

SPAZI

ANDERGRUND



RIVISTA LETTERARIA E CULTURALE / NUMERO 9, OTTOBRE 2026

Antonín Handl (1985) is a Czech editor and occasional illustrator of contemporary Czech poetry. He illustrated a number of issues of the literary magazine *PLAV* and several other outlets. He prefers drawing with fine liners and drypoint. The issues of interest include enclosure, deserted outdoor landscapes and imaginary architecture.

No trespassing! (2026)
(drawing - fine liner, 13 x 11 cm)



Andergraund Rivista

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

Direttrice:

Martina Mecco.

Direzione:

Martina Mecco, Silvia Girotto, Piergiuseppe Calcagni, Eleonora Smania, Claudia Fiorito e Marco Jakovljević.

Impaginazione:

Silvia Girotto.

Logo:

Martina Santurri.

Sito internet: www.andergraundrivista.com

E-mail: andergraundrivista@gmail.com



◀ ■ ● Indice:

REDAZIONE	I
Nota editoriale	

MATTEO COLOMBI	1
<i>Trieste poetica, Trieste semiotica. Alcune riflessioni fra casa e frontiera</i>	
<i>Poetic Trieste, Semiotic Trieste. Some Reflections between Home and Frontier</i>	

Sezione Boemistica:

a cura di MARTINA MECCO e SERENA BUTI	27
<i>“Il passato abita dentro le ossa”. Versi cechi e polacchi di Zofia Bałdyga</i>	
<i>“The Past Lives inside Bones”. Czech and Polish Poems by Zofia Bałdyga</i>	

Sezione Balcani:

MARCO JAKOVLJEVIĆ	37
<i>Pola come luogo liminale negli anni Novanta ne “La Sinfonia del Diavolo” di Davor Mandić</i>	
<i>Pula as a Liminal Place in the 1990s in Davor Mandić’s “The Devil’s Symphony”</i>	

PINO POGRAJC, traduzione a cura di MARCO JAKOVLJEVIĆ	43
<i>Kvir: Uno sguardo sulla letteratura slovena queer contemporanea</i>	
<i>Kvir: An Insight into Contemporary Slovenian Queer Literature</i>	

LAURA RENESTO	53
<i>Spazi, luoghi, solitudine e desiderio in Ciril Bergles: “Mi smarrisco nuovamente in qualcosa” e e “Desiderio romantico”</i>	
<i>Spaces, Places, Solitude and Desire in Ciril Bergles: “I Find Myself Entangled Again” and “Romantic Desire”</i>	

Sezione Magiaristica:

JESSICA ALFIERI	57
<i>Perdersi nello spazio: la città come metafora dell’esistenza in Tibor Déry</i>	
<i>Getting Lost in Space: The City as a Metaphor for Existence in Tibor Déry</i>	

ESTER DALL’OLIO	62
<i>Perdersi nello spazio testuale: (dis)orientamento in “ostoba” di Vera Hegedüs</i>	
<i>Getting Lost in the Text: (Dis)orientation in Vera Hegedüs’ ostoba</i>	

VIKTOR TÓTH	69
<i>La spazio della pianura ungherese in Miklós Jancsó, attraverso una sequenza di “Silenzio e Grido” (1968)</i>	
<i>The Space of the Hungarian Plains in Jancsó, through a Sequence of “Silence and Cry” (1968)</i>	





Sezione Russistica:

- CHIARA CASARINI 75
"Il futuro è storia" di M. Gessen: spazi di protesta nella Russia degli anni Dieci
"The Future Is History" by M. Gessen: Protest Spaces in Russia in the 2010s
- MARIANNA DI LABBIO 82
Josif Brodskij: memoria e libertà in una "stanza e mezzo"
Josif Brodskij: memory and freedom in a "room and a half"
- OLGA FERRARO 87
Case e anti-Case: spazi, potere e fughe ne "Il maestro e Margherita"
Houses and Anti-Houses: Spaces, Power and Escapes in "The Master and Margarita"
- traduzione a cura di CLAUDIA FIORITO 93
"Lo strumento di cui dobbiamo impadronirci, costi quel che costi!" La sala cinematografica come nuovo spazio dei lavoratori all'indomani della Rivoluzione d'ottobre
"The Instrument We Must Seize at All Costs!" The Cinema Hall as a New Space for Workers in the Aftermath of the October Revolution
- a cura di MARTINA MECCO 98
"La scienza non è una cosa semplice, è granito, e va sgranocchiato con denti giovani". Scrivere la biografia di Lev Trockij: un dialogo con Virginia Pili
"Science Is not an Easy Thing, It Is Granite, and It Must Be Gnawed at with Young Teeth." Writing the Biography of Lev Trockij: A Conversation with Virginia Pili
- LARA RIGHI 110
La casa come veicolo della "postmemory" in "Pamjati pamjati" di Marija Stepanova
The Home as a Vehicle for "Postmemory" in Marija Stepanova's "In Memory of Memory"
- GUY ETIENNE RIVIER 116
La rappresentazione dello spazio in "Lo sterro" di Andrej Platonov
The Representation of Space in "The Foundation Pit" by Andrej Platonov
- a cura di FRANCESCA STEFANELLI, traduzione di FRANCESCA STEFANELLI e RITA DI GIROLAMO 123
"Un giorno toccherà al Permafrost" di Kseniia Bolshakova. Una traduzione
"All the Frost Melts" by Kseniia Bolshakova. A Translation
- FRANCESCA ZANOTTI 130
Tra fisica e metafisica: relazionarsi allo spazio naturale nei racconti di Vladimir Korolenko
Between Physics and Metaphysics: The Relationship with the Natural Environment in Vladimir Korolenko's Short Stories





Sezione Germanistica:

FRANCESCO BRESSAN 137

Die Walsche: sospesi tra due mondi, l'anormalità diventa rivoluzione e scoperta

Die Walsche: Suspended between Two Worlds, Abnormality Becomes Revolution and Discovery

SILVIA GIROTTI 145

Né adulto né bambino. Il privilegiato spazio di confine in "Die Blechtrommel"

Neither Adult nor Child. The Privileged Liminal Space in "The Tin Drum"

ROCCO GUARAGNONE 155

Abitare lo spazio della migrazione: identità e memoria in "Das Gedächtnis der Libellen" di Marica Bodrožić

Inhabiting Migratory Space: Configurations of Identity and Memory in "The Memory of the Dragonflies" by Marica Bodrožić

VIVIANA SANTOVITO 163

Lo spazio della metropoli come caos creativo: la Berlino "Fin de siècle" vista dagli occhi di Stanisław Przybyszewski

The Space of the Metropolis as Creative Chaos: "Fin-de-siècle" Berlin Seen through the Eyes of Stanisław Przybyszewski

Apparato iconografico 167





Andergraund rivista, fondata nel 2020 durante i tempi che oggi si ricordano come il “periodo del Covid”, giunge al suo nono numero. Durante questi anni ha sperimentato diverse configurazioni e riconfigurazioni, vedendo passare voci giovani e meno giovani che vi hanno pubblicato, contribuendo a creare una comunità fuori da spazi spesso restringenti nei confronti dell’espressione, come le aule e il contesto puramente accademico. Se all’inizio di questa avventura editoriale, la quale potrebbe definirsi un esperimento editoriale *stricto sensu*, le contributrici e i contributori della rivista erano primariamente spalmati sul suolo padovano, oggi la conformazione della rivista appare nettamente diversa e vede la partecipazione di persone che si trovano a vivere non solo in diverse parti d’Italia, ma in generale d’Europa. Questa nuova configurazione geografica della redazione è uno dei fattori che ha portato a una necessità di modificare la rivista stessa. Ciò non rappresenta un qualcosa di eccezionale, in quanto lo spazio e il suo continuo mutamento influenzano profondamente la configurazione estetica di un contesto culturale e ne definiscono le sue potenzialità. Di fatto, la cultura è determinata dalle forze della spazialità secondo forme di dominio le più varie che oscillano entro fenomeni quali l’annichilimento e la fioritura. Ci troviamo oggi in un periodo storico in cui lo spazio in cui una produzione culturale avviene determina la sua effettiva realizzazione. Come afferma un poeta ceco contemporaneo “*per gente come noi / il tempo in Europa / non sembra dei migliori*”. L’Europa centrale non è più lo spazio libero a cui gli occhi dei lettori si erano idillicamente abituati, incombe sempre più forte lo spettro di una nuova censura, di una nuova oppressione delle libertà di espressione e - di conseguenza - la necessità di coloro che producono la cultura a reinventarsi. Questo uno dei motivi che ha portato la redazione di Andergraund Rivista a interrogarsi su un tema così ampio come lo *spazio* dalla prospettiva di tutte le sue accezioni possibili, inteso come *spazialità in divenire*.

Il numero presenta una copertina realizzata dall’illustratore ceco Antonín Handl, il quale negli ultimi tempi ha fatto della rappresentazione dei paesaggi un suo marchio di fabbrica. Il paesaggio qui raffigurato trasmette un senso di cupezza che si intensifica a causa del filo spinato posto tra di esso e gli spettatori. Il contributo con cui si apre il numero è a cura di Matteo Colombi, boemista e comparatista che lavora all’università di Leipzig. Colombi affronta la questione dello spazio - nello specifico quello triestino - in una prospettiva marcatamente teorica, la quale viene smorzata dalla presenza di aneddoti e riflessioni che portano su di una dimensione di elaborazione più personale.

La sezione di boemistica si compone di un unico contributo, ovvero una traduzione di versi della poeta Zofia Bałdyga, selezionati da raccolte pubblicate in ceco e in tedesco da parte di Martina Mecco e Serena Buti. La sezione di balcanistica, composta da tre contributi, si apre con un’esplorazione del carattere liminale e paradossale della città di Pola nel romanzo di formazione *La sinfonia del diavolo* di Davor Mandić, a cura di Marco Jakovljević. Segue una traduzione, sempre a cura di Marco Jakovljević, del saggio *Kvir* di Pino Pograjc, in cui egli fornisce una panoramica sulla letteratura queer slovena dagli anni Ottanta fino ad oggi. La sezione di balcanistica si chiude con un’analisi, a cura di Laura Renesto, dei poemi *Mi smarrisco nuovamente in qualcosa* e *Desiderio romantico* di Ciril Bergles, i quali affrontano il rapporto tra lo spazio e l’interiorità del soggetto lirico. La sezione di magiaristica si apre col contributo di Jessica Alfieri, la quale analizza il romanzo *Il signor A.G. nella città di X* di Tibor Déry, mostrando come in tale opera la città si manifesti come forza attiva di controllo e alterazione della percezione dell’individuo. In seguito, Ester Dall’Olio propone un’analisi del ruolo dello spazio nel romanzo *scema* di Vera Hegedüs, con particolare attenzione alla rappresentazione dei confini, sia interni che esterni, nella narrazione. Chiude la sezione Viktor Tóth, con la sua analisi della raffigurazione dello spazio

delle pianure ungheresi e ai ruoli che esso assume in *Silenzio e grido* di Miklós Jancsó. La sezione di russistica presenta una serie di articoli e due traduzioni. Chiara Casarini affronta la rappresentazione degli spazi nell'opera di M. Ghessen *The Future Is History: How Totalitarianism Reclaimed Russia*, prestando particolare attenzione alla dimensione civica delle proteste del 2011-2012. Marianna Di Labbio porta l'attenzione sulla figura di Josif Brodskij e, nello specifico, sul romanzo *In a Room and a Half*, redatto dall'autore durante il periodo dell'esilio. L'articolo analizza come la memoria venga plasmata in uno spazio di forte carica storico-simbolica come quello degli spazi abitativi di epoca sovietica, sino a conciliare presente e passato attraverso il gesto della scrittura. L'articolo di Olga Ferraro analizza il ruolo dello spazio ne *Il maestro e Margherita* di Michail Bulgakov, mostrando come i luoghi della città di Mosca riflettano i rapporti di potere, il controllo ideologico, l'alienazione e la ricerca di una dimensione di pace e libertà spirituale. Il contributo di Lara Righi si focalizza sulle modalità secondo cui la casa e gli oggetti familiari in *Memoria della memoria* di Marija Stepanova trasmettano la memoria tra generazioni, evidenziando il ruolo delle donne, delle fotografie, dei diari e delle lettere nel ricostruire il passato e colmare i silenzi legati ai traumi dell'epoca sovietica. Guy Etienne Rivier si dedica alla rappresentazione dello spazio ne *Lo sterro* di Andrej Platonov, mostrando come il cantiere urbano e il cortile rurale riflettano il conflitto tra natura e ideologia comunista e il fallimento del progetto sovietico di costruire un futuro socialista. Infine, Francesca Zanotti concentra il suo articolo sulla rappresentazione dello spazio e del rapporto tra uomo e natura nei racconti di Vladimir Korolenko, mostrando come lo spazio fisico, psicologico e metafisico rifletta l'interiorità umana e favorisca una riflessione sul legame tra dimensione terrena e spirituale. Per quanto concerne le traduzioni, la prima è stata realizzata da Claudia Fiorito e riguarda un testo di Lev Trockij intitolato *La vodka, la chiesa e il*

cinematografo uscito sulla *Pravda* nel luglio del 1923. Francesca Stefanelli ha invece curato la traduzione, realizzata insieme a Rita Di Girolamo, di un estratto del libro dell'autrice dolgana Kseniia Bolshakova dal titolo *Un giorno toccherà al permafrost*, ancora inedito in Italia. Infine, la sezione di russistica contiene anche un'intervista realizzata con Virginia Pili, la quale è in procinto di concludere la sua biografia di Lev Trockij, di prossima uscita per Carocci. L'intervista affronta aspetti meno conosciuti della vita del politico russo e pone l'accento sulle modalità di stesura di una biografia dedicata a una figura di tale portata storica. Chiude questo numero la sezione dedicata alla cultura e letteratura dei paesi di lingua tedesca: il primo contributo è firmato da Francesco Bressan e tratta del complesso spazio culturale della regione dell'Alto Adige, dove la protagonista de *L'italiana* vive la propria scoperta identitaria attraverso il superamento delle barriere culturali. Il secondo articolo, scritto da Silvia Giroto, affronta la condizione del protagonista de *Il tamburo di latta*, un individuo che vive nello spazio liminale tra ruoli, doveri e responsabilità e descritto da Günter Grass attraverso la lente del realismo magico. Rocco Guaragnone propone un'analisi del romanzo *La memoria delle libellule* di Marica Bodrožić, esplorando lo sradicamento e la ridefinizione dell'identità nello spazio migratorio, nonché la perdita dell'identità nel contesto post-jugoslavo. Conclude il numero Viviana Santovito con un'analisi dello spazio della città di Berlino attraverso l'opera *Ricordi della Berlino letteraria* di Stanisław Przybyszewski, esaminando il suo rapporto con la capitale prussiana a fine Ottocento.

Secondo una modalità un po' anomala rispetto a quanto è in uso per questa rivista vorrei prendere parola e scrivere in prima persona un pensiero che in qualche modo vuole avviare verso un punto di clôture, di conclusione. Ho fondato questa rivista nel 2020 con Sara Deon, al nostro appello a contribuire hanno risposto persone ai cui tempi eravamo legate nell'ambiente universitario



patavino, con cui condividevamo spesso un caffè o una sigaretta. Nel corso degli anni intorno alla rivista si è creata una comunità di persone che ho avuto il piacere di conoscere, con le quali ho avuto il piacere di conversare, talvolta scontrarmi fino a litigare, e che mi hanno insegnato talmente tante cose che sarebbe una perdita di tempo cercare di abbozzare qui una sintesi. Sin dalla sua fondazione, ho sempre concepito Andergraund Rivista come un'isola di libertà del pensiero critico e una possibilità data a chi sente il bisogno di dire qualcosa senza che debba ritrovarsi in luoghi troppo stretti per il pensiero. Per questo motivo - risponderò ora a una domanda che mi è stata posta più volte - ho sempre scelto, in quanto prima co-direttrice e in seguito direttrice, di non registrare Andergraund come rivista ufficiale, di non farla diventare "scientifica". In altre parole, di non farla riconoscere in modo ufficiale. La rivista ha saputo trovare il suo riconoscimento da sola e l'ha trovato nel modo più genuino possibile, diventando un canale di comunicazione e interazione che ha permesso dialoghi (forse) altromodo impossibili. La mia esperienza in Andergraund mi ha insegnato che è possibile essere alternativi senza che l'alternatività diventi kitsch, che l'uso del termine "alternativo" in toni provocatori e decostruttivi non è altro che un gesto retorico vuoto. La lista di persone che vorrei ringraziare nel concludere questo mio breve paragrafo sarebbe lunghissima, mi limito qui a citare Silvia Girotto e Marco Jakovljević, a cui devo molto come direttrice della rivista ma soprattutto come individuo. Vorrei ringraziare la LibrOsteria per essere stata il nostro spazio e una delle mie case. Essere direttrice di Andergraund è stata una delle esperienze più belle della mia vita, un modo per restare ancorata alla lingua in cui è pubblicata, che ad oggi sento sempre meno mia, e per cercare di ricucire un legame con il paese in cui viene pubblicata, a cui ad oggi non sento più di appartenere. Parrebbe che Roman Jakobson, ormai strutturalista navigato, un giorno abbia parlato del formalismo come di un vestito divenuto troppo piccolo. Rimanendo su una metafora vestiaria, un mio caro in sua poesia

scrive che "le parole sono abiti di seconda mano che non calzano". Mi sento di essere rappresentata un po' da entrambe le due immagini metaforiche - sono diventata quel vestito troppo stretto e le parole non calzano molto bene - nel momento in cui annuncio di lasciare la direzione della rivista, ma lo faccio lasciandola in buone mani.

Praga, 13/10/2026

Martina





Trieste poetica, Trieste semiotica. Alcune riflessioni fra casa e frontiera

Matteo Colombi

Abstract:

Poetic Trieste, Semiotic Trieste. Some Reflections between Home and Frontier

My article deals with the space of Trieste – the former imperial port of the Habsburg Empire, nowadays a harbour city at the border between Italy and Slovenia – from the double point of view of the house/ home on the one hand and the border/ frontier on the other hand. I inquire on the first aspect from the theoretical perspective by the French philosopher Gaston Bachelard in his essay *La poétique de l'espace* (1957), whereas the border/ frontier topic is analysed through Jurij Lotman's "O metajazyke tipologičeskijh opisanij kul'tury" ("On the Metalanguage of a Typological Description of Culture", 1969). The two approaches are very dissimilar, for Bachelard's point of view is quite ahistorical and interested in re-create via forms of "sur-imagination" (over-imagination) the most primeval human experiences related to the house as a space, while Lotman aims to find a logical interpretation tool to describe the historical and socio-cultural dynamics of the proximity of different cultures at the frontier space. I do not apply, however, the two theories to Trieste as a case study immediately: the article begins with an autobiographical account and some links to Triestine literature – and especially to the Italian writer Giani Stuparich (1891-1961) and his (asymmetrical) relationship to the Czechs and the Slovenes. Autobiographical references to my family, who partly comes from the broader Trieste region, and to Triestine literature beyond Stuparich are constant throughout the text. Bachelard helps me to connect both autobiographical and literary material to my childhood and the way I started back then to imagine Trieste as a space, Lotman helps me to focus an important feature which has been at the core of my perception of Trieste from

the very beginning: the centuries long relationship between Italians and Slovenes in the city and its surroundings.

Antefatti

Mi chiamo Matteo Colombi. Sono uno studioso di letteratura, comparatista e slavista, vivo e lavoro in Germania, a Lipsia, ma mi reco spesso a Trieste. Mi occupo soprattutto dei rapporti fra cultura ceca e tedesca e di quelli fra cultura italiana e slovena, studio Praga e, appunto, Trieste. Andergraund mi chiede di scrivere un pezzo, "qualcosa di saggistico", su Trieste e la frontiera per il numero della rivista dedicato allo spazio.

Leggo il call for paper e vedo che l'approccio allo spazio è multiplo: c'è ad esempio l'idea di confine o frontiera, ma c'è anche quella di casa. Il rapporto fra le due dimensioni mi intriga: spazio del fuori e spazio del dentro. Decido che parlerò di una casa a Trieste e di Trieste, città e circondario, come frontiera. Non che sia il primo a farlo: mi pare anzi che la copiosa letteratura su Trieste sia un po' tutta – e in tutte le varie lingue in cui è scritta – basata su questo gioco di casa e frontiera, la frontiera come casa, la frontiera che non ti fa sentire a casa, il desiderio di casa che non ti fa accettare la frontiera, eccetera.

Mi chiedo che teorie mi vengono in mente su casa e frontiera. Ho due associazioni abbastanza immediate, due classici sul tema: il libro *La poétique de l'espace* ("Poetica dello spazio", 1957) di Gaston Bachelard (1884-1962) [1] che riflette sullo spazio della casa, e il testo di Jurij Lotman (1922-1993) sul ruolo delle frontiere culturali dal titolo "O metajazyke tipologičeskijh opisanij kul'tury" ("Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura", 1969). Mi piace questo tandem, sono due pensatori di stampo molto diverso: Bachelard ha un suo concetto di fenomenologia dell'immaginazione che cerca di



unire ragionamento e poesia, qualcuno che “vit des origines” (“vive di origini”, Bachelard 2012: 35) e tende al primigenio; Lotman è un semiotico della cultura, erede e prosecutore dell’approccio scientificheggiante di formalismo e strutturalismo, gli piacciono l’analisi e le forme geometriche (anche se le fa un po’ esplodere nei lavori più tardi) e l’orizzonte in cui pensa non è quello del primigenio, ma dei costrutti: la cultura è per lui “l’insieme di tutta l’informazione non ereditaria e dei mezzi per la sua organizzazione e conservazione” (Lotman 1975: 28). [2]

Bachelard e Lotman sono le mie guide in questo testo su casa e frontiera a Trieste e dintorni.

Disclaimer

Io lavoro da anni a un tipo di scrittura lenta, che non arriva subito al punto e indulge in quelle che molti chiamano digressioni e io ritengo meglio chiamare premesse. Quelli a cui piace lo *straight to the point* – oggi giorno molto raccomandato nei corsi di scrittura accademica – non traggono di solito molta soddisfazione dai miei testi. È sempre meglio avvisare in anticipo chi legge.

Casa, di forma tonda, e frontiera, di nome Berta.

Arrivo a Trieste anche quest’anno e ho una casa. Ci vado dalla stazione, in autobus.

La casa è un appartamento a San Vito, un quartiere bene di Trieste, a sud del centro, cioè della città asburgica e della città vecchia medievale. Un quartiere di ville otto- e novecentesche e di condomini per lo più eleganti, spesso con giardino, costruiti su una grande collina che si affaccia sul golfo. Il mio appartamento sta in una casa a più piani, che guarda al mare ed è molto vicina al mare, in una zona di San Vito edificata più che altro qualche anno dopo il passaggio di

Trieste dall’Impero asburgico all’Italia, in epoca fascista. Il mio palazzo – in cui abito ad un piano già abbastanza alto, dove ho un lunghissimo ma stretto balcone fronte mare – mi pare, arrivando, uno di quegli edifici modernisti che potrebbe essere stato costruito fra le due guerre mondiali o anche poi, fino a fine anni Cinquanta.

Scoprirò nel corso del mio soggiorno che è stato costruito nel corso degli anni Quaranta da un architetto molto attivo a Trieste sotto il fascismo, ma non mi riesce di scoprire esattamente quando. Penso però che non sembra quel genere di edificio che si costruisce in piena economia di guerra: troppo sfarzoso.

Penso anche che l’architettura del periodo fascista mi confondeva già a scuola: il mio professore di storia e filosofia al liceo, chiaramente di sinistra, ci aveva detto che l’architettura monumentale fascista era conservatrice, pomposa e brutta, ma che quella civile tendeva al funzionalismo – ed era quindi un’architettura per certi versi progressista, che poteva essere su posizioni estetiche non così distanti da Le Corbusier o dal Bauhaus, tanto è vero che diversi architetti attivi sotto il regime avevano poi continuato a lavorare anche dopo la sua caduta. Avevo fatto fatica, allora, a seguire questo ragionamento: il fascismo per me era un’ideologia autoritaria e imperiale, e come tale non poteva quindi mettersi a sostenere un’architettura bella. Non poteva nemmeno pensarci. L’idea mi sembrava una trappola, pericolosamente vicina a quella di chi sostiene che sì il fascismo di cose brutte ne ha fatte, però ha costruito tante stazioni ferroviarie e bonificato le paludi dell’Agro Pontino. Mi stupiva che il mio professore, che ci parlava tutto serio di Marx tenendo la schiena sempre ben dritta, si concedesse una tale ambivalenza di giudizio proprio sull’architettura fascista.

E tant’è: il palazzo in cui sta la mia casa a Trieste è bello. Molto alto, facciata stondata, balconi altrettanto stondati che lo solcano da un

lato all'altro, ritmati da grandi finestre ariose... ce lo si potrebbe più immaginare palazzo modernista a Rio de Janeiro o a Tel Aviv che non a Trieste. È un palazzo borghese, certo, ma lo sono anche i suoi consimili a Rio e a Tel Aviv... ché gli architetti funzionalisti di qualsiasi colore politico, quando vogliono creare per il popolo – sia esso visto da sinistra o lo sia da destra – finiscono spesso per costruire i palazzi dei benestanti: il mio professore di storia e filosofia avrebbe detto al proposito che, si sa, il capitale invade un po' tutti i sistemi.

Il mio arrivo a casa è anche, a sua volta, una scena piuttosto borghese: Mi hanno informato che ad aprirmi ci sarà Jasmina, una signora venuta per rassettare la casa prima del mio arrivo. Mi hanno spiegato che parla italiano e serbo. E infatti c'è e mi apre. Ha l'aria un po' sbrigativa e io per ingraziarmela provo a ridurre la frontiera linguistica e sociale fra noi, chiedendo se preferisce che parliamo italiano oppure io sloveno e lei serbo. Mi dice spiccia spiccia che per lei è più o meno lo stesso – e se ne va subito. Niente *small talk* e niente superamento di frontiera dunque, ci rimango un po' male.

Faccio il giro dell'appartamento: è enorme, per me che da adulto ho quasi solo vissuto in case piccole. Stanze ampie, divani larghi, luce dappertutto, armadi a muro, piccoli ripostigli segreti – e questo balcone tondo che corre sempre a filo di sguardo fuori da ogni finestra. Mi siedo su uno dei divani, e contemplo alternativamente il golfo con la costa di Trieste, da Barcola a

Monfalcone (e oltre, perché intravedo Grado di fronte a me, tanto più che vedrei anche l'Istria, se cambiassi finestra) – e poi la libreria di casa, che raccoglie libri in inglese, francese, italiano, tedesco e sloveno. Una biblioteca cosmopolita con diversi libri sulla storia cosmopolita di Trieste – ma anche alcuni su quella fascista. Non una libreria *posh*, nemmeno *radical chic*: il palazzo è borghese, ma l'interno della mia casa è più che altro arredato in maniera comoda e pratica... non è immediato definirlo da un punto di vista sociologico. Sa un po' di tarda generazione *boomer*, aria da cultura giovane del 1968 e degli anni '70, viaggi... io la definirei, a maglie molto larghe (che non so se piaceranno ai proprietari di casa, ma stiamo a vedere), una casa *New Left*.

Io però in questo momento non penso molto né alla *New Left* né al fascismo: mi godo il silenzio di casa, con il mare striscia blu abbarbicato al mio balcone – e mi dimentico per un po' anche la signora che mi ha fatto le pulizie e con cui non sono riuscito a superare la frontiera di comunicazione, e che tra me e me non chiamo più Jasmina, ma ho soprannominato... Berta. E – mentre è bello che abbia trovato un posto davvero speciale da cui contemplare Trieste – è un po' problematico che mi sia venuto, per associazione spontanea, di ribattezzare Jasmina proprio col nome di Berta. Mi pare allora importante avviare questo articolo spiegando bene perché questo cambio di nome non sia né casuale, né innocente.



Berta, ovvero Giani Stuparich, i cechi e gli sloveni

Berta è la figura di un romanzo triestino, *Ritourneranno* di Giani Stuparich (1891-1961), pubblicato durante la seconda guerra mondiale nel 1941, ma ambientato ai tempi della prima, a Trieste e sul fronte dell'Isonzo. Racconta la storia di una famiglia triestina italiana e piccolo-borghese, i Vidali, che si ritrova divisa dalla guerra: il padre combatte nell'esercito asburgico, i tre figli lo hanno invece disertato e combattono per l'Italia, la madre e la sorella sono rimaste a Trieste. Il romanzo è ricco di figure secondarie, fra cui appunto Berta, la domestica slovena di casa Vidali.

