittura del trauma. "In viaggio su una gamba sola" di Herta Müller

Martina Cimino

Herta Müller, vincitrice del premio Nobel del 2009 per aver rappresentato "*con la concentrazione della poesia e la franchezza della prosa il mondo dei diseredati*", occupa nel panorama letterario contemporaneo una posizione peculiare, in gran parte dovuta alla sua esperienza biografica.

L'autrice, infatti, pur essendo nata nel 1953 nel distretto di Timiç a Nitzkydorf, un villaggio del Banato svevo – regione dell'attuale Romania occidentale al confine con l'Ungheria e la Serbia – fa parte di quella minoranza tedesca, ancora presente nel territorio della Transilvania, che aveva iniziato la migrazione tra il X e il XII secolo in seguito alla lenta conquista del territorio da parte degli ungheresi. Con l'unione della Transilvania alla Romania nel 1919, tale minoranza si trovò a far parte di uno stato multietnico e, in seguito al diffondersi dell'ideologia nazista negli anni Trenta, ad attirarsi l'odio della popolazione locale con conseguente internamento nei lager sovietici. Vittima di tale violenza fu anche la madre dell'autrice, su cui ricadde il peso dell'appartenenza alle SS del marito e, successivamente, della persecuzione operata, a causa della posizione avversa al regime della figlia, da parte della Securitate durante il regime di Ceaușescu. La sensazione di non appartenenza alla cultura dominante e, nello specifico a nessuna delle due culture con cui convisse, dovuta all'isolamento della regione e al dialetto tedesco parlato, fu dunque una costante nella vita dell'autrice che, nel saggio *In ogni lingua dimorano altri occhi,* contenuto nel volume ("Il re s'inchina e uccide", 2003), definisce la propria esperienza con la cultura e la lingua romena sorprendente e al contempo difficile, in quanto tarda.

"[…] *passando da una lingua all'altra accadono trasformazioni. La prospettiva della madrelingua di fronte a ciò che è visto è diversa rispetto a quella della lingua straniera.* […] *La lingua madre da questo momento in poi non è più l'unica stazione degli oggetti, la parola della lingua madre non è più l'unica misura delle cose.*" (p. 33)

La lingua romena rappresenta per lei la scoperta di una nuova sensibilità estetica, offertale dalla sua dimensione altamente evocativa, in cui il rapporto tra significato e significante è molto più diretto, perché richiama anche degli attributi non ricavabili nel tedesco. In modo esemplare, il saggio precedentemente nominato, evidenzia la differente percezione del mondo che si offre a un parlante che ha piena conoscenza di due lingue perché la possibilità di una percezione multipla del mondo è sia fonte di irrequietezza e confusione sia di un'espressività estremamente intensificata. Dunque, le differenze non interessano solo l'aspetto terminologico e semantico, ma anche l'uso sociale della lingua e, nel caso del romeno, la dimensione politica che le è intrinseca a causa dell'uso propagandistico che ne viene fatto da parte dello stato. Perciò, il rapporto che si delinea con il romeno è quello della costrizione, delle minacce e degli interrogatori a cui è stata sottoposta da parte degli agenti della Securitate, ampiamente descritti nel volume *Der fremde Blick oder Das Leben ist ein Furz in der Laterne* ("Lo sguardo estraneo", 1999) e rievocati anche nei romanzi, tra i quali *Herztier* ("Il paese delle prugne verdi", 1994). Pertanto, di fronte a un regime che travisa la verità e la maschera, l'autrice tenta nella propria opera un ritorno al nominare, al ripristinare l'ovvietà di quelle cose familiari divenute estranee e la riconquista di una realtà frantumata, percepibile attraverso una presente sensazione di paura e colpevolezza – originata in primis dall'arruolarsi del padre nelle SS, che con la sua morte diventa materia dei racconti inseriti negli anni Ottanta in *Niederungen* ("Bassure", 1982), in *Drückender Tango* ("Tango soffocante",1984) e in *Barfüßiger Februar* ("Febbraio scalzo", 1987) –. È entro tale cornice che si innesta la finzione letteraria.

Finzione che, pur rielaborando dei ricordi personali, non è pienamente iscrivibile all'interno del genere memoriale in quanto, mettendo in relazioni i vari livelli della realtà, mira a creare una commistione tra scrittura e ricordo. Un ricordo fallace, fluttuante e mutevole che può non corrispondere esattamente a quanto vissuto e che, venendo riproposto nelle opere mülleriane secondo una relazione di tipo associativo, permette l'inserimento di quell'elemento romanzesco volto a sottolineare la distanza che intercorre tra l'autrice e i suoi personaggi.

Nel portare avanti questo tentativo, la lingua a cui si affida è l'alto tedesco della Germania che, imparato in tenera età attraverso i libri, viene percepito come l'unica vera lingua nella quale è lecito pensare:

"[…] *i libri nella casa estiva venivano contrabbandati in paese. Erano scritti nella madrelingua in cui il vento si coricava. Non la lingua ufficiale del paese. Ma nemmeno una lingua infantile proveniente dai paesi. Nei libri si trovava la madrelingua, ma il silenzio del paese che vieta il pensiero nei libri non c'era. Credevamo che là, da dove provenivano i libri, tutti pensassero. Annusavamo i fogli e ci scoprivamo con l'abitudine di annusare le nostre mani. Ci meravigliavamo che, leggendo, le mani non diventassero nere come l'inchiostro da stampa dei giornali e dei libri pubblicati nel paese.*" (p. 47)

Perciò, concentrandosi sulla necessità di una comunicazione che sia autentica e libera, l'autrice riflette sulla propria condizione di esule e come essa sia innegabilmente legata all'espressione. Pertanto, la scelta di non scrivere in romeno, se non in poche eccezioni, ha il valore di una testimonianza di fedeltà nei confronti della propria lingua madre che rappresenta lo strumento a cui generalmente ci si affida. A questa condizione di esclusione corrisponde un desiderio di inclusione che assume le forme del riscatto sociale – per esempio dai crimini commessi dal regime hitleriano –, al cui interno l'uso del tedesco diventa il presupposto per il raggiungimento di un centro che dovrebbe essere in grado di garantire la possibilità di raggiungere una completezza identitaria, percepita in tutta la sua manchevolezza. L'identità, dunque, viene vissuta come divisa tra due mondi, appesantita dal fardello di una paura che, tragicamente esposta allo sguardo altrui, finisce per condizionare la sua vita anche dopo l'emigrazione in Germania nel 1987, attraverso le vicende editoriali.

Allo stesso modo, anche le protagoniste dei suoi romanzi sono incastrate tra due tempi e, convivendo con un sentimento d'angoscia quotidiana, lottano per ricomporre la propria identità. Un esempio chiarificatore è la vicenda del romanzo *Reisende auf einem Bein* ("In viaggio su una gamba sola") che, pubblicato nel 1989 alla vigilia del crollo del muro di Berlino, ripropone l'esilio volontario dell'autrice. In esso la protagonista, Irene, abbandona *"il paese del dittatore",* dipinto con i connotati della Romania di Ceaușescu, per andare "*nell'altro paese*", presumibilmente la Berlino Ovest degli anni Ottanta, dopo aver conosciuto un uomo tedesco che vive a Marburg, Franz, e aver riscoperto il legame con la propria lingua madre. Il rapporto tra i due si svolge quasi unicamente attraverso le cartoline che Irene gli scrive, dapprima nel proprio paese

d'origine e poi una volta arrivata in Germania, dove si trova a vivere un'esistenza sospesa in attesa della concessione della cittadinanza. L' arrivo nel nuovo paese si rivela in realtà essere una fuga da un passato impossibile da sradicare, sia nelle abitudini quotidiane quanto nelle possibilità espressive. Perciò, il confronto con la cultura d'origine è la prima risorsa a cui la protagonista ricorre davanti a ogni nuova esperienza. Confronto che crea un senso di vertigine e instabilità espresso già nel titolo. Infatti, le esperienze che vive, amori, brevi viaggi e una quotidianità squallida, sono sempre condizionate dal peso di quel passato che la ancora al ricordo e la relega al ruolo di osservatrice. Osservare è, dunque, l'unico modo che la protagonista ha di perseverare nel tentativo di partecipare alla vita nel nuovo paese. Un tentativo incerto che assume la concretezza degli oggetti che tocca e della casa in cui vive, assegnatale dall'ufficio immigrazione, e nei quali si consuma il vero fulcro della sua estraneità e della sua impossibilità di agire: il silenzio. Una dimensione che agli altri personaggi risulta insopportabile ma che per Irene corrisponde a un isolamento a tratti volontario, tanto insistito nella narrazione da far dubitare il lettore della sopravvivenza della protagonista.

Non casuale è anche la scelta del nome della donna che, richiamandosi a una delle *Città invisibili* di Italo Calvino, permette di avvicinarsi al modo di sperimentare dell'autrice con la tecnica del collage; tecnica che, descritta nel romanzo quando Irene crea delle cartoline per esprimere gli effetti del trauma, le permette di assemblare un nuovo prodotto a partire da fonti diverse. Dunque, la frammentarietà di queste opere le rende, analogamente, manifestazioni del dissidio interiore dell'autrice e forse l'espressione più tangibile di quel vissuto traumatico che, come Irene può venir catturato da sguardi diversi.

"*A poter vedere una città da dentro, sarebbe una città diversa. Irene è il nome per una città vista da lontano e quando ci si avvicina, la città diventa un'altra. Una cosa è una città per colui che passa senza entrare, un'altra cosa per colui che da lei viene catturato e non esce; una cosa è la città nella quale si arriva per la prima volta, altra è quella che si abbandona per non tornare mai più; ognuno merita un nome diverso; forse ho già parlato di Irene sotto nomi diversi; forse ho parlato soltanto di Irene.*" (pp. 95-96)

Bibliografia:

Herta Müller, *In viaggio su una gamba sola*, Marsilio, Venezia, 1992.

Herta Müller, *Il re s'inchina e uccide,* Keller editore, Rovereto, 2001.

Herta Müller, *Il paese delle prugne verdi*, Keller editore, Rovereto, 2008.

Herta Müller, *Lo sguardo estraneo*, Sellerio editore, Palermo, 2009.

Herta Müller, *In trappola*, Sellerio editore, Palermo, 2010.

Herta Müller, *Bassure*, Feltrinelli, Milano, 2013.

Jelena Reinhardt, *Dalla periferia al centro: la figura del taglio in Elias Canetti e Herta Müller*, in "Già troppe volte esuli. Letteratura di frontiera e di esilio", Università degli Studi di Perugia, Perugia, 2014, vol. II, pp. 255-264.

Pavlo Shopin, *Multisensory perception and tactile metaphors for voice in the work of Herta Müller*, in "Journal of Literary Semantics", De Gruyter, Berlino, 2019, n. 48, pp. 129-143.

Ruxandra Diaconu, *Herta Müller – Between Two Worlds*, in "Revista de Ştiinţe Politice. Revue des Sciences Politiques", Editura universitaria Craiova, Craiova, 2012, n. 35, pp. 104-111.

Simona Mitroiu, *Life Narratives of the Past: Herta Müller on Communist Romania*, in "The European Legacy", Routledge, London, 2019, n. 24:2, pp. 202-219.

Sessualità e morale: le contraddizioni della Vienna di inizio Novecento

"*Per una ragazza, essere «ben educata» significava allora essere completamente ignara della vita, condizione cui talvolta le donne di quella generazione sarebbero rimaste condannate per tutta la loro esistenza.*"

(Stefan Zweig, da *Il mondo di ieri*, p. 78)

Silvia Girotto

Tra i periodi in cui l'analisi della condizione femminile in Austria dovrebbe essere approfondita, quello della *Jahrhundertwende* merita una menzione particolare. Già a partire dalla seconda metà dell'Ottocento è evidente la proliferazione, all'interno dell'Impero Austro-Ungarico, di associazioni femminili – inizialmente di breve durata – che stimolano nella società dell'epoca un desiderio di evoluzione. Con l'avvicinarsi della fine del XIX secolo si passa ad un'azione più decisa: numerose donne iniziano a manifestare per le strade di Vienna e a organizzarsi sistematicamente. Intorno al 1870 vedono la luce le prime associazioni femminili di successo, che alla loro nascita non vantavano fini politici, come la Verein der Lehrerinnen und Erzhierinnen (Associazione delle insegnanti e delle istitutrici) o la Wiener Hausfrauverein (Associazione delle casalinghe di Vienna). In seguito a queste venne creata nel 1892 la prima classe liceale per ragazze e nel 1984 la prima scuola per nuotatrici, fino ad arrivare, nel 1908, alla nascita del Club del nuoto femminile, un grande traguardo in quanto alle donne dell'impero non era permesso nuotare fino al 1831.

La condizione femminile nei primi anni del Novecento non si presentava quindi avanzata: solo nel 1918 venne concesso diritto di voto alle donne, ma erano diversi gli ambiti che necessitavano di uno sviluppo, con un focus particolare sull'educazione. A questo scopo nacquero anche diverse associazioni di scrittrici nel mondo di lingua tedesca, come la Verein deutscher Schriftstellerinnen (Associazione delle scrittrici tedesche), che arrivò a contare tra le sue fila 230 membri nel 1911. Nell'epoca della *Jahrhundertwende* la quantità di scrittrici, in particolare nella zona dell'Impero Austro-Ungarico, era impressionante; molte di loro scrivevano come attività principale, si dedicavano soprattutto alla prosa e tra i temi affrontati riproponevano quelli marcatamente femministi, anche se non mancavano discorsi di matrice politica, come *Die Waffen nieder* ("Giù le armi", 1889), romanzo pacifista di Bertha von Suttner.

È in questo contesto che si inseriscono le due riflessioni simili, ma presentate da prospettive diverse, di Stefan Zweig e Else Jerusalem. Il primo dedicò una parte del suo capolavoro *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers* ("Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo", 1942) alla valutazione dell'educazione sessuale nella Vienna del primo Novecento, la seconda scrisse un saggio che si presenta come un grido arrabbiato per chiedere verità e giustizia per le donne, volontariamente abbandonate a una condizione di ignoranza in materia sessuale.

Else Jerusalem, scrittrice ebrea nata Kotányi nel 1876, è conosciuta con il cognome del primo marito. Nota come sostenitrice del movimento di emancipazione femminile borghese a Vienna, inizia la sua attività letteraria con la pubblicazione di racconti; di particolare successo fu raccolta *Venus am Kreuz* ("Venere in croce", 1899), comprendente gli unici testi mai tradotti in Italia. Entra in contatto con il gruppo della Jung Wien (Giovane Vienna), dal quale si allontana per via della differente prospettiva sulla società e proprio da ciò nasce il suo unico romanzo, *Der heilige Skarabäus* ("Lo scarabeo sacro", 1909), una denuncia del falso perbenismo e delle contraddizioni della Finis Austriae. Nel 1919 Jerusalem si trasferisce in Argentina e nel 1943 muore a Buenos Aires, dove era stata raggiunta dalla notizia che il suo romanzo era stato dato alle fiamme dalla Gestapo.