Stuparich è un caposaldo della letteratura italiana di Trieste, ma non è così conosciuto fuori dalla sua città. Il suo nome non ha il calibro internazionale di Italo Svevo o quello nazionale di Umberto Saba. È anche meno conosciuto del suo grande amico Scipio Slataper (1888-1915), l'autore della prosa liricheggiante *Il mio Carso* (1912) che ancora negli anni Novanta si faceva leggere nelle scuole superiori (non so oggi). La mia professoressa di italiano – che probabilmente non amava il suo collega di storia e filosofia, ma che era di sinistra pure lei – diceva più o meno così (con voce di chi ne sa assai): ma sì, ragazzi, Slataper, Trieste, autobiografismo, influssi mitteleuropei e nordici, l'espressionismo de *Il mio Carso*... Ed è tutto vero, infatti, Stuparich però bisogna figurarselo meno espressionista dell'amico Slataper, un po' più riservato e ingessato, più politicamente corretto e più elegiaco... scrive nel Novecento, ma è un po' il giovane di fine Ottocento che ha idealizzato l'idea di risorgimento nazionale in chiave universale, qualcuno la cui *forma mentis* si rifà a Hegel e Mazzini (che non sono due pensatori uguali, ma qui dico solo, per semplicità, che Stuparich ne fa una mediazione).

Conosco abbastanza bene Stuparich – e Stuparich è stato il primo autore triestino non scolastico che ho letto attentamente – perché Stuparich è il triestino giusto per un boemista:

aveva cominciato l'università a Praga, in quella tedesca, e si era lì appassionato di Tomáš Garrigue Masaryk, il filosofo che poi diventerà il primo presidente della Cecoslovacchia indipendente. Masaryk pare a Stuparich un'incarnazione storica del pensiero di Hegel e Mazzini, e Stuparich legge attraverso Masaryk la storia dei cechi a partire dal Medioevo e soprattutto nell'Ottocento così, che per lui i cechi sono il simbolo di un risorgimento nazionale fatto all'idealismo storico, e cioè culturale, d'impegno civile ecc. ecc. Stuparich scrive un lungo saggio sui cechi, *La nazione ceca*, nel 1915 e poi lo riedita nel 1922 (cambiando l'ortografia da “czeca” in “cèca”), per aggiornarlo sugli eventi dopo la fine della grande guerra e la nascita della Cecoslovacchia. Il messaggio fondamentale di questo testo, in entrambe le sue versioni, è: i cechi hanno avuto una storia nazionale complessa fra hussitismo, dominazione asburgica e dichiarazione d'indipendenza, ma hanno sempre portato avanti la loro causa puntando non solo ai vantaggi materiali, ma a degli ideali di grande dignità, in particolar modo la democraticità e il rispetto per la cultura.

Stuparich ha bisogno di idealizzare i cechi e il loro nazionalismo per avere un modello, forte e serio come Masaryk, da contrapporre al nazionalismo italiano quando non gli piace, in generale e a Trieste. Stuparich, come il suo amico Slataper, ha una posizione politica chiara in materia di nazionalismo, quello che viene chiamato irredentismo culturale: pensa cioè fino allo scoppio della prima guerra mondiale che Trieste abbia da rimanere politicamente asburgica e un grande porto cosmopolita, una città in cui però la cultura italiana deve, nonostante lo statuto austroungarico, continuare a rimanere e anzi affermarsi sempre di più, senza violenza e in *fair competition*, come la cultura principale della città, quella che sa integrare tutte le altre. Stuparich non ama, per via di queste sue convinzioni, il tipico nazionalismo italiano della Trieste asburgica, che secondo lui non sa decidere in maniera chiara come mettere insieme *commitment* per l'Italia e la sua cultura, che gli pare essere a Trieste spesso solo di facciata, e

interesse tutto economico a rimanere nell'impero asburgico, approfittando della posizione privilegiata di primo porto imperiale. Le opinioni politiche di Stuparich cambiano però con lo scoppio della grande guerra, quando lui e Slataper non riconoscono più futuro all'impero asburgico e propendono per Trieste italiana (pur continuando a immaginarsela, però, cosmopolita anche dopo la guerra). Slataper muore sul fronte, mentre Stuparich sopravvive e deve fare i conti con una forma di nazionalismo italiano che ama ancor meno di quello della Trieste asburgica, e cioè quello fascista imperialista, che si diffonde rapidamente e che vuole italianizzare tutto a Trieste con la forza, malgrado il fatto che la città e la sua regione siano caratterizzate da secoli di storia cosmopolita e mescolanza fra culture diverse. Stuparich considera i fascisti violenti smargiassi, gente che corrompe l'idea di nazione privandola del suo idealismo. Gente di bassa lega che – esattamente come gli italiani triestini apparentemente nazionalisti, ma di fatto (venalmente) filoasburgici che li hanno preceduti – dovrebbe prendere invece esempio dai cechi e dal loro nazionalismo che Stuparich vagheggia, hegelomazzinianamente, puro e cioè caratterizzato da qualità e dirittura morale. [3]

Ho dunque spiegato perché Stuparich potesse interessarmi, in quanto autore filoceco, come primo approccio a Trieste, ma che c'entra *La nazione ceca* con *Ritornneranno*, con Berta, e con la mia nuova Berta, cioè la signora Jasmina che ha pulito la mia casa attuale a San Vito, in un palazzo borghese fascista o appena postfascista? C'entra perché Berta nel romanzo è, come ho già detto, la domestica slovena di una famiglia piccolo-borghese italiana in cui si discute moltissimo del modo giusto di intendere il nazionalismo – e c'entra perché di Stuparich mi ha sempre colpito che nonostante il suo interesse ed entusiasmo per i cechi sia sempre stato molto più circospetto con gli slavi suoi conterranei, e cioè gli sloveni che risiedono nel triestino fin dal medioevo.

Questa circospezione la si vede anche quando Stuparich parla di Berta, che in *Ritornneranno* è una slovena delle montagne a nord di Gorizia, inurbata a Trieste come lo sono diversi altri sloveni delle campagne a inizio Novecento. Stuparich la descrive in maniera ambivalente, come qualcuno di cui i Vidali non sanno se si possono fidare fino in fondo. Il sentimento di Berta nei loro confronti è infatti diviso fra gratitudine e risentimento – e questo conflitto ha ragioni al contempo sociali e nazionali. Berta è una donna di campagna, e Stuparich descrive la sua cultura di origine come retrograda, analfabeta e quasi ancora animale: le sensazioni e i ricordi della sua infanzia sono mescolati “[c]on l'odore delle sue mucche” (Stuparich 2008: 11). L'inurbamento e la vita in casa Vidali hanno tuttavia equivalso per lei a un processo di acculturazione e di rilancio sociale, per cui Berta si sente – nell'architettura del romanzo – sì debitrice, ma che la fa anche soffrire perché vede che queste opportunità non le sono state offerte dalla società e cultura slovene di Trieste, bensì dagli italiani. Berta non è nella trama di Stuparich un'attivista per il nazionalismo sloveno, ma ne conosce il pensiero – e capisce bene l'accusa che questo rivolge agli italiani di Trieste di antagonizzare sempre e comunque lo sviluppo della cultura slovena nella città e nella regione, imponendo esclusivamente l'italiano o il dialetto triestino italiano come lingua franca, lingua ufficiale e lingua della cultura. È molto interessante, però, a questo proposito, vedere come Stuparich o meglio la voce narrante di *Ritornneranno* commenta la posizione di Berta:

“Le sue [di Berta] compagne non erano riuscite ancora a portarla alla ‘casa nazionale slovena’, dove, a quanto dicevano ‘ci si divertiva, si veniva a conoscenza dei propri diritti e ci si preparava per l'avvenire’. Era diffidente verso ogni forma di persuasione esteriore. Quello che doveva pensare, le piaceva impararlo da sé; [...] Anzi per molto tempo non aveva nemmeno saputo che ci fossero libri e giornali scritti nella sua lingua, né che il dialetto ch'ella parlava si potesse anche scrivere.” (Stuparich 2008: 18-19)

È evidente la cautela di Stuparich: il riferimento al nazionalismo sloveno c'è, ma non vi è un giudizio chiaro in merito. La rinascenza culturale slovena è da una parte presentata come una questione di diritti e di progresso culturale – qualcosa che dovrebbe essere dunque caro a un'anima hegelomazziniana come quella dell'autore di *Ritorneranno* e che in effetti per un istante sembra, per come è posto il testo, quasi trovarlo più solidale che non la sempiterna diffidenza di Berta, la campagnola che vuole imparare tutto da sé. L'ultima frase in citazione – quella secondo cui Berta non sapesse ancora, quando era ancora nelle sue montagne, che la lingua slovena avesse sviluppato una propria cultura scritta – reintroduce però una certa ambiguità di pensiero, dal momento che si può leggere in questo commento una doppia, anche se velata, riserva di Stuparich riguardo all'emancipazione culturale slovena. Stuparich sembra infatti suggerire che 1) la cultura slovena è un fatto di *élite*, incomprensibile per molti fra gli stessi sloveni, la cui cultura è ancora rurale e arcaica; e che 2) la rinascenza culturale slovena è qualcosa di molto recente. E cioè, leggendo fra le righe: si tratta per Stuparich di un fenomeno magari comprensibile e condivisibile dal punto di vista dell'hegelomazzinismo, ma per ampiezza e storia per lui poco comparabile al risorgimento culturale italiano di Trieste, di matrice urbana, e che ha alle spalle la lunga e gloriosa tradizione che porta dagli antichi romani al Rinascimento e oltre. Non solo: il romanzo presenta poi di fatto la figura di un nazionalista slavo meridionale, Dušan, che collabora con le autorità austroungariche e finge di corteggiare Berta per estorcerle informazioni sui figli Vidali che hanno disertato – una situazione che Stuparich costruisce nel romanzo probabilmente proprio per far vedere che a Berta in fin dei conti torna utile essere diffidente nei confronti di almeno alcuni di quelli che frequentano la casa nazionale slovena, dal momento che Dušan non è sincero con lei, ma la vuole solo manipolare.

È particolarmente interessante che Stuparich, tanto pronto a riconoscere i meriti specifici della storia culturale ceca già a partire dal medioevo, si mostri tanto distante da quella slovena che riduce fondamentalmente a un'idea di ruralità, secolarmente senza volto finché non le prende, nel corso dell'Ottocento e sulla scia dei vari nazionalismi europei, un'improvvisa voglia di emancipazione. Il confronto fra l'attenzione di Stuparich per il passato di cechi e sloveni pende infatti nettamente a favore dei primi: Stuparich richiama ad esempio in *La nazione ceca/ ceca* la figura del riformatore religioso ceco Jan Hus, ma non parla nei suoi scritti, a quanto mi risulti, di Primož Trubar, il sacerdote sloveno convertito al protestantesimo che ha per primo tradotto la Bibbia nella sua lingua materna, un collaboratore del vescovo di Trieste Pietro Bonomo e di quello di Capodistria Pier Paolo Vergerio – quest'ultimo per altro un apostata, convertito dal cattolicesimo al protestantismo, proprio come Trubar. Stuparich parla poi, come ho già detto, di Masaryk e di tutta la rinascenza culturale ceca dell'Ottocento che lo sorregge e gli fa da retroterra, ma non ha, d'altra parte, vero interesse a descrivere le attività del Narodni dom di Trieste, “la casa nazionale slovena” della citazione su Berta, che era all'epoca della prima guerra mondiale uno degli edifici più moderni di Trieste, progettato dall'architetto modernista e vicino alla *Sezession* viennese Max Fabiani, come Masaryk una figura di spicco della cultura austroslava. Fabiani è esponente di una famiglia di Komen/ Comeno, sul Carso a pochi chilometri da Trieste, una famiglia italo-tedesco-slovena e cosmopolita che rappresenta un'idea di campagna molto diversa da quella che Stuparich raffigura attraverso Berta – così come la carriera di Fabiani, che ha lavorato molto anche a Lubiana, rappresenta una cultura slovena borghese di città che Stuparich sembra del tutto non (voler) vedere.

Bisogna in effetti aspettare, da parte italiana, il periodo intorno agli anni Sessanta e poi soprattutto quello intorno agli anni Novanta perché escano testi di letteratura che si fanno notare, fra le altre

cose, perché evocano una slovenità più complessa di quella ieri-ancora-contadini-oggi-già-nazionalisti che si trova in *Ritornaranno*: gli autori più in prima linea di questo rinnovamento non sono per altro triestini, ma vengono da Istria e Dalmazia, regioni in cui la presenza di sloveni e/o croati è molto forte e in cui l'attenzione vicendevole fra culture è a lungo, in certi (non tutti) i contesti, più sviluppata che a Trieste. Enzo Bettizza (1927-2017) di Spalato pubblica nel 1958 *Il fantasma di Trieste*, un romanzo in cui la figura di un medico sloveno piuttosto, ma non del tutto, assimilato alla cultura italiana introduce alla complessa questione dell'identità slovena attorno al 1900; Fulvio Tomizza (1935-1999), autore istriano che ha vissuto sia in Jugoslavia sia a Trieste, dedica circa trent'anni più tardi il suo romanzo *Il male viene dal nord* (1984) a Pier Paolo Vergerio e alla questione del protestantesimo in Istria, parlando nel testo anche di Trubar; lo stesso Tomizza scrive poi romanzi dedicati alla classe media slovena di Trieste sotto gli Asburgo e all'epoca del fascismo italiano, come ad esempio *Gli sposi di via Rossetti* (1986) e *Franziska* (1997). La rappresentazione degli sloveni triestini nella cultura italiana della città comincia a cambiare visibilmente un po' da qui – perché rappresentazioni *nuancées* prima degli anni Sessanta sono più rare e poco conosciute (ne è un esempio interessante, di cui però non posso parlare qui, lo studio storico-politico *Irredentismo adriatico* (1912), non un'opera di finzione letteraria dunque, del socialista Angelo Vivante (1869-1915), di circa vent'anni più vecchio di Stuparich).

Non sto qui cercando di rovinare la reputazione di Stuparich, però, presentandolo come un autore risolutamente antisloveno. Stuparich è al contrario un autore a cui sono molto legato e a cui mi sento vicino non solo per il suo interesse per i cechi, ma anche per il suo atteggiamento hegelomazziniano che non ha molta voglia del mondo così com'è, ma lo vorrebbe *idealiter*. Stuparich è notoriamente, inoltre, pur nei limiti di cui ho parlato, visibilmente più aperto nei confronti degli sloveni di molti altri triestini: un suo piccolo riconoscimento della

rinascenza culturale slovena si trova infatti anche ne *La nazione ceca*: “[G]li sloveni facevano sforzi non indegni per sfuggire alla stretta di due potenti civiltà e salvare una qualunque loro autonomia” (Stuparich 1915: 8) – per quanto sia un commento un po' *dismissive* che crea per di più una gerarchia fra potenti “civiltà”, italiani e tedeschi, e chi, come gli sloveni, è ancora in via d'emancipazione culturale oltreché politica. Stuparich scrive inoltre attorno al 1920 diversi articoli di giornale contro le rappresaglie antislovene dei fascisti. Queste rappresaglie culminano, fra le altre cose, nell'incendio del Narodni dom, quello costruito da Max Fabiani, proprio nel 1920 – un evento che Stuparich condannerà anni dopo nel suo testo autobiografico *Trieste nei miei ricordi* (1948) come esempio di violenza fascista, scrivendo: “Nel tragico spettacolo di quel pomeriggio io avvertii qualche cosa d'immane: i limiti di quella piazza mi si allargarono in una visione funesta di crolli e di rovine, come se qualche cosa di assai più feroce della stessa guerra passata minacciasse le fondamenta della nostra civiltà” (Stuparich 1984: 114-115, questa citazione sta ora apposta su una targa all'interno dell'edificio ricostruito del Narodni dom, che è oggi sede della Facoltà di interpreti e traduttori dell'Università di Trieste, nonché di una sezione della Narodna in studijska knjižnica, la Biblioteca nazionale slovena della città).

Stuparich si dimostra infine, pur con le sue semplificazioni e reticenze, più consapevole di diversi altri autori triestini di lingua italiana della presenza slovena nella sua città – e questo vale anche per un romanzo come *Ritornaranno*, scritto in un momento in cui Stuparich degli sloveni diffida fortemente. Può essere utile, per cogliere questo fatto, confrontare il rapporto fra Berta e i Vidali con quello fra l'io narrante protagonista de *Il mio Carso* di Slataper e un contadino sloveno che questi incontra sul Carso. Il passo è lungo, oltre che molto conosciuto, ma merita qui di essere citato estensivamente:

“Procedo: sono tra i pini giganti. Un contadino con la frusta di pastore si ferma e mi guarda. Mongolo, dagli zigomi duri e gonfi come sassi coperti appena dalla terra, cane dagli occhi cilestrini. Che mi guardi? Tu stai istupidito mentre ti rubano gli aridi pascoli, i paurosi della tua bora. Barbara è la tua anima, ma sol che la città ti compri cinque soldi di latte te la rende soffice, come le tue ginepraie se tu vi cavi un palmo di macigno. [...] vuoi venire con me? Io ti faccio padrone delle grandi campagne sul mare. Lontana è la nostra pianura, ma il mare è ricco e bello. E tu devi esserne il padrone. Perché tu sei slavo, figliolo della nuova razza. Sei venuto nelle terre che nessuno poteva abitare, e le hai coltivate. Hai tolto di mano la rete al pescatore veneziano, e ti sei fatto marinaio, tu figliolo della terra. Tu sei costante e parco. Sei forte e paziente. Per lunghi lunghi anni ti sputarono in viso la tua schiavitù; ma anche la tua ora è venuta. È tempo che tu sia padrone. Perché tu sei slavo, figliolo della grande razza futura [...]. Brucia i boschi e vieni con me. Lo sloveno mi guarda seccato. [...] Lo sloveno mi dà un’occhiata sghignante, taglia un ramo, estrae di tasca vecchi fiammiferi che ardon con lenta fiamma violetta, e accende paziente il foco. Io l’aizzo, ma egli fa un passatempo di pastore; io l’aizzo come se fossi slavo di sangue. O Italia no, no! Quando il boschetto cominciò ad ardere, io m’impaurii e volli correre per soccorso. Ma egli mi disse: ‘Xe lontan i pompieri’; sorrise lentamente, raccolse la frusta, e andò spingendo le quattro vacche. Io mi sdraiai, sfinito. [...] Povero sangue italiano, sangue di gatto addomesticato. [...] Tu sei malato d’anemia cerebrale, povero sangue italiano, e il tuo carso non rigenera più la tua città. Sdraiati sul lastrico delle tue strade e aspetta che il nuovo secolo ti calpesti.” (Slataper 2000: 85-86)

La scena descritta da Slataper si compone di tre momenti: il primo, in cui lo sloveno è descritto come un “mongolo dagli zigomi duri e gonfi come sassi” e come “cane dagli occhi cilestrini”, particolari che ricordano la caratterizzazione

dell’infanzia quasi animale di Berta, frammista all’odore delle mucche; il secondo, in cui si preannuncia e addirittura caldeggia la riscossa degli slavi dopo secoli di sottomissione e si dice esplicitamente che prenderanno il posto degli italiani (“hai tolto di mano la rete al pescatore veneziano, e ti sei fatto marinaio”); il terzo, in cui il protagonista esprime la sua ambivalenza nei confronti dello sloveno che aveva in un primo momento incitato alla rivolta, ma che comincia a temere quando questi decide di stare un po’ al gioco dell’io narrante, pur senza capirlo. Slataper smette dunque, in conclusione di citazione, di fare “come se foss[e] slavo di sangue”, ma rimane comunque scettico sul fatto che gli italiani, privi ormai secondo lui di vera forza civilizzatrice, possano rivelarsi capaci di non farsi soppiantare dagli sloveni, nazione in ascesa, anche se questi per l’intanto continuano a vivere “spingendo le quattro vacche”.

Slataper sembra ne *Il mio Carso*, rispetto a Stuparich, capace almeno per un breve momento – per quanto chiuso fra due attimi di scetticismo – di salutare l’ascesa degli slavi a Trieste come qualcosa di positivo, come la risorgenza di un gruppo vessato. Il suo testo è però in generale, ancora più di quello di Stuparich, una proiezione di desideri e paure sugli sloveni che sono chiaramente di parte italiana e non tengono conto del dato storico, riducendo il peso socioculturale sloveno nella regione di Trieste a quello di una cultura composta esclusivamente da contadini e pastori. La voce narrante di Slataper sembra, in fin dei conti, parlare degli sloveni soprattutto perché ha il desiderio/ paura che un giorno non lontano questi pastori e contadini soppianteranno la cultura italiana di Trieste. Stuparich fa al confronto, attraverso la figura di Berta, un ritratto più articolato della presenza slovena in città, delle sue ambigue lealtà, del suo nazionalismo e del rapporto con gli italiani, che può essere molto complesso e mutevole.

È vero anche, lo dico come ennesima attenuante per Stuparich e per il suo rapporto distaccato con gli sloveni, che l'ambivalenza/ diffidenza di Stuparich verso quest'ultimi – che all'epoca della prima guerra mondiale è meno evidente, ravvisabile soprattutto in un certo disinteresse per la loro rinascenza culturale, in contrasto come si è detto con il suo interesse per i cechi – sembra acuirsi soprattutto negli anni Trenta e alla fine della seconda guerra mondiale, e cioè in un momento di forte tensione e violenza politica. Gli anni Trenta sono infatti il periodo in cui il TIGR, il movimento di resistenza degli sloveni e croati d'Italia contro la violenza fascista, ricorre a sua volta, per colpire le autorità italiane, ad atti di violenza a danni di cose e persone su cui gli storici discutono oggi se si tratti di atti terroristici o meno. La fine della seconda guerra mondiale è poi anch'essa caratterizzata dalle violenze fra italiani e sloveni che contraddistinguono l'insediamento dei partigiani jugoslavi a Trieste nel maggio del 1945 – e che Stuparich registra attentamente, a mio parere lasciando passare un po' in secondo piano le violenze inflitte dagli italiani nel periodo fascista e durante la guerra non solo agli sloveni, ma anche ad altri slavi dei Balcani.

Stuparich torna d'altro canto ad addolcire in parte la propria diffidenza nei confronti degli sloveni nei primi anni del dopoguerra, come anche altri autori triestini di punta, ad esempio Umberto Saba, cercando di contribuire a un clima di maggiore tolleranza in una città che deve ricominciare da capo dopo il ventennio fascista e superare la spirale di violenza fra italiani e sloveni che questo ha scatenato. È nel segno di questo addolcimento che interpreto ad esempio la condanna dell'incendio del Narodni dom da parte dei fascisti che Stuparich inserisce in *Trieste nei miei ricordi*.

Non si può fare di Stuparich un nazionalista antisloveno, dunque, e però non si può nemmeno ignorare il limite evidente – e diffidente – della sua apertura verso gli sloveni. È dunque possibile

capire perché la slovenistica triestina nei suoi studi sottolinei con forza e con una certa amarezza che le aperture agli sloveni da parte italiana sono, quando ci sono, per lo più alla Stuparich, e cioè molto caute e ambivalenti – esattamente e specularmente quanto Berta in *Ritornaranno* lo è nei confronti degli italiani presso cui lavora. La slovenista di area triestina Marija Pirjevec rileva ad esempio in una sua raccolta di saggi, parlando della prospettiva che la letteratura italiani di Trieste ha sugli sloveni, che “slovinci z ene strani so, čeprav bi ne smeli biti, in da je celotna političnokulturna zgodovina mesta pogojena tako, da bi jo večina najraje potisnila v ozadje zavesti kot nekakšno bolezen, o kateri ne smeš govoriti” (“gli sloveni da una parte ci sono, sebbene [dall'altra] non dovrebbero esserci, e che tutta la storia politico-culturale [anche slovena] della città è condizionata in maniera tale che la maggioranza [italiana] la reprimerebbe, al meglio, nel fondo della coscienza come un qualche dolore di cui non si può parlare”, Pirjevec 1992: 62). O di cui si può magari parlare, ma solo mostrandone alcuni aspetti e non altri, come nel caso di Stuparich – e questo la dice lunga sul radicamento della diffidenza della cultura italiana di Trieste verso quella slovena, proprio per il fatto che Stuparich è di suo un autore aperto, incuriosito da altre culture, anche da quelle slave, al punto da fare vere, ricerche sui cechi.

La mia Berta, ovvero anatomia del pregiudizio

Credo che si possa ora, dopo questa lunga digressione/ premessa su Berta e Stuparich, fare moviola di tutto e ritornare al momento in cui arrivo a casa, in un bellissimo palazzo di epoca fascista o appena post-fascista, incontro Jasmina, la ribattezzo Berta fra me e me e poi, rimasto solo, mi siedo sul divano e non penso più né al fascismo né a Jasmina/ Berta, ma mi lascio cullare dal bel panorama che vedo di fronte a me. Questa scena dovrebbe ora avere per chi legge tutto un altro spessore – lo spazio di Trieste vi acquista molta più densità.

Eccomi dunque arrivare, l'italiano cosmopolita trapiantato in Germania, in una casa triestina di storia borghese – e storia borghese a Trieste vuol dire il *business* del porto imperiale dell'Austria-Ungheria prima e quello dell'imperialismo fascista dopo, due fenomeni con cui si devono confrontare nel corso del tempo tutti coloro che vivono in città, borghesi e non – e cioè sia quelli che questi poteri li vogliono cavalcare, servire o comunque accettare per far fortuna, sia quelli che l'Austria-Ungheria e il fascismo li criticano *in parte* o *in toto* e li vogliono in qualche modo rinnovare o abbattere, come fa Stuparich, o come fa parte non solo del ceto più basso, ma anche della borghesia slovena che Stuparich non vede e non vuole vedere. Io, dal canto mio, sono pure un figlio della cultura borghese, anche se di quella stessa cultura borghese *New Left* che anima la biblioteca dei miei proprietari di casa a Trieste: una cultura borghese non nazionalista che a partire dagli anni Sessanta ha voluto – in rottura con la cultura borghese liberale e soprattutto fascista, e in parziale convergenza e alleanza con la cultura proletaria del secondo dopoguerra – credere nella tolleranza, nei diritti civili del singolo e in quelli delle minoranze o dei gruppi più fragili e *underdogs*, e non nella propria nazione e nella sua grandezza in quanto tale, per principio. [4]

Io, insomma, cosmopolita, *New Left* e sloveno-parlante arrivo in casa... E mi basta, per sentirmi deluso ed essere preso da un crampo interculturale non proprio *left*, che la signora Jasmina che la casa me l'ha rassettata – e che non è nemmeno slovena, che non so se sia serba o magari bosniaca o magari di un altro posto, ma in ogni caso parla serbo – non mi riceva con l'entusiasmo che mi aspetto quando faccio sfoggio del mio sloveno e le manifesto le mie *dialogical skills*. Mi basta, insomma, questo piccolo sgambetto al mio narcisismo intellettuale per trovare la signora un tipo scontroso e lievemente ingrato, mi basta questo per associarla istintivamente alla figura ombrosa della Berta di Stuparich (ma non è, in fondo, qualcosa che contraddistingue molto l'esperienza *New Left*

essere cosmopoliti e suscettibilmente narcisisti allo stesso tempo?).

Ma come fa, cara signora, – rimuginando tra me e me immaginando di parlare con Jasmina/ Berta – a non vedere (e ammirare) la strada che ho fatto rispetto alla famiglia Vidali in *Ritourneranno*, e a non accorgersi di quanto sono lontano io dai pregiudizi tutti italiani che Stuparich aveva sulla sua Berta, quei pregiudizi idealisticamente hegelomazziniani sì, non brutali dunque, ma comunque pregiudizi? Non vede dunque, cara signora, che Stuparich, il mio predecessore mezzo boemista, cercava magari di imparare il ceco, ma non ci pensava nemmeno a parlar sloveno, mentre io sì, lo parlo, e che lui a differenza mia non sapeva chi è Trubar o comunque lo sapeva meno di me (che poi io neanche fossi un esperto del tema...) – e che Stuparich non conosceva o non voleva conoscere il ruolo che Trieste svolge per la rinascita culturale slovena, un tema su cui io invece ho letto tanto?

Questa mia reazione all'incontro con Jasmina/ Berta mostra benissimo che io magari rispetto a Stuparich un po' avanti ci sono anche andato, ma non ne ho poi fatta molta di strada, in fondo. I suoi pregiudizi mi stanno sottopelle, pronti ad affiorare quando si presenta una piccola difficoltà, o una lieve contrarietà: è sufficiente che una persona immigrata dalla ex-Jugoslavia a Trieste – ma avrebbe potuto essere di qualche altra parte dei Balcani, o anche essere arrivata, attraverso i Balcani, dall'Asia – si dimostri poco attenta alla mia apertura culturale e non mi dia le piccole conferme o soddisfazioni culturali di cui ho bisogno perché io la chiami fra me e me Berta. Il che significa: equivalente odierno degli sloveni di ieri, immigrati dalla campagna a Trieste, incolti e diffidenti, incapaci di apprezzare a pieno la mano tesa di chi nel tempo ha sviluppato una cultura cosmopolita e cerca di condividerla instaurando un contatto.