Il saggio di Jerusalem *Gebt uns die Wahrheit! Ein Beitrag zu unsrer Erziehung zur Ehe* ("Dateci la verità! Un saggio sulla nostra educazione sul matrimonio", 1902) e *Die Welt von gestern* si incontrano nel testimoniare la scarsa educazione sessuale femminile nei primi anni del Novecento. Da una parte si trova, tuttavia, uno scrittore che presenta questo fatto in termini puramente storici, dall'altra Jerusalem sperimenta in prima persona le conseguenze di tale problema, decidendo di affrontare con forza la questione e spingendo verso un cambiamento. Sia Jerusalem che Zweig partono da un punto di vista autobiografico: l'autore narra la propria vita a stretto contatto con la Storia passando anche per gli anni della scuola, raccontando di come lui e i suoi compagni fossero a conoscenza dell'ignoranza in cui erano relegate le fanciulle della stessa età, mostrandone il confronto con le informazioni offerte invece ai ragazzi, seppur in maniera discreta. Viene quindi presentato un quadro statico della condizione di uomini e donne, tecnica rifiutata invece da Jerusalem. L'autrice pone come punto di partenza la propria esperienza, riconoscendo di essere stata vittima della stessa educazione. Questo riconoscimento le permette anche di individuare gli effetti da lei subiti, primo fra tutti il senso di vergogna di fronte a discorsi mal visti dalla buona società. Il problema sottolineato da Jerusalem già nel prologo è la vergogna subdolamente introdotta nella psiche femminile al parlare di certi argomenti, mentre il fatto di metterli in pratica non era di per sé scandaloso fino al momento in cui questo veniva alla luce. In quel caso la donna sarebbe stata identificata certamente come complice, ma anche come unica colpevole in quanto testimonianza visiva dell'osceno comportamento tenuto.

"*Il parlare di certe faccende ha, nella nostra società così ricca di pudiche orecchie, un effetto molto più offensivo della messa in pratica delle stesse.*" (p. 3)

La problematicità di questa situazione è riconosciuta anche da Zweig, il quale mostra tuttavia il suo primo, grande limite. Nel capitolo *Eros matutinus* egli accomuna inizialmente il destino dei due sessi, mostrando tuttavia di andare nella stessa direzione di Jerusalem e riconoscendo l'assurdità di simili circostanze:

"[…] *quell'epoca ricorse a un bizzarro compromesso, costruendosi una morale che, pur non vietando al giovane di vivere la propria sessualità, esigeva però che questi affrontasse l'imbarazzante argomento con la massima discrezione. Se la sessualità non poteva essere estromessa dal mondo, bisognava almeno che non fosse visibile nella società ben educata e ben ordinata del tempo. Per tacito accordo, dunque, di questa scabrosa questione non si discuteva né a scuola, né in famiglia, né in pubblico, e tutto ciò che avrebbe potuto ricordarne l'esistenza veniva represso.*" (p. 70)

La volgarità insita nella sfera sessuale portava ad evitare quanto più possibile l'argomento, tanto che lo stesso Zweig si offre come testimone della pudicizia manifestata anche dallo scrittore medio dell'epoca. Questo, parlando di prostituzione e desiderio, "*si sentiva obbligato a nobilitarla e per*

così dire a profumare la sua eroina facendo di lei una «signora delle camelie»" (p. 71), azione compiuta anche da Zweig stesso – come in *Geschichte eines Untergangs* ("Storia di una caduta", 1908) o *Angst* ("Paura", 1920) – e da altri autori della sua generazione, ad esempio Arthur Schnitzler in *Traumnovelle* ("Doppio sogno", 1926). Inoltre, l'offesa derivante da tali discorsi viene presentata da Jerusalem come strettamente legata all'onore familiare. Una buona moglie era infatti riconosciuta come il prodotto di ottimi insegnamenti genitoriali, per cui per una coppia era importante educare la figlia perché questa arrivasse casta al matrimonio, fosse pronta a soddisfare il proprio marito e si occupasse della propria bellezza in modo da non far sfigurare il consorte.

La questione di base che Jerusalem vuole chiarire nel suo saggio, non affrontata da uno Zweig certamente più interessato a definire il momento storico da lui vissuto, è l'origine della differenza di educazione tra i sessi. Nella sua analisi parla di *Tyranney des Gedankens*, una "tirannia del pensiero" che da secoli impone alla donna di occupare un posto scelto da altri, che possono spostarla a proprio piacimento. Questa inferiorità sociale della donna deriva da un'epoca in cui la forza fisica era ciò che permetteva di imporre la propria visione e tale differenza di ruolo è rimasta immutata nei secoli in quanto considerata legge naturale e unica possibile per definire il rapporto tra sessi. La donna è ora abituata a questa condizione di passività: lei è "*gewöhnt zu warten, gewählt zu werden*" ("abituata ad aspettare di essere scelta", p. 10). A causa di questa abitudine, imposta fin dalla tenera età, la donna è rimasta in una condizione di subordinazione – o condizione di *Unding*, "non cosa" – nonostante si fosse diffusa l'idea che anche le donne dovessero essere incluse in ambiti della società prima preclusi, come gli studi universitari. Stabili sono tuttavia gli stereotipi di genere, che vedono come uniche possibilità per la donna la procreazione e il desiderio di essere madre:

"*Anche i più comprensivi non prendono completamente sul serio lo sforzo di emancipazione di questa epoca. Quindi essi affermano: «Alla fine è una moda. Chi tra tutte le donne si sente davvero soddisfatta dallo studio? I casi singoli non hanno alcun valore nell'insieme. La maggioranza vuole sposarsi. Ed è per questo che la tradizione rimane solida.»*" (p. 12)

Da sinistra: Stefan Zweig e Joseph Roth

La permanenza nella cultura novecentesca degli stereotipi mostrati da Jerusalem spiega l'immobilità dell'educazione offerta a ragazzi e ragazze, sottoposti a scuola e anche tra le mura domestiche ad una differenziazione. Se l'uomo è presentato come colui che prende le decisioni, la donna deve adattarsi, imparando a godere delle bellezze del matrimonio e a sopportare gli aspetti negativi. Per questo essa deve poter essere perfettamente incasellata nel ruolo pensato per lei e chi si allontana dal cammino predefinito e causa uno scandalo è considerata vittima di un'educazione debole e quindi soggetta a seguire i propri istinti, che mal si adattano alla morale sociale. La conclusione tratta è quindi che le donne siano spinte a infrangere la morale portando disonore alla famiglia: pertanto è necessario controllarle e far provare loro sentimenti di vergogna e pudicizia. Ciò che non si ammette è che il portare scandalo sia dovuto alla mancanza di educazione sessuale, trascurata in favore della trasmissione di regole morali. Senza una preparazione in materia sessuale, tollerata invece

nei ragazzi, è naturale che possano essere compiute scelte sbagliate, ma ciò viene imputato all'innata incapacità femminile di trattenere i propri istinti.

Con queste parole Zweig riconosce e descrive lo stesso problema:

"*Il cosiddetto sesso forte manifestava la propria alterità nei confronti di quello debole anche in tutta una serie di atteggiamenti: l'uomo doveva essere risoluto, cavalleresco e aggressivo; la donna timida, ritrosa e sulla difensiva – cacciatore e preda anziché compagni alla pari. Questa innaturale differenziazione a livello esteriore alimentava tuttavia anche la tensione interna fra i due poli, ossia l'erotismo, tanto che la società dell'epoca, con questa tecnica dissimulatoria e fondata sulla reticenza, così contraria alla psicologia umana, otteneva l'esatto contrario del suo fine.*" (p. 74)

Conseguenza di una simile situazione altro non poteva essere che un'ulteriore accentuazione delle differenze tra i sessi, seguita da una maggiore necessità di tenere sotto controllo ragazze che si sarebbero disonorate in mancanza di un'adeguata educazione. Non si trova qui un tentativo di identificare le future conseguenze, ma piuttosto una presa di consapevolezza a cui, tuttavia, ci si ferma. La riflessione di Jerusalem compie invece un passo in più e spiega come la mancanza di chiarimenti porti la donna a mettere in atto una *Selbsterziehung*, un'educazione autonoma, di cui riconosce la fallacia. Le donne altro non chiedono che la verità:

"*Allora dateci ciò che è semplice, dateci la verità e noi rinunceremo alla malata autoeducazione erotica a cui ci stiamo sottoponendo, che in ogni momento stiamo ampliando e approfondendo* […]." (p. 54)

E ancora:

"*Dateci la verità! Abbiamo il santo diritto di sapere, perché non crediamo più all'amore definito da certi matrimoni, non crediamo alla maternità che proviene da essi. Noi richiediamo il libero amore per il matrimonio, la libera scelta e il diritto di aspettare* […]." (p. 20)

Con "*diritto di aspettare*" Jerusalem si riferisce ad una chiara contrapposizione: con il raggiungimento della prima esperienza sessuale il ragazzo diventa uomo, la ragazza diventa madre. È un momento decisivo per entrambi, ma se Lui è atteso da numerose esperienze, per Lei questo momento definisce la direzione della vita:

"*Davanti a lui si stendono gli anni dello sviluppo, della maturità, del divenire. Davanti a lei solo un sacro dovere. Con il piacere lui riceve l'energia vitale, lei un bambino.*" (p. 61)

La differenza dei punti di vista maschile e femminile offerta dalle due opere è quindi chiara: come donna, Jerusalem sente propria questa lotta e senza mezzi termini si fa portavoce di tutte le donne che vogliono rompere gli schemi e rivoluzionare questa educazione. Zweig, sia per il taglio dato alla sua opera che per la sua condizione di uomo, si limita a descrivere la situazione, a tratti quasi schernendo chi si trova in condizione svantaggiata. Nonostante in molte altre produzioni, in particolare nei racconti, la prospettiva femminile sia spesso presente, essa è sempre filtrata attraverso quella maschile; ciò si vede in maniera chiara in *Die Welt von gestern*, dove manca nella descrizione del femminile la volontà di indagare presente in altri temi nella stessa opera.

Si tratta quindi di due testi che presentano tratti comuni, primo fra tutti il riconoscimento di un importante problema di parità, seguito dalla critica alle differenze di educazione imposte. Ma se in Jerusalem la partecipazione è palpabile, fin quasi a permettere al lettore di sentire dentro di sé la rabbia

di tutte coloro che si oppongono ad una società patriarcale, in *Die Welt von gestern* – come in altre opere –, al centro del dibattito c'è la statica descrizione di una condizione non vissuta. Come nella maggior parte delle opere di autori uomini della prima metà del Novecento, i ruoli di genere non subiscono uno sviluppo nonostante vi fossero sentori sociali a favore di un cambiamento e con questo confronto tra la principale opera di Zweig e il saggio di una scrittrice quasi sconosciuta si è voluto mettere in luce questa contraddizione a lungo criticata da Jerusalem.

Bibliografia:

Else Jerusalem, *Gebt uns die Wahrheit! Ein Beitrag zu unsrer Erziehung zur Ehe*, Leipzig, Hermann Seeman Nachfolger, 1902. [I brani tratti da questo testo sono stati tradotti per l'occasione da me S.G.]

Else Jerusalem, *Liberazione e altre prose inedite*, Pistoia, Via del Vento edizioni, 2016.

Jo Catling, *A History of Women's Writing in Germany, Austria and Switzerland*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Stefan Zweig, *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo*, Garzanti, 2014, versione digitale e-book.

Sitografia:

Frauen in Bewegung 1848–1938, Österreichische Nationalbibliothek:
https://fraueninbewegung.onb.ac.at/node/898

Frauenbewegung, Wien Geschichte Wiki:
https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Frauenbewegung

Else Jerusalem, Austria-Forum
https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Else_Jerusalem

Effi Briest e Katharina Blum, un duplice sguardo sulla perdita dell'onore femminile

Elisa Montagner

Nel corso della storia come al giorno d'oggi, l'immaginario femminile sembra essere continuamente foggiato dal pensiero di scrittori maschili. Considerando alcuni tra i più celebri autori tedeschi, Theodore Fontane (1819 - 1898) e Heinrich Böll (1917 – 1985) rimangono di particolare interesse grazie alla loro abilità di riuscire a sollevare problematiche attuali legate alla perdita dell'onore della donna.

Nello specifico, il capolavoro di Theodore Fontane, *Effi Briest,* viene pubblicato dalla rivista trimestrale berlinese "Deutsche Rundschau" ("Rassegna Tedesca") nel 1894. Nel 1974, *L'onore perduto di Katharina Blum* di Heinrich Böll, premio Nobel per la letteratura nel 1972, trova il suo spazio nella rivista amburghese "Der Spiegel" ("Lo Specchio").

Specialmente dal titolo del romanzo di Böll si può evincere come i personaggi centrali siano due donne, due vittime che, per gli adattamenti cinematografici, riceveranno l'attenzione di alcuni dei più grandi registi d'Europa degli anni settanta, Rainer Werner Fassibender per *Effi Briest* (1982) e e per *Katharina Blum* (1975).

"*Ma nella società umana si è formato un qualcosa che bene o male esiste, e che ha delle norme in base alle quali ci siamo abituati a giudicare tutto, sia gli altri che noi stessi. E non si può trasgredirle; la società ci disprezza, e finiamo anche per disprezzare noi stessi e non ne possiamo più e cacciamo una pallottola in testa.*" (p.196)

Come si può notare da questo piccolo frammento del romanzo di Fontane, in cui vi è un ampio ricorso al realismo simbolico, i dialoghi tra i personaggi si trasformano in un'articolata analisi dei rapporti sociali tra gli individui, dove l'ossessiva ricerca del mantenimento della propria posizione sociale e dell'onore sembrano essere ciò che caratterizza le giornate della nobiltà nell'epoca guglielmina. Effi Briest, una giovane moglie che tradisce il marito, si inserisce all'interno del romanzo sociale europeo del diciannovesimo secolo. A soli diciassette anni e su incitamento della madre, sposerà il Barone Geert von Innstetten, in gioventù corteggiatore di quest'ultima. Trasferitasi coraggiosamente a Kessin, un remoto paesino sul Baltico, dovrà fare quotidianamente i conti con una triste realtà: la nostalgia della sua amata Hohen-Cremmen e un senso perenne di solitudine, "ribellandosi" in segreto attraverso una relazione clandestina. Da parte di Effi comincerà un'adesione a dei valori che le vengono imposti dalla società, diventandone vittima volontaria.

Sei anni dopo, quando l'ormai sepolta relazione segreta verrà scoperta dal marito, le verrà tolto ogni tipo di rapporto con la sua Annie e la sua nuova proprietà berlinese, città che le aveva donato un nuovo slancio vitale grazie anche all'abbandono della vita di provincia e della relazione adultera. Effi sarà, in tal modo, destinata a vivere da sola nella capitale tedesca che da ridente e accogliente metropoli muta in un nuovo luogo di mestizia e abbandono.

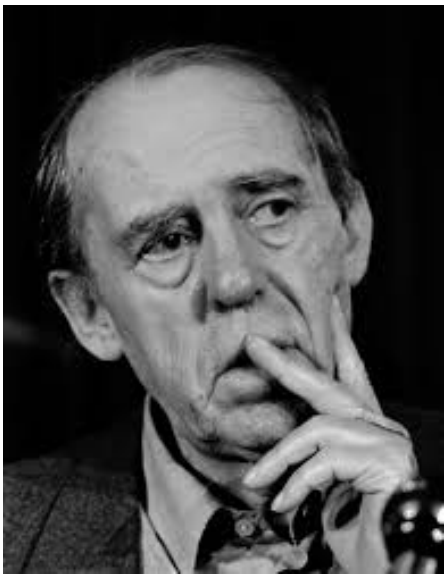
Attraverso la descrizione di interni lussuosi e di una ricca Berlino si percepisce una continua malinconia, che fa da sfondo al topos del diciannovesimo secolo della *Gattung* (inteso come concetto del mantenimento della specie), così irresistibile da rendere Effi carceriera di sé stessa e artefice della propria distruzione. La fine del romanzo, che vede la morte a ventinove anni di Effi, rappresenta una seconda e ultima sottomissione ai valori del tempo, con l'apposizione del suo nome da nubile sulla sua lapide, non per stabilire la sua dipendenza da Innstetten, ma piuttosto per non essersi dimostrata capace di portare "onore" ad un uomo che nemmeno amava realmente.

"*La durata dell'interrogatorio si spiega con la sorprendente pedanteria con cui Katharina Blum controllava ogni frase, si faceva leggere ogni parola messa a verbale. Ad esempio il verbo 'molestare' del paragrafo precedente era stato prima verbalizzato come 'scherzare', nella forma 'si mettevano a scherzare con me': cosa a cui Katharina Blum si ribellò, difendendosi energicamente. Si giunse a vere e proprie controversie linguistiche tra lei e i procuratori, tra lei e Beizmenne, perché Katharina sosteneva un atto unilaterale, e di un atto unilaterale si era in effetti sempre trattato. Quando i funzionari le dissero che tutto quello non era poi così importante e che era colpa sua se l'interrogatorio durava più del normale, lei disse che non avrebbe firmato nessun verbale in cui, anziché di molestare, si parlasse di scherzare. La differenza, per lei, era essenziale, e uno dei motivi per cui si era separata dal marito era appunto che lui non aveva mai scherzato, con lei, ma l'aveva sempre molestata.*" (p.30)

Come si legge in uno dei pezzi più provocatori del racconto, Böll ripropone il dilemma di una società dilaniata, in cui i drammi sociali si scontrano violentemente con i destini individuali. Nel racconto di Katharina Blum, ambientato in una Colonia degli anni Settanta, prevale un linguaggio teso ad evidenziare l'incessante contrasto fra individuo e potere, che permette una riflessione sulla responsabilità dei media nella manipolazione dei fatti.

Katharina è una giovane cameriera che intraprende una notte d'amore con Ludwig Götten, sospettato di essere terrorista. Durante le interrogazioni della polizia, la donna è vittima di una campagna scandalistica e diffamatoria da parte di un giornalista emergente alla ricerca di visibilità. Sentendosi completamente violata e oltraggiata, si trova costretta a vendicarsi e difendersi con le proprie forze da un aggressivo sistema mediatico.

Katharina Blum è una figura idealizzata sotto diversi aspetti, Böll le conferisce diverse qualità tradizionalmente apprezzate dalla cultura tedesca tradizionale. Prima fra tutte si trova il suo grande senso di *Treue* (fedeltà), dimostrata a Ludwig anche quando scopre che è un fuggitivo e non cedendo alle insistenti richieste di informazioni delle autorità. Nel breve racconto di denuncia, attraverso continui e incalzanti flashback, Katharina, ingabbiata dal potere della gogna mediatica, si ribella a una condizione di 'prigionia sociale' diventando l'eroina del romanzo.



Nonostante l'umile ritratto che Böll fa di Katharina sia completamente diverso rispetto alla agiata condizione sociale di Effi, sorge spontanea

una riflessione sullo sfruttamento della vittima femminile in quanto tale. L'innamoramento di Katharina per Ludwig è caratterizzato come "*ernst und feierlich*" (serio e solenne). Ma nell'"idealizzare" Katharina, Böll va oltre a questo mero processo. Lo scrittore fa di lei una vittima ideale per eccellenza: una vittima femminile. Katharina è ingenua, innocente e senza malizia. Inconsapevole del cinismo altrui e perdutamente innamorata di Ludwig, per il quale nessun sacrificio è troppo grande, le sue intenzioni sono pure. Questo impegno sostituisce tutto ciò che è stato importante per lei sino ad allora. Sottolineando la sua innocenza e fiducia e armata di pistola, Katharina entra nei cuori dei lettori, che sono naturalmente al corrente delle pratiche meschine della *Zeitung* e della polizia, essendo pertanto pronti a comprenderla e perdonarla.

La vittimizzazione appare concretamente come l'elemento in comune di entrambi i romanzi: Katharina, figura femminile più tradizionale e vittimizzata, bella e offesa, non è poi così diversa dalla "figlia dell'aria" ottocentesca Effi. Attraverso la sua bellezza e la sua ingenuità infantile, Effi permette ai suoi genitori di manipolarla in un matrimonio troppo acerbo, stipulato per il semplice amore del rango e della posizione sociale. Il marito cercherà, in seguito, di controllarla con la paura. Nel romanzo di Fontane tutto è spento e irreale e, come ha osservato il drammaturgo ungherese György (Giorgio) Pressburger nel curare l'introduzione all'edizione italiana del 1957, Effi conduce la sua misera avventura con un anziano maggiore privo di fascino particolare e nella vacuità della Prussia Orientale. Effi si tramuta così in vittima "ideale", in virtù della sua impotenza e del tradimento dei suoi genitori nel momento del bisogno.

Effi e Katharina, così lontane per temperamento e contesto sociale, condividono un destino tipicamente femminile: la perdita dell'onore sessuale e la conseguente perdita della "buona reputazione". Le due compiono da sole i primi passi verso una strada senza uscita. In ogni caso la censura della società è sproporzionata rispetto al "crimine" e rivolta alla vittima piuttosto che al colpevole. Le due le protagoniste rimangono ancor oggi un simbolo di particolare importanza perché invitano il lettore a criticare una società in cui l'onore femminile viene perso e punito in maniera lacerante e ingiusta.

"*Il mondo è quel che è e le cose non vanno come vogliamo noi, ma come vogliono gli altri. La storia del giudizio di Dio di cui molti pomposamente parlano, è una sciocchezza, non c'entra niente, al contrario, il nostro culto dell'onore è una forma di idolatria, alla quale dobbiamo sottometterci sinché vivrà l'idolo.*" (p. 197)

Bibliografia:

Heinrich Böll, *L'onore perduto di Katharina Blum*, Torino, Einaudi, 1975 (introduzione di Pressburger).

Martha Wallach**,** *Women in German Yearbook vol. 1*, University of Nebraska Press, 1985, pp. 61-75.

Theodore Fontante, *Effi Briest*, Milano, Feltrinelli, 2020.

Viktor Zmegac, Zdenko Škreb, *Breve storia della letteratura tedesca,* Torino, Einaudi, 1995.

Arte, Individuo e Rivoluzione nella letteratura russa visti attraverso lo sguardo critico-letterario di Rosa Luxemburg

Eleonora Smania

Rosa Luxemburg

Rosa Luxemburg è entrata a far parte dell'immaginario collettivo nelle vesti di intramontabile icona rivoluzionaria e protagonista indiscussa della lotta socialista durante la tempestosa epoca novecentesca. La completa devozione alla causa socialista, la stoica opposizione mossa verso ciò che considerava una forma d'oppressione dell'individuo – come l'imperialismo, il colonialismo e il capitalismo –, l'acuto intelletto mostrato nell'osservazione della realtà novecentesca e il forte sguardo critico diretto non solo verso gli oppositori, ma anche verso la corrente socialista-rivoluzionaria di cui faceva parte, furono gli aspetti che caratterizzarono la sua persona. Celebri sono le sue riflessioni inerenti ai meccanismi alla base del sistema economico capitalista espresse nella sua principale opera di teoria economica *L'accumulazione del capitale. Contributo alla spiegazione economica dell'imperialismo*, pubblicata a Berlino nel 1913; come i suoi scritti politici, tra i quali *Riforma sociale o rivoluzione?* (1899) e *La rivoluzione russa* (1922). La stessa biografia della pensatrice polacca naturalizzata tedesca è ancora oggi oggetto di studio tra accademici: le diverse e recenti biografie incentrate sulla sua persona rappresentano una chiara prova del fascino che ancora oggi riesce ad esercitare.

Oggetto di un interesse meno diffuso sono invece gli scritti e gli epistolari incentrati sull'ambito letterario e artistico che la grande pensatrice controcorrente ebbe occasione di produrre. Difatti, si tende a ricordare Rosa Luxemburg come figura di spicco nell'ambito politico e socio-economico, ma raramente si menziona la sua attività come critica letteraria. Anche tra gli scritti e gli epistolari riguardanti tematiche inerenti all'arte e alla letteratura emerge il penetrante sguardo analitico di Rosa Luxemburg, in particolare negli articoli dedicati a Tolstoj e all'essenza della letteratura russa. *Tolstoj come pensatore sociale*, *L'opera postuma di Tolstoj* e *L'anima della letteratura russa* (articoli tradotti in italiano e compresi all'interno della raccolta *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, pubblicata nel 1976) presentano riflessioni innovative sull'analisi di autori rappresentativi del panorama letterario russo precedentemente trascurate dalla critica letteraria occidentale del tempo. L'articolo in questione si propone quindi di approfondire questo aspetto meno conosciuto della produzione scritta luxemburghiana, mostrando i preziosi contributi forniti dalla filosofa socialista e inedite riflessioni riguardanti in particolare la letteratura russa.

Per poter analizzare nella maniera più efficace la produzione scritta di Rosa Luxemburg in quanto critica letteraria, è necessario innanzitutto comprendere i punti cardini alla base delle sue concezioni estetiche. Per la pensatrice appariva evidente il nesso tra arte, rivoluzione e realtà: l'arte traeva nutrimento dalla rivoluzione, intesa come fonte di poesia e bellezza, e dalla realtà del primo Novecento, segnata dalle lotte sociali. Quando l'arte non traeva ispirazione da ciò, perdeva inevitabilmente la sua attrattiva. Tale concezione andava a minare quella più comunemente diffusa, secondo la quale arte e politica apparivano inconciliabili. Sebbene ritenesse fondamentale per il processo creativo la dialettica tra rivoluzione e

arte, Rosa Luxemburg credeva – allo stesso tempo – che quest'ultima non dovesse essere subordinata alla causa rivoluzionaria. Innanzitutto, l'artista era un individuo dotato di talento, personalità e sensibilità artistica da esprimere attraverso i propri mezzi a prescindere dalla propria agenda politica; tentare di subordinare l'artista alla causa politica, imponendogli come fine ultimo la promozione dei valori legati alla lotta sociale, ne avrebbe limitato l'estro. Ciò che contava era che l'artista fosse indissolubilmente legato alla fonte della sua arte, allo spirito che vivificava le sue opere. Ciò che rese Lev Tolstoj il più grande artista della seconda metà del XIX secolo e che elevò le sue novelle e romanzi a compendio della vita umana fu la sua intuizione artistica, guidata dall'amore per la verità e il desiderio di parlare attentamente dei problemi sociali che affliggevano la Russia del tempo, come sottolineò l'autrice nell'articolo dedicato al grande romanziere russo, *Tolstoj*.

"*In Tolstoj, però, l'artista non si può separare dalla sua personalità e, quindi, nemmeno dal lottatore.* […]. *Tolstoj* […] *si è assicurato l'intuizione artistica necessaria a cogliere la vita intera. La forza a ciò indispensabile egli la creò dalla stessa essenza della sua personalità, che a lui, ricercatore della verità, studioso e lottatore, diede nel contempo sino all'ultimo respiro il coraggio di affrontare ad occhi aperti i problemi sociali, e di professare apertamente i suoi pensieri con l'impavidità di un profeta dell'Antico Testamento e impareggiabile amore della verità.*"

Poco importava la riluttanza dello scrittore verso la rivoluzione e la lotta di classe; ciò che appariva fondamentale era la sua opposizione ad ogni forma di violenza, la quale si manifestava tramite la disobbedienza civile di fronte a leggi considerate ingiuste. La ricetta sociale per la realizzazione di una società più equa poteva svolgere una funzione secondaria all'interno delle sue opere. Non deve sorprendere la reiterazione di tale concetto da parte della critica letteraria nel suo articolo *L'anima della letteratura russa*, nel quale Luxemburg accennò non solo a Tolstoj, ma anche a Dostoevskij.

"*Dostoevskij, soprattutto nei suoi scritti più tardi, è un reazionario dichiarato, un mistico baciapile e nemico dei socialisti. Le sue descrizioni dei rivoluzionari sono cattive caricature. Le dottrine mistiche di Tolstoj baluginano per lo meno di tendenze reazionarie. Eppure l'effetto che le opere di entrambi hanno su di noi è quello di scuoterci, di sollevarci, di liberarci. Ciò significa: non il loro punto di partenza è reazionario* […]*, ma al contrario: il più magnanimo amore per gli uomini e il più profondo senso di responsabilità per l'ingiustizia sociale.*"

In Fëdor Dostoevskij e Lev Tolstoj – ma non solo – Rosa Luxemburg intravvide la grandezza della letteratura russa, germogliata grazie allo spirito di lotta originatosi durante le guerre napoleoniche e caratterizzata da una straordinaria attenzione verso l'introspezione psicologica. Attraverso l'individuazione di tre principali figure archetipiche della tradizione letteraria universale come l'assassino, la prostituta e il bambino Rosa Luxemburg tentò di dimostrare l'eccezionale abilità di autori della caratura di Gogol', Dostoevskij, Tolstoj, Turgenev e Čechov nel penetrare a livello psicologico nei diversi caratteri, tipi e situazioni sociali facenti parte dell'esistenza umana. Rosa Luxemburg non notò espressioni di condanna verso il criminale appartenente ai bassifondi della società o morbose attenzioni verso la figura della prostituta, ma riflessioni generate da un interesse artistico sincero e dal desiderio di comprendere le ragioni dietro le azioni compiute da un individuo dotato di una propria psiche.

"*Dostoevskij è scosso sin nel profondo dell'anima dal fatto che un uomo possa assassinare un altro uomo* […]. *Deve chiarire a se stesso la psiche dell'assassino, perseguire i suoi dolori e i suoi tormenti sin nelle pieghe più riposte del suo cuore.* […] *La prostituzione non è un fenomeno tipicamente russo più della tubercolosi: essa è*

piuttosto l'istituzione più internazionale della vita sociale […]. *La letteratura russa tratta la prostituta non nel piccante stile di un romanzo da boudoir e col piagnucoloso sentimentalismo dei libri a tesi, e neppure come una bestia misteriosa e feroce, uno 'spirito della terra'.* […] *L'artista russo vede però nella prostituta non la 'caduta' ma un essere umano, la cui psiche, i cui dolori e le cui intime lotte esigono tutta la sua compassione.*"

Per quanto riguardava la rappresentazione del mondo infantile nella letteratura russa, Luxemburg evidenziò il genuino interesse artistico nutrito dagli autori russi verso la figura del bambino in quanto individuo autonomo e dotato di psiche, meno corrotto e più indifeso contro gli influssi sociali rispetto all'adulto.

"*In quanto vittima dei rapporti sociali il mondo dell'infanzia, con i suoi dolori e le sue gioie, sta particolarmente vicino al cuore dell'artista russo e viene da lui trattato non nel falso tono scherzoso con il quale gli adulti credono per lo più di doversi abbassare al mondo dei fanciulli, ma nel tono sincero e serio del cameratismo, senza quell'infondata presunzione dell'età, anzi, con intima timidezza e rispetto di quanto di umano e intoccato sonnecchia in ogni animo infantile* […]."

Agli occhi di Rosa Luxemburg, la letteratura russa si rivelava in grado di combinare pathos etico e comprensione artistica per l'intera scala dei sentimenti umani, dando dignità all'individuo dotato di passioni, gioie e dolori e individuando come responsabile dei delitti perpetrati a danno del singolo la società borghese.