Non scrivo questa autocritica per autodenuncia o per finta autodenuncia che mostri per negazione quanto sono sensibile e riflessivo (beh, questo forse un pochino sì...) – lo scrivo perché questo fatto qui del camminare per le strade dei propri narcisismi e pregiudizi cercando di superarli, e poi però scoprirsi ritornare più volte allo stesso pregiudizio interiore, anche se magari un po' mutato e più autocritico, beh questo fatto di muoversi in spazi abbastanza circolari descrive bene, secondo me, cosa siano sia una casa sia una frontiera.

Ed è questo il momento di rifarsi a Bachelard e Lotman per vedere come si può interpretare, dalla loro prospettiva, tutto quello che ho detto fin qua sulla mia casa a San Vito e sulla mia Berta e quella di Stuparich, sulla storia di Trieste, sulla circolarità di narcisismo e pregiudizio ecc. È sarà questo il momento anche di constatare che, a conti fatti, sono magari più lotmaniano nei metodi, ma in definitiva molto bachelardiano nella mia visione del mondo e nelle mie forme del desiderio.

Un'ultima precisazione prima di cominciare l'analisi: le considerazioni che seguono sono molto basate sui due testi di Bachelard e Lotman che ho citato negli antefatti, e cioè rispettivamente *La poétique de l'espace* e "O metajazyke tipologičeskijh opisaniy Kul'tury", e non pretendono di inquadrare questi due lavori nel percorso intellettuale completo dei due pensatori. Chi legge deve tenere dunque a mente che quando mi occupo dell'approccio di Bachelard o delle teorie di Lotman non mi riferisco, anche se sembra parlare in generale, all'interesse del loro lavoro. È vero infatti che, se anche nei miei due testi di riferimento sono secondo me riscontrabili alcune caratteristiche fondamentali del pensiero bachelardiano e lotmaniano, una trattazione più specifica dovrebbe tener conto dell'evoluzione di Bachelard da epistemologo della scienza a, come ho detto sopra, fenomenologo dell'immaginazione, mentre la semiotica della cultura di Lotman passa negli anni da schemi di pensiero più regolatamente binari, quelli che interessano qui, a forme

accentuatamente dinamiche, in cui hanno grande rilevanza il concetto di esplosione, cui accennavo negli antefatti, e la comparazione di schemi binari e ternari della cultura. Tutto questo rappresenta però una digressione/ premessa cui è necessario in questa sede rinunciare.

Bachelard, i grattacieli e la casa di mia nonna

Bachelard considera la casa – o meglio: il rapporto fra essere umano e casa – in *La poétique de l'espace* come un luogo privilegiato per capire la maniera umana di essere nel mondo (l'espressione richiama la fenomenologia di Husserl e il pensiero di Heidegger, che Bachelard ha presente, tanto che parla di *Dasein* e si definisce fenomenologo, per quanto ci sarebbero precisazioni da fare sulla relazione fra la sua fenomenologia e quella husserliana... ma anche a questa digressione/ premessa rinuncio). Bachelard osserva: "La maison est notre coin du monde" ("La casa è il nostro angolo di mondo", Bachelard 2012: 32) e spiega quest'immagine in diversi modi, fra cui uno importante è quello della casa nella tempesta: "Envers et contre tout, la maison nous aide à dire: je serai un habitant du monde, malgré le monde" ("Contro tutto e tutti, la casa ci aiuta a dire: sarò un abitante del mondo, malgrado il mondo", Bachelard 2012: 72). La tempesta per Bachelard non rappresenta qui solo il volto distruttivo della natura, ma anche quello distruttivo dell'umanità stessa, la sua capacità di essere violenta. La casa è invece, rispetto a natura e umanità violenta, "le véritable être d'une humanité pure, l'être qui se défend sans jamais avoir la responsabilité d'attaquer" ("il vero essere di un'umanità pura, l'essere che si difende senza mai avere la responsabilità di attaccare", Bachelard 2012: 71). Bachelard attribuisce alla casa anche la capacità di legare la natura, quando questa è clemente, a sé e all'uomo, e non solo di tenerla a distanza quando infuria. È il caso delle "maisons qui intègrent le vent" ("case che integrano i venti", Bachelard 2012: 78), il tipo di casa "bien

enracinée” (“ben radicata”) che ama “avoir une branche sensible au vent, un grenier qui a des bruits de feuillage” (“avere un ramo sensibile al vento, un solaio in cui si sente rumore di foglie”, Bachelard 2012: 78).

Un altro aspetto del rapporto essere umano/ casa che interessa Bachelard è il fatto che ogni casa finisca, nella vita di una persona, per diventare una figurazione della propria casa natale: “la maison natale est physiquement inscrite en nous” (“la casa natale è fisicamente iscritta in noi”, Bachelard 2012: 42). È per questo che Bachelard guarda alle case come luoghi onirici che, connettendosi ai ricordi consci e inconsci dell’infanzia, riportano gli esseri umani a regioni originarie del loro essere, quelle delle loro prime esperienze nel mondo. Il tema della casa per sognare – a occhi chiusi o aperti – è dunque uno di quelli in cui la fascinazione di Bachelard per l’idea di trovare se stessi risalendo al primigenio si mostra in maniera più chiara: “Et bien des rêveurs veulent trouver dans la maison, dans la chambre, un vêtement à leur taille” (“E un buon numero di sognatori vogliono trovare nella casa, nella camera un vestito della loro taglia”, Bachelard 2012: 91), laddove la taglia dell’adulto va letta in continuità con quella del bambino, come un suo sviluppo che può essere ripercorso a ritroso nei sogni. L’onirismo è a sua volta una delle forme della “grâce de la sur-imagination” (“grazia della sovrimmaginazione”, Bachelard 2012: 253), una maniera cioè di prendere come tali, integre, le immagini che conserviamo di esperienze originarie o che produciamo in base a queste, senza analizzarle (scomporle quindi) razionalmente, alla ricerca “des raisons et de causes” (“di ragioni e cause”, Bachelard 2012: 252) – ma al contrario esagerandole per gustarle meglio nella loro pienezza, proprio come in poesia. Questo è secondo Bachelard il compito del fenomenologo, che nelle sue riflessioni “porte l’image à la frontière même de ce qu’il faut imaginer” (“porta l’immagine alla frontiera stessa di quello che è necessario immaginare”, Bachelard 2012: 252) perché cerca così di evocare l’intensità di qualcosa

di primigenio – che, proprio perché rappresenta un’origine, ha in sé la forza di rinnovare il *Dasein* dell’uomo lungo l’arco di tutta la sua vita.

Basta questo breve riassunto di *La poétique de l’espace*, per rendere palpabili le somiglianze, cui accennavo, di Bachelard con Husserl – l’idea di risalire al punto più primo possibile, l’interesse per i domini dell’intuitivo e dell’apparentemente o effettivamente immediato – e con Martin Heidegger, soprattutto il tardo Heidegger della fascinazione per il linguaggio poetico. Anche la ritrosia di Bachelard a parlare di case e cronotopi concreti ricorda Heidegger: Bachelard evita di presentare case precise, in certi luoghi e di certi tempi, di cui si potrebbero fornire le coordinate geografiche e storiche, e preferisce invece accennare a tali coordinate in maniera metaforica, come non meglio specificate tempeste naturali o umane. Le case di Bachelard si tengono sul vago, tendono piuttosto all’archetipico – e non per nulla chi legge se le immagina come vecchi casolari di un tempo (per quanto senza tempo), formate soltanto da piano terra e pian terreno, probabilmente di pietra, in mezzo alla campagna. Hanno tutte anche una cantina e un solaio, l’una per le paure più fonde e l’altro per le gioie più intime dell’infanzia, e non manca loro, naturalmente, una finestra che rimane illuminata anche nella tempesta dalla luce calda e fiavole di una candela o di un *abat-jour*.

Cosa direbbe allora Bachelard della mia casa di Trieste, cioè di città, a più piani e in stile funzionalista, se anche fascista, e del fatto che la abito ad un piano piuttosto in alto? Bachelard la guarderebbe probabilmente con sospetto e penserebbe che le sue dimensioni di *I wanna be* moderna come un grattacielo la allontanano dalle paure e dalle gioie dell’infanzia e le tolgono la capacità di essere onirica:

“les gratte-ciel n’ont pas de cave. Du pavé jusqu’au toit, les pièces s’amoncellent et la tente d’un ciel sans horizons enclôt la ville entière. Les édifices n’ont à la ville qu’une hauteur extérieure.

Les ascenseurs détruisent les héroïsmes de l'escalier. [...] Et le chez soi n'est plus qu'une simple horizontalité. Il manque aux différentes pièces d'un logis coince à l'étage un des principes fondamentaux pour distinguer et classer les valeurs d'intimité." (Bachelard 2012: 53-54)

"I grattacieli non hanno cantine. Dal pavimento fino al tetto, le stanze si accumulano e la tenda di un cielo senza orizzonti racchiude la città intera. Gli edifici non hanno in città che un'altezza esteriore. Gli ascensori distruggono gli eroismi della scala. E l'essere a casa non è più che una semplice horizontalità. Manca alle differenti camere di un'abitazione, schiacciate su un unico piano, uno dei principi fondamentali per distinguere e classificare i valori d'intimità."

Mi viene in mente qui, dopo il professore di storia e filosofia e la professoressa di italiano al liceo, il mio professore di filosofia della storia (attenzione: non di storia della filosofia) all'università – lui però a differenza degli altri due non saprei bene definirlo politicamente, anche se una volta dichiarò di sentirsi congeniale all'anarchia (ma non so a quale idea di anarchia pensasse). Questo professore diceva, per farci capire le sue perplessità su Heidegger: Ecco qua un filosofo che scrive all'epoca delle grandi metropoli e che invece di cercare di acchiapparne lo spirito come fa tanto modernismo, avanguardistico o meno, si costruisce un sistema di pensiero basato sulle immagini del bosco e della radura – e va a vivere in una casetta in mezzo agli alberi. La casetta di Heidegger potrebbe in effetti essere considerata una casetta *à la* Bachelard, la cui critica dei grattacieli avrebbe probabilmente irritato il mio professore di filosofia della storia proprio come lo irritava il disagio che Heidegger prova per la modernità urbana. Bisogna però dire, pensando al mio professore, che ciascuno ha i propri pregiudizi di gusto (in un senso più neutro dunque della parola pregiudizio rispetto a quello che ho inteso sopra parlando dei pregiudizi italiani sugli sloveni – un senso peraltro proprio heideggeriano, in cui il pregiudizio indica una generica

preimpostazione del pensiero). Bachelard e Heidegger hanno infatti una preferenza per il non moderno, il mio professore di filosofia della storia raccontava invece spesso di essere preimpostato come uomo di città e di non poter vivere senza locali e luci notturne, o senza i cinema. È difficile che una persona così potesse trovare davvero congeniali autori che mostrano riverenza per la natura (certo, qualcuno leggendo qui potrebbe voler chiedere quale sia il rapporto esatto fra pregiudizio nel senso di prevenzione che condanna, come quello degli italiani sugli sloveni, e pregiudizio nel senso di preimpostazione del pensiero, come quello di Bachelard, Heidegger e del mio professore su città e campagna/ natura: il pregiudizio/ prevenzione dipende dal pregiudizio/ preimpostazione? O viceversa? Oppure sono due cose distinte? Questa sarebbe un'altra interessante digressione/ premessa teorica, ma la salto più agilmente che posso).

Bachelard avrebbe comunque potuto sorprendere il mio professore filomodernista di filosofia della storia perché la sua poetica dello spazio è comunque perfettamente capace, forse malgrado Bachelard stesso, di spiegare quel che di intensamente intimo può invece succedere anche nello pseudo-grattacielo triestino che mi fa da casa. Lo dico pensando all'immagine, forte, che conclude il mio arrivo, quando mi ritrovo seduto sul divano, beato di fronte alle finestre in successione della parete stondata di fronte a me, intento a contemplare il parapetto del balcone che corre a mezzo tondo sulla facciata della casa, e il mare che corre a sua volta incessante sul balcone a filo del parapetto. L'immagine di me, dunque, imbambolato in una curva azzurra e luminosa – provo qui a esagerare l'immagine con la sovrimmaginazione come suggerisce Bachelard – mentre mi godo la sensazione di perfetta confortevolezza della mia nuova casa triestina.

Bachelard potrebbe, in fondo, addirittura non stupirsi che mi succeda qualcosa che lui definirebbe primigenio in una casa d'ispirazione moderna – perché il mio edificio triestino ha sì

dimensioni secondo lui troppo grandi per garantire intimità, ma è d'altro canto, come ho già ripetuto fino a stancare, stonato, una caratteristica assolutamente da non sottovalutare nella poetica bachelardiana dello spazio. L'ultimo capitolo di *La poétique de l'espace* si intitola infatti *La phénoménologie du rond* ("La fenomenologia del tondo"), e dice fra le altre cose: "Et dans le paysage arrondi tout semble se reposer. L'être rond propage sa rondeur, propage le calme de toute rondeur" ("E nel paesaggio arrotondato tutto pare riposarsi. L'essere tondo diffonde la sua rotondità, diffonde la calma di tutta la rotondità", Bachelard 2012: 263). Bachelard ha ragione: è una calma avvolgentemente rotonda quella del mio balcone sul mare, che mi fa dimenticare, almeno per un po', la complicata storia di Trieste, il fascismo, i nazionalismi, il cosmopolitismo, Berta, Stuparich, la *New Left* eccetera... Una tranquillità chiusa a sfera su sé stessa in cui posso semplicemente essere non problematico.

È un attimo, questo, in cui mi apro a una condizione originaria vissuta nella mia casa d'infanzia, come sostiene Bachelard? Non saprei. So però che – se seguo la sua indicazione e cerco dietro la mia casa triestina l'archetipo della casa della mia infanzia – non trovo nel mio caso i casolari di campagna che fanno da spunto a Bachelard, bensì una casa di città, che tra l'altro non è nemmeno la mia, ma quella dei miei nonni paterni a Bergamo. È una casa comunque importante per il me bambino, una casa in un quartiere costruito, come la parte di San Vito in cui sto a Trieste, per la borghesia di un'epoca fascista o di poco postfascista, una casa anche questa edificata, credo, dopo la Seconda Guerra mondiale, ma in chiara continuità con l'architettura civile del periodo antecedente la guerra. L'odore per le scale ampie dell'edificio in cui vivono i miei nonni è un po' simile a quello che sento ora a Trieste, ma i balconi dei miei nonni sono molto più piccoli di quello che ho qui sul mare, e né questi né la facciata della casa, decisamente più piccolo-borghese di quella di San Vito, sono stonati.

Bachelard ha però comunque ragione a dire che è facile che si instauri un nesso fra le case che abitiamo da adulti e quelle dell'infanzia – e in questo caso il nesso fra la mia casa triestina e quella dei miei nonni a Bergamo è anche molto evidente, perché la nonna che mi aspetta nei miei ricordi sui piccoli balconi di Bergamo – una nonna amatissima – è istriana figlia di una triestina, ed è nata quando l'Istria era ancora parte dell'Austria-Ungheria, ha vissuto il fascismo in Istria e poi seguito la madre e i fratelli in Italia dopo la seconda guerra mondiale, ha vissuto un po' a Trieste e poi si è trasferita a Bergamo.

La casa della mia infanzia, che come dice Bachelard io ritrovo nella mia nuova casa di Trieste, è dunque lontana da Trieste, ma racconta cose molto simili a quelle che ho registrato al mio arrivo nella casa di San Vito – è il mondo di cui ho parlato sopra, il mondo degli Asburgo, del fascismo, degli italiani e degli sloveni di Trieste, ma anche degli italiani, sloveni e croati d'Istria. O come dicono mia nonna e due suoi fratelli – che abitano, dopo la guerra fino alla morte, uno a Trieste e l'altro a Gorizia e vengono a trovarla a volte a Bergamo, riempiendole la casa dello stesso dialetto che sento oggi parlare a San Vito – è il mondo alla frontiera con gli slavi... Dicono quasi sempre slavi, come se non venisse loro spontaneo fare la differenza fra sloveni e croati, e come se non volessero tenere in nessun conto il fatto che ci sono diversi altri gruppi di slavi, nei Balcani come altrove. Il fatto è che, a ben pensarci, questi slavi nei discorsi di mia nonna e dei suoi fratelli diventano a volte un po' tutti delle Berte (proprio come Jasmina, che parla serbo, non sloveno, ma per me è comunque diventata una Berta)... un gruppo generico delle cui specificità interne non si sa granché. L'idea degli slavi viene piuttosto ridotta, nei discorsi che sento fare nella casa dei miei nonni, a un'idea generica di campagna e ambiguità, in stretto rapporto ma anche in concorrenza con gli italiani di Trieste, cui gli slavi non vorrebbero più, ingrati, riconoscere il merito di aver loro insegnato proprio quella cultura urbana

con i cui mezzi ora tenterebbero di soppiantare proprio i loro vecchi maestri. Sono soprattutto i miei prozii a battere su questo tasto, risentiti del fatto che la loro Istria natia sia passata dopo la guerra (in più fasi storiche che ora non sto a rievocare) dall'Italia alla Jugoslavia – mia nonna invece è più conciliante verso il punto di vista sloveno e croato e più pronta a considerare la loro politica e tutta la politica iugoslava come una reazione alla repressione fascista. È più aperta perché ricorda le sue esperienze di maestra in un paesino croato-parlante dell'Istria, dove era andata per italianizzare “tutti” gli slavi secondo i programmi della scuola fascista e aveva finito per conoscere “degli” slavi, persone concrete con una loro specificità e con alcune delle quali aveva stretto un legame individuale. Certo però che anche Berta stringe, in *Ritorneranno*, un legame individuale con i membri della famiglia Vidali – eppure sia la sua visione di loro come la loro di lei oscilla fra la considerazione soggettiva delle persone e la generalizzazione “italiani padroni *versus* sloveni servi” o, al contrario, “italiani civilizzati *versus* sloveni barbari”. Penso che rapporto fra mia nonna e i croati del suo piccolo paese istriano non debba essere stato meno ambivalente, eppure in qualche modo sufficientemente dialogico per rendere la sua percezione degli slavi d'Istria più sfaccettata di quella dei suoi fratelli.

Tutti questi elementi, e cioè le frontiere che solcano il rapporto di Berta e dei Vidali, così come quelle che marcano le relazioni di mia nonna e dei suoi fratelli con gli slavi/ sloveni/ croati dall'altra – frontiere che si possono concretamente rintracciare nello spazio collettivo e/o personale come nel caso-simbolo del Narodni dom sloveno di Trieste o del paesino istriano in cui mia nonna faceva la maestra – non si possono rappresentare bene con la poetica dello spazio di Bachelard. Non bisogna farsi ingannare, a questo proposito, dal fatto che Bachelard dichiara che lo spazio della casa sia connesso al passato e all'infanzia che riemergono, perché il suo scopo non è quello di analizzare gli

aspetti temporali e socioculturali di questo passato e di questa infanzia, bensì quello di superarli per raggiungere attraverso la sovrimmaginazione esperienze originarie, e cioè quasi astoriche perché ancora all'inizio della storia di un individuo. La prospettiva bachelardiana non è dunque adatta per cogliere l'intreccio di quei processi e conflitti, costruiti di tempo, che caratterizzano il rapporto fra i gruppi nazionali nella regione di Trieste. Bachelard, lo si è visto, è un'ottima cassa di risonanza per quando si vuole meditare su quelle esperienze in cui lo spazio ci regala un istante estatico – ma è Lotman a cui ci si deve rivolgere, quando uno la storia vuole invece provare a modellarla.

Lotman – poliani/ italiani versus dravliani/ sloveni

L'approccio di Lotman allo spazio in “O metajazyke tipologičeskijh opisanih Kul'tury” è, al contrario di quello di Bachelard, molto basato sulle specificità socioculturali della rappresentazione spaziale (cosa ancora più evidente in altri suoi studi, in cui Lotman analizza spazi precisi, sia cosiddetti reali sia di finzione, come ad esempio “Problema chudožestvennogo prostranstva v proze Gogolja” (“Il problema dello spazio artistico in Gogol”, 1968) e alcune parti di *Struktura chudožestvennogo teksta*, tradotto come “La struttura del testo poetico”, 1970 – non posso però tener conto di questi testi in questo scritto). Il punto di partenza per Lotman non è l'origine o la natura nel senso di qualcosa di originario perché preesistente all'uomo, bensì proprio la cultura nel senso della citazione che ho posto negli antefatti, e cioè come qualcosa di non ereditario, che viene costruito e può essere variato.

Lotman è un amante delle forme geometriche. La sua idea di cultura è un po' come il gioco del lego, e il suo materiale da costruzione sono i segni, nella definizione che gli viene dallo strutturalismo *à la* De Saussure e *à la* Jakobson: la cultura

attribuisce a svariate entità significanti un significato, facendone così dei segni che poi abbina in modi diversi come tasselli di un gioco di costruzioni che vengono assemblati e riassemblati, e qualche volta radicalmente smontati in un processo di continua significazione segnica del reale che prende il nome di semiosi. Lotman applica questo concetto non solo ai segni linguistici, ma a ogni elemento della cultura (gli spazi, che interessano qui, ma anche i vestiti, i giochi e altre pratiche sociali come il duello ecc.) – assomigliando in questo allo strutturalismo francese di un Claude Lévi-Strauss o di un Roland Barthes che, proseguendo su una strada già inaugurata da quello praghese, si occupa dal punto di vista semiotico di un po' di tutto: di culture alimentari, di giardini, della moda ecc.

So di richiamare cose risapute – ma fare lo *storytelling* delle teorie ripetendo le informazioni base è qui importante non solo, come secondo me sempre e dappertutto, per predisporre alla comprensione richiamando un contesto, anche se probabilmente già conosciuto (il “c’era una volta” ci deve essere per la teoria come per le fiabe!), ma anche per prepararsi a discutere le differenze fra Bachelard e Lotman: il primo infatti punta a una comprensione sintetica dello spazio, alla riproposizione amplificata di un’immagine a fondo primordiale che Bachelard dice essere vicina all’*onirismo* per le sue caratteristiche associative, il secondo invece cerca una comprensione analitica – e vede lo spazio come un meccanismo (s)componibile di segni che si basa su principi di costruzione chiari.

La frontiera è uno dei principi di costruzione più costitutivi dello spazio culturale secondo Lotman – e anche l’elemento che esemplifica chiaramente perché il suo modello teorico sia, alla base, di natura binaria. Lotman parte dal presupposto che “La ‘propria cultura’ è considerata come unica. A essa si contrappone la ‘non cultura’ delle altre collettività” (Lotman 1975: 145), e la frontiera è esattamente lo spazio di contrapposizione fra le due zone: “Si può

annoverare, come uno dei tratti più generali dei modelli della cultura, la presenza in essi di una frontiera fondamentale che ne divide lo spazio in due parti distinte. [...] L’interpretazione semantica più semplice di un simile modello della cultura sarà l’opposizione: noi vs gli altri” (Lotman 1975: 155). Lotman sostiene che il tratto fondamentale che oppone noi/ cultura a altri/ non cultura è “l’opposizione ‘interno – esterno’ come la trascrizione spaziale dell’antitesi ‘organizzato (fornito di una struttura) – non organizzato (privo di struttura)’” (Lotman 1975: 157).

È però fondamentale sottolineare che il modello lotmaniano, per quanto binario, è piuttosto sofisticato, perché relativizza l’idea di altri-non cultura-non organizzato riconoscendo che “può esistere l’idea che il mondo dall’altra parte sia caratterizzato da una *propria* particolare organizzazione” (Lotman 1975: 164, corsivo nel testo citato). Il predicato di non-organizzazione è quindi solo relativo alla prospettiva del noi-cultura, per cui anche una organizzazione altra appare sempre un po’ come una non organizzazione: è infatti possibile e non raro, secondo Lotman, ipotizzare razionalmente che ciò che sta al di fuori del noi-cultura sia un sistema ordinato, ma questo non basta per renderne completamente discernibili le strutture, che continuano in qualche modo ad apparire almeno parzialmente come informi.

Il modello lotmaniano è altresì sofisticato perché non prevede che l’identificazione con il noi-cultura fondi necessariamente un giudizio di valore a favore del proprio spazio organizzato al di qua della frontiera: “la valutazione [...] può, in linea di principio, essere doppia (ciò che farà riscontro, in sede di trascrizione, ai due possibili modi di orientamento dello spazio)” (Lotman 1975: 157) – e cioè si può voler portare il noi-cultura dal dentro al fuori, quando si vuole esportare cultura-organizzazione, o ci si può spostare dal loro-fuori al noi-dentro, quando si vuole importare non-organizzazione/ organizzazione altra perché si guarda al noi-cultura in maniera negativa.

È rilevante, per capire le sfaccettature del pensiero di Lotman, mettere insieme il primo aspetto complesso della sua teoria – e cioè il fatto che secondo lui non è mai davvero possibile comprendere l'organizzazione di un'altra cultura, che apparirà sempre, anche per chi ne riconosce la legittimità in via di principio, almeno parzialmente una forma di non organizzazione – con questo secondo aspetto, secondo cui è però possibile dare un giudizio di valore positivo dell'altro non organizzato. Conseguenza infatti dalla correlazione di questi due aspetti che, secondo Lotman, un tipico movimento interno alle culture è la loro autocritica, che passa attraverso la rivalutazione dell'“altri vs noi”, la quale però non corrisponderebbe a una comprensione reale dell'altra cultura, ma sarebbe più che altro una forma di idealizzazione di quella che si percepisce come la non organizzazione altrui, caotica ma energetica, e che si vuole contrapporre al proprio noi evoluto ma decadente. Questa idealizzazione porta a vedere la non organizzazione come potenziale innovatore, una specie di selvaggio fascinoso.

Il modello di Lotman è infine complesso anche perché riconosce che a partire da una divisione binaria basica se ne possano aggiungere altre interne ai due spazi divisi in partenza – e non è detto che in tutte le divisioni l'orientamento sia lo stesso (in tutti i casi dal noi agli altri piuttosto che sempre dagli altri al noi), e nemmeno che l'orientamento sia unico: “I modelli più complessi sono caratterizzati dal funzionare simultaneo di entrambi gli orientamenti” (Lotman 1975: 176).

Un aspetto molto conosciuto del pensiero di Lotman sulla frontiera è il fatto che il suo superamento da parte di una figura stia alla base dell'intreccio: “Appunto perché nella struttura di qualunque modello culturale rientra l'impossibilità di superare la frontiera, la più tipica impostazione dell'intreccio è il movimento attraverso la frontiera di uno spazio. *Lo schema di un intreccio nasce come lotta contro la costruzione del mondo*” (Lotman 1975: 168, corsivo)

nell'originale). Lotman porta a questo proposito in “O metajazyke tipologičeskijh opisanij Kul'tury” esempi letterari, ma data la sua tendenza a leggere ogni ambito della cultura come un sistema di segni, si intende perché anche gli eventi nel mondo cosiddetto reale siano, tanto quanto quelli letterari, modellizzabili per Lotman come superamenti di frontiere. Questi superamenti sono però secondo lui superamenti temporanei, visto che il loro movimento è sì in un primo momento in linea retta, dal dentro al fuori o viceversa, ma diventa poi tendenzialmente circolare perché il protagonista del movimento tende a tornare al suo luogo d'origine, per quanto in parte cambiato e cambiandolo lui stesso. L'intreccio intorno alle figure è poi tanto più complesso quanto è complesso il sistema di orientamento delle frontiere che queste attraversano: “la traiettoria dell'eroe può non solo intersecare la frontiera principale, ma trovarsi in movimento anche rispetto a demarcazioni più particolari” (Lotman 1975: 179). Si può aggiungere che, stando alla multiorientatività dei modelli di cultura complessi, le figure possono attraversare le frontiere in maniera ambivalente, pensando contemporaneamente di andare verso un luogo peggiore o migliore, volendo e non volendolo fare ecc.

Questo breve riassunto della teoria di Lotman si limita alla sua tipologizzazione astratta della frontiera e può apparire ancora lontano dal dato storico della frontiera italo-slovena a Trieste che mi interessa qui, ma la distanza non è di fatto molto grande. Lotman è, come ho detto, a sua volta attento al dato storico-culturale e i suoi esempi riguardano notoriamente non tanto la cultura italiana e non certo quella slovena, ma soprattutto la cultura slava orientale, specialmente russa, in particolar modo nel medioevo, ma anche nel periodo barocco e illuminista per arrivare al romanticismo e oltre, fino a scrittori come Tolstoj e più in là. Si può quindi prendere il famoso esempio con cui Lotman spiega l'opposizione fra cultura e non cultura a partire dal *Racconto dei tempi passati*, la cronaca medievale degli slavi orientali:

“I Poliani hanno una consuetudine vs ‘I Drevliani vivevano al modo delle bestie’” (Lotman 1975: 146) e vedere come il nucleo del problema nei rapporti fra italiani e sloveni a Trieste sia stato storicamente proprio quello evocato da Lotman per il medioevo slavo-orientale. Gli italiani – forse già nel medioevo e nell’età moderna, e in ogni caso a partire dall’Ottocento – avrebbero infatti potuto scrivere nei loro propri racconti sui tempi passati “Gli italiani [di Trieste, ma non solo] hanno una consuetudine vs ‘gli sloveni/ slavi [di Trieste, ma non solo] vivevano al modo delle bestie’”. Stuparich scrive in *Ritornarono*, nel suo modo più riservato e più stemperato, qualcosa di poi non troppo dissimile, parlando di Berta e del profumo delle sue vacche.

La digressione/ premessa che dovrebbe partire qui – e non partirà – è che sono effettivamente stati fatti degli studi sulla storiografia e in generale sulla memoria culturale italiana di Trieste che magari non applicano direttamente le teorie di Lotman, ma avvallano la tesi “Poliani vs Drevliani”, mostrando come la cultura italiana insista, rappresentando il rapporto con gli sloveni, sul binomio interno-noi-città-organizzazione contro esterno-altri-campagna-non organizzazione: una lettura acuta al riguardo è lo studio della storica triestina slovena Marta Verginella: “Stadt und Land. Paradigma einer ethnozentrischen Leseart” (“Città e campagna. Paradigma di una forma di interpretazione etnocentrica”, 2006). Lo studio è interessante anche perché mostra che gli sloveni, quando non cercano l’assimilazione alla cultura italiana, tendono a ribaltare il modello italiano secondo l’opposizione speculare: interno-noi-campagna-organizzazione *versus* esterno-altri-città-non organizzazione. Ci sono però quelli, da entrambe le parti, che considerano invece positivo il mondo della non organizzazione altrui (contrapponendolo, come dice Lotman, alla propria organizzazione decadente) – italiani inclini alla campagna slovena e sloveni inclini alla città italiana. Verginella mostra però che tutte queste posizioni si fondano, alla fine, su una forte semplificazione in chiave

binaria di ciò che sono città e campagna (ma soprattutto quest’ultima).

Un’altra lettura interessante per contestualizzare i pregiudizi di parte italiana sugli sloveni – e qui particolarmente attinente perché si richiama a Lotman, parte dal medioevo e cita il *Racconto dei tempi passati* – è un articolo del russista sloveno triestino Ivan Verč sul tema di Trieste come frontiera orientale: “Confine orientale: di linee, aree, volumi” (2011). Verč interpreta Trieste come un caso particolare della frontiera generale fra slavi e resto dell’Europa – una frontiera che fin dalle origini, e cioè dalle migrazioni slave verso Costantinopoli e poi dal rapporto di vicinanza fra slavi e impero carolingio, sottende un *gap* culturale:

“il ‘modello adulto di civiltà’ era oramai saldamente diviso tra un impero carolingio (che un secolo e mezzo più tardi sarebbe diventato il Sacro romano impero) e quello altrettanto consolidato dell’impero romano bizantino. [...] Gli salvati occidentali e meridionali potevano farne parte solo in maniera subordinata: erano arrivati da “oltre il Danubio” ed erano di fatto “periferia” di ogni ipotetico, effettivo o agognato “centro”. E quanto più venivano esclusi dal modello di civiltà dominante, tanto più essi tendevano a costruire un proprio Testo ideale di cultura che fosse accettato come equivalente al Testo ideale della cultura di riferimento.” (Verč 2011: 10)

Verč analizza questo gap attraverso la teoria dello spazio lotmaniano, arrivando alla seguente conclusione:

“Per il mondo ‘slavo’ non si trattava di contrapporre il proprio Testo di cultura a un altro (come il Testo di cultura cristiano si contrappone al Testo di cultura pagano), ma di costituire un Testo di cultura che chiedeva, per così dire, “pari dignità”. Voleva in sostanza essere un testo “sostitutivo” (a conferma del Testo di riferimento) e si ritrovò a essere “additivo” (mettendo in

discussione quello stesso Testo di riferimento). Progetto impossibile, perché un Testo di cultura è per sua natura esclusivo nel fissare i limiti entro i quali collocare la verità assoluta delle proprie informazioni. La pretesa di due Testi di cultura esclusivi di condividere lo stesso spazio geografico (l'Europa) non poteva che trasformarsi in conflitto.” (Verč 2011:11)

L'unica soluzione al conflitto sarebbe secondo Verč quella di instaurare un dialogo fra slavi e resto d'Europa in generale e fra sloveni e italiani di Trieste in particolare – dialogo nel senso, anche questo lotmaniano, di “un meccanismo di produzione di una nuova informazione che non esisteva prima del contatto dialogico” (Lotman 1984: 38, è una fonte in tedesco che però non ho sottomano e cito da Verč 2011: 14). Il dialogo inteso in questo modo infatti non si presenterebbe, secondo Verč, in maniera velleitaria come un tentativo di risoluzione definitiva dei problemi della frontiera – tentativo che lascia sempre scontenta una parte visto che è l'altra a stabilire i criteri risolutivi – ma equivarrebbe a un esperimento, ad una messa in discussione comune della frontiera il cui risultato rimane aperto. [5]

Lo studio di Verč può essere una stimolante lettura, complementare al testo che sto scrivendo, perché Verč legge il rapporto italo-sloveno in maniera ben più ampia della mia, e cioè sullo sfondo di quello europeo-slavo (mentre io qui parlo al massimo un po' dei cechi di Stuparich e dei croati di mia nonna), a partire dalla sua *longue durée* dal medioevo ad oggi. L'analisi di Verč ricorda molto, nei suoi assunti fondamentali, quella dello storico francese Francis Conte nel suo a mio parere stimolantissimo libro sulla storia degli slavi in Europa, *Les Slaves* (1986), un libro che è in Italia tradotto e conosciuto come un classico, ma che ad esempio non viene quasi mai citato dagli slavisti in Germania – a parte che a Lipsia, dove, leggendolo criticamente e riattualizzandolo, ne abbiamo fatto il nucleo ispiratore di una laurea magistrale internazionale con l'Université libre de

Bruxelles, laurea che si chiama latinescamente “Slavia Litteraria Europaea” e si interroga sul ruolo degli slavi nella storia culturale europea, soprattutto letteraria ma non solo, a partire dal medioevo fino ai giorni nostri. Si tratta di un corso di studi che funziona un po' secondo gli stessi principi d'indagine a partire dai quali io mi sto interrogando in questo testo sull'immagine degli sloveni nella cultura italiana di Trieste... Ma m'interrompo qui, perché questa non è, evidentemente, una digressione/ premessa come le altre, è davvero una divagazione e per di più uno spudorato tentativo di pubblicizzare la nostra laurea magistrale presso un pubblico italiano – e quindi ritorno a Stuparich e a Lotman.

Stuparich, si diceva, caratterizza l'infanzia di Berta e la sua maniera di vivere il trasferimento a Trieste in un modo che risente dello schema Drevliani/ Poliani, così come ne risente anche l'ambivalenza di giudizio suggerita in *Ritornaranno* rispetto al fatto che gli sloveni attorno a Trieste debbano il loro sviluppo culturale alla funzione acculturatrice degli italiani che hanno preso a modello. L'ambigua rappresentazione che Stuparich fa di questa interazione culturale presuppone infatti da una parte una certa idea di superiorità culturale italiana, che guarda in maniera positiva alla missione civilizzatrice di questa – e d'altra parte un certo disagio per il fatto che il fuori sloveno si stia orientando verso il dentro italiano senza però assimilarvisi, e situandosi così in posizione di rivalità. Questo antagonismo presenta però in Stuparich delle connotazioni non simmetriche, perché la nuova civiltà slovena sembra rispetto a quella italiana avere ancora, nella succinta caratterizzazione che *Ritornaranno* fa del suo nazionalismo, elementi retrogradi, ed è inoltre rappresentata come subdola (la figura di Dušan). L'interpretazione che Stuparich dà dello spazio culturale italo-sloveno potrebbe quindi rappresentare per Lotman un buon esempio di spazio culturale ambivalentemente complesso, in cui il giudizio di valore sui movimenti delle figure alla frontiera è doppio.

Il modello della frontiera di Lotman permette d'altro canto di inquadrare anche l'immagine non meno ambivalente che Slataper dà degli sloveni ne *Il mio Carso*: il protagonista italiano del testo, che attraversa la frontiera del noi urbano italiano di Trieste per recarsi presso l'altrui sloveno campagnolo del circondario, lo fa infatti mosso da ammirazione per la non-cultura dell'altra parte, che lui considera per lo meno in potenza più vitale e in ascesa rispetto alla vetusta cultura italiana, ormai priva di nerbo e morente. Lo slancio verso l'altro sloveno viene però bloccato dall'indifferenza di quest'ultimo, dalla passività distante del campagnolo sloveno. Non è difficile legare qui Lotman a tanti studi sull'immaginario coloniale, per cui la non cultura del *bush* non occidentale può destare nel mondo dell'interno-noi occidentale una fascinazione per il selvaggio, come è il caso del Carso sloveno di Slataper. Questa proiezione ha però un carattere ambiguo, che ricorda quello dei modelli di cultura complessi e ambivalentemente multiorientati di Lotman: Lo sloveno carsolino di Slataper è infatti esponente di una cultura che viene sì caratterizzata come ruspante perché ancora vicina alla natura, ma allo stesso tempo anche abbruttita e inconsapevole.

È sempre proprio degli studi coloniali legare l'opposizione città / campagna (o *bush*) a quella fra centro / periferia – una dimensione presente in entrambi Stuparich e Slataper, così come nel mio incontro con Jasmina. La dinamica della nostra interazione mostra infatti che io mi considero più o meno inconsapevolmente venire, in confronto a lei, signora delle pulizie migrante di lingua serba, dal centro dell'Europa – e cerco paternalisticamente di ingraziarmela parlando sloveno, per poi, irritato, associarla alla mezza ingratitudine di Berta quando lei non reagisce come desidero al mio tentativo di avvicinamento culturale.

Il fatto che la condizione di perifericità passi in questi esempi da una cultura all'altra, da quella del *bush* non europeo a quella slovena, da quella slovena a quella di chi parla serbo, è ben compatibile con la modellizzazione di Lotman

secondo cui la tipologia della frontiera si costruisce su opposizioni funzionali. Queste opposizioni possono essere rappresentate da soggetti storico-culturali via via diversi, dagli sloveni migranti inurbati dei secoli passati, di cui parlano Stuparich e Slataper nei loro scritti, ad altri slavi dei Balcani nella Trieste odierna, spesso bosniaci e serbi, emigrati durante o in seguito alle guerre iugoslave degli anni Novanta – per arrivare a migranti di altra provenienza, soprattutto non europei. Non è tuttavia corretto, a mio parere, assolutizzare Lotman e pensare che la tipologia della frontiera rimanga assolutamente invariata con il cambiare dei soggetti storico-culturali che la occupano: la caratterizzazione del “noi” italiano *versus* “altri” sloveno cambia, al contrario, con intensità maggiore o minore a seconda degli individui che lo definiscono (ad esempio muta da Stuparich a Slataper, ma anche tra i sopracitati Bettiza, Saba, Tomizza e Vivante) e dei contesti storico-culturali (il nazionalismo italiano sotto gli Asburgo, quello all'epoca del fascismo, le aperture *New Left* ecc). Anche il “noi” sloveno *versus* “altri” italiano segue, per altro, da una parte strutture fisse, fondate come da parte italiana su pregiudizi/ prevenzioni e pregiudizi/ preimpostazioni, ma muta comunque a seconda di chi parla e del suo cronotopo – anche se non posso purtroppo occuparmi del punto di vista sloveno in questo testo, che è già diventato abbastanza lungo anche solo dedicandomi a quello italiano.

Posso però esprimere un consiglio di lettura: è sufficiente confrontare autori sloveni triestini che hanno fatto esperienza del fascismo e della seconda guerra mondiale come Boris Pahor (1913-2022) e Alojz Rebula (1924-2018) con autori nati dopo il 1945 come Marko Sosič (1958-2021) – autori che erano giovani in piena guerra fredda e trentenni durante le guerre iugoslave o quarantenni all'ingresso di Slovenia e Croazia nell'Unione Europea – per vedere che la rappresentazione dell'interno della frontiera slovena e del suo corrispettivo esterno italiano differisce nel tempo. È in particolare interessante l'evoluzione di Marko Sosič, il cui romanzo *Tito, amor mijo* (tradotto in

italiano senza mutare il titolo) del 2005 è ancora incentrato sulla frontiera sloveni-italiani a Trieste (ma anche su quella sloveni d'Italia e sloveni di Jugoslavia) e sulle strategie per superarla nel quotidiano, mentre un romanzo successivo, *Ki od daleč prihajaš v mojo bližino* ("Che da lontano mi vieni vicino") del 2012, denazionalizza in parte il discorso su noi e gli altri, presentando Trieste come una tipica città del mondo contemporaneo, in cui l'altro è soprattutto il povero, il migrante, il diverso in generale ecc. – e lo sloveno può essere invece il borghese con comportamenti non diversi da quelli dei borghesi italiani.

Lotman e Bachelard: oggettivazione o contemplazione dello spazio?

Cosa ho cercato di dire con queste pagine su Trieste e sulla sua analisi combinata attraverso la poetica dello spazio e della casa di Bachelard e la semiotica dello spazio e della frontiera di Lotman? Oppure, in altre parole: quale era la mia intenzione, considerato il taglio molto selettivo di questo testo, in cui cito appena il nome di Svevo e non nomino nemmeno grandi classici triestini come James Joyce o Claudio Magris – e non metto il naso fuori da una casa ai piani alti di San Vito?

Ho cercato di focalizzare Trieste come spazio di contatto italo-sloveno – che credo sia un contatto interessante da studiare per una rivista come *Andergraund* che si occupa di Europa centrale, centrorientale e orientale, e che è un tema studiato in slovenistica, soprattutto quella triestina o dall'altra parte del confine, a Nova Gorica e a Koper, e un po' anche nell'italianistica di queste zone, ma che mi pare essere in ambito slavistico internazionale meno di rilievo. Il tema delle zone di contatto fra mondo tedesco e mondo ceco o polacco è, ad esempio, un po' dappertutto molto più frequentato dal mondo della ricerca.

Ho scelto Bachelard e Lotman come guide teoriche per il mio testo perché, anche se non ho dato in queste pagine spazio a Svevo, Magris e Joyce, sono comunque quel tipo di studioso a cui piace lavorare sui classici. Non è che non mi interessi per ciò che è fuori canone o per quel che passa, al suo interno, in secondo piano – altrimenti non avrei scelto di parlare così a lungo di Stuparich che non è, di là da Trieste o dagli studi su Trieste, molto conosciuto. Credo d'altro canto che sia molto importante per una cultura – o per il dialogo fra chi si considera appartenere a culture diverse – individuare dei classici di riferimento, cioè degli autori e delle opere su cui tutti ritornano continuamente a misurarsi in maniera critica, perché la meditazione critica su riferimenti condivisi è, credo, propedeutica al dialogo. Bachelard e Lotman sono due classici delle teorie sullo spazio non solo letterario, ma culturale in generale, interessanti da confrontare e utilizzare insieme perché rimandano a due intendimenti diversi del concetto di teoria, due approcci che si ripropongono a chiunque si metta a pensare in maniera astratta su qualche cosa.

Il concetto che Lotman ha è quello predominante oggi, in particolar modo nelle discipline esatte e quelle della natura, ma anche in quelle sociali e dello spirito: teoria è secondo Lotman l'elaborazione di un sistema di pensiero oggettivizzante, laddove oggettivizzazione significa garanzia di scientificità. Questa scientificità è ottenuta a sua volta attraverso l'elaborazione di "un metalinguaggio che soddisfi alle richieste della epistemologia moderna, che offra cioè la possibilità di *far oggetto* dell'investigazione scientifica non solo questa o quella cultura, ma anche questo o quel metodo adottato per descriverla" (Lotman 1975: 149, corsivo mio). La teoria è per Lotman sovralinguaggio, o un linguaggio dei linguaggi, che li guarda in qualche modo da sopra e da fuori – e dunque li oggettivizza. Lotman è convinto che questo metalinguaggio sia elaborabile a partire da uno sguardo razionale sul mondo, come si evince

anche solo dalla sua insistenza sul pensiero geometrico, incentrato sull'idea di una linea divisoria, la frontiera.

Bachelard ha un altro punto di vista, la geometria gli piace di meno: parla piuttosto di “cancérisation géométrique” (“cancerizzazione geometrica”, Bachelard 2012: 239) delle rappresentazioni dello spazio e sostiene che bisogna “se méfier des privilèges d'évidence qui appartiennent aux intuitions géométriques [...]”. L'être ne se voit pas. Peut-être s'écoute-il. L'être ne se dessine pas. [...] souvent, c'est au cœur de l'être que l'être est errance” (“diffidare dei privilegi d'evidenza che appartengono alle intuizioni geometriche [...]. L'essere non si vede. Forse lo si ascolta. L'essere non si disegna. [...] spesso, è nel cuore dell'essere che l'essere è erranza”, Bachelard 2012: 240-241). La geometria – ma Bachelard avrebbe potuto anche dire, generalizzando, il pensiero razionale – è secondo questa prospettiva un approccio superficiale al mondo, perché ne mostra solo le superfici evidenti, mentre quello che conta, l'essenza delle cose, è sempre nascosto e poco afferrabile, e non affiora distintamente se non in quei momenti di sovrimmaginazione che, al contrario del sovralinguaggio analitico lotmaniano, si fondano su una esagerazione irrazionale delle esperienze. Bachelard è ben più mistico di Lotman – e la sua idea di teoria, quella cioè che lui chiama poetica, si riallaccia a un approccio alla teoria più arcaico di quello razionalizzante, come ricorda il filosofo Byung-Chul Han nel suo saggio *Vita contemplativa* rifacendosi alle origini del termine greco:

“Als das Schauen das primäre Verhältnis des Menschen zur Welt war, hatte er noch einen Bezug zum göttlichen Sein ohne Mangel. Das griechische Wort theoría (Schauen) bezeichnet ursprünglich jene Festgesandtschaft, die zu einem fernen Ort zog, um einen Götterfest beizuwohnen. Die Schau des Göttlichen ist theoría. Theorós heißt der Festgesandte. Theoroi [sic] sind begeisterte Gottesschauer.” (Han 2022: 70-71)

“Quando il rapporto primario fra uomo e mondo risiedeva nel guardare, l'uomo aveva ancora una relazione senza mancanze con l'essere del divino. La parola greca theoría (guardare) indica originariamente quella delegazione festiva che si recava in un luogo lontano per assistere a una festa religiosa. Theoría è guardare il divino. L'inviato ad una festa si chiama Theorós. Theoroi [sic] sono gli entusiasti osservatori del divino.”

Bachelard non parla di dei in relazione allo spazio, ma parla di senso del sacro, ad esempio quando dice che “un seuil est une chose sacrée” (“una soglia è una cosa sacra”, Bachelard 2012: 249). Questa è un'osservazione che di per sé potrebbe fare benissimo anche Lotman, che richiama il carattere sacro di certe frontiere – ad esempio nella sua analisi sul posto delle icone nelle case russe – e in generale definisce il superamento di ogni frontiera come un'azione iniziatica per le figure che lo compiono. Lotman però vuole guardare il sacro da fuori, dall'alto del suo metalinguaggio razionale che ne oggettivizza l'idea – Bachelard invece vuole vivere il sacro sovrimmaginificamente in maniera più intensa da dentro, secondo la tradizione delle illuminazioni mistiche per le quali l'uomo può, per la maggior parte del tempo, non riuscire a vedere il sacro che lo circonda, ma non può comunque mai, anche ignorandolo, porsi fuori da esso.

Ripensare Bachelard, Lotman e le loro differenze in relazione a Trieste e alla storia non solo culturale ma anche mia personale dei rapporti fra italiani e sloveni mi ha offerto, credo, due spunti di riflessione:

1) È utile da una parte relativizzare la frontiera che corre fra italiani e sloveni a Trieste vedendola come una fra le tante, ma è anche utile considerarla una frontiera che ha storicamente da insegnare come funzionano, oggi, nuove frontiere in questa città. Gli sloveni potevano infatti essere spesso a Trieste, in epoche passate, immigrati della campagna in cerca di lavoro, ma oggi questo tipo

di immigrato viene da altre regioni dell'Europa che possono essere anche slave, ma non sono più tanto slovene, e viene molto spesso da contesti non europei – oltre al fatto che così come ci sono stati nel passato sloveni immigrati a Trieste con un *background* cittadino e comunque più privilegiato, ci sono anche oggi immigrati di questo tipo a Trieste, sloveni e non... eppure la maniera contemporanea di immaginarsi genericamente i nuovi arrivati facendo di loro altrettante Berte richiama molto quel che è successo nella storia passata fra italiani e sloveni, e riproduce i meccanismi di quel rapporto. Certo, è più difficile guardare al recente fenomeno semimigratorio di sloveni della Slovenia a Trieste come se si trattasse di Berta – i nuovi sloveni triestini d'oltrefrontiera sono gente del ceto medio o medio-alto, che compra casa a Trieste perché costa meno che in Slovenia, pur continuando a lavorare a Lubiana o in altre città slovene nell'ambito politico, culturale e imprenditoriale (per questo parlo di semimigrazione). Eppure non bisogna sottovalutare la natura ricorsiva delle strutture mentali: io, ad esempio, non ho ancora mai pensato a questi sloveni come delle Berte, ma si tratta di persone che mi gratificano e “coccolano” in abbondanza le mie competenze linguistiche e la mia conoscenza della cultura slovena. Cosa succederebbe – come me li dipingerei interiormente – se invece le snobbassero o mi escludessero? Non mi verrebbe in mente, anche al loro riguardo e nonostante ogni evidenza sociologica, l'immagine di Berta? È evidente che l'input a speculare in questo senso mi viene molto da Lotman e dal suo modo sistemico di guardare alle frontiere culturali astraendo da gruppi etnici, linguistici e sociali concreti, per riconoscere una fondamentale logica del noi *versus* altri che soggiace a ogni contiguità fra culture.

2) È salutare non far diventare la frontiera fra italiani e sloveni – così come ogni altra, anche quella fra autoctoni e immigrati o fra ricchi e poveri – un'ossessione al punto che non si persegue nella vita che il suo mantenimento, spostamento o abbattimento. È bene secondo me, per lo meno a

volte, lasciar andare le frontiere in cui si è immersi, sedersi e cercare un'esperienza tonda, come direbbe Bachelard, un vissuto in cui tutto si riposa per un breve attimo. Tutti parlano infatti, in tutte le epoche, di risolvere i problemi del mondo erigendo, modificando o superando frontiere, distruggendo, rimodellando o costruendo ponti, rescindendo, svoltando o creando dialoghi. Queste sono attività importanti, anzi fondamentali – così come è di volta in volta importante e fondamentale decidere quale azione si vuole sostenere, se si è cioè dalla parte di chi rafforza, muta o elide le frontiere. Il mondo è peraltro pieno di persone che ricordano a ogni passo questa necessità, prospettando l'esistenza umana come un lavoro incessante alla frontiera – indipendentemente dal fatto se uno lavori per innalzarla, ripensarla o eliminarla. Io non dico che queste persone abbiano torto nel ricordare ciò, ritengo però che sia pericoloso – appunto: non salutare – vedere l'umanità come il soggetto di un lavoro incessante, quale che sia il tipo di questo suo affaccendamento continuo: ed è proprio Lotman a mostrare bene quale immane fatica culturale sia connessa al movimento intorno alle frontiere, perché la sua tipologia della cultura insegna a capire quali sono i meccanismi che rendono ogni attività interculturale – quelle distruttrici come quelle trasformative e generative – tanto complessa e impegnativa per l'uomo, e sempre molto dispendiosa da un punto di vista energetico. Lotman si pone però al riguardo come spirito fattivo, che guarda a questo processo infinito e lo trova stimolante – ed è a questo rispetto che io mi sento, come ho preannunciato sopra, più in sintonia con Bachelard, un pensatore che raccomanda di prendersi delle pause, perché a volte è proprio rinunciando alle dinamiche del fare che si vive qualcosa di intensamente piacevole, abbandonandosi cioè a un'esperienza tonda, in cui si mette, almeno per breve tempo, ogni frontiera a riposo.

Si tende a leggere lo spazio della frontiera come costitutivo del rapporto noi *versus* gli altri, ma anche noi *cum* gli altri... ma cosa ne sarebbe di quel

versus e di quel *cum* se semplicemente ci si sedesse su un divano a guardare il golfo di Trieste, noi *et* gli altri, mentre il mare si snoda poco a poco sul nostro balcone? Cosa sarebbe successo se io *et* Jasmina ci fossimo seduti fianco a fianco su quel divano a San Vito? *L'et* in questione indica qui non tanto un'interazione quanto una contiguità, il restare fianco a fianco assorbiti non dal rapporto reciproco, ma dallo spettacolo di una terza cosa, qualcosa che non sia completamente riducibile alle categorie della cultura (quello che Immanuel Kant chiama *das Erhabene*, il sublime, e definisce come una positività che induce alla contemplazione, mentre Slavoj Žižek, per citare un filosofo sloveno, lo definisce il reale e lo caratterizza come una negatività che conduce all'azione... ma anche questa è una digressione filosofica – premessa o punto d'arrivo che sia – che non può essere qui affrontata).

Bachelard sembra presupporre che un'esperienza contemplativa di questo tipo, che io qui chiamo dell'*et*, non possa che essere breve, perché presto la frontiera del *versus* e del *cum* torna a farsi sentire con le sue doppie dinamiche, ambivalenti e infinite, di attrazione e repulsione. Sono d'accordo. E sono anche d'accordo sul fatto che sia bene, come fa Lotman, cercare di capire queste dinamiche come fenomeni socioculturali nel loro sviluppo storico, per prendere una posizione consapevole su come si vuole agire alla frontiera.

Penso però che bisognerebbe cercare, non so se in ogni tempo e luogo ma nell'occidente molto fattivo e poco contemplativo di oggi sicuramente, di farne ben di più di queste esperienze brevi e sospensive di Bachelard, – e penso che la storia sommersa di tali esperienze di riposo, e degli effetti salutari che possono avere sulle dinamiche di frontiera, venga in genere un po' sottovalutata, a Trieste come altrove.

Mio padre sogna Trieste

I miei genitori sono venuti a trovarmi mentre ero a Trieste, e mio padre ha fatto un sogno curioso mentre lo ospitavo nella casa di San Vito. Ha sognato che io avevo comprato il vecchio appartamento della sua nonna triestina, la mamma di mia nonna istriana e mia bisnonna, che era – questo è un dato storico, non onirico – ritornata a Trieste dall'Istria durante la seconda guerra mondiale, e a cui avevano assegnato un appartamento a Trieste sud, su un piccolo piazzale, Piazzale Giarizzole, in cui credo avessero costruito dopo la guerra case per gli istriani immigrati a Trieste. Mio padre, che ha ricordi d'infanzia di Piazzale Giarizzole perché ci andava in visita da bambino, ha sognato che io avevo ai giorni odierni comprato tutto il palazzo in cui viveva la bisnonna, e non solo il suo l'appartamento. E che avevo trovato lì degli incartamenti del mio bisnonno suo marito, che qualcuno aveva nascosto da qualche parte, forse nel muro: il bisnonno in questione, italiano di un paese interno dell'Istria, è però morto in Istria durante la guerra, e quindi non ha sicuramente potuto vedere Piazzale Giarizzole in cui la mia bisnonna andò a vivere dopo essere diventata vedova. Le sue carte venivano però, nel sogno, comunque rinvenute proprio a Piazzale Giarizzole (le aveva nascoste la bisnonna? uno dei suoi figli? mia nonna magari?), e testimoniavano che il bisnonno era stato per lunghi anni un'importantissima spia dell'Italia in Austria-Ungheria – e che le informazioni che aveva passato agli italiani erano state cruciali nello sconfiggere il paese degli Asburgo nella grande guerra!!!