Per quanto siano affascinanti e ricche di spunti interessanti, le riflessioni di Rosa Luxemburg in ambito letterario non sono esenti da critiche. Marlen Korallov criticò l'insufficienza di una consequenzialità dialettico-materialistica da parte di Luxemburg nel distinguere quanto influissero rispettivamente i fattori "oggettivi" (la storia, il contesto) e "soggettivi" (l'istinto e il talento dell'artista) nel successo di un artista; e anche la sua palpabile tendenza idealistica nella descrizione della letteratura russa, attenendosi in maniera poco rilevante alle concrete circostanze storiche che contribuirono allo sviluppo di quest'ultima. Oltre a ciò, Korallov notò che le teorie storico-filosofiche e la concezione politico-economica della pensatrice influenzarono i suoi lavori di critica letteraria al punto da non comprendere il contesto sociopolitico nel quale Tolstoj visse, limitandosi a valutare lo scrittore tramite la sua prospettiva di attivista politica all'interno del movimento operaio tedesco del tempo. Nonostante i punti deboli e le imprecisioni notate negli scritti dedicati alla letteratura, Rosa Luxemburg si dimostrò comunque abile nel fornire un'approfondita caratterizzazione di Lev Tolstoj in quanto artista e pensatore, staccandosi dalla tradizione critico-letteraria occidentale, la quale tendeva a separare il talento del romanziere dalla sua personale visione del mondo. Inoltre, ella riuscì ad individuare nella spiccata attenzione verso l'introspezione psicologica dei personaggi la comune cifra stilistica che accomunava gli autori rappresentativi del panorama letterario russo. Per tali ragioni lo sguardo analitico di Rosa Luxemburg in quanto critica letteraria deve essere considerato e approfondito come oggetto di studio.

Bibliografia:

Chiara Corazza, *Rosa Luxemburg lettrice di Tolstoj*, in "Deportate, Esuli, Profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile", 2015, n. 28.

Chirashree Das Gupta, *Remembering Rosa Luxemburg on Her Death Centenary*, in "Social Scientist", 2019, vol. 47, n. 7/8.

Henk Schurer, *Some Reflections on Rosa Luxemburg and the Bolshevik Revolution*, in "The Slavonic and East European Review", 1962, vol. 40, n. 9595.

Rosa Luxemburg, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, in appendice saggio critico di M. Korallov; a cura di F. Volpi, Verona, Bertani Editore, 1976 (pp. 60-83).

Polonia e femminismo

Selene Prudenziato

Il femminismo in Polonia inizia nell'Ottocento e viene solitamente diviso in sette periodi, definiti "ondate". La prima di queste si estese appunto, dal 1800 al 1829, e vedeva ancora la donna polacca come moglie e madre in primis, e solo dopo come persona che necessitava di istruzione.

La seconda ondata, dal 1830 al 1863, venne influenzata dalle idee protofemministe francesi. Fondamentale fu la rivista *Przegląd Naukowy* ("Revisione scientifica"), nella quale vennero anche pubblicati degli articoli di Narcyza Żmichowska, leader del gruppo *Entuzjazm* di Varsavia che richiedeva a gran voce l'emancipazione femminile e il diritto all'istruzione per le donne.

Nella terza ondata (1870-1899) si hanno finalmente dei contatti più profondi con il femminismo dell'Europa occidentale, e autori di genere maschile iniziano a pubblicare opere a favore dei diritti delle donne. Figure di spicco furono Adam Wiślicki con il suo articolo *Niezależność kobiety* ("Indipendenza della donna") pubblicato appunto su *Przegląd Naukowy*, in cui si chiedeva parità di genere nell'istruzione e nel mondo lavorativo, e Leon Biliński, docente all'università di Leopoli che tenne una serie di conferenze sul lavoro femminile, chiedendo anch'egli la loro emancipazione intellettuale ed economica, nonché l'accesso all'istruzione superiore. L'università di Leopoli permise l'immatricolazione delle prime studentesse nel 1897.

La quarta ondata (1900-1919) vide Zofia Nałkowska e il suo discorso *Uwagi o etycznych zadaniach ruchu kobiecego* ("Osservazioni sui compiti etici del movimento delle donne") pronunciato al congresso delle donne di Varsavia nel 1907 come protagoniste. Venne infatti condannata la prostituzione come poligamia. Il 28 novembre del 1918, il Capo di Stato ad interim Józef Piłsudski concede pieni diritti elettorali alle donne. Le prime donne elette nel *Sejm* (la camera bassa del Parlamento polacco) furono Gabriela Balicka, Jadwiga Dziubińska, Maria Moczydłowska, Zofia Moraczewska, Anna Piasecka, Zofia Sokolnicka e Franciszka Wilczkowiakowa.

La quinta ondata del 1920-1939 fu caratterizzata da un femminismo più radicale, con una retorica aggressiva che chiedeva l'indipendenza individuale femminile anche attraverso la liberazione dalla dipendenza emotiva dalle figure maschili. Vennero promosse l'educazione sessuale, la maternità cosciente, il diritto al divorzio, la legalizzazione dell'aborto e la completa uguaglianza di genere da parte di Krzywicka Irena, Tadeusz Boy-Żeleński e Maria Pawlikowska Jasnorzewska (con le sue opere nelle quali promuove la liberazione della sessualità femminile dalle convenzioni sociali).

Nella sesta ondata, negli anni dal 1945 al 1988, il femminismo venne visto in chiave marxista durante la Repubblica Popolare. Si predicava la piena uguaglianza di genere, ma con un forte filtro lavorativo, anche tramite il comunissimo slogan *Kobiety na traktory!* ("Donne sui trattori!"). Nel 1956 venne legalizzato l'aborto, senza alcun tipo di restrizione. I contatti con il femminismo occidentale vennero completamente bloccati.

L'ultima ondata, la settima, inizia nel 1989 e trova nuovamente un confronto con il femminismo occidentale, riprendendo anche le modalità radicali già viste nella seconda ondata. A seguito delle restrizioni sull'aborto (possibile solo per motivi embriopatologici) nello scorso secolo, il femminismo ha piegato per strategie più moderate simili al movimento americano *pro-choice* degli anni '80. Oltre alla recente e molto discussa legge contro l'aborto, sono stati rimossi i finanziamenti statali forniti durante la precedente ondata ai metodi contraccettivi e, a partire dal 1998, anche l'educazione sessuale scolastica.

Proprio durante la seconda ondata di femminismo in Polonia, nasce Maria Mirosława Bartusówna, più precisamente nel 1854 a Leopoli. Rimase ben presto orfana di padre a causa della tubercolosi, di cui si ammalerà in futuro anche la sorella. Visse con il nonno Szczepański Jan Julian, un giornalista ed editore dell'epoca, e fin da piccola entrò quindi in contatto con le tradizioni folkloristiche di cui leggeva nelle biblioteche, e la sua successiva produzione letteraria ne rimase molto influenzata. Collaborò con il teatro amatoriale di Kolomyja (una cittadina dell'Ucraina occidentale), dove visse per un periodo della sua vita. Nel corso degli anni visse anche a Varsavia e Cracovia. A 16 anni debuttò con il poema patriottico *Trzy obrazy Sybiru* ("Tre quadri della Siberia") sul settimanale *Jutrzenka* ("Stella del mattino"). Già da appena ventenne collaborò con molte riviste, ottenendo anche dei riconoscimenti per meriti letterari. Pubblicò la sua prima raccolta di poesie nel 1876 con lo pseudonimo *Maria B*, e dopo qualche anno pubblicò un'edizione estesa della stessa e un racconto in prosa.

Nello stesso periodo, collaborò con le riviste *Dziennik Mód* ("Giornale delle mode") di Cracovia, *Tydzień* ("Settimana") di Leopoli e *Ognisko domowe* ("Fuoco familiar"e) di Varsavia, e le venne proposto di partecipare anche alla rivista *Kronika Rodzinna* ("Cronaca di famiglia"). Nel frattempo, lavorò anche come insegnante. Nelle sue poesie è spesso facile trovare temi romantici o riferimenti al Romanticismo polacco, specialmente a Juliusz Słowacki (poeta romantico polacco, considerato uno dei Tre Bardi, ovvero i poeti nazionali polacchi, insieme ad Adam Mickiewicz e Zygmunt Krasiński). Molto comune è anche il tema del patriottismo, data l'atmosfera generale di lutto nazionale in cui è cresciuta a seguito della sconfitta della rivolta di gennaio.

Sebbene abbia vissuto una breve vita (morì infatti di tubercolosi nel 1885), è particolarmente evidente nelle sue opere la volontà di sostenere la causa dell'emancipazione femminile, oltre a una tendenza anti-patriarcale. Questo tema è specialmente visibile nella raccolta di poesie pubblicata nel 1876, e più in particolare nella sezione intitolata *Myśli przed-ślubne* ("Pensieri prematrimoniali"). La poesia qui di seguito, di cui si propone una traduzione originale, è l'ottava della sezione.

Myśli przed-ślubne

"Nie!... Nie!... choć dumną głowę ugnę i ukorzę,
Na czole znaku hańby świat mi nie wyciśnie,
Nad kim raz promień smutnej wielkości zawiśnie,
Do bytu pasożytów powrócić nie może!

W czyjej duszy przeczyste prawd źródło wytryśnie,
A zarzuci je kałem – tego, roztrąć Boże
Na wieki w proch nicestwa! Dla tego niech zorze
Ogromne Zmartwychwstania nigdy nie zabłyśnie.

Gdy puklerz mych przekonań poświęcenie kruszy,
Gdy dla drogiej istoty broń uporu hardą
Złożę u stóp człowieka, którego nie wzruszy

Ból mój, - co wyzyskuje dolę moją twardą,
Niechaj zadrży pod słów tych zabójczą pogardą:
Bierzesz tylko me ciało, lecz nie weźmiesz duszy!"

Pensieri prematrimoniali

"No! No! Seppur prostro, piego la fiera testa
Al disonore, il mondo non mi schiaccerà,
Su chi un raggio di triste mole scenderà,
Non può tornare alla vita da locusta!

Nell'anima di chi la verità sgorgherà
E coprirà di feci – Dio, spingi questa
Per secoli nell'oblio! L'aurora, per questa,
Della Grande Resurrezione mai brillerà.

Quando il credo è distrutto dallo stento,
Quando per un figlio, tenacia insolente
Piego sotto un uomo, che non è toccato

Dal mio strazio – che sfrutta la mia sorte,
sia al mortifero disprezzo tremante:
prendi solo il corpo, ma non lo spirito!"

La poesia in lingua originale, insieme alle altre contenute nella raccolta del 1876, può essere trovata al link segnato nella sitografia.

Sitografia:
Poezye - Bartusówna Maria | Polona

Eliza Orzeszkowa e la concezione della donna. Prefazione al saggio "Sulle donne"

Giulio Scremin e Julia Stępińska

Eliza Orzeszkowa (1841-1910), una delle principali voci del positivismo polacco, è ritenuta tra le figure fondamentali per lo sviluppo delle idee femministe nel paese. Nelle sue scelte di vita e nelle sue opere si riflette la visione di donna emancipata di cui la scrittrice si è sempre fatta fervente apostola. Nativa delle terre multietniche e multiculturali dell'ex-Granducato di Lituania (oggi Bielorussia) e vissuta nel tempo in cui la Polonia era spartita tra le potenze limitrofe, Orzeszkowa partecipò attivamente alle operazioni legate alla Rivolta di Gennaio e, nel giugno 1863, nascose per due settimane l'ultimo comandante della Rivolta, Romuald Traugutt. Il marito Piotr Orzeszko, pur non avendo mai preso parte attiva alle operazioni rivoluzionarie, fu esiliato in Siberia. Contro il costume del tempo, ella decise di non accompagnare suo marito in esilio. Scrittrice fecondissima e convinta che l'attività letteraria dovesse essere uno strumento di sviluppo sociale, rivolse particolare attenzione verso alcune delle categorie più svantaggiate e discriminate della società del suo tempo, tra cui, soprattutto, le donne. A tal proposito, con il saggio *Kilka słów o kobietach* ("Sulle donne", 1870), una delle sue opere di carattere sociale, l'autrice fornisce un quadro sullo stato dei rapporti tra donne e società e si propone di dare una definizione al concetto di emancipazione della donna, tentando di decostruire le immagini che la società del suo tempo associa a tale concetto.

Orzeszkowa racconta infatti che al solo sentir pronunciare le parole "donna emancipata", le menti dei suoi contemporanei si riempiono di "leonesse" inserite nell'alta società che fumano e bestemmiano; "pizie" che, avendo accesso alle biblioteche e all'istruzione, sciorinano con boria paroloni pseudo-intellettuali e hanno le teste piene di "mari e orizzonti", donne ricche che decidono di abbandonare la propria vita familiare per abbandonarsi all'ozio. Tali immagini, nell'opinione dell'autrice, scaturiscono perché donne che tengono simili comportamenti si attribuiscono la condizione di "donna emancipata", per cui l'idea di "donna emancipata" viene coperta di ridicolo e respinta dalla società, arrestando di fatto ogni tipo di discussione seria e sensata in materia.

Nella società esiste però un concetto che dà ragione d'essere all'espressione "donna emancipata", esiste un giogo che grava sulle donne e da cui devono liberarsi. Tale giogo è per Orzeszkowa il fatto che la società considera le donne creature "*fragili e angeliche*", di fatto le infantilizza, le parole che vengono usate sono "*bambino viziato della società*". A causa di ciò, alle donne si nega l'accesso all'istruzione e la possibilità di trovare un riscatto sociale nel lavoro. Queste idee trovano una loro esemplificazione in un romanzo successivo della stessa autrice, *Marta* (1873), la cui storia gravita intorno una giovane vedova che, non avendo avuto accesso all'istruzione, si trova impossibilitata a trovare un lavoro adeguato che le permetta di mantenere la sua bambina e finisce per togliersi la vita.

Alcuni punti che caratterizzano la critica di Orzeszkowa, letti oggi, potrebbero arrivare anche ad offendere chi si riconosce nel pensiero femminista e lo mette in pratica. Com'è possibile prendere a modello una scrittrice che considera quella della vita in famiglia "*la felicità più pura*" delle donne? Come ignorare la sua critica verso le donne che vogliono decidere liberamente come apparire o sentirsi libere dagli obblighi della vita in famiglia? Al giorno d'oggi nessuno si azzarderebbe

di affermare che la donna è il "*bambino viziato della società*". Non sono forse questi gli atteggiamenti che il femminismo contemporaneo desidera debellare?

Eppure è possibile trovare un tratto d'unione tra il pensiero di Orzeszkowa e quello del femminismo contemporaneo: la consapevolezza che le donne ancora oggi non vengono prese sul serio e devono ancora combattere contro gli ostacoli creati dal pensiero patriarcale. Gli eventi degli ultimi anni in Polonia, anni di mobilitazione generale, di proteste e manifestazioni per i diritti delle donne tra cui quello all'accesso legale e sicuro all'aborto, ne sono un esempio: hanno dimostrato che la questione dell'emancipazione della donna è quanto mai attuale. Così come il dialogo intorno all'idea che, prendendo in prestito le parole dell'autrice, è "rappresentata dalla sua definizione".

Senza l'esempio di Eliza Orzeszkowa e del suo attivismo, oggi probabilmente non sarebbe nemmeno pensabile vedere manifestare a testa alta per le strade di Varsavia donne e ragazze fiere della propria femminilità. Le donne di oggi, cresciute nel segno del pensiero di emancipazione, sono adesso pronte per riorganizzare il ragionamento delle loro madri con la stessa persistenza coraggiosa e potente. Avendo una buona memoria del passato, sono pronte a proiettare nel futuro quello che già era il sogno di Orzeszkowa: far sì che le donne si liberino da tutti i gioghi che le tengono relegate a una condizione di subalternità, così che finalmente questo airone "un po' cieco e un po' sbilenco" riesca spiccare il volo, svegliando col fiero battito delle sue ali tutti gli addormentati.

Il testo proposto costituisce la prefazione del saggio *Kilka słów o kobietach* ed è stato tratto dall'edizione pubblicata nel 1873 dall'editore A. J. O. Rogosz di Leopoli, città che all'epoca faceva parte dell'Impero Austro-Ungarico.

Eliza Orzeszkowa, Prefazione a *Sulle donne*

Una delle idee più diffusamente discusse nel nostro secolo è la cosiddetta idea dell'emancipazione della donna.