Ci sono elementi relativi a questo sogno che fanno pensare a Bachelard e altri che rimandano a Lotman. Lascio a chi legge il divertimento della doppia interpretazione a partire dai due pensatori. Io di mio sono tentato di guardare al sogno con un po' di distacco, pensando che io, tendenzialmente filoaustrungarico e filosloveno così come generalmente filoslavo quando si parla degli slavi asburgici e del loro austroslavismo, non avrei mai potuto sognare qualcosa di simile a quello che ha

sognato mio padre – e che si vede che mio padre, pur avendo in linea di principio la posizione conciliante di mia nonna e senza immedesimarsi poi molto nella questione della frontiera triestina, che sente molto meno di me come il suo mondo, ha però passato molto più tempo di me con i fratelli di mia nonna, il cui nazionalismo italiano gli riaffiora ancora nei sogni.

Penso però anche, facendomi venire in mente le mie due Berte, quella di Stuparich e quella del mio arrivo nella casa di San Vito, che non è mai bene sentirsi troppo sicuri di quel che si è e si pensa, dal momento che abbiamo tutti un inconscio culturale in cui, quando affiora, ci possiamo imbattere in pregiudizi/ prevenzioni e pregiudizi/ preimpostazioni che non ci aspettiamo di avere e che potrebbero non piacerci troppo – cose poco *New Left* nel mio caso, strutture latenti che mi derivano dalla storia culturale da cui provengo... pregiudizi che è importante da un lato passare al setaccio analitico lotmaniano, ma da cui è importante dall'altro riuscire a prendersi una pausa estatica bachelardiana.

Trieste, settembre 2026

Note:

[1] Indico le date di nascita e morte degli autori che cito, in genere quelli più importanti per il mio testo, solo quando ritengo utile per chi legge averne le coordinate temporali precise.

[2] Cito i testi nelle lingue in cui li rileggo mentre scrivo questo pezzo. Le traduzioni sono sempre mie a meno che non ne indichi la diversa provenienza in bibliografia.

[3] Digressione/ premessa per chi legge ed è boemista, o conosce la storia della cultura e della letteratura ceche (e perdonate se per brevità non la corrodo di bibliografia): Stuparich evidentemente non conosceva o non si interessava a tutto il dibattito culturale sul conflitto “nazione di grandi *versus* piccoli uomini” che i boemisti imparano a rintracciare, in varie forme, nella cultura ceca, partendo al più tardi dal Romanticismo, per poi

passare per la figura del buon soldato Švejk di Jaroslav Hašek (pubblicato come libro negli anni in cui Stuparich rivede il suo saggio sui cechi) e arrivare – in un tempo che pian piano sorpassa l'arco della vita di Stuparich – a Bohumil Hrabal e Milan Kundera, nonché alle polemiche su Václav Havel scrittore-politico idealista. Stuparich vede infatti ne *La nazione cecca/ ceca* solo quelli che lui considera i grandi uomini cechi, non gli interessano quelli piccoli – e nemmeno quelli piccoli ma ambigualmente antisistemici come Švejk. Stuparich vede i cechi non come degli Švejk, ma come tanti Masaryk, e se ne augura di nuovi nel futuro (Havel gli sarebbe sicuramente andato a genio).

[4] Potrei andare avanti a questo proposito, spiegando che la libreria cosmopolita che ho trovato in casa a San Vito è quella di una famiglia italo-slovena, cosa che spiega non solo la presenza di libri in sloveno, ma anche quella di un poster che fa bella mostra di sé in una stanza da letto, recando la scritta “Non esiste un bacio che non sia bilingue”... ma non vado oltre per motivi di *privacy*, e perché comunque chi legge questo articolo e conosce la famiglia in questione dovrebbe a questo punto già sapere di chi si tratta. Mi piace però ricordare ancora la libreria e menzionare il poster, perché sono entrambi due bei modi, a mio parere, di vedere come la cultura *New Left* può inserirsi in un contesto che è – per storia dell'edificio – borghese fascista/ postfascista, e mutarlo letteralmente dal dentro, facendolo evolvere in qualcosa d'altro.

[5] Verč introduce nel suo saggio anche una distinzione concettuale fra i termini confine e frontiera – distinzione che io ho ommesso fin qui di fare, tacitamente spostando l'accento dal confine presente nel *call for paper* di Andergraund al termine frontiera, più in uso nelle traduzioni lotmaniane. Il termine frontiera è, come fa notare Verč, etimologicamente più fortemente legato a un'idea di dinamicità – quella che interessa ricostruire a Lotman, e che è tendenzialmente espansiva –, mentre il termine confine ha una caratterizzazione più statica, orientata verso l'interno: “Il lemma “confine” deriva dal latino *cum + finis*, ovvero ciò che si manifesta con “un fine”, uno scopo, un punto da raggiungere (culturalmente il lat. *finis* e il gr. *telos* hanno lo stesso significato). Lo scopo, il fine traccia una linea di arrivo (“la fine”). È raro che essa corrisponda al presunto *telos* e di norma si

trasforma in “frontiera” o “ultima” frontiera. Ogni “ultima” frontiera ne prevede una ulteriore. La “frontiera” (lat. *frons*) significa sia “la parte davanti, l’esteriore di chechessia”, sia “la prima linea dell’esercito schierato o in marcia” (Verč 2011: 3).

Bibliografia:

Angelo Vivante, *Irredentismo adriatico. Contributo alla discussione sui rapporti austro-italiani*. Firenze: Libreria della Voce, 1912.

Byung-Chul Han, *Vita contemplativa o dell’inazione*, Milano, Nottetempo, 2023. Traduzione di Simone Aglan-Buttazzi.

Enzo Bettiza, *Il fantasma di Trieste*, Milano, Longanesi, 1958.

Francis Conte, *Les Slaves. Aux origines des civilisations d’Europe centrale et orientale*, Paris, Albin Michel, 1986.

Fulvio Tomizza, *Franziska*, Milano, Mondadori, 1997.

Fulvio Tomizza, *Gli sposi di via Rossetti. Tragedia in una minoranza*, Milano, Mondadori, 1986.

Fulvio Tomizza, *Il male viene dal Nord. Il romanzo del vescovo Vergerio*, Milano, Mondadori, 1984.

Gaston Bachelard, *La poétique de l’espace*, Chicoutimi, Cégep, 2012 (pubblicazione online basata sull’edizione: Paris, Les Presses universitaires de France, 1957).

Giani Stuparich, *Cuore adolescente. Trieste nei miei ricordi*, Roma, Editori Riuniti, 1984.

Giani Stuparich, *La nazione ceca*, Napoli, Ricciardi, 1922.

Giani Stuparich, *La nazione ceca*, Catania, Battiato, 1915.

Giani Stuparich, *Ritornellanno*, Milano, Garzanti, 1991.

Ivan Verč, “Confine orientale: di linee, aree e volumi”, in *Between*, Vol I., No. 1, 2011 (pp. 1-18), <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/90/60> (ultima consultazione: 19.09.2026).

Jurij Lotman, “Bachtin, sein Erbe und aktuelle Probleme der Semiotik”, in *Roman und Gesellschaft. Internationales Michail-Bachtin-Colloquium*, Jena, Friedrich Schiller Universität, 1984 (pp. 32-40).

Jurij Lotman, “Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura”. In Idem. Boris A. Uspenskij,

Tipologia della cultura, Milano, Bompiani, 1975 (pp. 145-181). Traduzione di Manila Barbato Faccani, Remo Faccani, Marzio Marzaduri, Sergio Molinari.

Jurij Lotman, “Il problema dello spazio artistico in Gogol”. In Idem. Boris A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975 (pp. 193-248). Traduzione di Manila Barbato Faccani, Remo Faccani, Marzio Marzaduri, Sergio Molinari.

Jurij Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1970. Traduzione di Eridano Bazzarelli, Erika Klein, Gabriella Schiaffino.

Marija Pirjevec, *Na pretoku dveh literatur. Študije in eseji*, Trieste, Založništvo tržaškega tiska, 1992. (La traduzione tratta da questo testo è stata fatta per l’occorrenza da me M.C.)

Marko Sosič, *Ki od daleč prihajaš v mojo bližino*, Ljubljana, Študentska založba, 2012.

Marko Sosič, *Tito, amor mijo*, Maribor, Litera, 2005 (Traduzione italiana: *Tito, amor mijo*, Trieste, Comunicarte, 2012. Traduzione di Darja Betocchi).

Marta Verginella, “Stadt und Land. Paradigma einer ethnozentrischen Leseart”, in *Jahrbücher für Geschichte und Kultur Südosteuropas*, vol. 8, 2006 (pp. 45–60).

Scipio Slapater, *Il mio Carso*, Milano, Rizzoli, 1989.

Ho scelto di non inserire riferimenti alle mie pubblicazioni su Trieste in questo saggio. Chi fosse interessato può trovare la lista completa su .



“Il passato abita dentro le ossa”. Versi cechi e polacchi di Zofia Bałdyga

A cura di Martina Mecco e Serena Buti

“Benvenuti da un'altra parte.”

Zofia Bałdyga, *Questo racconto non ha lingua madre*, (p. 29)

Abstract:

“The Past Lives inside Bones”. Czech and Polish Poems by Zofia Bałdyga

This contribution proposes a selection of Zofia Bałdyga's poems translated into Italian. The poems, originally written in Czech and Polish, were selected from her last four collections.

Zofia Bałdyga è una poeta e traduttrice che vive a Praga. È autrice di raccolte poetiche in polacco e in ceco. In apertura a un suo recente scritto pubblicato per *Versopolys*, tematizza il passaggio dall'una all'altra lingua:

“Il ceco è entrato nella mia vita non come un'eredità, ma come una scelta deliberata e graduale. Se il polacco è la lingua delle mie origini, il ceco è la lingua delle mie intenzioni. Negli ultimi anni, la mia poesia ha abitato entrambe le lingue: una in cui sono nata e una che ho scelto consapevolmente come casa. Scrivere in ceco ha richiesto un diverso tipo di attenzione, una consapevolezza più acuta della materia sonora delle parole, della loro etimologia, della loro fragilità. Mi ha chiesto attenzione e pazienza.” (Bałdyga 2026)

Nell'ampio bacino del contesto della poesia ceca contemporanea, Bałdyga non rappresenta un caso isolato di autrice con origini non ceche, ma rientra in una lunga serie di figure che popolano la scena letteraria contemporanea e che ne plasmano la conformazione stessa. La letteratura ceca odierna è infatti interpretabile unicamente attraverso il filtro della multiculturalità e del multilinguismo: occorre evitare di ridurla a categorie stagne o limitanti. La lingua rappresenta uno dei temi principali delle raccolte di Bałdyga, in cui ne vengono decostruiti alcuni atteggiamenti che portano a una visione prescrittiva del linguaggio e delle sue caratteristiche. Un esempio di ciò è osservabile in *Klimat kontynentalny* (“Clima continentale”, 2021): *“Gli alfabeti alla fine non son altro che prove, esercizi per la memoria, / brandelli di cielo sminuzzato in segni convenzionali”*.

La specificità dell'opera di Bałdyga risiede nella lucida consapevolezza dello spazio politico-sociale in cui l'autrice e, di conseguenza, la sua opera si inscrivono. Tale consapevolezza porta a concepire l'attività letteraria, tanto nella veste di poeta quanto in quella di traduttrice, in termini di un'esperienza profondamente intrecciata alla

dimensione personale e a una costante attenzione per la realtà circostante. Questa duplice modalità di rapportarsi al contesto sociale si traduce in due distinti esiti, ben riconoscibili nelle sue due raccolte in lingua ceca.



Il primo caso riguarda *Poslední cestopisy* (“Ultimi diari di viaggio”, 2023), in cui l’autrice affronta il tema dello spazio a partire dalla propria esperienza migratoria, concependo la scrittura stessa come un gesto intimamente legato al movimento. Anche la condizione esistenziale dell’essere umano viene rappresentata come una situazione di precarietà e provvisorietà, come se ci si trovasse costantemente sul punto di muoversi, di spostarsi o di cercare un nuovo orientamento. Nella poesia *homemade*, Bałdyga scrive: “Ogni generazione in questa parte del mondo ricomincia da zero – / per ora dovrà bastare un atlante tascabile dei lavori manuali”. I versi introducono il tema della frattura della memoria generazionale e della necessità di ricostruire il sapere a partire dalla pratica e dalle competenze quotidiane. L’“atlante tascabile dei lavori manuali” evocato da Bałdyga diventa così metafora di un sapere essenziale, concreto e trasmissibile, attraverso cui fare fronte alla discontinuità della memoria e, al tempo stesso, trovare nuovi strumenti per orientarsi nel presente. Un altro concetto ricorrente nella poesia di Bałdyga, interpretabile come ulteriore segnale di questa dimensione di transitorietà, è quello associato all’immagine di ciò che è “tascabile”. Nella poesia *Ultimo viaggio (prologo)*, infatti, la poeta afferma: “Siamo in viaggio attorno alle

radici, nel taschino / ho un cuore adottato”. Il “taschino” diventa qui lo spazio minimo e mobile in cui custodire ciò che appartiene alla propria identità: un “cuore adottato”, dunque non originario, ma acquisito e portato con sé nel corso del viaggio. L’immagine lega così il movimento alla ricerca di un’appartenenza, suggerendo una concezione dell’identità come qualcosa di mobile, provvisorio e continuamente in ridefinizione attraverso l’esperienza dello spostamento. D’altra parte, Bałdyga mostra chiaramente un altro aspetto, ovvero il fatto che l’identità non sia qualcosa di biologicamente dato – lo stesso direbbe della lingua madre – ma un fenomeno in perenne divenire e trasformazione. Questo nucleo si osserva anche nelle poesie incluse nelle raccolte polacche, ad esempio in *Klimat kontynentalny*, in cui si ritrova una riflessione esplicita sul concetto di patria. Nella prosa breve *Migracja wewnątrzna* (“Migrazione interna”, qui non tradotta), Bałdyga si concentra – con ironia e attraverso una riflessione sulla lingua stessa – sul rapporto tra identità, patria e appartenenza, mettendo in discussione categorie linguistiche e identitarie apparentemente stabili. La “migrazione interna” viene dunque rappresentata come una forma di spostamento che avviene dentro il soggetto stesso, tra appartenenza e distanza.

La seconda modalità riguarda invece *Tento příběh nemá mateřštinu* (“Questo racconto non ha lingua madre”, 2026), al centro della cui elaborazione poetica si colloca l’emigrazione di coloro che hanno lasciato l’Ucraina all’indomani dell’invasione russa su larga scala del febbraio 2022. A partire dalla propria esperienza come volontaria nell’accoglienza dei profughi, la poeta costruisce un discorso poetico che si configura, in primis, come discorso politico. L’osservazione della realtà, o meglio della *quotidianità* – per impiegare un concetto caro alla tradizionale poetica ceca di *každodennost* – non costituisce tuttavia per Bałdyga una semplice costellazione di elementi da riprodurre in versi. In questo senso, la *nadraží* (stazione) bałdygiana non è la *hospoda* hrabaliana:



la poeta non si limita a trasporre sulla pagina le conversazioni di cui è testimone, ma problematizza la situazione sociopolitica e istituzionale nella quale esse si svolgono, mettendo in discussione e decostruendo alcuni dei dispositivi attraverso cui le istituzioni regolano i rapporti con gli individui e con le comunità. Il gesto poetico si configura così come un gesto eminentemente politico: dall'osservazione dello spostamento degli individui nello spazio scaturisce la necessità di interrogare e denunciare le prescrizioni che ne regolamentano l'accesso, l'attraversamento e lo stabilirsi. La quotidianità non è dunque semplicemente oggetto di rappresentazione e di trasposizione in versi, ma diviene il luogo a partire dal quale rendere visibili le strutture politiche e istituzionali che la organizzano. La fuga dal dolore e dall'orrore della guerra, di fatto, non sempre porta a una consolazione: *“In luoghi nuovi cerchiamo la vita, / ma potrebbero esserci anche i morti”*.

La poesia di Baldyga, di cui qui si propone unicamente una silloge, si presta ad essere piegata e riposta nel taschino, per farsi accompagnare in peregrinazioni meditative nei confronti dell'identità di ciascuno, del rapporto con uno spazio in perenne – e ciclico – movimento. Un movimento che segue un ritmo fragile, come in *Nauka oddychania* (“La scienza del respiro”, 2025), dove passato e presente vengono concepiti come interdipendenti e intrecciati, senza quasi mai soffocarsi l'un con l'altro, ma in un'armonia che, seppur fragile, segna lo scorrere all'esistenza.

Ringraziamo Zofia Baldyga per averci accordato la pubblicazione dei suoi versi in traduzione italiana. Le poesie qui raccolte sono state rispettivamente selezionate e tradotte da Martina Mecco (ceco) e da Serena Buti (polacco). Segnaliamo l'imminente uscita per Andergraund Rivista di un dialogo con la poeta dedicato alla questione della lingua e della necessità di concepire lo spazio estetico ceco come multilinguistico e multiculturale, a cura di Martina Mecco.





Cosa può sapere un asino dei castelli per aria, amore?
Gli alfabeti alla fine non son altro che prove, esercizi per la memoria,
brandelli di cielo sminuzzato in segni convenzionali.
Immagina un incantesimo che faccia pensare l'affamato all'acqua
e l'assetato al pane. Il profumo si trasforma in un sapore croccante,
e l'intero paesaggio cade giù nel precipizio, le lingue straniere
si feriscono con leggerezza, talvolta perfino con grazia:
abracadabra la mela macabra marcia verso il suo funerale
che non è mai lontano dall'albero.

[*Clima continentale*, p. 10]

Punto di partenza

1.

Chiamare casa il luogo in cui siamo nati,
come se l'inizio significasse sicurezza.
In questa terra così facciamo,
qui fanno così.

Come se prendere in prestito lo spazio
da coloro che sono venuti prima di noi
fosse la cosa più bella ad aspettarci qui.

Il silenzio lo impariamo più tardi.
E ancora domande – a chi appartiene l'amore?
A chi appartiene l'acqua?

2.

Le mattine di dicembre non sono generose.
Risparmiare acqua e amore non basta.
Nel corpo c'è sempre spazio.
Gli organi interni curiosi di casa
e di altre crepe.

Dentro penetra
un clima spietato
che chiamiamo mite
affinché non ci tratti peggio.





Mia nonna spegne la televisione
tutte le volte che qualcuno vi si bacia
non mi ha mai detto
che cosa significhi per lei la felicità.

[*Ultimi diari di viaggio*, p. 13]

Stagione delle gite

Le domande che ti ho fatto si alzano piano
e tornano da noi con le braccia tese.
Il ritmo non conta per noi. Te lo spiego quando sarai
più grande. Le risposte cambiano di stato.

Alcune mattine ho dodici anni. Alcune quindici.
Alcune centoventi.
Il tempo non è pronto e non ha età. Non c'è in
me posto,

solo una lancetta e una lingua troppo cresciuta. Il mondo intero
conficcato nell'iride.
Come esprimere con una parola la cavità abitata di un albero?
Non sarà casa.

La pupilla indica dove, in questo momento, davvero
sono. Qui il ritmo non conta.
I miei movimenti sott'acqua sono più morbidi, l'acqua è
addomesticata e tutto il resto trasparente.

[*Ultimi diari di viaggio*, p. 32]

to-do list

Sciogliere la lingua. Non portarla oltre i confini
ma fuori da essi. Quella mattina al posto di salutarci
ci siamo scambiati desinenze.

Rispettare le regole è pur sempre una questione di buon
gusto –
hai detto, prima di partire giù per il pendio di luce.

[*Ultimi diari di viaggio*, p. 34]





Ultimo diario di viaggio (prologo)

L'importante è che sorridi. Ti basta questo a spezzare la storia?
Risvegliato da un sonno secolare in una terra indifferente, dove i ponti soffrono di solitudine. Il corpo è una storia.

Ci prestiamo la felicità a vicenda, anche se il paesaggio davanti a noi è fuggito.
Fa parte del rituale e il rituale è sacro. L'acqua accanto a noi trattiene il respiro.
Siamo in viaggio attorno alle radici, nel taschino ho un cuore adottato.

La funambola va in gita per risolvere una disputa che dura da anni.
Non voglio che il tetto sopra la testa mi rubi il cielo.
Non ora.
Mi sveglio da sola con un calcio nello stomaco.
Quest'anno l'inverno è caldo,
si lascia addomesticare, accarezza il proprio sangue sul punto di congelamento.

[*Ultimi diari di viaggio*, p. 41]

corso di lingua

A quale pagina la lingua smette di essere straniera?
Le parole si fanno addomesticare se ben ricompensate.
Mostra loro la tenerezza avvolta nelle interiora come un pesce nel giornale.
Pescata da angoli ignoti. Semplici, complessi.
Le eccezioni restano sull'isola, così è stato deciso.
Scendendo, l'acqua detta le condizioni in silenzio, ma con chiarezza.
Oggi la riva finisce in un punto diverso da ieri.
Pianteranno lì degli alberi, costruiranno una casa imbiancata, stabiliranno delle regole.
Non scivolare con la corrente del fiume gelato, non leccare i ghiaccioli.
Avvolgiti con ciò che resta. Con il manto bagnato.
Con il lato morbido sulla pelle. Ciò che resta è colmo di semi.

[*La scienza del respiro*, p. 25]





vendo, scambio

Un angelo disabitato, la cucina in cui nessuno nutre nessuno
né i suoi vivi, né i suoi morti, né i suoi addormentati.

Un doppio spazio tra virgolette scure.

La promessa fatta non tocca terra,
sceglie il moto incessante.

Dopo il tramonto prova a spingere
il mondo intero a casa.

I rituali mattutini impallidiscono, invece di salutare il sole.

Ci scambiamo gli errori,
i documenti tacciono sui nostri sessi.

[*La scienza del respiro*, p. 26]

stanza in affitto

1.

L'eco delle ultime azioni svanisce dietro al muro.

La reversibilità è un miracolo.

Nasce l'odiata stagione, i progetti vagano con la faccia all'ingiù.

Ha due nomi e non va matta per il passato.

Mi trascinerebbe, se solo avesse le mani.

2.

Il passato abita dentro le ossa,

il futuro nel giornale del mattino infilato sotto alla porta.

Un tempo qui penetravano più colori, erano generosi, anche se vuoti all'interno.

La mano tesa finisce con il polso, le madri aggirano alcune regole.

La sua lingua gettata in libertà ha infine un'illuminazione adeguata.

Il proprio angolo retto scambiato per l'ultima parola.

Questa casa è la madre.

[*La scienza del respiro*, p. 30]





azioni cicliche

Abitare ancora daccapo, ancora in luoghi
dove gli animali selvatici tacciono in presenza di sconosciuti.
Le parole e il silenzio non si conoscono. Vuoi creare il mondo?
A che scopo, se esiste già? Le parole crescono soprattutto di notte,
e tutte le nostre storie rispondono loro con immagini
di immagini già viste. Raccontalo, prima che avvenga.
Le forme in prestito si stringono la mano.
Ammiriamo il paesaggio da dentro
e subito lo dimentichiamo.
Altrimenti ci sarebbe impossibile addormentarci.

[*La scienza del respiro*, p. 32]

Passaggio all'ora legale

Vacanze al mare, vacanze nel mare.
L'acqua annuisce, ma resta della propria idea.
Le altre specie tacciono. La stagione detta le condizioni.
C'è un tale fruscio che è difficile non chiudere gli occhi.
Mi trasformo in una conchiglia piena d'acqua. Vuota.
Il respiro occupa l'interno, il respiro è letterale,
anche se non ha una propria pelle.
Tre specie mangiano allo stesso tavolo.
Senza negoziazioni, senza richieste, senza nomi umani.
L'aria diventa di nessuno, ermetica
riempie il tempo danneggiato. Stato fisico:
ha un'anima, ma non ha forma.
Nel sonno ci fondiamo tra di noi,
nella luce ci sappiamo a memoria.
Sullo sfondo, il paesaggio piatto di un racconto antico.
Neanche il vento impetuoso alza i capelli del monumento,
non trova posto nelle pause invadenti tra le stelle.
Anche lì ci sono dei nidi vuoti.
Intrecciati di radici rubate e altri tipi di privazioni.
Il vecchio sfilava da essi la luce come un vestito,
il nuovo sta seduto sul bordo e osserva.

[*La scienza del respiro*, p. 40]





Era sabato in una vineria di Varsavia

Siamo andati in una vineria dove persone belle e di successo
conversano di questioni prive di dolore.

Io affogo la traduzione nel bicchiere, tu sei in fila

Sai davvero sparare?

Bevi altro?

Да, я умею стрелять.

Ma mirare a qualcuno, non lo vorrei nemmeno da morto.

[Questo racconto non ha lingua madre, p. 15]

Abitiamo in un dormitorio

Nessuno saprà mai se le prime rondini con noi
avevano buone intenzioni, ma ce ne siamo andati.

Ferite che sembrano gioielli. La lama è negli occhi di
chi guarda. Chi guarda non ha nome, ma ha potere.

Le strade straniere non restituiscono nulla.

Siamo ospitali, solo che non capiamo perché gli ospiti vogliano vivere qui.

Siamo pur sempre in Repubblica Ceca, qui ci vivono i ciechi.

Le voci si raccolgono in uno stormo.

In luoghi nuovi cerchiamo la vita di prima.

Abitiamo in un dormitorio e il proprietario è stato così gentile
da non rispettare più le norme sulle condizioni di spazio,
ora nella nostra stanza ci stanno più letti e così
ci costa meno.

Nelle stanze condivise la solitudine graffia più forte.

In luoghi nuovi cerchiamo la vita,
ma potrebbero esserci anche i morti.

[Questo racconto non ha lingua madre, p. 67]



Ogni giorno mi annoto per cosa sono grata

La mattina parliamo di come abitare nuovi territori
affinché riassetarsi non faccia male ai tessuti.
Questo la storia ce l'ha intenzionalmente taciuto.

La storia non fa la fila agli uffici pubblici.
Nessuno sa dove abiti davvero e da dove venga.

La sera vado in mezzo alla gente
e nessuno mi chiede di dove sono.

[*Questo racconto non ha lingua madre*, p. 75]





***Pola come luogo liminale negli anni Novanta
ne “La Sinfonia del Diavolo” di Davor
Mandić***

Marco Jakovljević

Abstract:

***Pula as a Liminal Place in the 1990s in Davor
Mandić’s “The Devil’s Symphony”***

The aim of this article is to explore the liminal character of the Croatian city of Pula in Davor Mandić’s novel *Đavolja simfonija* (“The Devil’s Symphony”). Set in Pula in the first half of the 1990s, the novel is in fact a coming-of-age story regarding Damir, a teenager whose brother Sebastijan has joined the Croatian army after defecting the Yugoslav one. Through Damir’s story, this text shows how the city’s relative distance from the frontline allowed everyday life, alienation, drug use, and identity crisis to unfold during the breakup of Yugoslavia. Pula is treated as a liminal and paradoxical space, both sheltering its citizens and trapping them in a climate of uncertainty, loss, and disorientation.

La città sulla punta: introduzione

Il termine “liminale”, inteso come stato o momento di transizione sulla soglia (*limen*, in latino) tra due condizioni, una originaria e di partenza e una rappresentante un nuovo status raggiunto, è apparso per la prima volta in *The Rites of Passage* (“I riti di passaggio”, 1909) dell’antropologo Arnold Van Gennep per descrivere, appunto, lo stato ambiguo e di disorientamento in cui una persona si ritrova durante un rito di passaggio. Tale concetto, approfondito più tardi da un altro antropologo, Victor Turner, ne *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual* (1967, ed. italiana del 1976), è stato col tempo esteso anche ad altri campi che vanno ben oltre l’etnologia o l’antropologia culturale. Si ha così il concetto, relativamente recente (se si pensa ai *non-lieux*, “nonluoghi”, teorizzati da Marc Augé nel 1992 in *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992, in italiano *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*), di “spazio liminale”: un luogo di transito, in cui non è ben definita la posizione di chi vi si ritrova e che genera sensazioni di sospensione, inquietudine o addirittura nostalgia. Quasi per definizione, lo “spazio liminale” ideale è un confine, una zona di frontiera.