A chi non è mai capitato di vedere un'anziana bambinaia che, circondata da bambini che l'ascoltano, racconta la vecchia favola: "*Un airone dalle gambe lunghe camminava su un tavolo. Devo andare avanti?*". I bambini ascoltano e attendono invano di sentire come continua la storia di questo uccello "*un po' cieco e un po' sbilenco*", credono invano che il racconto della tata si concluderà con l'airone che finalmente spiegherà le ali e si alzerà in volo da quel tavolo su cui aveva camminato per tutto il tempo; invano ascoltano e aspettano, ma l'airone continua a camminare, non si trasforma in aquila, e con il movimento monotono delle sue gambe lunghe che procedono lungo il tavolo, addormenta tutti coloro che si aspettavano che avrebbe spiccato il volo.

La questione dell'emancipazione della donna gioca nell'umanità un ruolo simile a quello che ha la favola dell'airone nei bambini che circondano la bambinaia. Ogni bocca la ripete, fluisce da ogni penna, si rilassa in tutte le menti illuminate e le distoglie da altri pensieri, il suo battito vitale pulsa nei bisogni della società contemporanea, ma nella sua applicazione pratica essa rimane sempre "un po' cieca e un po' sbilenca", e invece di spiegare le ali e alzarsi in volo con coraggio, continua il suo cammino a passi d'airone su un tavolo tremolante e traballante costruito delle più diverse opinioni, dei pregiudizi, delle paure di alcuni e delle esagerazioni di altri.

Al sentire l'espressione "emancipazione della donna", gli occhi di alcuni si riempiono di immagini spiacevoli, spesso ridicole, a volte molto tristi. Ecco allora ad esempio che, in una stanza piena di una fitta nebbia di fumo di tabacco, appare sdraiata una donna *leonessa*, in una posizione di sfida, con in mano un sigaro o una pipa, che bestemmia con fragorose risate quanto di più sacro vi è nel mondo. È immersa in un'atmosfera da corpo di guardia, le sue parole sono piene del cinismo dei Parny e dei Diderot, il disordine è incarnato nei suoi movimenti, ma comunque questa donna alza la testa con orgoglio ed esclama "sono emancipata!". O ancora una signora capricciosa e viziata, vuota, che spinta da una follia momentanea o da una fantasia originatasi nella pigrizia, rompe i legami familiari, rinuncia agli obblighi di moglie, madre e cittadina e senza altre ragioni se non l'immaginazione infastidita e viziata dall'ozio e dalla lettura di romanzi ardenti, si getta in un mondo di scandali e alla domanda su cosa sia e cosa faccia, risponde "sono una donna emancipata!". Oppure ancora, seduta su un moderno divano come l'antica Pizia sul treppiede, sta una donna pseudo-intellettuale, una donna che in francese si chiamerebbe *bas bleu*, impone il silenzio con la sua voce piena di saggezza pretenziosa. "Tacete tutti, parlo io. Ascoltatemi, perché soltanto io, tra voi, sono intelligente. Perché io ho letto Bacon, Cartesio, Leibnitz, Kant, Hegel e compagnia cantante. Perché io vi parlo di economia politica, filantropia, idealismo, materialismo, realismo e così via. Quante cose capisco, quanti termini altisonanti e vocaboli accademici posso sciorinare per tutti voi e per me stessa, quanti concetti sani e contenuti razionali, non è un vostro problema. Sappiate solo che, proprio come i fondali scenografici arrotolati nei teatri, ho in testa enormi riserve di mari e orizzonti, giardini e quartieri, città e palazzi, che posso dispiegare per voi a piacimento. Quando le luci delle mie sale si spengono, i miei mari e i miei orizzonti, immobili e inutilizzati, come i fondali teatrali alla fine di uno spettacolo, si arrotolano e vanno a dormire nella mia testa. Ma nel frattempo voi, miserabili mortali, nel momento in cui mi degno di scendere a voi dalle mie altezze, guardatemi, ascoltatemi e ammiratemi.". Così parla la donna sapiente, avvolta nella toga come un antico romano, con solennità e gravità olimpica. Intorno a lei si diffonde un'atmosfera di noia e superbia, e lei, quando le viene chiesto quale sia il suo ruolo su questa terra, quali siano i suoi compiti e i suoi doveri, risponde "sono una donna emancipata".

Non c'è da stupirsi, in presenza di tali immagini generate dalla fantasia umana, che l'espressione "emancipazione della donna" suoni nelle orecchie delle persone inequivocabilmente come una mancanza di decenza, come disprezzo delle responsabilità familiari e come eliminazione della più soave tra le virtù, ovvero la semplicità, e che il solo menzionare tale "emancipazione" generi sorrisi beffardi e severi rimproveri anche dalle menti più illuminate e progressiste. E alcune illogiche fanatiche, perdutamente innamorate del suono di questa parola di cui non comprendono i contenuti, hanno portato indietro di molti anni il progresso dell'idea col cui vessillo vogliono coprire le loro stravaganze viziose e ridicole. Per un'idea che si è appena generata nel grembo dell'umanità e fatica a stabilirvisi, nulla è più disastroso che gettarle addosso un'ombra di ridicolo. E il concetto di emancipazione della donna è stato proprio coperto di ridicolo: leonesse che fumano la pipa e bestemmiano come i cinici, antiche pizie con orizzonti che si arrotolano e si spiegano nelle loro teste e altre simili immagini fuorvianti di rappresentanti e apostole di questo concetto. Non c'è dunque da stupirsi che il grande pubblico si allontani dall'idea di emancipazione della donna, ma bisogna credere che la verità possa essere separata dalla menzogna, la ragione dallo scherno, la vera luce che si diffonde sul mondo per correggere il male dagli scherzi, o persino dai crimini della stupidità e della debolezza umana.

Guardiamo la moltitudine di miserie morali e materiali che funestano metà delle società umane,

le menti appassite nella vanità e i cuori delle donne ricche deteriorate dall'ozio, i volti pallidi e bisognosi e le forze morali delle donne povere che temono per il proprio futuro e, lasciando perdere le leonesse e le pizie, che sono sempre più rare al giorno d'oggi, consideriamo se un'emancipazione della donna correttamente compresa e messa in pratica non sia in grado di prevenire o al meno in parte ridurre queste esistenti e innegabili miserie e disgrazie che ancora appaiono davanti ai nostri occhi.

La parola è semplicemente un'enfasi dell'idea: se esiste, deve esistere nella società un concetto che le abbia dato una ragione d'essere. Ogni concetto nasce dal grande respiro che scorre dal grembo dell'umanità, quando l'umanità desidera o necessita di qualcosa e si sforza di realizzare tali desideri e soddisfare tali bisogni. L'espressione "emancipazione della donna", dunque, trae origine dall'idea che esiste nell'umanità il bisogno di liberare le donne da un giogo, un vincolo che le tiene legate.

Qual è il giogo che le donne devono togliersi di dosso? Di quali anelli sono fatte le catene da cui desiderano liberarsi? Tale giogo dovrebbe forse essere, come si pensava in passato, la tirannia degli uomini, quegli uomini crudeli che impongono alle donne il proprio brutale primato col potere della forza fisica? Così si diceva un tempo, ma oggi anche questa immagine allucinata della tirannia dell'uomo sulla donna ha vissuto la stessa sorte dell' "airone dalle gambe lunghe". È venuta a noia a chi l'ha ascoltata e tutti hanno perso interesse nei suoi confronti. Al giorno d'oggi, ogni uomo assennato e anche ogni donna assennata sanno bene che questo genere maschile crudele, una volta tanto famigerato, è esso stesso un comune insieme di persone in cui c'è di tutto, grandi e piccoli, cattivi e buoni. Ogni persona dotata di senno oggi sa che, almeno nella classe delle menti illuminate, gli uomini non sono affatto tiranni nei confronti delle donne, e se trovassimo tra di essi qualche seguace del crudele Barbablù che abbia dato tormenti così terribili alle proprie mogli, è anche vero che esistono signore rappresentanti del gentil sesso che hanno le pantofole ferrate, quelle di cui si scriveva che "si fanno portare a spasso i cagnolini dal marito".

Se allora la tirannia dell'uomo sulla donna non esiste se non in via eccezionale, quale giogo grava sulle donne? Che sia forse la loro vita familiare? Che siano forse gli obblighi e le fatiche della quotidiana vita domestica? Ma la vita familiare è la pietra angolare dei costumi, su cui si fonda la struttura dell'ordine sociale e della moralità pubblica, è il cantuccio silenzioso e sacro nel quale la donna trova rifugio dai tormenti del mondo, che subirebbe necessariamente, se fosse sola: la vita di famiglia è per la donna la fonte di gioie ardenti e innocenti, è un percorso nel quale, quando si stancherà e vacillerà, ci sarà sempre un'amorevole mano maschile a sorreggerla e troverà sempre sollievo e ristoro nel sorriso di un bambino, e in una dolce ninna nanna cantata sulla sua culla. Senza famiglia non è possibile una società giusta e illuminata, senza famiglia, non esistono mariti che fin dall'infanzia crescono imparando la virtù e l'amore per la patria, non esistono mogli educate fin dall'infanzia ai sentimenti umani e civili. Nella famiglia risiedono i doveri più importanti, i compiti più elevati e la felicità più pura per una donna. Dov'è allora questo giogo? Dove sono queste catene che tengono le donne legate, dal momento che né la tirannia degli uomini, che non è più di attualità, né i sacri e piacevoli doveri della vita familiare possono essere considerati tali? Eppure nell'umanità esiste un'idea secondo la quale le donne hanno bisogno di emanciparsi da alcune costrizioni che non permettono loro di diventare ciò che potrebbero e dovrebbero per il bene loro e della collettività.

Nel mondo esistono famiglie nelle quali viene al mondo un bambino molto bello, ma debole e fragile. I genitori contemplano con gioia le sue guanciotte bianche, e guardando il suo aspetto così fragile e debole, lo inondano di carezze e teneri

ammonimenti, non gli permettono di fare nemmeno un passo solo con le sue forze, lo proteggono dai raggi del sole e dall'aria fredda. Soltanto i cibi più raffinati, ma meno nutrienti, e i malsani dolci hanno per lui un qualche sapore, ninnoli e sonaglini sono per lui quanto di più attraente esista; questo bambinello fragile e bellino deve pensare solo a divertirsi, non deve lavorare mai! Mai, perché il lavoro fa anche male alla salute, fa venire la gobba e le rughe. Che se ne fa un bambino così bello di qualità interiori? Un bell'aspetto gli sarà sufficiente per deliziare tutti e gli aprirà tutte le porte nella vita. Perché far lavorare un bambino così debole? Ha fratelli forti, lavoreranno loro per lui. Così l'amato bambinello cresce, e tra le carezze e la sua scarsa forza fisica, circondato da ninnoli e sonaglini, con tutti che lo chiamano angioletto, divinità, gli dicono che è la cosa più bella che sia stata creata in natura, invece di diventare più forte, si indebolisce ancora di più, diventando una creatura vuota e inetta, senza più nulla di umano tranne l'aspetto esteriore. A chi non è mai capitato di vedere nel mondo moltitudini di bambini altrettanto amati e viziati?

La donna è come il bambino bello e viziato della società. È venuta al mondo così bella e fragile e mamma società ha fatto con lei quello che i genitori più irragionevoli fanno al loro dolce figlioletto, ha indebolito il suo vigore fisico a forza di carezze e ha inquinato la sua fibra morale con l'ozio e i gingilli. A volte le donne negano a torto di essere debilitate dalla società; certo, sono oltremodo viziate e esaltate, l'unica cosa è che un'esaltazione così unilaterale e sconsiderata è quanto di peggio esista per loro, perché le eleva a sfere angeliche e non insegna loro le vie umane, perché fa sì che le persone chinino la fronte al cospetto della loro bellezza, ma annienta il loro lato umano, che potrebbe davvero renderle forti e orgogliose.

In questo sta la chiave che svela il mistero dietro l'espressione "emancipazione della donna". Emancipazione non dalla crudele tirannia degli uomini, non dai sacri obblighi della vita familiare che portano felicità, non dalla decenza e dalla semplicità; ma dalla debolezza fisica non naturale che le è stata imposta, dalla mancanza delle forze morali necessarie a una vita sensata e indipendente, dalla maledizione che l'ha relegata a una condizione di eterna creatura infante e angelica, dal dover cercare il proprio pane quotidiano nelle mani altrui, dal fatto che ogni strada a lavori utili e seri le viene preclusa.

L'articolo è frutto di una collaborazione tra me, G.S., e Julia Stępińska. Lei aiutava me a districarmi tra le insidie del testo polacco, io a dare forma ai suoi pensieri in italiano.

Bibliografia:

Anja Lange, *Olha Kobylianska and Eliza Orzeszkowa: two women, one idea*, in: "Studia Humanistyczne AGH", vol. 12, Kraków, Wydawnictwa Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie, 2013.

Eliza Orzeszkowa., *Kilka słów o kobietach,* Lwów, A. J. O. Rogosz, 1873.

Eliza Orzeszkowa, *Marta,* Lwów, Księgarnia Wilhelma Zukerkandla, 1907.

Marta Sikorska-Kowalska, *Warunki rozwoju polskiego feminizmu na przełomie XIX i XX wieku*, (Condizioni di sviluppo del femminismo polacco a cavallo tra il Diciannovesimo e il Ventesimo secolo), in "Fabrica Societatis", No. 2, pp. 143-159, 2019 (ultima consultazione: 17/03/2021). www.fabricasocietatis.uni.wroc.pl, DOI: 10.34616/fs.19.2.143.159.

Lo sviluppo del femminile in Thomas Mann: il caso di "Die Betrogene"

Silvia Girotto

Numerosi sono i testi che compongono l'opera di Thomas Mann, tanto che la sua produzione può essere definita "monumentale". Essa comprende non solo romanzi celebri come *Der Zauberberg* ("La montagna magica", 1924) e *Buddenbrooks* ("I Buddenbrook", 1901), ma anche novelle, saggi e una quantità straordinaria di lettere. Una delle caratteristiche che contraddistingue questo autore è la continua riproposizione di temi di portata universale declinati ogni volta in maniera singolare. Questo porta a creare un intero universo di corrispondenze nell'opera manniana e molte sono le interpretazioni presentate; un punto di vista analizzato in particolare negli ultimi decenni è la cosiddetta *Geschlechtertheorie*, meglio conosciuta come *gender theory* o *teoria del genere*. Con il manifestarsi della necessità di osservare la declinazione della voce femminile in letteratura, anche Thomas Mann finisce nel mirino di chi cerca di comprendere come venga percepito e descritto il cosiddetto "sesso debole".

Dalla lettura delle sue opere emerge subito la generale assenza di personaggi femminili decisivi, ad eccezione di Tony Buddenbrook, simbolo di una resistenza al deciso incedere della Storia. Analizzando in particolare le prime opere, non è possibile identificare voci femminili che non siano secondarie o descritte in maniera negativa; i racconti *Luischen* (1900) e *Gefallen* ("Caduta", 1894) sono esemplificativi di questa concezione della donna, moglie crudele o prostituta che infrange il sogno d'amore del protagonista. Già in essi è possibile notare un secondo dettaglio legato al genere: la quasi totalità dei protagonisti di Mann sono uomini la cui virilità viene spesso messa in dubbio. Questo è certamente collegato alla situazione di Mann stesso, la cui omosessualità è nota agli studiosi. Tale dettaglio autobiografico lo porta a presentare nelle sue opere personaggi che si trovano come lui in una condizione di *Außenseiter*, di emarginati. Nella maggior parte dei casi un ruolo fondamentale è dato dall'influenza delle norme sociali su orientamento e identità sessuale e tutto ciò porta la *Geschlechtertheorie* ad essere un'interessante chiave di lettura per analizzare questo autore.

La contrapposizione uomo-donna che causa tale emarginazione si manifesta inizialmente nelle figure maschili, ma a poco a poco risulta chiara anche in quelle femminili, mostrando uno sviluppo ricostruibile attraverso la cronologia della produzione manniana. I ruoli di genere prestabiliti risultano stretti e le donne manifestano un rifiuto: non vogliono più rimanere in seconda fila, ma assumere un ruolo pieno e uscire dagli schemi. Esempio ne è Tony, immagine di una donna ribelle, costretta tuttavia a rispettare le norme sociali. Con il susseguirsi delle opere il femminile assume un tratto finalmente più deciso si arriva infine a vedere il femminile come una delle alternative e non più come declassazione dell'uomo.

Il culmine dello sviluppo femminile viene raggiunto con *Die Betrogene* ("L'inganno", 1953), racconto che mostra finalmente una protagonista femminile e ne presenta le difficoltà all'interno di una società patriarcale. Il nodo centrale della vicenda sono le ritornate mestruazioni per Rosalie, vedova economicamente indipendente che, non essendo più giovane, vede queste come segno di rinascita. Occasione per passare all'azione è l'interesse amoroso verso il giovane Ken Keaton,

insegnante di inglese del figlio. La storia è narrata dal punto di vista della donna sia per quanto riguarda le sue difficoltà che per il desiderio di un rapporto fisico con un uomo più giovane. Il tema della sessualità non è nuovo in Mann, tuttavia la prospettiva femminile come dominante è la novità del racconto: la donna riflette su aspetti centrali della propria condizione, argomento certamente influenzato dal contesto storico in cui viene pubblicato il racconto. Si ritrovano infatti somiglianze con il pensiero di Simone de Beouvoir e con le idee espresse da Virginia Woolf in *A Room of One's Own* (1929), in particolare circa la necessità per una donna di un'autonomia economica per favorire il proprio sviluppo. Questo è il traguardo di Rosalie: grazie all'assenza di un marito e alla stabilità economica, ragiona su temi come le differenze tra i due sessi. Tra gli altri, spicca il tema della fertilità, caratteristica fondamentale di quella che viene considerata la donna perfetta, ovvero in grado di concepire figli e che si dedica alla prole. Al contrario, colei che si discosta da questa rappresentazione non è degna di una vita rispettabile. Si scontrano quindi due rappresentazioni opposte ma definite sempre dalla prospettiva maschile, che le identifica in base alla soddisfazione dei propri desideri: la donna di casa porta avanti la stirpe, la prostituta soddisfa l'appetito sessuale.

Thomas Mann e la moglie Katja Pringsheim

Quella tra donne non è l'unica contrapposizione presente: Rosalie mostra come anche uomo e donna vivano condizioni differenti, in quanto l'uomo, il cui onore non è legato alla condotta sessuale, gode di maggiore libertà. Concentrandosi inoltre su individui non più giovani, nota come ad un uomo sia concesso avere relazioni in età avanzata, mentre una donna non viene vista allo stesso modo. Questo avviene perché il piacere sessuale viene osservato dalla sola prospettiva maschile, ma Rosalie distruggerà questa concezione nel corso della storia, affermando di volere Keaton per il proprio desiderio carnale. Tale idea viene trasmessa nel racconto grazie ad un parallelismo biblico con la storia di Sara, moglie di Abramo: come lei, anche Rosalie riceve la possibilità di un nuovo inizio e secondo *Die Betrogene* entrambe le donne sono in realtà accomunate dal desiderio del piacere sessuale, non da quello di un figlio. Tuttavia, come dice Mann, "*Sara rise*" e in questo modo mostra di non credere davvero alla potenza di un'entità superiore, mentre Rosalie, che ha sempre avuto fiducia nella Natura, riesce ad ottenere la sua ricompensa, ovvero la rinnovata fertilità. Con il raggiungimento di questo obiettivo si realizza quindi lo scopo ultimo del racconto: fungere da amplificatore per la voce femminile e la sua prospettiva. Nonostante sia Mann, un uomo, a mostrare le differenze di genere, questo è un importante passo avanti nel percorso dell'autore e nello sviluppo della rappresentazione del femminile. L'autore presenta una donna che si ribella allo status quo mostrando come sia possibile una situazione nuova ed equilibrata. La donna si avvicina all'uomo e questo, allo stesso tempo, assume tratti femminili, per cui la sua presenza non è necessariamente legata all'azione e alla volontà di conquista. Il focus stesso sul desiderio femminile è insolito, ma viene qui rappresentato per distruggere l'idea che esistano ruoli prefissati per uomo e donna e per questo, analizzando le novità introdotte da Mann in queste nuove rappresentazioni, potrebbe apparire possibile una definizione dell'autore come precursore del femminismo moderno. Ci sono, in effetti, tratti comuni, ma molti sono i problemi e le incongruenze. *Die Betrogene* non è quindi da

considerarsi punto di arrivo, ma punto di partenza di un percorso ancora lungo.

Aspetto fondamentale del racconto è la creazione di una realtà alternativa tra delle mura domestiche. Tuttavia, questa indipendenza non può essere portata nel mondo esterno e quando essa viene espressa oltre la sfera familiare e includendo Ken, le regole sociali si manifestano in tutta la loro forza, rendendo impossibile a Rosalie la conquista di una posizione di rilievo oltre la soglia di casa. Esemplificativo ne è il cancro all'utero, reale causa delle perdite di sangue di Rosalie, che si manifesta per la prima volta dopo la confessione alla figlia dei suoi sentimenti per Ken. La malattia peggiora con lo svilupparsi di questo sentimento, raggiungendo l'apice con il bacio tra la donna e l'insegnante americano, portando infine la donna alla morte. È innegabile la connessione tra malattia e condizione femminile, in quanto l'organo che viene attaccato è strettamente collegato alle idee di riproduzione, quindi a caratteristiche stereotipicamente legate in maniera indissolubile con il femminile. È una malattia che non potrebbe mai affliggere chi biologicamente è un uomo ed essa si rivela quindi una punizione mirata alla donna, come a volerne sottolineare la disobbedienza dovuta al suo desiderio carnale per Ken Keaton. Inoltre, la malattia è un fatto puramente naturale, ma nell'opera di Mann è sempre collegata a fatti sociali – ad esempio il declino della famiglia Buddenbrook – e anche in *Die Betrogene*, dunque, la Natura è legata alla società e sembra addirittura esserne dipendente: essa è usata dall'uomo per giustificare le sue regole come il sesso biologico viene usato per giustificare i diversi ruoli di uomo e donna. Per questo la malattia si accanisce su Rosalie, rea di aver violato le leggi sociali.

Nonostante vi siano indizi di questo collegamento tra società e Natura, è all'elemento naturale che Rosalie si affida per trovare rifugio, poiché riconosce un aiuto nelle ritornate mestruazioni: esse sarebbero il simbolo della volontà che lei si emancipi dalle regole sociali. Con la rinnovata possibilità di procreare, Rosalie avrebbe quindi il permesso di vivere una nuova relazione.

All'interno di un'analisi di *Die Betrogene* è necessario infine presentare come queste idee di Rosalie, considerate rivoluzionarie per l'epoca, entrino in contatto con la realtà esterna. In particolare vi sono due personaggi che rappresentano l'incontro con la realtà che questo tentativo di ribellione deve affrontare. La prima è la figlia Anna, compagnia fondamentale per Rosalie, che può con lei discutere di problemi comuni al genere femminile. Anna non vede tuttavia un'altrernativa ai codici prestabiliti, in quanto la sua condizione di donna e invalida – poiché nata con un difetto al piede – le ha insegnato che l'unica possibilità è adattarsi alle regole date. È contraddistinta da una mente logica e non cerca come la madre un rifugio nella Natura, anzi, il suo atteggiamento la spinge a negare ogni sentimentalismo. Ciò non le impedisce di portare avanti un dialogo con Rosalie circa i problemi del genere femminile, la figlia si rifà tuttavia costantemente alla morale vigente, come se non potesse esserci altra soluzione. Per questo Anna incarna la società patriarcale, che non può sopportare che una donna non più giovane abbia una relazione, o vi possa aspirare. Se Rosalie rappresenta la ribellione e la volontà di uno sviluppo, Anna è, al contrario, simbolo dell'accettazione della sua condizione e indirettamente un sostegno alla società patriarcale in cui vive.

Il secondo personaggio è Ken Keaton, nuova immagine di uomo nelle opere di Mann. Non più fulcro della storia, l'uomo diventa oggetto del desiderio anziché esserne soggetto; è osservato e non osservatore, ma ciononostante non si può semplicemente definirlo un personaggio poco caratterizzato come potevano esserlo le figure femminili dei primi racconti. Mann vuole trasmettere una precisa immagine: Ken è un uomo

semplice e quasi comico (il cognome rimanda a un attore del film *Limelight* di Chaplin), arrivato in Europa non per combattere coraggiosamente, ma per fuggire dall'America, della quale non ama lo stile di vita. Egli è anche una nuova figura di americano, finalmente ricco di dettagli, e la sua provenienza realizza inoltre il paradigma "conquistatore europeo/conquistato americano", sottolineando ancora una volta lo scambio di ruoli con Rosalie. Si può quindi concludere affermando come *Die Betrogene* rompa finalmente lo schema, già troppe volte presentato, dell'uomo simbolo di azione e definizione della realtà e della donna come passività e assenza di autonomia.

Bibliografia:

Tutte le informazioni contenute in questo articolo provengono dalla tesi di laurea *Das Weibliche bei Thomas Mann: Über "Die Betrogene"*, scritta e discussa da Silvia Girotto presso l'Università degli Studi di Padova, corso di Laurea Magistrale in Lingue e Letterature Europee e Americane, a.a. 2019/2020, relatore Prof. Marco Rispoli.
La tesi è reperibile al link: http://tesi.cab.unipd.it/65338/

Di seguito le principali opere consultate.

Andreas Blödorn, Friedhelm Marx (Hrsg.), *Thomas Mann Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*, J.B. Metzler Verlag, 2015.
Claus Sommerhage, *Eros und Poesie. Über das Erotische im Werk Thomas Manns*, Bonn 1983. in „Psyche 40" (1986) – 5, pp. 469-471.
Margot Ulrich, *„…diese kleine Mythe zu Mutter Natur". Zu Thomas Manns letzter Erzählung „Die Betrogene"*, in Rudolf Wolff (Hg.) *Thomas Mann – Erzählungen und Novellen*. Bonn, 1984; pp. 121-144.
Thomas Mann, *Gefallen* (1894), in *Frühe Erzählungen 1893-1912*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2012.
Thomas Mann, *Luischen* (1900), in *Frühe Erzählungen 1893-1912*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2012.
Thomas Mann, *Der Zauberberg* (1924), Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2018.
Thomas Mann, *Die Betrogene* (1953), in *Die Betrogene und andere Erzählungen*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 13. Auflage, 2015, erste Auflage 1991.
Yahya Elsaghe, *Krankheit und Matriarchat. Thomas Manns „Betrogene" im Kontext*, De Gruyter, Berlin 2010.

La ricezione delle scrittrici ceche contemporanee nell'editoria italiana

Martina Mecco

Nella letteratura ceca del Novecento si possono riscontrare, a partire da inizio secolo, un ingente numero di voci femminili. Nonostante questa presenza massiccia e riconosciuta di intellettuali donne, l'editoria italiana sembra non darvi spazio in traduzione, tranne in riferimento a pochissimi casi. Il primo riguarda Božena Němcová, un simbolo della letteratura ceca ottocentesca, le cui opere tradotte sono ormai oggi introvabili sul mercato editoriale, sia le fiabe sia il romanzo *Babička* ("La nonna", 1855) - tradotto nel 1925 e nel 1951. L'altro caso è invece quello di Věra Linhartová, consacrata da Einaudi in *Interanalisi del fluito prossimo* e nuovamente pubblicata all'interno della Collana Praghese E/O con *Ritratti carnivori*. L'ultimo caso, particolarmente curioso, è invece quello della poesia provocatoria di Jana Černá, che fa la sua comparsa nel panorama editoriale italiano con *In culo oggi no*, pubblicato per i Tascabili di E/O, e con *Vita di Milena*, edito invece Garzanti e, successivamente, riedito per Forum Edizioni con il titolo *Lettere a Milena*. Nonostante questi esempi, moltissime opere non sono mai state tradotte in Italia, sebbene le intellettuali e le scrittrici ceche abbiano giocato un ruolo di primaria importanza, soprattutto nel secondo Novecento. Questo impegno femminile si nota sia all'interno della cosiddetta cultura ufficiale, sia nell'ambito della letteratura samizdat durante gli anni del regime.

Riguardo al tentativo di valorizzare l'impegno e l'importanza delle donne ceche, è bene segnalare il lavoro svolto dal Centro Ceco di Milano a partire dalla fine dello scorso anno con il progetto "Eroine ceche", una mostra online in cui si tracciano i profili di alcune donne che hanno segnato la Storia del paese, come ad esempio Milada Horaková, Olga Hovlová o Vera Čáslavská. Un'altra iniziativa del Centro Ceco di Milano, che si lega nello specifico all'editoria, è rappresentata dalle interviste fatte ad alcune scrittrici ceche edite in Italia all'interno del progetto "La cultura in quarantena", recuperabili sul canale YouTube del centro. Nonostante questo interesse, sono molti i nomi che al lettore italiano restano sconosciuti come ad esempio quello della scrittrice e protofemminista Marie Majerová o autrici come Daniela Fischerová, Alexandra Berková o ancora lo sperimentalismo della poetessa Naděžda Slunská. Tra le intellettuali ceche del Novecento poco conosciute in Italia è importante ricordare anche il nome di Bronislava Volková, poetessa e autrice della monografia *A Feminist's Semiotic Odyssey Through Czech Literature*.

L'attenzione nei confronti delle autrici ceche sembra essersi risvegliata negli ultimi anni, grazie soprattutto all'interesse manifestato da alcune case editrici. In particolare, la casa editrice Miraggi Edizioni ha pubblicato diversi romanzi all'interno della collana NováVlna. Nel 2018 sono infatti comparse la traduzione de *Il lago* (2016) di Bianca Bellová e quella de *La corsa indiana* (1990), di Tereza Boučková, entrambe a cura di Laura Angeloni. Nel 2020 sono stati editi altri tre titoli. Il primo *Con Bata nella giungla* dell'autrice Markéta Pilátová, già conosciuta con la traduzione del 2018 di *In qualcosa dovremmo pur somigliarci*, edita da Atmosphere Edizioni. Il secondo, *Mona*, ha ripresentato nuovamente la scrittrice Bianca Bellová ai lettori italiani. A fine anno è stato infine pubblicato *La teoria della stranezza*, il primo romanzo della scrittrice di Pavla Horáková. Nel febbraio del 2021, la collana ha proseguito con la pubblicazione de *I tedeschi* di Jakuba Katalpa, romanzo tradotto da Alessandro De Vito.

Pavla Horáková, Bianca Bellová, Tereza Boučková, Jakuba Katalpa, Markéta Pilatová

Keller Editore, che ha sottolineato il suo interesse per il panorama letterario ceco con la traduzione di autori come Jáchym Topol o Josef Pánek, ha pubblicato due romanzi appartenenti alla produzione, invece, femminile. Il primo, edito nel 2012, è *I soldi di Hitler* di Radka Denemarková, autrice conosciuta al pubblico italiano grazie anche alla pubblicazione di *Contributo alla storia della gioia*, edito nel 2018 dalla casa editrice Roma Sovera. Il 2017 è stato l'anno de *L'eredità delle dee* di Kateřina Tučková, testo pluripremiato in terra ceca e che ha riscosso un enorme successo anche in Italia, dove è stato definito come uno dei romanzi cechi più interessanti degli ultimi anni. Questo non ha, però, rappresentato il debutto dell'autrice in Italia, nel 2011 era infatti già stata pubblicata l'opera *L'espulsione di Gerta Schnirch* per la casa editrice Nikita.