La penisola Istriana, da Muggia fino a Pola, è per motivi storici un luogo di intensa sospensione, palpabile più o meno in ogni sua parte, che ci si trovi dal lato italiano, sloveno o croato del confine. La regione è stata interessata non solo da una moltitudine di cambiamenti di stato (Serenissima, Impero asburgico, Regno d’Italia, Jugoslavia, Slovenia, Croazia e Italia), regimi e sistemi, ma anche da un ineludibile miscuglio di popolazioni. Da un punto di vista di ricchezza etnografica, l’Istria è stata e rimane un contenitore di comunità: le sole città di Trieste e Pola avevano, oltre ad una popolazione italiana e, in parte, slovena e/o croata, anche minoranze tedesche, ungheresi e ceche; nell’attuale Istria croata si verificarono migrazioni dagli odierni Montenegro, Bosnia, Albania,

Romania e Moldavia (i discendenti dei migranti arrivati da queste ultime due sono definiti “istrorumeni”, “rumeri” o “cicci/Ćići” – da cui il termine Cicceria per indicare l’interno dell’Istria orientale alle pendici del monte Učka); Pola, attualmente città a maggioranza croata, ha spiccate minoranze italiane, serbe, bosniache, albanesi. Dal punto di vista sociologico, Pola, città posta nei pressi della punta meridionale dell’Istria, incastrata tra mare e terra e, fin dalla sua espansione in epoca asburgica, polo attrattivo per gli operai dell’Impero austroungarico e del Regno d’Italia prima e della Jugoslavia in seguito alla Seconda guerra mondiale, nella seconda metà del Novecento è diventata un crogiolo di subculture (Kalčić 2012). Ancora oggi conosciuta per la sua scena alternativa, Pola ha una spiccata propensione per il rock e il punk, fatto tangibile per chi la visita e ancor oggi uno dei segni più distintivi della città.

Nella sua storia recente, nella compagine delle guerre jugoslave, Pola è stata un esempio atipico nel contesto croato. Città dalla vocazione militare (oltre che industriale), la città aveva un’alta concentrazione di strutture militari della Jugoslavenska Narodna Armija (JNA, l’Armata popolare jugoslava), come anche una non indifferente fetta di popolazione collegata ad essa e, dopo Spalato, il più importante porto militare jugoslavo, con una base per sottomarini e un centro per la formazione degli ufficiali di marina. Agli inizi della guerra in Croazia, quando in tutto il paese le caserme della JNA venivano circondate dall’esercito croato e quando erano in atto i primi, sanguinosi scontri armati e massacri, per i polesi era cruciale evitare spargimenti di sangue e distruzioni (inevitabili, vista la presenza di magazzini militari nel centro abitato). Così, in seguito a colloqui tra l’amministrazione cittadina, con a capo il sindaco Luciano Delbianco, e i rappresentanti della JNA, e dopo pochi scontri a fuoco intorno alle caserme e all’aeroporto, l’esercito jugoslavo lasciò la città senza incidenti (Dukovski et al. 2018).

In questa cornice si sviluppa uno dei più recenti esempi di letteratura di formazione croata che hanno come tema la guerra degli anni Novanta, nonché uno dei rarissimi esempi di tale letteratura con narrazioni che si svolgono nella città di Pola – *Davolja simfonija* (“La sinfonia del diavolo”) di Davor Mandić.



Sta cambiando tutto: Bildungsroman di transizione

Davolja simfonija, edito dalla casa editrice zagabrese Hena Com nel 2016, è lo sviluppo di un racconto dello stesso autore, Davor Mandić, intitolato *Dezserter* (“Il disertore”, 2014), e avente lo stesso protagonista – Damir. Egli è un giovane polese di quattordici anni, il quale vive la propria transizione adolescenziale durante un’altra transizione, quella politica.

“Sta cambiando tutto. Non c’è più Nonno Gelo, adesso c’è un certo Babbo Natale e all’improvviso festeggiamo il Natale. Il mio vecchio se ne fotte, ma tanto non è in vena di festeggiamenti. Noi non faremo l’albero. Chi se ne frega. Però abbiamo gli HRD. È strano come continui a chiamarsi dinaro se non lo è più. Dinaro croato, HRD, anche se farebbe prima a chiamarsi GRD (‘brutto’, in croato, N.d.T.). Sembra proprio patetico. Altro che i marchi (tedeschi, N.d.a.). Tutto è diventato croato nell’ultimo periodo. Una certa Unione croata, l’Accademia croata, la lingua croata, la cravatta è croata, i croati hanno inventato questo e quello,

tutto ciò che è vivo e morto è croato. Anche il paese di nascita non è più la Jugoslavia, adesso è la Croazia. Cambia la carta d'identità in 'osobna', il passaporto in 'putovnica'. Ci prendono per il culo e basta." (Mandić 2016: 62)

Damir inizia le scuole superiori proprio quando la Jugoslavia sta scomparendo, con tutti i cambiamenti che ne conseguono. Oltre ad osservare i primi segnali di una riscoperta dell'identità nazionale croata, il protagonista vede i propri compagni di classe cambiare: dai figli degli ufficiali dell'esercito con cognomi serbi, che nel giro di pochi giorni lasciano la città senza avvisare nessuno, si passa ai profughi dalla Slavonia. Egli vive anche qualcosa di più intimo: suo fratello Sebastijan, unica figura di riferimento per lui, coscritto nell'esercito jugoslavo, diserta e, dopo essersi presentato a casa per un breve periodo, sparisce di nuovo per unirsi all'esercito croato.

L'assenza di Sebastijan, unita ad un padre assente e inetto e all'autoisolamento del protagonista in un vecchio appartamento di proprietà del genitore nel centro di Pola, non fa che peggiorare il senso di alienazione del giovane Damir, che risulta incapace di adattarsi al nuovo sistema o di resistere attivamente ad esso. Egli diventa l'eroe senz'atletismo lukácsiano (Lukács 1999 [1914]), estraniato dalla realtà che lo circonda e disorientato nella ricerca di sé stesso.

Quanto descritto non è diverso da quel che si può osservare in altri romanzi croati (Kolanović 2011) o, ad esempio, sloveni (Jakovljević 2025) dello stesso genere e affrontanti lo stesso periodo storico. Ciò che rende particolare *Đavolja simfonija* è la sua collocazione. Se buona parte dei romanzi croati di formazione e non che hanno come tema la transizione e gli anni Novanta è ambientata in città interessate direttamente dalla guerra o non lontane dalla linea del fronte - Zagabria compresa-, il romanzo di Mandić, invece, contiene solo degli echi lontani e rarefatti della guerra in corso.

Il dormiveglia collettivo di Pola

Nel 2009 usciva in Croazia il romanzo *Polusan* ("Dormiveglia") di Ratko Cvetnić, considerato uno dei romanzi più importanti sull'epoca del socialismo decadente (Kolanović 2011). Ambientato a Zagabria tra il 1989 e il 1990, *Polusan* descrive una città stordita dai cambiamenti politici che caratterizzarono gli ultimissimi anni dello stato jugoslavo socialista, con i protagonisti del romanzo intenti a cercare di trovare un equilibrio sul terreno accidentato delle primissime avvisaglie della transizione. Quanto avviene in *Đavolja simfonija* può idealmente esser visto come una trasposizione istriana e cronologicamente più recente di quanto visto in *Polusan*. Se in quest'ultimo era Zagabria ad essere un luogo liminale, in cui le persone si muovono caoticamente da una parte all'altra della città, trovando e perdendo lavori, ascoltando opinioni politiche contrastanti e sempre più aggressive e confusionarie e testimoniando la lenta caduta di un sistema, nel caso di Mandić è chiaramente Pola ad assumere questo ruolo.

Pola, isolata geograficamente dal resto del paese e avvolta da uno spiccato senso di malinconia da *fin de siècle* mediterraneo, diviene il terreno fertile per la perdizione del protagonista e degli altri personaggi di Mandić. Damir ed i suoi amici vagano per i locali della città per cercare eroina e marijuana, per poi consumarle o nell'appartamento dello stesso Damir, una vecchia casa del centro di Pola di epoca austroungarica, in gran parte disabitata, o all'ombra dei vecchi forti veneziani o austriaci della città - luoghi consumati dal tempo, vuoti o abbandonati, intaccati dallo scorrere degli eventi storici.

La lontananza di Pola dal resto della Croazia in guerra, unita all'estraniamento cinico di Damir, è testimoniata dalle parole di quest'ultimo in concomitanza della fine della sanguinosa e distruttiva battaglia di Vukovar nel novembre 1991:

“Vukovar è caduta. Così dicono, caduta. Mi sembra una stupidaggine, come se fosse una persona e non una città. Dicono che i četnici (paramilitari ultranazionalisti serbi, N.d.A.) hanno spazzato via tutto. Mario ride, perché qualche giorno fa in classe è arrivata una da Vukovar, Ivana, e ha chiesto dove poter comprare una žemlja. Adesso Mario ripete sempre quel „Žeeeeemlja“ e muore dalle risate. Lei intendeva un panino. Poi abbiamo scritto un tema per la professoressa Bilić. C'erano più temi, più uno a piacere. Non mi andava di scriverlo, il tema libero, perché, tipo, puoi parlare di qualsiasi cosa. Preferisco sempre quando ho un tema preciso, così mi viene automaticamente qualcosa in mente. [...] Però quella di Vukovar ha scelto il tema libero e ha di nuovo voluto leggere davanti a tutta la classe. Oh, che vergogna. E quindi quella si è alzata, nel mentre la Bilić le ha detto di andare davanti la lavagna, e ha iniziato a leggere la poesia. Oh, mamma! Bombe, ragnatele sui capelli, tunnel... e inoltre piangeva mentre leggeva. Mario stava per morire dalle risate. [...] Beh, allora sono scoppiato a ridere, non riuscivo più a trattenermi. È stato davvero atomico. La Bilić se n'è accorta ed è lì che sono iniziati i cazzi per noi. [Ha chiesto] come posso essere così insensibile, se non so forse come se la passano quei profughi, come per esempio Ivana che non sa dove sia suo padre, e lei è qui a Pola con la madre e dovrei immaginare come è stato per loro lasciare la propria casa e che devo vergognarmi. E allora mio fratello?! Volevo urlarlo. C'è qualcuno che può dirmi cosa gli sia successo e perché ancora non si fa sentire? Loro erano là, a Vukovar, li hanno attaccati e sono dovuti scappare, mentre mio fratello se n'è andato dalla propria casa per andare a difendere loro. E forse morirà perché una di Vukovar possa leggere una poesia a Pola!” (Mandić 2016: 41-42)

Pola, attraverso le parole di Damir, si riconferma come una realtà a sé, gelosamente estranea agli eventi bellici, ma non solo. La liminalità della città istriana viene sottolineata anche dalla presenza dei profughi dal resto del

paese, la cui condizione è liminale per definizione. Essi sono di passaggio, memori della pace ormai scomparsa e incerti sul proprio futuro, su quello dei propri cari e della propria città natale. Pola diventa quindi un punto d'incontro, un crocevia non tanto tra popoli diversi come lo è stata per buona parte della sua storia, ma tra persone ugualmente spaesate e stordite dagli eventi.



Poche sono le opzioni per fuggire da quella realtà che culla e tiene in ostaggio allo stesso tempo: andare in guerra, recarsi in giornata a Trieste per fare compere, andare a Zagabria o brevemente ad un concerto all'estero. Tuttavia, Pola richiama a sé e non lascia veramente andar via, se non in maniera tragica – come nel caso del fratello di Damir, Sebastijan. Essa è il terreno di prova per il protagonista, in cui si distacca dalla realtà comoda e infantile dell'anteguerra per affrontare da solo l'adolescenza, in maniera cruda e spietata.

Verso la fine della guerra, dopo un concerto in Germania, Damir si rende davvero conto della strettezza della propria città natale. È con l'operazione Tempesta dell'agosto 1995, con la quale l'esercito croato riconquistò gran parte dei territori occupati dai ribelli serbi, che scompaiono i dubbi, e con essi la culla che la guerra aveva rappresentato in quegli anni. Dopo che la stessa città si è risvegliata dal dormiveglia cvetničiano a causa della mobilitazione generale alla vigilia dell'operazione Tempesta, Damir è costretto ad ammettere la propria sconfitta: in una Pola vuota, con buona parte degli uomini al fronte, lui è uno



dei pochi a rimanere – senza aver molto da dire, senza avere nulla contro cui arrabbiarsi o combattere. Quando è chiara la vittoria croata, Damir rimane sostanzialmente solo ad affrontare la propria tristezza e il fatto che il fratello, nonostante siano tornati quasi tutti dal fronte, non si sia più fatto vivo. È a questo punto che Pola finisce di essere liminale, quando Damir completa il suo percorso da eroe Van Gennepiano: finalmente pronto ad affrontare il mondo con coraggio, Damir parte alla ricerca del fratello in una Croazia ancora scombussolata dalla guerra non ancora veramente conclusa, in quanto le ultime parti di territorio croato sotto occupazione verranno reintegrate nel 1998. La sicurezza di Pola viene soppiantata dai campi minati e delle case martoriate dai proiettili, dai veterani in preda alla sindrome post-traumatica che sparano a vuoto credendo di vedere il nemico e dai racconti sui bombardamenti. Infine, convinto di poter trovare il fratello in Serbia, in un villaggio al confine con la Croazia dove un tempo aveva sede un campo per prigionieri di guerra dove pare che Sebastijan sia stato ucciso, egli intraprende un lungo viaggio attraverso l'Ungheria. Qui Damir, accompagnato da altri polesi in viaggio verso Belgrado, seppur intimorito ed eccitato, apprezza gli spazi a perdita d'occhio della pianura pannonica – probabilmente ricollegandoli ad un senso di apertura e libertà, in contrasto con le colline e i monti dell'Istria – e raggiunge il villaggio dove, presumibilmente, suo fratello è scomparso. A quel punto, con un finale aperto e dai contorti paranormali, la narrazione si interrompe.

Conclusione

Nel romanzo di Mandić, Pola è, dunque, un perfetto esempio di spazio liminale. In essa il protagonista della narrazione, Damir, confuso e lasciato a sé stesso, si perde, raggiunge il fondo, abbandonandosi all'uso di stupefacenti, vedendo i propri amici morire, il proprio padre diventare invisibile e, seppur da lontano, il proprio paese venire martoriato da una guerra, il tutto in assenza

dell'unica figura di riferimento: suo fratello. Pola diviene un'arena di incertezza e di perdizione, di silenzio e di disperata ricerca di un'identità, di una stabilità, di amore, che sia esso fraterno o per un'estranea. La principale città istriana protegge e condanna allo stesso tempo, riparandone gli abitanti dalla ferocia della guerra, ma isolandoli e incubandoli senza lasciar loro scampo. Ma è forse lecito pensare che la stessa città sia vittima della liminalità, dell'immobilismo che una guerra porta. Da centro industriale, militare e turistico, Pola durante il conflitto è costretta a fermarsi: né le fabbriche, né gli ufficiali, né i turisti la sfiorano. Soltanto dopo l'operazione Tempesta essa respira di nuovo, con la sua gente che torna ad uscire da essa, in un paese da ricostruire e con una vita da ricominciare veramente.





Bibliografia:

Arnold Van Gennep, *The Rites of Passage*, University of Chicago Press, 2019.

Darko Dukovski, Vedran Dukovski, Dario Matika, *Istra u Domovinskom ratu: 1991.-1995.*, Pola, DHK, 2018.

Davor Mandić, *Đavolja simfonija*, Zagabria, Hena Com, 2016. (La traduzione di brani tratti da questo testo è stata fatta per l'occasione da me M. J.).

Joshua Kalčić, "Subkulture mladih u puli: od punka do rasapa alternativne scene", in *Narodna umjetnost*, Vol. 49, No. 2, 2012, pp. 71-94.

György Lukács, *Teoria del romanzo*, Milano, Edizione SE, 1999. Traduzione italiana di G. Raciti.

Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1996 (1992). Traduzione di Dominique Rolland.

Marco Jakovljević, "Tomorrow Will Be Now. Analysing the Relationship between Slovenia's Nation-Building during the Nineties and the Youth in Contemporary Slovenian Literature", in *Etnološka tribina: Godišnjak Hrvatskog etnološkog društva*, Vol. 55, No. 48, 2025, pp. 174-191.

Maša Kolanović, *Udarnik! Buntovnik? Potrošač... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*, Zagabria, Ljevak, 2011.

Ratko Cvetnić, *Polusan*, Zagabria, Mozaik knjiga, 2009.

Victor Turner, *La foresta dei simboli*, Brescia, Morcelliana, 1976. Traduzione italiana di N. Greppi Collu.





Kvir: Uno sguardo sulla letteratura slovena queer contemporanea

Pino Pograjc

Traduzione di Marco Jakovljević

Abstract:

“Kvir”: An Insight into Contemporary Slovenian Queer Literature

The article *Kvir (Queer)*, authored by the Slovenian poet Pino Pograjc for the review “LUD Literatura”, aims to offer a comprehensive overview of the development of queer literature in Slovenia by combining literary history, cultural criticism, and autobiographical reflection. Pograjc traces the evolution of queer writing from the pioneering activism of the 1980s to the emergence of a new generation of LGBTQIA+ authors whose works have become an increasingly visible and acclaimed part of contemporary Slovenian literature. Moreover, Pograjc examines the meanings and political implications of the term *kvir*, discusses the relationship between queer identity and literary production, and reconstructs the role played by publishers, festivals, reading groups, and cultural organizations in shaping a vibrant queer literary scene. At the same time, he situates his own experience as a poet, translator, and organizer within this broader cultural landscape, providing a rare insider’s perspective on the dynamics of contemporary Slovenian queer writing.

Nato a Kamnik, in Slovenia, nel 1997, Pino Pograjc è una delle voci più interessanti della nuova poesia slovena. Già ai tempi del liceo, frequentato nella sua città natale, si è dimostrato attivo nel campo della produzione poetica, partecipando a concorsi di *slam poetry* con i suoi primi versi, i quali gli hanno spesso valso la vittoria. Le sue poesie – alcune delle quali sono state tradotte in italiano da Giorgia Maurovich (link: <https://www.lospazioletterario.it/gli-amori-emarginati-unantologia-poetica-di-pino-pograjc/>) sono poi state incluse nelle raccolte *Trgetanje* (unione dei termini *trganje*, “strappo”, e *drgetanje*, “brivido”, 2022), per la quale Pograjc ha vinto il premio per la migliore opera prima alla Fiera del libro slovena, *Trepete* (altro gioco di parole tra *trepetanje*, “trepidazione”, e *repete*, “bis”, 2024), insignita del premio Mlado pero, e *Megalomast in Izbruhijada* (“Megalolardo e Vomitiade”, 2024), considerata dalla critica una delle opere più significative dell’anno. Oltre alla poesia, in seguito alla laurea in anglistica e letterature comparate Pograjc si è dedicato anche all’attività di traduttore di opere letterarie dall’inglese e di programmi televisivi. Parallelamente alla sua attività letteraria, Pograjc promuove la scena culturale queer slovena attraverso il ciclo di incontri *Kviropisje* (“Queerografia”) presso il Club Tiffany di Lubiana e traduce in sloveno e in inglese opere della letteratura contemporanea.

Pograjc appartiene a una generazione di scrittrici e scrittori che ha contribuito a portare la letteratura queer slovena fuori dalla marginalità, inserendola stabilmente nel dibattito letterario nazionale. Proprio questa prospettiva caratterizza il saggio qui tradotto, pubblicato originariamente nel 2023 e successivamente aggiornato nel 2026. Lungi dall’essere una semplice rassegna bibliografica, il testo intreccia storia della letteratura, riflessione sull’evoluzione del concetto di *queer* e memoria personale, ricostruendo il percorso che ha condotto dalle prime esperienze dell’attivismo LGBTQIA+ sloveno degli anni Ottanta fino alla vivace scena letteraria contemporanea.



Partendo da una riflessione sul termine sloveno *kvir* (ossia “queer”), Pograjc ripercorre la nascita della letteratura queer in Slovenia, soffermandosi sulle figure che ne hanno segnato lo sviluppo, sulle difficoltà incontrate nel conquistare legittimazione critica e sul ruolo svolto da realtà editoriali come ŠKUC e dalle numerose iniziative culturali sorte negli ultimi decenni. Nella seconda parte del saggio, lo sguardo si sposta invece sulla nuova generazione di autrici e autori, della quale Pograjc stesso è protagonista, offrendo una testimonianza dall’interno di una comunità letteraria in continua trasformazione.

Il saggio Kvir è stato tradotto in accordo con l'autore, il quale ha fornito, in occasione di questa collaborazione, un capitolo aggiuntivo e integrativo alle due parti già pubblicate e disponibili sul sito di LUD Literatura ai link: <https://www.ludliteratura.si/esej-kolumna/kvir-1-2/> ; <https://www.ludliteratura.si/esej-kolumna/kvir-2-2/>.



© Asiana Jurca Avci

Kvir 1/2

La letteratura LGBTQIA+ o *queer* prodotta in Slovenia è notevolmente aumentata negli ultimi anni e, inoltre, sta acquisendo sempre maggiore riconoscimento. Prima però di dedicarmi a una panoramica di questa produzione (nella quale spero

di non tralasciare alcuna voce affermata o più recente), è opportuno chiarire che cosa si intenda effettivamente con il concetto di “letteratura LGBTQ+” o “*queer*”.

L’acronimo LGBTQIA+ viene utilizzato come termine ombrello per indicare identità non ciseteronormative, ossia lesbiche, gay, persone bisessuali, persone transgender, persone queer o questioning (cioè queer o in fase di interrogazione della propria identità), persone intersessuali e persone asessuali. L’acronimo esiste ormai da decenni e trae origine dagli inizi della lotta per l’uguaglianza delle lesbiche e dei gay negli Stati Uniti. Come scrive Erin Blakemore in un articolo per *National Geographic*, già negli anni Novanta era in corso, all’interno della comunità, una battaglia affinché all’allora acronimo LGB venisse aggiunta anche la lettera T. Da allora continuano a essere aggiunte nuove lettere (così come nuovi colori alla bandiera arcobaleno), nel tentativo di includere ogni forma di non conformità rispetto alla ciseteronormatività, vale a dire ogni divergenza dalla maggioranza cisgender ed eterosessuale in termini di orientamento sessuale, identità di genere ed espressione di genere. L’aggiunta di nuove lettere e nuovi colori è tuttavia accompagnata da numerosi dissensi, sviluppatisi soprattutto tra le generazioni più giovani e quelle più anziane del movimento attivista.

Molte delle denominazioni identitarie oggi comunemente accettate (ad esempio “gay”) derivano dai riusciti tentativi degli attivisti del secolo scorso di riappropriarsi e trasformare parole che fino ad allora erano state utilizzate come insulti (nel caso degli uomini omosessuali, ad esempio “gay”, ma anche “dandy”, “fairy” e così via). Nel manifesto fiabesco-aforistico *The Faggots and Their Friends Between Revolutions* del 1977, Larry Mitchell gioca proprio con questi epiteti, ancora oggi fortemente carichi dal punto di vista emotivo. Tra gli altri, utilizza per indicare un determinato gruppo, in senso metaforico, l’espressione *queer men*, ossia “uomini queer”.

Schizo-
fag
Pino
Pog-
rajc

Per molti anni la parola queer è corrisposta, nella lingua inglese, a un insulto rivolto alle persone che, in modi diversi, si discostavano dalle norme sessuali del loro tempo, finché gli attivisti non se ne sono nuovamente appropriati. Un cambiamento ancora più significativo è stato però determinato dalla sua adozione in ambito accademico: oggi espressioni come queer theory e queer studies sono pienamente legittimate, pur continuando a convivere con l'uso di queer come insulto.

Qualche anno fa ho iniziato a notare, qua e là in Slovenia, la versione slovena della parola, ossia *kvir*, impiegata come termine ombrello per indicare la comunità LGBTQIA+. Ciò è probabilmente dovuto alle attiviste e agli attivisti di TransAkcija, che hanno introdotto nella lingua slovena anche l'uso del trattino basso come alternativa inclusiva al cosiddetto genere grammaticale maschile "neutro". In ogni caso, mi sembra che *kvir*, come definizione di qualsiasi forma di "alterità" relativa all'orientamento sessuale, all'identità di genere e all'espressione di genere, costituisca una soluzione più elegante rispetto al lungo acronimo, al quale periodicamente si aggiunge una nuova iniziale.

La parola *kvir*, tuttavia, porta con sé anche un'ulteriore, aspra connotazione. Mentre i gruppi attivisti prevalentemente gay e lesbici lottavano soprattutto per assimilarsi alla maggioranza ciseterosessuale, i gruppi di attivismo queer combattevano invece per liberarsi da tale maggioranza. Negli anni Novanta questa posizione fu ulteriormente rafforzata dalla pandemia di AIDS e dalla lentezza con cui gli Stati reagirono all'emergenza. Tale differenza tra le due forme di attivismo è ben riassunta da uno slogan dell'epoca: "Not gay as in 'happy', but queer as in 'fuck you'." Tradotto, ciò significherebbe: "Non un 'gay felice', ma un 'queer incazzato'."

Che cosa definisca la letteratura queer, tuttavia, è una questione del tutto diversa. Emergono interrogativi come: la letteratura queer può essere scritta soltanto da un'autrice o da un autore queer? Deve essa contenere necessariamente tematiche esplicitamente queer? È possibile considerare queer anche opere nate prima dell'elaborazione dei moderni concetti di queer? La difficoltà di una definizione è ben illustrata dal romanzo *Written on the Body* di Jeanette Winterson, nel quale la narrazione in prima persona, resa possibile dalle caratteristiche della lingua inglese, non rivela mai il genere della voce narrante. A proposito del romanzo, Brian Finney ha osservato che, sebbene l'intento dell'autrice fosse quello di cancellare i confini tra genere e sessualità, dopo la pubblicazione sono piovute critiche da ogni parte e, proprio in virtù dell'identità dell'autrice, l'opera è stata etichettata come romanzo lesbico.

Ai fini di questo saggio adotterò una posizione precisa rispetto a tali questioni: prenderò in considerazione le persone queer dichiarate e pubblicamente visibili in Slovenia che, direttamente o indirettamente, scrivono anche di tematiche queer. Per orientarmi nella produzione letteraria dell'ultimo decennio mi è stato di grande aiuto il saggio *Onkraj geta* ("Oltre il ghetto") di Maja Šučur, pubblicato nel 2019.

In Slovenia l'attivismo queer dichiarato — e, di conseguenza, anche la letteratura queer — ha avuto inizio con il Festival Magnus del 1984. Il pioniere e scrittore Brane Mozetič, in un'intervista rilasciata alla rivista *Sodobnost* nel 2018, ha affermato:

"Occorre rendersi conto che si tratterà sempre di una minoranza, che però diventerà ancora più piccola se le persone si assimileranno. Le minoranze hanno bisogno di identificarsi. Un dodicenne che sente dentro di sé una qualche diversità ha bisogno di qualcosa. Non può semplicemente guardare canali pornografici e identificarsi con ciò che vede: ha bisogno anche di una cultura, di una riflessione, di una

testimonianza, dell'immagine di qualcuno. Nei media servono persone con un volto, che dicano apertamente di essere gay o lesbiche. E, non da ultimo, la popolazione LGBT è una minoranza senza una patria propria, [che] crea legami con persone da tutto il mondo, [che] ha bisogno dei propri spazi, delle proprie parate... Essa possiede un mondo tutto suo! La mia bandiera è quella arcobaleno, non quella slovena."

L'artista e performer transgender Salomé, nel suo spettacolo di cabaret *Iznenada Salomé* ("All'improvviso Salomé"), ricorda gli organizzatori del Roza disko presso il club K4, che le hanno permesso di esibirsi per la prima volta sul palco indossando abiti femminili. Le serate "rosa", nate insieme al Festival Magnus, hanno rappresentato una rottura impensabile con la comunità queer jugoslava del passato, fino ad allora costretta all'invisibilità.

La storia dell'attivismo queer in Slovenia è raccontata anche dal documentario *LGBT_SLO_1984* [2022], diretto da Boris Petkovič, che ha già ottenuto riconoscimenti internazionali. Il film è stato presentato anche al Festival del cinema LGBT di Lubiana, che, con i suoi trentanove anni di storia, è il più antico festival europeo dedicato al cinema queer.

Nel luglio del 2001 si svolse la prima manifestazione slovena contro l'omofobia, intitolata *Obvoznica mimo nestrpnosti* ("Tangenziale oltre l'intolleranza"), dalla quale nacque l'attuale Parata del Pride slovena, che si tiene ogni anno. La scrittrice Suzana Tratnik, parlando una volta delle minoranze, ricordò che, durante i preparativi delle prime sfilate attraverso le vie di Lubiana, gli organizzatori concordavano con la polizia le misure di sicurezza. Secondo quanto racconta, il comandante spiegò allora la situazione ai propri sottoposti con queste parole: "Un tempo proteggevamo la gente dai froci, adesso proteggeremo i froci dalla gente!" Questa battuta, pur formulata con un linguaggio apertamente

offensivo, testimonia efficacemente il mutamento della posizione delle istituzioni e del clima sociale nei confronti della comunità LGBT+ in Slovenia.

Significativa fu anche la reazione a tratti sprezzante (dato il contenuto dell'opera) che inizialmente accolse il romanzo *Ime mi je Damjan* ("Mi chiamo Damjan") di Suzana Tratnik, il primo romanzo sloveno dedicato a un personaggio transgender. Nel 2014 il libro fu selezionato come lettura per gli studenti delle scuole superiori nell'ambito del progetto *Rastem s knjigo* ("Cresco con un libro"). Tuttavia, nella storia letteraria slovena, il rifiuto della letteratura queer non si è limitato ai contenuti, ma ha riguardato anche lo stile.

Quando Brane Mozetič, autore della prima raccolta poetica esplicitamente gay pubblicata in Slovenia, *Zaklinjanja* ("Incantesimi"), ricevette nel 2003 il Premio Jenk per la raccolta *Banalije* ("Banalità"), molti cercarono di delegittimare la sua poesia sostenendo che "questa non è poesia, è sociologia". Con la medesima motivazione un autorevole membro della giuria rassegnò le proprie dimissioni. Ciononostante, nel 2020 Mozetič ottenne nuovamente il Premio Jenk, questa volta per la raccolta *Sanje v drugem jeziku* ("Sogni in un'altra lingua").

L'anno successivo il premio fu assegnato a Nina Dragičević per *To telo, pokončno* ("Questo corpo, eretto"), mentre nel 2022 fu la volta di Nataša Velikonja, autrice della prima raccolta poetica esplicitamente lesbica in Slovenia, *Abonma* ("Abbonamento"), premiata per *Prostor sred križišč* ("Lo spazio in mezzo agli incroci").

Nella raccolta *Jezik je ključ* ("La lingua è la chiave"), Milan Šelj ricorda come la poesia di Nataša Velikonja fosse stata a lungo respinta perché ritenuta caratterizzata da uno "stile diaristico", cioè da una scrittura considerata troppo poco letteraria e priva di sufficienti artifici poetici.

Tutte le opere citate nel paragrafo precedente sono state pubblicate nelle collane Lambda o Vizibilija, che, sotto l'egida dell'associazione ŠKUC [Študentski kulturno umetniški center, "Centro culturale-artistico studentesco"], contribuiscono a mantenere la Slovenia al passo con la produzione letteraria queer internazionale. Oltre alle opere originali di autrici e autori sloveni, queste collane pubblicano infatti anche traduzioni di letteratura queer straniera.

Quest'anno Iva Jevtić ha ricevuto il Premio Veronika per la raccolta *Milost* ("Grazia"). Nina Dragičević è stata nuovamente candidata al Premio Jenk con la raccolta *Ampak, kdo?* ("Ma chi?"), nella quale esplora il concetto del *closet*, ossia dell'invisibilità e della non dichiarazione dell'identità queer. Dijana Matković è stata candidata al Premio Kresnik con il romanzo *Zakaj ne pišem* ("Perché non scrivo"), nel quale, tra le altre cose, trovano spazio anche racconti infantili a tema bisessuale e omosessuale. Vesna Lemaic, infine, è stata candidata quest'anno sia al Premio Novo mesto sia al Premio Kritiško sito con la raccolta *Trznil je, odprla je oko* ("Lui ebbe un sussulto, lei aprì un occhio").

Oggi sembra che la letteratura queer abbia ormai conquistato una posizione pienamente centrale nel panorama letterario sloveno, ma si tratta del risultato della lotta instancabile delle pioniere e dei pionieri che hanno aperto la strada alle generazioni successive. Anche Anja Zag Golob ha ricevuto due volte il Premio Jenk: nel 2014 per la raccolta *Vesa v zgibi* ("Vesa in una piega") e nel 2016 per *Didaskalije k dihanju* ("Didascalie per la respirazione"). Nel 2020 ha inoltre ottenuto il Premio Kritiško sito con la raccolta *da ne da ne bo več prišla...* ("perché lei non torni più..."). Kristina Hočevár ha vinto il Premio Jenk nel 2013 con *Na zobeh aluminij, na ustnicah kreda* ("Alluminio tra i denti, gesso sulle labbra"). Nel 2020 Eva Kokalj ha conquistato il primo posto nel campionato nazionale sloveno di slam poetry, classificandosi successivamente al terzo posto a livello mondiale. Vesna Liponik, con il suo esordio letterario *Roko*

razje ("Mangia la mano"), è stata candidata nel 2020 sia al 36° Salone del Libro Sloveno come miglior opera prima sia al Premio Kritiško sito. Con la raccolta di racconti *Težkomentalci* ("Mentecatti"), Jedrt Maležič ha ottenuto nel 2016 la candidatura al premio per il miglior esordio letterario; l'anno successivo la raccolta *Bojne barve* ("Colori di guerra") è stata candidata al Premio Novo mesto, assegnato quell'anno a Suzana Tratnik per la raccolta di racconti *Noben glas* ("Nessuna voce"). Suzana Tratnik aveva già ricevuto nel 2007 il Premio del Fondo Prešeren; nel 2020 è stata candidata al Premio Kresnik con il romanzo *Norhavs na vrhu hriba* ("Il manicomio in cima alla collina"), mentre nel 2008 aveva ottenuto una candidatura con *Tretji svet* ("Il terzo mondo"). Nataša Sukič, invece, è stata candidata nel 2016 con il romanzo *Piknik*. Nel 2007 Urška Sterle ha ricevuto il premio *Zlata ptica* ("L'Uccello d'oro") per il suo romanzo d'esordio *Vrsta za kosilo* ("La fila per il pranzo"). Vesna Lemaic ha ottenuto addirittura tre premi nel 2008 con la raccolta di racconti *Popularne zgodbe* ("Storie popolari"), mentre nel 2019 ha ricevuto il Premio Novo mesto per la raccolta *Dobrodošli* ("Benvenuti"). Infine, Uroš Prah è stato candidato sia al Premio Jenk sia al Premio Veronika con la raccolta poetica *Tišima*, pubblicata nel 2015.

Oggi sembra quasi che le persone dichiaratamente queer non facciano altro che ricevere candidature e premi, ma appena dieci anni fa la situazione era ben diversa. Va comunque ricordato che già nel 2004 il Premio Jenk era stato assegnato al poeta Ciril Bergles, oggi scomparso, per la raccolta *Moj dnevnik priča* ("Il mio diario testimonia").

Nel settembre 2023, presso la Galleria ŠKUC, si è tenuta una serata commemorativa in occasione del decimo anniversario della morte di Bergles. Quest'anno, al Festival del cinema LGBT, verrà ricordato anche il regista Stanko Jost, recentemente scomparso, autore del film *Dečki* ("I Ragazzi"), tratto dall'omonimo primo romanzo gay sloveno, scritto da France Novšak. Sarà inoltre proiettato un

cortometraggio dedicato ad Alma Karlin. L'anno precedente, invece, la commemorazione era stata dedicata a František Čap.

Durante un'intervista, Brane Mozetič ha raccontato che, durante gli anni dell'università, esprese a un suo professore il desiderio di realizzare un'antologia dell'omoerotismo nella letteratura slovena. La risposta che ricevette fu: "Da noi una cosa del genere non esiste." Eppure, quell'antologia venne poi effettivamente pubblicata da ŠKUC con il titolo *Modra svetloba* ("Luce blu").

Ricordare il passato può aiutarci a comprendere da dove veniamo e verso quale direzione ci stiamo muovendo. Una conoscenza più approfondita della storia letteraria – dalla quale sono stati a lungo esclusi numerosi gruppi marginalizzati – potrebbe forse permetterci di evitare articoli come quello scritto da Drago Bajt per il settimanale *Demokracija*. In quell'occasione egli sostenne: "Se l'assegnazione del Premio Jenk continuerà in questa direzione, che sta ormai assumendo connotati attivistici, dovremo dimenticare di essere un popolo di poeti: diventeremo un popolo di poetesse vulnerabili in un modo o nell'altro."

Naturalmente, esistono ancora molti e molte scrittrici e scrittori queer che finora non ho menzionato: Tatjana Greif, Petra Hrovatin, Simona Jerala, Aljaž Koprivnikar, Gašper Malej, Maja Predatoria, e molti altri. Tutte loro dimostrano quanto la letteratura queer slovena sia oggi ricca e vitale, nonostante fino a tempi relativamente recenti sembrasse che ogni nuova voce dovesse aprirsi la strada da sola, ricominciando ogni volta da zero.

Nella seconda parte di questo saggio intendo invece concentrarmi sulla produzione delle generazioni più giovani.

Kvir 2/2

Quest'anno, insieme al Club Tiffany presso l'AKC Metelkova, abbiamo rinominato *Mavrične rime* ("Rime arcobaleno"), evento organizzato dal poeta Tom Veber, in *Kviropisje* ("Scrittura queer") e, con un nuovo gruppo organizzativo, abbiamo avviato una serie di incontri durante i quali desideriamo essere aperti "a tutti i generi letterari attraverso cui le persone LGBTIQ+ [si esprimono, N.d.T.] e che sarebbero disposte a leggere davanti al pubblico in uno spazio sicuro".

Abbiamo concepito questi eventi in modo tale da invitare ogni volta a leggere le loro opere alcune persone queer (cercando inoltre di invitare anche ospiti stranieri: nell'edizione di settembre ha letto András Gerevich dall'Ungheria, mentre in quella di novembre leggerà Eva Baltasar dalla Catalogna), ma manteniamo aperte anche le candidature spontanee per le letture e accogliamo scritti di qualsiasi forma e livello di affermazione. Desideriamo che sul palco trovino spazio poesia, prosa, drammaturgia, sceneggiatura, saggistica, testi musicali, rap, traduzioni (e che tutto questo possa essere letto da libri pubblicati o inediti, quaderni personali, dallo schermo del telefono o a memoria).

A novembre esporremo inoltre sulla parete dietro il palco alcune opere pittoriche dell'artista queer [Eva Baltasar, N.d.T.] e desideriamo che ogni volta sia possibile presentare al pubblico anche le arti visive di una persona artista queer. Con questi eventi vogliamo sviluppare ulteriormente l'ottimale impostazione di *Mavrične rime*, facendo sì che parte dell'incontro sia anche il momento di socializzazione dopo le letture.

Con la crescente visibilità e il crescente impegno delle persone e dei gruppi queer arriva anche una maggiore frammentazione della cosiddetta "comunità" queer, che proprio per questa frammentazione Metod Zupan, in un articolo per *Disenz*, definisce una "scena" queer.

Nell'articolo intitolato *Marginalci, ampak ne taki marginalci* ("Emarginati, ma non quel tipo di emarginati"), egli descrive in modo eccellente i meccanismi attraverso cui avvengono le reciproche delegittimazioni e le cause della reattività di determinati individui (soprattutto uomini gay):

"La scena è senza dubbio la categoria più utile per analizzare le vite gay, nonostante essa stessa sia frammentata in diverse istituzioni e gruppi. Ciò riguarda tanto la questione di quale locale notturno frequenti, quanto quella a quale organizzazione non governativa – concorrente dal punto di vista economico – appartieni in questo ambito. Questo è, nella sua essenza, il risultato del progresso del movimento di liberazione. Al momento della nascita della scena negli anni Ottanta essa era ancora caratterizzata da una forte componente politica e subculturale, insieme alla sensazione di solidarietà con altri gruppi marginalizzati all'interno del sistema partitico monolitico. Tuttavia, come già osservò Velikonja dopo la seconda Parata del Pride di Lubiana del 2002, tra la scena omo non esisteva più una "scena alter-civile". L'antropologa statunitense Esther Newton, nelle sue interviste della fine degli anni Sessanta, aveva osservato che il mondo gay non conosceva un sistema di classe. Classe sociale, età e razza – pur essendo importanti elementi distintivi – non dovevano essere rilevanti all'interno del mondo gay, poiché fin dagli inizi della scena prevaleva la convinzione che 'non possiamo permettercelo'. Nonostante un passato nel quale avremmo dovuto sapere meglio, oggi siamo arrivati proprio qui."

Possiamo però essere pessimisti soltanto fino a un certo punto. Molte persone continuano infatti a impegnarsi affinché, anche attraverso eventi letterari, si favorisca una connessione all'interno della scena queer e si creino spazi sicuri. A volte intersezionali, altre volte pensati per una parte specifica della scena queer, questi eventi aprono comunque possibilità di lettura: *Lezbična četrt* ("Quartiere lesbico"), *Mesto žensk* ("La città delle donne"), *Rdeče zore* ("Albe rosse"), le *Velika*

lezbična branja ("Grandi letture lesbiche"), le tradizionali letture della collana Lambda e soprattutto le *Večeri LGBT+ poezije in proze* ("Serate di poesia e prosa LGBT+"), che ogni anno (nel 2023 per la ventesima volta) si svolgono presso la Galleria ŠKUC.

Nel 2022 Suzana Tratnik ha affidato l'organizzazione dell'incontro annuale alla poetessa Veronika Razpotnik, che quest'anno l'ha nuovamente realizzata insieme alla moderatrice Špela Setničar.

Ho conosciuto Veronika Razpotnik durante i laboratori di poesia che Brane Mozetič organizza da molti anni negli spazi dell'ufficio ŠKUC. Ho iniziato a frequentarli dopo aver scritto, alla fine del mio percorso universitario in letterature comparate e anglistica, la tesi di laurea sulla poesia di Mozetič: fu proprio Mozetič a scrivermi chiedendomi se potessi inviargliela per leggerla. All'incirca nello stesso periodo venni a sapere da Tom Veber, che già frequentava i laboratori, che questi incontri esistevano. Così risposi a Mozetič inviandogli il PDF della mia tesi e chiedendogli se avrei potuto partecipare ai laboratori. Ormai frequento questi incontri da circa tre anni: si svolgono più o meno una volta al mese, di domenica. Comprendono la critica severa delle poesie meno riuscite, suggerimenti costruttivi per migliorarle, apprezzamenti per i versi più riusciti, ma anche conversazioni informali e momenti di socialità. Ho sempre cercato una comunità e questi laboratori mi hanno permesso di trovare finalmente quella poetica a cui appartengo.

Con Veronika Razpotnik, Špela Setničar e Sara Fabjan, che frequentano anch'esse i laboratori, ho creato fin dall'inizio un legame particolare; soprattutto Veronika mi è stata di enorme aiuto nella revisione della mia opera prima, *Trgetanje*, pubblicata dalla casa editrice Črna skrinjica (fondata due anni prima dal poeta e editore Dejan Koban) e grazie alla quale ho ricevuto il premio per l'opera prima al 38° Salone del libro sloveno.

Anche Veronika è stata candidata allo stesso premio con la sua opera prima, *Krekspot na požarnih štengah* (“Piazza di spaccio sulle scale antincendio”), pubblicata dalla Hiša poezije. Sara Fabjan, invece, quest’anno ha pubblicato la sua raccolta poetica d’esordio, *zaroletano* (“con le tapparelle abbassate”), presso la casa editrice LUD Literatura. Nel 2024 Veronika, Špela e io [abbiamo pubblicato] nuovi libri nelle collane curate da Brane: alcuni nella collana Lambda, altri nella collana Aleph.

Durante i laboratori ho conosciuto molte altre poetesse e molti altri poeti queer: la presenza di persone con esperienze di scrittura molto diverse tra loro ha avuto per me un grande valore. Ho conosciuto Milan Šelj, che nel 2023 ha pubblicato la raccolta *Jezik je ključ* (“La lingua è la chiave”) presso ŠKUC. Ho conosciuto meglio Tom Veber, che nel 2022 ha pubblicato la sua seconda raccolta poetica, *Do tu sega gozd* (“Fin qui arriva il bosco”), sempre presso ŠKUC. Ho conosciuto anche Tanja Matijašević, Ela Potočnik, Jelka Zorn e altre partecipanti occasionali. [Nel 2024 è stata pubblicata], inoltre, la raccolta poetica *Vidno polje* (“Campo visibile”) di Maja Milošević Čustić, che non si identifica come queer, ma che, per ostinazione e per il desiderio di avere Brane come mentore, frequenta i laboratori fin dall’inizio. Negli ultimi anni ho osservato una crescita della letteratura queer più giovane non soltanto nelle letture pubbliche, ma anche nei libri pubblicati.

Aljaž Primožič di Celje ha pubblicato nel 2022 presso LUD Literatura la sua opera prima, *Čisto potiho* (“In completo silenzio”). Sara Nuša Golob Grabner di Maribor ha pubblicato nello stesso anno presso il Kulturni center Maribor la sua seconda raccolta poetica, *Dihotomija dihanja* (“La dicotomia del respiro”). Alex Kama Devetak di Gorizia, vincitore del Festival della giovane letteratura Urška, ha pubblicato nel 2022 presso JSKD la sua opera prima di narrativa breve, *Nedaleč* (“Non lontano”).

Aljaž Koprivnikar ha pubblicato la sua opera poetica d’esordio, *Anatomija* (“Anatomia”), inizialmente uscita in Grecia e successivamente pubblicata in traduzione slovena nel 2019 nella collana Aleph del Centro per la letteratura slovena. Nežka Struc ha recentemente pubblicato nella collana Sončnice presso Hiša poezije la raccolta poetica *Le kaj bo rekel Ivan? Nismo utrujeni* (“Chissà cosa dirà Ivan? Non siamo stanchi”). Urša Majcen ha pubblicato presso Črna skrinjica nel 2021 la sua opera poetica d’esordio, *ekosistem tišine* (“ecosistema del silenzio”), mentre nel 2023 ha pubblicato il dramma poetico *Zgodba o bakrenem kralju* (“La storia del re di rame”), candidato al Premio Grum.

Se in passato elementi inseparabili della letteratura queer erano la condizione di invisibilità e l’allegoria, e il suo obiettivo principale era garantire maggiore visibilità alle persone marginalizzate, probabilmente il futuro della letteratura queer consisterà nell’esplorazione delle forme più latenti o inconsce di omo-, bi- e transfobia e nella riflessione sul rapporto tra identità queer e gli altri aspetti dell’identità personale, compreso il rapporto tra essere queer e i privilegi socioeconomici.

Urša Majcen, durante l’incontro di poesia e prosa LGBT+, ha affermato che la situazione ideale sarà raggiunta quando non sarà più necessario “uscire allo scoperto”, perché essere queer o meno non avrà più alcuna importanza. Nonostante i numerosi diritti che abbiamo conquistato, però, la strada verso quel punto è ancora lunga (a dimostrarlo possiamo leggere i resoconti sulle violenze avvenute durante il Pride di quest’anno).

Durante le letture poetiche queer incontro spesso persone che, naturalmente, oltre alla letteratura si esprimono anche attraverso molte altre forme artistiche. Hannah Koselj Marušič, oltre alla prosa, si occupa anche di cinema. Špela Setničar, oltre alla poesia, lavora anche come sceneggiatrice. Margarita Grneva, Ana Lorger e

Angela Steiner realizzano performance nell'ambito degli eventi Ignor e in altri contesti. Quando però ho iniziato a inviare gli inviti per Kviropisje, mi è capitato qualcosa di curioso: soprattutto quando invitavo scrittrici che si identificano come bisessuali, queste erano spesso esitanti a partecipare, perché non sapevano “se appartenessero davvero” a questo spazio oppure se qualcuno avrebbe messo in discussione la loro presenza a una lettura queer. Le persone bisessuali (soprattutto all'interno della scena queer) sentono spesso commenti secondo cui non sarebbero veramente bisessuali quando si trovano in relazioni con persone di genere diverso dal proprio. Questo è, naturalmente, un'assurdità e una conseguenza dell'influenza che la società ciseteronormativa esercita anche sulle persone queer.

Negli ultimi anni alle letture partecipano inoltre sempre più persone trans (qui utilizzo la parola “trans” come termine ombrello per indicare persone transgender e non binarie). Abbiamo così potuto ascoltare poesie e prose di persone che, persino all'interno della scena queer, raramente hanno avuto la possibilità di prendere parola. Tra gli altri, abbiamo ascoltato letture di autrici e autori come Lea Aymard, Nilu Zym Jakopin e Ingo Vitman Öri.

Parallelamente, si assiste a una fioritura e importanti cambiamenti anche nella scena queer legata al mondo rave e dell'intrattenimento. L'arte drag (ossia l'arte delle regine e dei re della trasformazione) si è completamente sviluppata e quasi ogni fine settimana, almeno a Lubiana, è possibile assistere a un evento drag organizzato da collettivi diversi come House of Vulva, House of Kunt e House of Tailors.

Anche i cabaret stanno vivendo un momento di grande vitalità: ogni mese è possibile assistere a un nuovo spettacolo di Tehnoburleska, di *Tatovi podob* (“Ladri di immagini”) o alle produzioni dell'istituto Emanat. Oltre ai locali ormai consolidati come Tiffany e Monokel e alle serate

Roza presso il K4, anche diversi eventi rave, come Ustanova, Cosmic Sex e Nimaš izbire (Non hai scelta), rappresentano spazi sicuri per le persone queer e, grazie al progetto Rejv Utopija, anche luoghi protetti dalla violenza sessuale e da altre forme di abuso.

Sembra che stiamo vivendo un'età dell'oro dell'arte queer slovena, e non possiamo che sperare che tutte queste voci non tornino nuovamente a spegnersi, per qualunque motivo. Il modo più semplice per evitarlo è partecipare, ogni volta che possiamo, agli eventi artistici che ci vengono offerti (e che nella maggior parte dei casi sono gratuiti). Lasciamo che, invece del disincanto nei confronti di una scena tanto ricca e variegata, a guidarci sia una parola che ho incontrato per la prima volta nella raccolta *Kurc pesmi* (“Poesie del cazzo”) di Tomislav Vrečar: *sladostrastje* – voluttà.

Kvir, P.S.

Dalla fine del 2023 fino al 2026, anno in cui scrivo questa postfazione mentre sono in corso gli accordi per la pubblicazione in italiano del saggio *Queer*, sono uscite numerose altre opere esplicitamente queer oppure opere di autrici e autori queer che, pur non facendo necessariamente della dimensione queer il tema centrale della propria scrittura, ne sviluppano perlomeno alcuni motivi. Tra queste, nella collana Lambda di ŠKUC sono uscite le raccolte poetiche *Jabk* (“Mele”) di Vesna Liponik, *Sršena pičim nazaj* (“Restituisco la puntura al calabrone”) di Veronika Razpotnik, *Zamah dotika* (“Lo slancio del contatto”) di Milan Šelj e *Trepete*, la mia raccolta. Nella collana Vizibilija, sempre di ŠKUC, sono invece uscite le raccolte *Ključ* (“Chiavi”) di Nataša Velikonja e *Živali v naletu* (“Animali di fretta”) di Urša Majcen. Le collane Lambda e Vizibilija di ŠKUC continuano inoltre a pubblicare con regolarità poesia e narrativa queer internazionale di alta qualità in traduzione slovena.



Presso la casa editrice indipendente Črna skrinjica sono state pubblicate le raccolte poetiche *Jaz in jaz in jaz in jaz...* (“Io e io e io e io...”), opera prima di Ana Štular, le mie *Megalomast in Izbruhijada*, nonché *Avtobus se čez teden v predmestjih ustavlja dvakrat na uro* (“Durante la settimana, in periferia, l’autobus si ferma due volte all’ora”), anch’essa opera prima, di Lara Nie Matos.

Nella collana Aleph del Center za slovensko književnost (CSK) è uscita la raccolta *Vse, kar ti moram povedati* (“Tutto quel che devo dirti”) di Špela Setničar, candidata al premio per la migliore opera prima letteraria nell’ambito della 41^a Fiera del libro slovena. Presso la stessa casa editrice è stata pubblicata anche la raccolta *Pes, dvojčici in zelen tatu* (“Il cane, le gemelle e il tatuaggio verde”) di Alja Adam, candidata al premio Velenjica – čaša nesmrtnosti.

Marcel Baranja ha pubblicato la sua prima raccolta, *Tvoj ciganski obraz blede* (“Il tuo volto zingaro impallidisce”), nella quale si intrecciano le esperienze della bisessualità e della vita all’interno della comunità rom. L’opera ha inoltre ricevuto una menzione speciale nell’ambito del premio per la migliore opera prima alla quarantunesima Fiera del libro slovena.

Presso Dve luni – Zavod za poetizacijo sveta è uscita l’opera prima poetica *J+J* di Mila Kodrič Cizerl, nella quale l’autrice immagina e racconta l’amante di Gesù. Presso la Literarna družba Maribor sono stati invece pubblicati due libri di Tom Veber: *Pordelih lic* (“Con le guance arrossate”) e *Plesen in druge ljubezni* (“La muffa e altri amori”). Aleš Čakš ha pubblicato la raccolta *(Ne)ljubezni: gejevska p(r)oezija* (“(Dis)amori: p(r)oesia gay”). L’autrice queer Nina Dragičević ha pubblicato l’opera ibrida *Nemogoče* (“Impossibile”), insignita del Premio Cankar e candidata anche al Premio Kritiško sito. Sono inoltre in preparazione le opere prime poetiche di Pavla Zabret, Eva Jesenovec e Tanja Matijašević,

tutte già presenti con le loro letture a Kviropisje e in altri eventi. Tanja Matijašević dirige inoltre il festival *Lezbična četrt* (Quartiere lesbico) e il cabaret drag king *Dragi Drago*.

L’opera probabilmente più innovativa è però la raccolta poetica *Sin svoje roke* (“Figlio della propria mano”) dell’autore Ingo Jesen Vitman Öri, considerata la prima raccolta poetica pubblicata in Slovenia da una persona transgender dichiarata.

Sono certo di aver omesso qualcuno, vista la ricchezza della produzione queer slovena, e me ne scuso. Forse, però, anche questo è un buon segno: significa che in Slovenia non mancano certo opere queer di grande valore.

Pino Pograjc,
07.07.2026



Spazi, luoghi, solitudine e desiderio in Ciril Bergles: “Mi smarrisco nuovamente in qualcosa” e “Desiderio romantico”

Laura Renesto

Abstract:

Spaces, Places, Solitude and Desire in Ciril Bergles: “I Find Myself Entangled Again” and “Romantic Desire”

This article examines two poems by the Slovenian poet Ciril Bergles, *V nekaj se spet zapletem* (“I Find Myself Entangled Again”, 1989) and *Romantična želja* (“Romantic Desire”, 2000), focusing on the relationship between space and the inner experience of the lyrical subject. Through a close reading of the texts and their Italian translations, the analysis shows how physical settings reflect psychological conditions, especially solitude and the desire for connection. In *V nekaj se spet zapletem*, spatial movement mirrors an inner journey. In *Romantična želja*, a static rural setting becomes the projection of an unfulfilled desire for companionship, transforming the house into a space of waiting and suspension. The analysis emphasizes how space functions not merely as a background but as an extension of the lyrical subject’s interiority. A contrast in lexical choices – such as abstract terms in the first poem or concrete imagery in the second – reinforces the distinction between reflective and projected dimensions. Ultimately, the article argues that Bergles’s poetry articulates an existential condition in which the relationship with others is deferred or unattainable, and where space becomes the primary medium through which this tension is expressed.

Ciril Bergles (1934-2013) è stato un poeta, insegnante e traduttore sloveno. Dopo la laurea in sloveno e inglese all’Università di Lubiana, lavora come insegnante di scuola secondaria. A differenza di molti altri autori sloveni, che iniziano a pubblicare negli anni della giovinezza, autopubblica la sua prima raccolta di poesie intitolata *Na poti v tišino* (“Sulla strada verso il silenzio”) nel 1984, a cinquant’anni.

Ha tradotto dallo spagnolo, dal portoghese e dall’inglese autori come Miguel de Unamuno, Konstantinos Kavafis, Rafael Alberti, Federico García Lorca e César Vallejo. Cura e collabora a varie antologie poetiche, tra cui raccolte di poesia slovena dell’emigrazione, poesia ispano-americana contemporanea, basca e spagnola.

Nella prima fase della sua produzione poetica emergono motivi destinati a svilupparsi maggiormente nelle opere successive: il mondo rurale, l’introspezione personale, l’erotismo, la riflessione sulla poesia e l’esperienza dell’emigrazione. Quest’ultimo tema, unitamente alla dimensione della metropoli americana, viene introdotto nelle sue opere conseguentemente ad un viaggio negli Stati Uniti nel 1982, che ispira la raccolta *Ellis Island* (1988). Nonostante questa esperienza, il poeta rimane profondamente legato alle proprie origini rurali, che continua a percepire come un rifugio dalla disumanizzazione della vita urbana.

Il tema dell’erotismo spicca in diverse raccolte, diventando via via sempre più esplicito. Ciò si collega a un conflitto interiore causato dall’omosessualità dell’autore, tenuta nascosta per il timore dei pregiudizi sociali e delle conseguenze lavorative e accettata apertamente solo dopo il pensionamento.