Radka Denemarková, Kateřina Tučková, Daniela Hodrová, Zuzana Brabcová

Nel 2005 la casa editrice udinese Forum Edizioni ha pubblicato due titoli molto particolari, ovvero i romanzi dell'autrice Daniela Hodrová, *Visioni di Praga* e *Sotto le due specie*. Il 2006 è invece stata la volta de *L'anno delle perle* di Zuzana Brabcová, che ha scatenato il dibattito attorno alla tematica lesbica, sebbene questa non rappresenti veramente l'unica chiave di lettura del romanzo.

La casa editrice Nottetempo ha invece edito due romanzi dell'autrice Květa Legátová, *La moglie di Joza* nel 2005 e *Želary* nel 2009. Per Einaudi è stato edito anche *Il diario di Helga* di Helga Weiss, famosa disegnatrice e scrittrice ceca sopravvissuta alle pene del lager. Interessante è anche l'attenzione data da parte dell'editoria italiana alla scrittrice Petra Hůlová, di cui sono apparse le traduzioni di tre romanzi, tutte a opera di Laura Angeloni. La casa editrice La Tartaruga ha pubblicato nel 2009 *Attraverso un vetro opaco* e, nel 2012, *Tutto questo mi appartiene*. Nel 2013 è stato edito dalla casa editrice Baldini & Castoldi il romanzo *Trilocale di Plastica.*

Petra Hůlová, Helga Weiss, Květa Legátová, Nela Rywiková

Fondamentale è stata anche la pubblicazione delle opere di Sylvie Richterová, importantissima scrittrice e saggista, di cui sono stati editi due romanzi, ovvero *Topografia* da parte di E/O nel 1986 e *Che ogni cosa trovi il suo posto*, pubblicato nel 2018 da Mimesis Edizioni. Nel 2014 è stata pubblicata l'opera *Sparire* dell'autrice Petra Soukupová per la casa editrice Atmosphere Libri. Infine, il 2020 si è concluso con la pubblicazione del poliziesco *La casa al civico 6* della scrittrice Nela Rywiková, presso di Edizioni le Assassine.

Intervista a Laura Angeloni

MM: Innanzitutto, le vorrei chiedere, come introduzione alla nostra breve intervista, il significato che ha per lei l'attività di traduzione e come ha deciso di occuparsi, nello specifico, della traduzione di opere ceche.

LA: Innanzitutto un aneddoto: riordinando le mie vecchie cose, non molto tempo fa, ho ritrovato un quaderno che riporta la data: Agosto 1986. È la mia traduzione, rudimentale e scritta a mano, di un romanzo inglese. Era l'estate dopo il terzo liceo, ero appena tornata da un viaggio studio a Londra con una valigia bella piena di libri in inglese, e a quanto pare avevo deciso di trascorrere il mio tempo libero traducendo. Un vecchio cimelio che mi ha commossa, perché mi ha dato misura di quanto la passione per la traduzione fosse già dentro di me. La risposta è qui: la traduzione per me è una passione che con studio e tenacia sono riuscita a trasformare in lavoro. Mi piace lavorare con le parole. Mi hanno sempre affascinato le lingue, mi hanno sempre affascinato i libri, e sono sempre stata attratta dalla scrittura, la traduzione mi appaga in tutti questi diversi aspetti. Per quanto riguarda il ceco, sono consapevole di quanto ciò possa suonare sentimentale, ma mi sono innamorata di Praga. È nato tutto da lì, ho studiato il ceco, ho cominciato a interessarmi della cultura e della letteratura ceca.

MM: Con la seconda domanda entriamo nello specifico dell'emergere delle voci femminili ceche all'interno dell'editoria italiana. Nel corso del Novecento sono state pochissime le autrici ceche tradotte, si possono davvero contare sulle dita di una mano. Come spiegherebbe lei questo aspetto? E, soprattutto, come spiegherebbe, invece, questo aumento di interesse negli ultimi anni?

LA: Credo che dobbiamo soprattutto guardare all'esplosione e al grande successo che hanno avuto le voci femminili nell'editoria ceca, parte tutto da lì. In Italia sono state tradotte tutte autrici che hanno avuto grande fortuna in patria. E la mia sensazione è che negli ultimi anni si traduca in generale più letteratura ceca, rispetto ad anni fa. Miraggi edizioni ha una collana ceca dedicata, Keller ha un occhio molto attento verso la cultura ceca, e sporadicamente se ne interessano anche altri editori. Nell'ottica in cui si cerca di portare in Italia tutta la letteratura di valore che viene pubblicata in Repubblica Ceca, mi pare normale che proporzionalmente siano aumentate anche le voci femminili tradotte. Guardando nello specifico ciò che ho tradotto io personalmente, autori e autrici più o meno si equivalgono.

MM: Lei ha tradotto diverse autrici e diversi autori, anche molto importanti a livello internazionale come nel caso de *La perlina sul fondo* di Bohumil Hrabal (Miraggi, 2020) o *Una persona sensibile* di Jáchym Topol. Naturalmente ogni autrice e ogni autore manifestano la propria cifra stilistica. Se dovesse però rivolgere uno sguardo d'insieme alle due produzioni, potrebbe identificare degli elementi discordanti, sul piano dello stile oppure su quello della sensibilità?

LA: Ci ho provato, a pensare a degli elementi discordanti, ma non ci riesco. Posso trovare degli elementi discordanti, sia sul piano dello stile che su quello della sensibilità, tra singoli autori o autrici, ma non mi pare il caso di generalizzare. Forse le scrittrici donne hanno una naturale predisposizione per i personaggi femminili e viceversa, come del resto è normale che sia. Penso per esempio a Tereza Boučková, che ha scritto dei libri autobiografici in cui per forza di cose prevale una sorta di sensibilità femminile, anche quelli di Kateřina Tučková possono forse dirsi "libri di donne". Ma poi penso al protagonista de *Il Lago*, per esempio, che è un ragazzo, e Bianca Bellová lo tratteggia con grande sensibilità e profondità, a mio avviso. Allo stesso modo mi ha sempre colpito, per

esempio, il modo in cui Jáchym Topol riesce a descrivere i personaggi femminili, in *Lavoro Notturno*, e anche nel suo ultimo lavoro *Una persona sensibile*. Le donne del romanzo *Lettera in scrittura cuneiforme* di Tomáš Změskal sono di grande spessore. È una questione che si affronta spesso, se esistano una "letteratura maschile" e una "letteratura femminile", ma a me sembra azzardato parlare di stili e sensibilità distinte dall'appartenenza a uno o all'altro genere.

MM: Un'autrice che ha avuto molta risonanza, non solo in Repubblica Ceca ma anche oltre i confini nazionali, è Bianca Bellová, di cui lei per Miraggi Edizioni ha tradotto *Il lago* e *Mona*. Potrebbe descriverci alcune caratteristiche della prosa di Bellová che ha riscontrato a livello di lettura e di traduzione?

LA: Bianca Bellová ha uno stile molto definito, consapevole, di una precisione quasi chirurgica, va dritta per la sua strada e non si perde mai. Poche pennellate e ti fa entrare in un mondo, concreto ed emotivo. La sua scrittura si mette a servizio della storia, Quando la traduco, ho la sensazione di percorrere un sentiero ben segnato, seguo le sue orme con fiducia, mi basta mettermi in ascolto. La mia fortuna con lei è anche che ha una voce che mi è molto familiare, un tono e un ritmo che mi risuona dentro fin da subito. Non faccio fatica a trovare la cifra stilistica.

MM: Tra le altre autrici tradotte, vorrebbe parlarci di una o più scrittrici ceche in particolare che lei apprezza particolarmente o le cui opere manifestano degli aspetti particolarmente interessanti?

LA: Adoro Tereza Boučková per il suo coraggio di parlare di sé e della sua vita senza l'artificio letterario di nascondersi dietro a dei personaggi fittizi, per la sua schiettezza, per quel suo scavarsi a fondo senza paura di mostrarsi o rivelarsi. Per la sua capacità di rinascere e ricrearsi anche nelle situazioni più critiche e difficili. Si dà alla scrittura con tutta se stessa, tanto che le sue grida, così come la sua risata cristallina, sembrano materializzarsi anche tra le sue parole scritte.

Petra Hůlová, almeno nei libri che ho tradotto, è una scrittrice molto eclettica che ha la grande capacità di creare mondi altri, di immedesimarsi in personaggi molto diversi da lei (rimarrà sempre un mistero per me la precisione con cui, a soli venticinque anni, è riuscita a descrivere il rapporto di una donna di sessant'anni col suo corpo). Sa vestire diversi stili a seconda delle storie che racconta, delle voci che interpreta, si immerge, inventa, sperimenta, gioca con le parole, e tradurla è stata una bellissima e divertentissima sfida. Mio grande desiderio è che i suoi libri, ormai introvabili, vengano ripubblicati da una casa editrice che possa dar loro il giusto valore.

Marketa Pilatová porta alla letteratura la sua esperienza multiculturale, l'aver vissuto mondi diversi, i suoi libri sono ponti tra paesi quasi agli antipodi tra loro per cultura, storia, mentalità. Mi pare che nel mondo odierno di ponti ci sia un bisogno estremo. Mi piacerebbe molto continuare a tradurla.

Intervista ad Alessandro De Vito

MM: La casa editrice Miraggi, in particolare con la collana Nová Vlna, sta facendo un lavoro davvero prezioso nella diffusione della letteratura ceca in Italia. Proprio all'interno di questa collana sono state tradotti numerosi romanzi di scrittrici ceche, ad esempio La corsa indiana di Tereza Boučková, oggetto di uno degli articoli dell'area di boemistica all'interno di questo numero. Si può dire che ci sia proprio l'intenzione di far scoprire una produzione che in passato è sempre rimasta un po' in "sordina"?

AD: Oppure, che è in sordina oggi, o entrambe le cose. Da un lato infatti ci sono stati momenti storici in cui gli autori cecoslovacchi venivano tradotti e avevano un certo successo di pubblico, i sempreverdi Hašek, Čapek, Neruda o naturalmente Hrabal, senza arrivare al successo unico di Kundera, da un altro, passata l'epoca del post-sessantotto e dell'attenzione per i dissidenti, sono seguiti decenni di pubblicazioni più sporadiche, soprattutto a opera di case editrici medio-piccole. Io stesso, interessato alla letteratura ceca per via delle mie origini, mi sono mosso in questa direzione innanzitutto con l'idea di recuperare alcuni libri pubblicati decenni fa e ormai reperibili solo nei mercatini dell'antiquariato. Il mio chiodo fisso è stato per anni *Il bruciacadaveri* di Fuks, anche perché conoscevo meglio il periodo degli anni Sessanta proprio per via del cinema, della Nouvelle Vague ceca su cui ho svolto la tesi di laurea, la Nová Vlna a cui ci è piaciuto intitolare la collana. Poi, tornando a leggere in ceco, mi si è aperto un mondo di autori contemporanei, in grande prevalenza autrici, che era altrettanto un peccato non fossero disponibili per il lettore italiano.

Ci sono perle, per dirla con Hrabal, che non si potevano lasciare sul fondo. Bianca Bellová e la sua forza espressiva unica, Tereza Boučková con la sua forza interiore femminile, Jan Balabán con la sua visione acuta e dolorosa del mondo, ma farei un torto agli altri: sono tutti molto particolari, brillanti, spesso così diversi da quello che si trova nei nostri libri.

MM: C'è l'intenzione di procedere su questa linea, nel senso di continuare a tradurre autrici meno note al pubblico italiano, a differenza invece di grandi nomi come quello di Bohumil Hrabal o Ladislav Fuks? Se dovesse fare un nome di un'autrice ancora da "scoprire" nell'editoria italiana, quale sarebbe?

AD: Le linee, di nuove proposte e di recupero dei classici, resteranno entrambe parallele e vitali. Come si fa a non voler proporre, ancora oggi nel 2021, degli Hrabal o dei Čapek ancora inediti? E ci sono tante opere di altri grandissimi autori ancora mai tradotte, o neglette da decenni. E lo stesso si può dire per gli autori, ehm, autrici, contemporanee. Senza farne per forza una questione di genere, dato che credo essenzialmente che la bontà o meno di un libro non dipenda dal sesso di chi l'ha scritto, stiamo comunque riflettendo a fondo sulla particolarità che in un paese europeo – ignoro se accada anche altrove, ma sarebbe interessante verificarlo – la stragrande maggioranza degli autori quotati dalla critica e che hanno successo presso il pubblico, siano autrici. È una diversità che una volta di più può portare, credo, punti di vista differenti, inusuali, moderni, cose che probabilmente abbiamo bisogno di leggere, o farci dire in faccia, da quell'angolo di rifrazione.

Non è facile scegliere un nome, ognuna ha punti di forza notevoli, nella densità o nella leggerezza, nella profondità o nella sapiente danza delle parole per comunicare cose spesso tremende, diversamente non accettabili senza quella capacità artistica (questo è il caso di Tereza Boučková, di cui sta per andare in stampa *L'anno del gallo*). Personalmente mi sono divertito molto a leggere *La teoria della stranezza* di Pavla Horáková, che pure può sembrare un romanzo più leggero. Io amo Bianca Bellová, che scrive le sue pagine come se le

passasse al tornio e alla fresa, togliendo tutto ciò che non serve, ma anche Markéta Pilátová con la sua capacità affabulatrice, una scrittrice che riuscirebbe a romanzare anche una lista di nomi di mobili Ikea. Mi è piaciuto molto l'ultimo libro che ho tradotto, *I tedeschi,* di Jakuba Katalpa, un vero grande romanzo, per pathos, personaggi ed epica, in un'architettura molto ben congegnata. E pubblicheremo quello che forse sarà il nostro più grande sforzo anche produttivo di sempre, il romanzo-mondo *Hodiny z olova* ("Ore di piombo") di Radka Denemarková, scrittrice e intellettuale che vorrei conoscessero tutti, e che resterà a lungo con la sua opera. Quando hai per le mani un libro così, che affronta di petto il destino del mondo in questo nostro tempo, e lo fa in 800 pagine parlando da vicino della Cina nel cd "secolo cinese", per averci vissuto a lungo fino a farsene espellere, puoi dire almeno di averci provato fino in fondo.

MM: Com'è la ricezione generale da parte dei lettori? Personalmente, noto un crescente interesse per la letteratura ceca, soprattutto noi tra giovani, sia che ci occupiamo di studiare queste realtà "altre" sia in quanto semplici lettori.

AD: Noi siamo una piccola casa editrice, per cui non è mai facile rispondere a questa domanda, o almeno, la risposta non può essere di ordine generale perché ancora molti non ci conoscono, non conoscono la collana e quel che facciamo. Tuttavia ci seguono con interesse ormai in tanti, in quella che tecnicamente resta una "nicchia" editoriale: anche quando un ceco è pubblicato da una grande casa editrice in questo momento non supera certi numeri. Speriamo di contribuire con le nostre pubblicazioni a innescare qualche scintilla in più, non si sa mai da dove nasca poi il fuoco più grande. Ecco, non ne potevo più che, frequentando da anni letterati e addetti ai lavori, citando la letteratura ceca si fosse rimasti solo a Švejk e ai *Racconti di Malá Strana*…

MM: L'ultimo libro pubblicato da Miraggi all'interno di Nová Vlna è I tedeschi. Una geografia della perdita, di Jakuba Katalpa. Essendone lei il traduttore, le vorrei chiedere a cosa si deve la scelta di tradurre proprio questo romanzo.

AD: È un libro che avevo adocchiato da tempo, mi interessa sempre molto la storia, il Novecento, e quell'immenso mistero che ha visto nascere in una delle nazioni più civili e culturalmente avanzate del mondo intero un orrendo buco nero politico e sociale, il nazismo. Naturalmente gli storici hanno molte risposte, ma trovo che siano i romanzi, spesso, a fornire chiavi di lettura interessanti per svelare, o tentare di capire, le motivazioni più intime e umane dell'uomo semplice, di chi si è trovato a vivere in quel tempo senza rendersene conto fino in fondo. Mi interessa per capire, per la memoria e perché spero che non si ripeta, anche se in altre parti del mondo l'orrore spunta fuori ogni momento senza sosta da sempre, connaturato com'è all'animo umano. Ma mi interessa soprattutto l'indagine dell'uomo, delle sue motivazioni, delle sue reazioni a determinati stimoli e reazioni. Cos'è il coraggio? E la vigliaccheria? E, alla fine di tutto, cos'è il Giusto e il suo contrario? Spesso i romanzi rispondono senza rispondere, ma riescono a mettere in luce alcuni aspetti archetipici. Nei *Tedeschi* non a caso i personaggi sono estremamente ben delineati, reali e epici, credibili ma anche incarnazione di modi di essere. Come nella tragedia antica, come nell'epica. O più semplicemente (o forse non è affatto più semplice) come nelle favole, quelle raccontate dalla protagonista Klara e citate in più punti nella narrazione, dove il Bene e il Male hanno volti e voci e un corpo. Ma sono favole "reali", in cui il Bene e il Male coesistono nella stessa persona, con l'effetto che nessuno è del tutto colpevole, e nessuno o quasi è innocente. Come nel mondo reale, insomma. L'ho trovato un romanzo potente, che parla del passato, ma dice tanto a noi, oggi. E dato che parla anche della dolorosa questione della forzata espulsione dei tedeschi

dalla Cecoslovacchia dopo il 1945, mi interessava un possibile parallelo con la fuga degli italiani da Istria e Dalmazia. La questione dei "vinti", e di come si fanno i conti con il passato.

MM: Sempre in quanto traduttore, quali sono le peculiarità o le difficoltà nel tradurre una prosa come quella di Jakuba Katalpa o Markéta Pilátová?

AD: Ogni autore ha le sue particolarità, ci sono autori oggettivamente molto difficili, basti pensare a Hrabal e alla sua funambolica e folle inventiva linguistica, che può mettere in difficoltà nell'interpretazione gli stessi lettori cechi, e altri più leggibili, o meno ambigui. *I Tedeschi*, tra i romanzi della Katalpa, è probabilmente quello con una prosa più piana, al servizio della narrazione, della vicenda e, come si diceva prima, dei personaggi. Ho imparato a non definire mai "facile" una traduzione, una volta colto l'aspetto linguistico, mai scontato, bisogna trovare la "voce" del romanzo, adattare l'italiano, o meglio trovare l'italiano giusto da usare per quel libro, per quell'autore. Lessico, registri, armonia, utilità, efficacia. Serve entrare nel testo, andare a trovare i protagonisti, "sentirli" come uomini e donne, per poterli "riscrivere" in un'altra lingua. E non è stato facile "sentire" tutte le donne protagoniste del romanzo, e la loro intensa sofferenza di donne e madri. E occorre uscire da sé, dalla propria visione, dalle proprie idiosincrasie, anche se ovviamente ogni traduttore darà inevitabilmente la propria impronta indelebile alla propria versione. Una cosa che faccio sempre è rileggere almeno una volta a voce alta (o sussurrando) tutto il libro. Credo che sia l'unico modo per "ascoltare" la lingua, capire se scorre, se si inceppa qualcosa. Per non far inciampare il lettore inutilmente, per fargli un buon servizio. Poi certo, se una cosa è complessa lo resta, e il lettore deve fare la sua fatica.

Il romanzo di Markéta Pilátová *Con Bata nella giungla* è anch'esso un romanzo di tipo storico, la sua prosa è stata definita affine al "realismo magico", forse per l'influenza della sua lunga permanenza in Sud America. Si concede dei lirismi, delle variazioni, delle parti di racconto oniriche, dei personaggi che tornano come fantasmi in epoche successive alla loro morte, fa parlare persino la fabbrica di scarpe stessa! È stata un'avventura molto coinvolgente anche quella traduzione (ma forse qualcuna non lo è?), che inaspettatamente mi ha riportato anche a memorie famigliari e infantili. Infatti, parlando della famiglia Baťa, l'autrice utilizza spesso alcune espressioni o piccoli brani in dialetto della Haná o dello Slovácko, in Sud Moravia, zona di origine del "calzolaio che ha messo le scarpe al mondo". Non è stato facile, ma era il dialetto che parlava mio nonno, originario di quelle parti, già un po' col sapore dello slovacco: non si sa mai cosa può venire utile per tradurre. Che è un mestiere bellissimo, tradurre. Un artigianato finissimo e molto complesso perché fatto di molteplici aspetti, tecnici e di gusto, in cui si mette dentro la grammatica e decenni di letture altre, soprattutto italiane, palestra della lingua, dove spesso si cammina con finta noncuranza (e molti patemi) su un filo incerto. Sopra, sotto e di fianco, mille insidie. Ma alla fine, di solito si arriva con una grande soddisfazione.

Sitografia:

Interviste a cura di Simona Calboli e Alessandro Catalano nel progetto "La cultura in quarantena" https://www.youtube.com/watch?v=6n1t9X2KOuA&list=PL_O6Wfo6mSGTLzFtKzFWR4bpa0LFxm24i

Mostra online "Le eroine ceche": https://milano.czechcentres.cz/it/programma/ceske-hrdinky-vyznamne-zeny-ceske-historie-a-soucasnosti

Traduzioni italiane segnalate dal Czech Lit: https://www.czechlit.cz/cz/languages/italstina/?page=1/

Apparato iconografico

Sezione Balcani:

Matrie sommerse, patrie scomparse: (auto)narrazione femminile in "Mamac" di David Albahari
https://www.delfi.rs/knjige/166871_mamac_knjiga_delfi_knjizare.html

Slavenka Drakulić: come le donne alzarono il sipario sul retroscena silenzioso della pulizia etnica nelle guerre jugoslave
Immagine 1: https://images.app.goo.gl/njnM9oYZHmMV8C6T9
Immagine 2: https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.theguardian.com%2Fworld%2F2018%2Fjan%2F28%2Fbosnia-hotel-rape-murder-war-crimes&psig=AOvVaw3kjWRWgBwq2PoICiLrHUX3&ust=1616665244888000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCPiQmfTRyO8CFQAAAAAdAAAAABAJ

Donne e streghe nell'opera di Dubravka Ugrešić
https://www.google.com/search?q=dubravka+ugresic&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjNnonD8LzvAhWI_aQKHU4VDX4Q_AUoAnoECAYQBA&biw=1242&bih=568#imgrc=jAT-VjyxJt1pPM

Desanka Maksimović: una poetessa classica nel cuore delle avanguardie
Immagine 1: https://www.rasejanje.info/2020/05/16/na-danasnji-dan-rodena-cuvena-i-slavna-desanka-maksimovic/
Immagine 2: https://www.pinterest.it/pin/390335492680051330/
Immagine 3: https://www.rasejanje.info/2020/05/16/na-danasnji-dan-rodena-cuvena-i-slavna-desanka-maksimovic/

Sezione di Romenistica:

Lena Constante: una voce femminile nella letteratura del gulag romeno
Immagine 1: https://www.lapunkt.ro/2015/08/o-fotografie-istorica-lena-constante-elena-patrascanu-ana-pauker-in-background-lucretiu-patrascanu/
Immagine 2: https://en.wikipedia.org/wiki/Lena_Constante
Immagine 3: http://artindex.ro/2012/05/16/constante-lena-elena/
Immagine 4: http://artindex.ro/2012/12/28/exclusiv-poze-inedite-cu-lena-constante/

Sezione di Boemistica:

"…là, dove-non-so, porta la cosa-che-non-so." "Topografia" di un arcipelago
Immagine 1: https://duha.mzk.cz/clanky/cyklus-oci-brna-pokracuje
Immagine 2: Scansione della copertina

"Čert a Káča": una fiaba di Božena Němcová
https://taburns25.com/2016/06/18/kladsko-borderland-and-bozena-nemcova-diary/

Tereza Boučková, una donna come tante altre
Immagine 1: https://www.mondadoristore.it/img/La-corsa-indiana-Tereza-Bouckova/ea978883386026/BL/BL/82/NZO/4f306b40-17dd-4371-9517-a5e2cdaa7a1f/?tit=La+corsa+indiana&aut=Tereza+Bouckova
Immagine 2: https://alchetron.com/pdn/https://www.radioservis-as.cz/archiv13/49_13/obrazky/49_01.jpg

"In culo oggi no". L'erotismo eversivo di Jana Černá
Immagine 1: https://cs.wikipedia.org/wiki/Jana_Krejcarov%C3%A1#/media/Soubor:Jana_%C4%8Cern%C3%A1_Krejcarov%C3%A1_1964.jpg
Immagine 2: https://www.zpravyzmnisku.cz/wp-content/uploads/2020/01/fotoEB.jpg

Marie Majerová, lotta sociale come emblema della nová žena

Immagine 1: https://www.antikvariat-vltavin.cz/uploads/books/52/52c8147b51d1b47fb572efeec5084661ff101317.jpg

Immagine 2: https://1gr.cz/fotky/lidovky/11/061/lnc460/WOK3bab2e_F201101100180201.jpg

Immagine 3, Immagine 4: tratte dal testo Dana Nývltová, Radek Hylmar (eds.), *Čtení o Marii Majerové*, Praha, antologie*, 2018

Sezione di Ungaristica:

La lingua inclusiva dei vampiri ugrofinnici

Immagine 1: https://sites.google.com/site/szecsinoemi2009/english

Immagine 2: https://europakiado.hu/konyv/finnugor-vampir-vermese

Immagine 3: https://www.hung-art.hu/frames.html?/magyar/c/csok/muvek/1900-09/vampirok.html

"La notte dell'uccisione del maiale" di Szabó Magda o dettagli femministi in dinamiche di potere

Immagine 1: https://www.vorosmartyszinhaz.hu/pictures/content//f_ti19591015001.jpg

Immagine 2: https://pim.hu/sites/default/files/styles/gallery_image_zoom/public/gallery/dia/Diszn%25C3%25B3tor%2520%25281960%2529.jpg?itok=-_iGdHoG

Immagine 3: https://www.edizionianfora.net/la-notte-delluccisione-del-maiale

Ildikó Enyedi, corpo e anima del cinema ungherese

Immagine 1: https://port.hu/adatlap/film/tv/az-en-xx-szazadom-az-en-xx-szazadom/movie-709

Immagine 2: http://www.cine21.com/news/view/?idx=0&mag_id=88875

Immagine 3: https://www.filmcomment.com/blog/interview-ildiko-enyedi/

Sezione di Russistica:

Storie di ruvidità tra byt e genere in Ljudmila Petruševskaja

Immagine 1: https://www.gruppoeditorialebrioschi.it/brioschieditore/autori-e-traduttori/ljudmila.jsp

Immagine 2: https://www.ibs.it/c-era-volta-donna-che-libro-ljudmila-petrusevskaja/e/9788806210052

Immagine 3: https://www.nytimes.com/2017/02/09/books/review/girl-from-the-metropol-hotel-ludmilla-petrushevskaya.html

La contorta diacronia del femminismo russo

Immagine 1: https://zona.media/article/2020/03/08/almanach

Immagine 2: http://russculture.ru/wp-content/uploads/2020/07/%D0%BC%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%8F-%D0%B6-scaled.jpg

Immagine 3: https://www.colta.ru/articles/specials/11000-darya-serenko-mne-vazhno-chtoby-plakat-nigde-ne-nahodilsya-bez-cheloveka

La Medea matriarca di Ljudmila Ulickaja

Immagine 1: https://isroe.co.il/lyudmila-ulitskaya-evrei-osobaya-model-naroda-s-nami-tam-naverhu-vsyo-vremya-eksperimentiruyut/

Immagine 2: https://it.wikipedia.org/wiki/Medea_(Euripide)

Immagine 3: http://sakeritalia.it/sfera-di-civilta-russa/la-carta-dei-tartari-di-crimea-viene-giocata-di-nuovo/

La rappresentazione del femminile attraverso l'umorismo di Nadežda Teffi

Immagine 1: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%8D%D1%84%D1%84%D0%B8#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Teffi_Choumoff.jpg

Immagine 2: https://farm5.staticflickr.com/4734/39448260591_32f18bb54e_o.jpg

"Mara", la femme fatale di Viktoria Tokareva

https://m.gnezdogluharya.ru/images/g/tokareva.jpg

Annientarsi nell'altro per compiersi. Marina Cvetaeva scompone e ricostruisce la 'sua' "Sonečka"

Immagine 1: https://www.poesiarandagia.it/archivio-di-poesie/marina-cvetaeva/

Immagine 2: https://laurabzz.home.blog/2019/04/02/marina-cvetaeva-il-racconto-di-sonecka/

Immagine 3: La foto è tratta dal volume di Viktoria Schweitzer, vedi Bibliografia.

Sezione di Ucrainistica:

Lesja Ukraïnka e il femminismo ucraino
https://www.l-ukrainka.name/files/LUkr/persons/U/1960LUDosl3-003.jpg

Sezione di Germanistica:

Il tuo corpo ti appartiene
Immagine 1: http://www.photography-in.berlin/das-verborgene-museum-alice-lex-nerlinger-retrospective/
Immagine 2: https://lyricstranslate.com/en/irmgard-keun-lyrics.html

Per una scrittura del trauma. "In viaggio su una gamba sola" di Herta Müller
https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2009/muller/facts/

Sessualità e morale: le contraddizioni della Vienna di inizio Novecento
Immagine 1: https://de.wikipedia.org/wiki/Else_Jerusalem#/media/Datei:Portraitbild_Else_Jerusalem_%E2%80%93_Fischer-Almanach_1911.png
Immagine 2: https://elperfilmenoshumano.com/2015/01/28/ser-amigo-mio-es-funesto-correspondencia-entre-joseph-roth-y-stefan-zweig-1927-1938/

Effi Briest e Katharina Blum, un duplice sguardo sulla perdita dell'onore femminile
Immagine 1: https://snl.no/Theodor_Fontane
Immagine 2: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heinrich_B%C3%B6ll_leest_voor,_Bestanddeelnr_932-5457.jpg

Arte, Individuo e Rivoluzione nella letteratura russa visti attraverso lo sguardo critico-letterario di Rosa Luxemburg
https://rosaluxna.org/wp-content/uploads/2019/06/rosa_luxemburg.jpg

Sezione di Polonistica:

Polonia e femminismo
https://scrittricinpolonia.wordpress.com/2017/11/28/maria-bartusowna/

Eliza Orzeszkowa e la concezione della donna. Prefazione al saggio "Sulle donne"
Immagine 1: https://polona.pl/item/portret-elizy-orzeszkowej,NTU2NTA2NA/0/?fbclid=IwAR2ZIW30Eas8kSByVWmLhkJzUEOGRj0UX48g9bTI0_YedB1VeVEYVJqCDtM#info:metadata
Immagine 2: lo scatto è stato concesso dall'autrice Natalia Wojtyra

Appendice:

Lo sviluppo del femminile in Thomas Mann: il caso di "Die Betrogene"
Immagine 1: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_183-R15883,_Thomas_Mann.jpg
Immagine 2: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_183-H27031,_Berlin,_Thomas_Mann_mit_Gattin.jpg

La ricezione delle scrittrici ceche contemporanee nell'editoria italiana
Collage a cura di Martina Mecco