Un tema centrale della sua poesia è anche la religiosità: la raccolta *Tvoja roka na mojem čelu* (“La tua mano sulla mia fronte”, 2006) è tra i vertici della lirica religiosa slovena contemporanea.

La lirica diventa strumento per superare la banalità quotidiana e indagare desiderio ed esistenza.

Il suo stile risente del modernismo dei poeti spagnoli da lui tradotti e si inserisce nella tradizione avviata negli anni Cinquanta da Jože Udovič (1912-1986, poeta, scrittore e traduttore sloveno).

Nel 2004 vince il premio Jenko per la raccolta poetica *Moj dnevnik priča* ("Il mio diario racconta", 2004), dal quale sono state estratte le due poesie trattate in questo contributo. I componimenti della raccolta sono tutti datati (ma non disposti in ordine cronologico) dall'ottobre 1967 al giugno 2003. Sull'opera si è espressa Lucija Stepančič:

"[...] Una poetica autentica non può essere determinata soltanto dall'ammirazione per modelli irraggiungibili, per grandi figure del passato, per poeti, laureati e geni, ma anche – allo stesso modo, o persino di più – dal confronto con il materiale grezzo della quotidianità, della sterilità e della noia. [...] Abbiamo davanti un bell'esempio di quanto possa essere poetica una 'identificazione mancata' [...]. [...] Ciril Bergles è, come si addice ad un poeta, sempre 'diverso anche da se stesso', forse in misura tale da sentirsi estraneo al mondo intero. [...] Questo sentimento [...] è più che compensato da una straordinaria capacità di meravigliarsi. [...] è un invito a mondi fragili che nascono continuamente dalla lettura, dall'osservazione, dallo stupore, ma anche dall'oblio e dal trascorrere del tempo." (Stepančič 2004: 995)

Di seguito, verranno tradotte e analizzate *V nekaj se spet zapletem* ("Mi smarrisco nuovamente in qualcosa") e *Romantična želja* ("Desiderio romantico"), per evidenziare il ruolo chiave giocato dai luoghi e dagli spazi nell'espressione poetica di Bergles e osservare come questi dispositivi vengono impiegati.

L'originale del testo tradotto si trova in: Ciril Bergles, Moj dnevnik priča, Center za slovensko književnost, Ljubljana, 2004. La riproduzione e la traduzione delle due poesie è stata autorizzata dalla casa editrice Center za slovensko književnost.



Mi smarrisco nuovamente in qualcosa

la domenica pomeriggio, in una caffetteria semivuota aspetto una bevanda rinfrescante, solo volti estranei, assorti in loro stessi e in un silenzio che genera un'inspiegabile angoscia.

Ho pensato di poter essere libero,
ma essere liberi significa accettare
la violenza della solitudine, della notte, della
poesia,
essere senza compagnia, senza programmi,
senza desiderio per l'infinito,
essere consapevoli delle possibilità limitate.

Decido che non giocherò più
con i ricordi, né con quei viaggi
che sono così simili fra loro.

Tornando a casa attraverso il parco, noto
uno scoiattolo: come si diverte
nella sua libertà. La luce del lampione vicino
incontra i suoi piccoli occhietti.

Per abitudine saluto l'albero familiare,
sebbene questi siano brutti tempi per la tenerezza.
E l'albero viene con me e anche lo scoiattolo
viene con me. Poi, a casa, fra le gentili
ombre di un sole immaginario, comincio
un dialogo con loro che si trasforma in una poesia.

ottobre 1989



Desiderio romantico

Una casa di campagna con mobili vecchi e
familiari,
da qualche parte sul Kurešček, da dove potremmo
ammirare
la torbiera, ammirare le valli in distanza,
e qualche libro, solo qualcuno, e un quaderno
con pagine non ancora scritte, perché non si può
sapere
quando si diventa vulnerabili. Aspetterei, amico,
il tuo arrivo, di mattina o di sera, quando vuoi,
così potrai vedere come questa terra sia unica,
così questo mondo ci può compiacere e potrà anche
finire qui.
La tua presenza darebbe ad ogni cosa un significato
ancora più speciale. Ammireremmo il cielo azzurro
con le panciute
nuvole. Passeggeremmo per i sentieri solitari
parlando delle cose di tutti i giorni, così
lo spegnersi della sera ci ricorderebbe come
ogni piccolezza può benissimo essere grande, se è
sincera e gentile.

Luglio 2000



Nella prima poesia, il soggetto lirico (che in entrambi i componimenti è identificabile con l'autore) transita in diversi spazi, tracciando un percorso dove sono ben individuabili un inizio e una fine: l'interno di una caffetteria è il punto di partenza. Il poeta si ritrova così in un luogo che dovrebbe essere sociale, ma che invece assume tutte le caratteristiche di un non-luogo, in quanto non è possibile una connessione con gli altri individui presenti, dando così spazio all'isolamento, accompagnato da un'"inspiegabile tensione". Nella strofa successiva l'autore riflette sulla libertà, che implica anche l'accettazione dell'essere soli. Si accentuano l'intensità emotiva che provoca la solitudine ("la violenza della solitudine, della notte, della poesia") e la *manca*za, tutto ciò che essa toglie, tramite la ripetizione di "senza". La decisione di non giocare più con i ricordi può essere interpretata come il rifiuto di una reiterata riattualizzazione del passato, verosimilmente di natura sentimentale, e dunque una relazione con l'altro che si è dapprima realizzata e successivamente infranta.

Nel parco, il saluto all'albero e la riflessione sulla gentilezza possono essere interpretati come una resistenza simbolica nei confronti di un presente in cui l'esternalizzazione della propria sensibilità non è socialmente incoraggiata, né particolarmente accettata. Nella stessa strofa si accentua la libertà dello scoiattolo. L'albero e lo scoiattolo rimangono nella mente dell'autore fino a quando egli arriva a casa, dove crea con loro

dialoghi immaginari che, infine, diventano poesia. Si delinea così una temporanea forma di pacificazione interiore.

Nella seconda poesia, Bergles ritrae un paesaggio idilliaco, con una casa immersa nella natura da dove poter ammirare la valle e le montagne. L'indicazione geografica è precisa: il Kurešček, un colle situato nella torbiera di Lubiana, nella Slovenia centrale. In questa casa antica e rurale, con solo l'essenziale (in questo caso del mobilio, alcuni libri e un quaderno vuoto), l'autore attende l'arrivo di un amico in modo da condividere insieme la bellezza del posto, per una possibile pienezza dell'esperienza vissuta e per un sentirsi infine appagati. La quasi perfezione di questo idillio viene turbata dal presagio dell'arrivo di momenti di debolezza e fragilità, e dal fatto che il tanto atteso arrivo dell'amico non sia stato annunciato, bensì si tratti solo di un desiderio del protagonista. Torna così il tema della solitudine, accompagnato dalla percezione dell'impossibilità di piena realizzazione esistenziale in assenza di una dimensione relazionale e condivisa dell'esperienza.

Sono sicuramente presenti dei punti di contatto fra i due componimenti, come la presenza della casa, che costituisce uno dei simboli più densi e stratificati, in quanto in esso convergono identità, memoria, protezione, desiderio e immaginazione. In *V nekaj se spet zapletem* essa è il luogo dove la poesia si conclude (e contemporaneamente dove nasce, dal dialogo con l'albero e lo scoiattolo) e che indica un posto in cui l'autore è in pace con se stesso e in cui le sue riflessioni danno luogo alla creazione poetica, mentre in *Romantična želja* la casa diventa luogo di attesa e di desiderio non realizzato; è comune anche la mancanza di una condivisione, l'impossibilità di realizzarla, e la relazione problematica con l'altro, che risulta mediata o differita.

Per quanto riguarda il lessico, semplice e quotidiano in entrambe le poesie, si osserva una differenza d'uso di nomi comuni concreti, più

abbondanti in *Romantična želja* (casa, mobili, libri, ma anche torbiera, valli, cielo, nuvole), e nomi comuni astratti, preponderanti in *V nekaj se spet zapletem* (silenzio, angoscia, libertà, compagnia, tenerezza). Questa opposizione rafforza la distinzione tra una dimensione di proiezione del desiderio nella realtà circostante e una riflessiva.

In ultima analisi, paragonando le due poesie si nota che l'interiorità del poeta viene tradotta in luoghi: nel primo caso, il passaggio da un luogo all'altro si riflette con un percorso interiore del protagonista che porta all'accettazione o ad una razionalizzazione della solitudine e ad una dimensione riflessiva, mentre nel secondo caso la staticità di un desiderio non realizzato si trasforma in un luogo di attesa. Lo spazio ed i luoghi, quindi, non si configurano mai solamente come cornici dell'esperienza, bensì come dispositivi attraverso cui si manifesta una condizione esistenziale: la difficoltà o l'impossibilità di relazionarsi con l'altro.

Bibliografia:

Ciril Bergles, *Moj dnevnik priča*, Center za slovensko književnost, Ljubljana, 2004.

Lucija Stepančič, "Ciril Bergles: Moj dnevnik priča", *Sodobnost*, Vol. 68, No. 7/8, 2004.

Sitografia:

"Ciril Bergles", in *Pranger*: <https://pranger.si/en/biografije/ciril-bergles/> (ultima consultazione: 01/04/2026).

"Kurešček", in *Wikipedia*: <https://sl.wikipedia.org/wiki/Kure%C5%A1%C4%8Dek> (ultima consultazione: 21/04/2026).

"Ciril Bergles", in *Slovenska biografija*: <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1017940/> (ultima consultazione: 07/05/2026).



Perdersi nello spazio: la città come metafora dell'esistenza in Tibor Déry

Jessica Alfieri

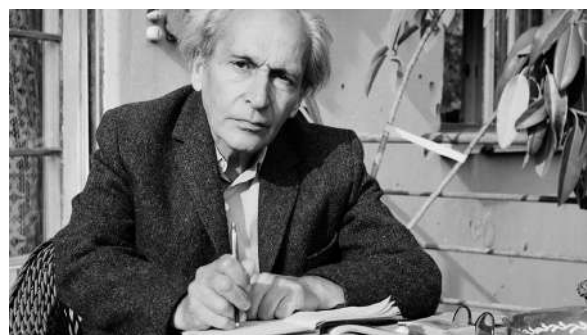
Abstract:

Getting Lost in Space: The City as a Metaphor for Existence in Tibor Déry

This article analyses the novel *Mr. A.G. in the city of X* by Tibor Déry through the category of literary space, focusing on the relationship between urban space, individual identity, and alienation. Rather than functioning as a simple background for the narrative, the city of X becomes an active force that shapes the protagonist's experience and progressively alters his perception of reality. The study examines how Déry constructs an unstable and ungraspable urban environment, where distances, routes, and spatial references constantly change, generating disorientation and anxiety. Particular attention is given to the symbolic and political dimensions of space, interpreted as a metaphor for mechanisms of control and for the crisis of the modern individual. The article also makes a brief comparison of the novel's affinities with Franz Kafka and reflects on the transformation of space into a narrative and existential structure.

“Signore, lei non può capire un mondo in cui gli uomini hanno scambiato i loro bisogni con la libertà. Fugga! Lei non può vivere tra uomini che non vogliono imporre niente a nessuno. Lei non può rimanere in un paese in cui ognuno si rende conto dei propri desideri e nello stesso tempo apprezza il loro maestoso svanire. Per noi la vita non è un peccato da espiare con la morte, e la morte non è una punizione per la felicità”
(Déry 2022: 275)

Pubblicato nel 1964, *G.A. úr X-ben* (“Il Signor A.G. nella città di X”) di Tibor Déry rappresenta una delle opere più originali e difficilmente classificabili della letteratura ungherese del Novecento. Il testo sfugge alle definizioni rigide e riesce a creare una commistione di dimensioni: romanzo allegorico, riflessione filosofica, narrazione distopica e indagine esistenziale. La storia, nella sua struttura essenziale, appare semplice: il protagonista, A.G., arriva in una misteriosa città chiamata X e si trova progressivamente immerso in una realtà che non riesce pienamente a comprendere. Infatti, il centro del romanzo non è costituito dagli avvenimenti o dalla successione degli eventi, bensì dall'esperienza dello spazio e dal rapporto che l'individuo instaura con esso. L'esperienza del pubblico lettore va di pari passo con quella dei personaggi. Eppure, per chi legge tale esperienza non si ferma con l'ultima pagina, bensì prosegue anche dopo la conclusione. Déry riesce a destabilizzare anche la mente del lettore.



Lo spazio come personaggio non parlante

La città di X non costituisce un semplice sfondo entro il quale si muovono i personaggi. Al contrario, esso assume una funzione autonoma, con identità propria, fino a trasformarsi nel vero protagonista dell'opera. Un protagonista che non proferisce parola ma prende spazio persino nei dialoghi, dettando il loro ritmo.

“«Mi dispiace che lei non senta ciò che dico, signore» rispose Silvia a capo chino. «Del resto, è ovvio, la nebbia si sta facendo sempre più fitta. Non posso accettare con rassegnazione che mio marito trapassi al mio fianco.»

La nebbia si andava addensando sempre più, era come se il vento accumulasse strati di grigiore. Dove per un attimo si formava una lacerazione, si vedeva un muro fluttuare, o brillare una finestra, sotto il raggio vagabondo di un lampione; più in là una casa semidiroccata ondeggiava nel flusso opaco, vomitando voluminose cascate di nebbia dai vani delle finestre. [...] «Purtroppo non sento ciò che dice» disse la giovane in tono di rifiuto. «La nebbia è così fitta che quasi mi impedisce di sentire la mia propria voce.»

A.G. questa volta non rispose, o perlomeno la sua risposta non si sentì.” (Déry 2022: 392-393)

Déry costruisce uno spazio narrativo instabile, ambiguo e mutevole, che altera la percezione del protagonista e produce nel lettore un costante senso di inquietudine. La città diventa una struttura totalizzante che assorbe progressivamente l'individuo, limitandone la capacità di orientarsi e di comprendere la realtà. Ogni qualvolta i personaggi si trovano nello spazio aperto, anche il lettore percepisce la stessa inquietudine; durante il viaggio del protagonista verso X e il soggiorno dello stesso nell'Hotel Astoria per la prima metà del romanzo, il lettore è preso dalla stessa insofferenza, alla ricerca di un po' di riposo.

L'originalità del romanzo risiede soprattutto in questa trasformazione dello spazio in un elemento dinamico. Nella narrativa tradizionale lo spazio è spesso considerato un elemento secondario: esso serve a collocare la vicenda in un ambiente preciso, a fornire informazioni sul contesto storico o sociale o a creare un'atmosfera particolare. In *G.A. úr X-ben* avviene invece un rovesciamento di prospettiva: lo spazio non accompagna la narrazione, ma la determina. Sia lo spazio aperto (della città), sia quello chiuso (dell'hotel, della casa, dei negozi, del tribunale e della prigione) diventano un sistema che agisce direttamente sui personaggi, modifica i loro comportamenti e produce effetti psicologici profondi.

La città come costruzione fisica dell'esistenza umana

Uno degli aspetti più significativi dell'opera riguarda la mancanza di una geografia stabile. X non può essere rappresentata attraverso una mappa tradizionale: le distanze sembrano cambiare continuamente, le strade perdono la loro funzione orientativa, i percorsi non conducono ai risultati attesi. Lo spazio sfugge a qualsiasi principio razionale e il lettore si trova nella stessa condizione del protagonista: incapace di comprendere le regole che governano il luogo in cui si trova. La lettura è resa ancora più disorientante dal nome della città, X, e dal fatto che Budapest, la città di provenienza del Signor A.G., venga sempre citata in quanto “estero”. Ma “estero” rispetto a dove?

L'essere umano costruisce normalmente il proprio rapporto con il mondo attraverso punti di riferimento: confini, direzioni, toponomastica. La possibilità di orientarsi nello spazio equivale, in una certa misura, alla possibilità di esercitare controllo sulla realtà. Quando questi riferimenti vengono meno, emerge una sensazione di smarrimento che coinvolge non solo il corpo ma anche la mente.

Nel romanzo di D ry, inoltre, l'impossibilit  di orientarsi diventa una condizione esistenziale. A.G. tenta costantemente di comprendere la logica della citt , ma ogni tentativo sembra destinato al fallimento. Pi  cerca di interpretare ci  che lo circonda, pi  la realt  appare sfuggente. La citt  sembra sottrarsi a qualsiasi principio di ordine e trasformarsi continuamente davanti ai suoi occhi.

Spazio e alienazione

Questa sensazione di estraneit  e alienazione nello spazio urbano richiama una delle grandi paure della modernit : la perdita di punti di riferimento stabili. Il Novecento   stato caratterizzato da trasformazioni politiche, economiche e sociali profonde che hanno modificato radicalmente il rapporto tra individuo e ambiente. Le grandi citt  moderne hanno spesso prodotto esperienze di anonimato, frammentazione e isolamento, oltre che di velocit  e costante movimento. D ry sembra trasformare tali dinamiche storiche in una struttura narrativa.

L'esperienza della citt  assume cos  una dimensione psicologica oltre che fisica. Lo spazio esterno diventa il riflesso di uno stato interiore. L'angoscia del protagonista non nasce soltanto dalle caratteristiche della citt , ma dalla progressiva dissoluzione delle sue certezze. Pi  il Signor A.G. si confronta con i luoghi e le persone che li abitano, pi  le sue sicurezze vengono messe in discussione, fino a entrare in una vera e propria crisi.

Da questo punto di vista l'opera presenta numerose affinit  con la narrativa di Franz Kafka e un confronto appare inevitabile. Nei romanzi kafkiani il protagonista si trova spesso di fronte a sistemi oscuri e incomprensibili che sfuggono a qualsiasi interpretazione razionale. In *Der Prozess* ("Il processo", 1925), Josef K. cerca di comprendere le ragioni del processo che lo coinvolge senza riuscire a trovare spiegazioni; in

Das Schloss ("Il castello", 1926) il protagonista tenta inutilmente di accedere al centro amministrativo all'interno del maniero che sembra irraggiungibile.

Anche in D ry esiste una struttura opaca che domina l'esistenza individuale. Tuttavia vi   una differenza importante. Nei testi di Kafka l'oppressione deriva principalmente da apparati burocratici e amministrativi. In *G.A.  r X-ben* il meccanismo del controllo appare incorporato nello spazio stesso. Le istituzioni, infatti, sono anch'esse assoggettate alla completa mancanza di ordine.

"[...] «Ma in genere   noto, ed   pressoch  inutile ricordarlo, che i fatti - per quanto inequivocabili, incisivi e refrattari a qualsiasi contraddizione - sono del tutto inservibili in un procedimento giudiziario. Non sono idonei a provare n  l'innocenza n  la colpevolezza dell'imputato, giacch , come si sa, sia che li esaminiamo alla loro origine, sia nelle loro conseguenze, la loro piena concretezza contiene le folli e vistose contraddizioni, stupide e perci  inconciliabili, della natura [...] Nei fatti si pu  riporre una fiducia altrettanto scarsa che nel pensiero umano. [...] Qual   la verit , onorata corte? La verit    il contrario dell'imputato in quanto tale. [P]otrei anche dire che la verit    il contrario dell'uomo.»" (D ry 2022: 336-337)

Lo spazio come organismo di potere

X assume caratteristiche quasi organiche. Non sembra una costruzione umana, ma una presenza viva, dotata di una propria volont . La citt  non viene semplicemente attraversata, essa reagisce, modifica i comportamenti e ingloba progressivamente chi la abita.

Questa trasformazione dello spazio in organismo richiama alcune riflessioni della critica contemporanea. Lo spazio letterario non viene pi  considerato soltanto una cornice narrativa, ma una



struttura che produce significati. Le città nei romanzi possono diventare metafore culturali, politiche o psicologiche e anche nel caso di Déry, X rappresenta molto più di un luogo geografico: essa diventa un simbolo.

L'interpretazione politica dell'opera costituisce uno degli aspetti più discussi dalla critica. Déry scrive il romanzo in un periodo storico segnato dalle tensioni politiche nell'Europa orientale e dall'esperienza dei regimi autoritari. Sebbene il testo non faccia riferimento diretto a eventi specifici, molti elementi suggeriscono una lettura allegorica. Lo stesso Déry, nella prefazione al romanzo, definisce l'opera un "grido d'allarme" sul legame tematico tra libertà e ordine e precisa di aver voluto mostrare *"come l'idea di libertà dell'ordine capitalista si attorciglia intorno al proprio collo"* (Lukács 1964: 12). La città di X diventa così un modello sociale sperimentale, in cui l'assenza di strutture fisse si trasforma paradossalmente in una forza totalizzante e spersonalizzante. L'esperienza autobiografica della prigionia di Déry (il romanzo fu scritto tra il 1957 e il 1960, durante la sua detenzione) si traduce in una rappresentazione universale dell'oppressione, dove il potere non è mai apertamente visibile ma agisce attraverso lo spazio stesso, rendendo ogni individuo prigioniero di un sistema che non riesce a comprendere.

La città di X può essere interpretata come rappresentazione di un sistema sociale che limita la libertà individuale attraverso meccanismi invisibili. Il controllo non si manifesta apertamente attraverso la violenza; esso agisce in modo più sottile, penetrando nella quotidianità e influenzando la percezione stessa della realtà.

L'aspetto più inquietante di questo controllo consiste nella sua invisibilità e infatti A.G. non individua mai un centro preciso del potere. Non esiste un'autorità chiaramente identificabile contro cui ribellarsi. La città appare dominata da regole implicite che sembrano accettate da tutti ma che nessuno riesce a spiegare completamente. Ciascun

abitante, accettando tali regole senza metterle in discussione, rende l'oppressione ancora più efficace. Un potere visibile può essere contestato; un potere diffuso e impersonale risulta invece molto più difficile da combattere. Déry mostra come la perdita di libertà possa avvenire attraverso processi gradualisti che modificano il modo stesso in cui gli individui percepiscono il mondo.

Il romanzo affronta quindi una questione profondamente moderna: la crisi del soggetto. Déry trasforma la propria esperienza - storica e di prigionia - in una rappresentazione narrativa potente e, al contempo, inquietante. La forza dell'opera deriva anche dal suo carattere universale. X non possiede caratteristiche nazionali precise; non appartiene a un luogo identificabile e non viene collocata in un periodo storico definito. Questa indeterminatezza amplia il significato del romanzo. La città potrebbe trovarsi ovunque. Chi legge è progressivamente portato a chiedersi se X non abbia qualcosa a che fare anche con la propria condizione umana; se un romanzo del genere non serva a mettere in dubbio le proprie strutture; se, una volta accettato il patto narrativo con l'autore, la vertigine che questo provoca non si possa lasciar entrare, almeno per un attimo, nella propria vita quotidiana.

La difficoltà di orientarsi nello spazio diventa metafora della difficoltà di trovare significato nel mondo contemporaneo. Per questo motivo *G.A. úr X-ben* continua a conservare una notevole attualità. Il romanzo di Déry mostra come lo spazio possa diventare uno strumento privilegiato per rappresentare tali dinamiche. Attraverso una città impossibile da comprendere e da attraversare, l'autore costruisce una riflessione profonda sulla libertà, sull'identità e sul rapporto problematico tra individuo e realtà. Il vero protagonista dell'opera non è dunque A.G., bensì la città stessa. X diventa un labirinto fisico, mentale e simbolico nel quale il protagonista e il lettore si trovano progressivamente intrappolati. Lo spazio smette di essere un semplice luogo e diventa esperienza, potere e destino.





Per questo non solo *G.A. úr X-ben* può essere considerato uno dei più significativi esempi di romanzo dello spazio del Novecento, bensì Tibor Déry stesso può essere definito, come ha detto bene György Lukács, “il più grande ritrattista dell’uomo del nostro tempo” (Lukács 1964: 15).

Bibliografia:

- Bertrand Westphal, *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.
- Franz Kafka, *Il castello*, Milano, Il Saggiatore, 2023. Traduzione di Alessandra Iadicicco.
- Franz Kafka, *Il processo*, Milano, Adelphi, 2010. Traduzione di Giorgio Zampa
- Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Boston, Beacon Press, 1994.
- Giulio Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio: Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008.
- György Lukács, *Die menschliche Substanz in Widerstand*, Budapest, Lukács Archive, 1964.
- Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford, Blackwell Publishing, 1991.
- Italo Calvino, *Le città invisibili*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1993.
- Marie-Laure Ryan, *Space*, in *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg University Press, 2013.
- Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1981.
- Tibor Déry, *Il signor A.G. nella città di X*, Milano, Il Saggiatore, 2022. Traduzione di Eva Rossi.
- Yuri Lotman, *The Structure of the Artistic Text*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1977.





***Perdersi nello spazio testuale:
(dis)orientamento in “ostoba” di Vera
Hegedüs***

Ester Dall’Olio

Abstract:

***Getting Lost in the Text: (Dis)orientation in
Vera Hegedüs’ ostoba***

ostoba (“fool”) is the first book of Hungarian author Vera Hegedüs, published in Hungary in 2021 and not yet translated into any other language despite its success. The first part of this paper seeks to introduce the author to the Italian public and briefly summarize the complicated and non-linear plot, while the second part aims to explore the role of space in the novel, with a specific focus on the role of borders, both internal and external ones. The description of the narrator’s style and its connection to her personal features have a key role in this analysis: the novel’s narrator and protagonist is an illiterate woman who also has an unusual way of perceiving the world, which is conveyed to the reader by different literary devices; these devices, which include the non-chronological order of the chapters and the absence of capital letters in the whole book, are described in detail in the paper.

Presentazione dell’autrice e sinossi dell’opera

Vera Hegedüs, autrice ungherese nata nel 1991 a Kaposvár, sembra avere molta coscienza del ruolo che la collocazione geografica può avere nella vita e, a volte, nella carriera di un individuo. In un’intervista concessa alla rivista di letteratura ungherese *Magyar Narancs*, apparsa sul sito web del periodico, ha infatti attribuito l’anomalia del proprio esordio letterario – ovvero non aver pubblicato molto su riviste letterarie prima della comparsa del suo primo volume – anche alla propria posizione periferica in senso prettamente spaziale. A suo parere, vivere lontana dalla pulsante vita letteraria di Budapest le ha impedito di conoscere il percorso più comune per le scrittrici esordienti in Ungheria e, quindi, di seguirlo. Hegedüs ha pubblicato due opere, *ostoba*, che significa “scema” (2021), e *Mondass egy misét értem* (“Recita una messa per me”, 2024), entrambe inedite in Italia.

L’intreccio narrativo di *ostoba* non è facilmente riassumibile: i capitoli non seguono l’ordine cronologico degli avvenimenti e, anche se insieme compongono un mosaico unico, sono leggibili e in una certa misura interpretabili anche singolarmente. Di fatto iniziando a leggere non si è nemmeno sicure che si tratti di un’unica vicenda perché, ad esempio, il collegamento tra la narratrice che nel primo capitolo si sta per suicidare insieme al marito e la bambina che a scuola non impara a leggere non è immediato. Chi legge può quindi ricostruire l’ordine cronologico e causale degli avvenimenti lentamente, e il quadro appare completo solo alla fine del libro.

Al centro dell’opera c’è la vicenda di una ragazzina rom, che inizialmente vive con i propri genitori ai margini di una città dove le discriminazioni etniche sono molto evidenti, per esempio nella disposizione delle abitazioni dei vari gruppi all’interno della città. La ragazzina non riesce ad imparare a leggere e scrivere; quindi, i genitori la costringono a smettere di frequentare la





scuola per unirsi alla madre nel lavoro di pulizia e cura delle case delle famiglie benestanti della città. Tempo dopo, la ragazza si trova in una sala da ballo in città e viene sorpresa da alcune persone durante un rapporto sessuale con un soldato straniero di passaggio. Il soldato si rivela essere il rampollo di una famiglia nobile del paese confinante che, per evitare lo scandalo, la sposa, seppur contro voglia. I due si trasferiscono nel paese di lui, in una tenuta appartenente alla famiglia. Il rapporto tra gli sposi è ambiguo, a tratti violento e a tratti quasi affettuoso; una delle maggiori fonti di conflitto tra i due è il fatto che non riescano ad avere figli. Quando nel paese arriva la guerra, il marito propone alla protagonista di suicidarsi insieme prima dell'arrivo dei soldati nemici. A questo punto, con un'ennesima ellissi, la protagonista si ritrova in prigione, e ne esce solo grazie alle proprie doti canore che X – uno dei capi del partito – scopre in lei, obbligandola poi ad esibirsi sui palchi di tutto il paese. La donna viene quindi forzata a vivere al fianco del violento X, del quale rimarrà anche incinta. Successivamente un gruppo di ribelli politici, entrato in contatto con lei, la convince a collaborare a un attentato ai gerarchi del partito, che avviene durante una cena che si svolge proprio dentro la tenuta dove un tempo aveva vissuto con il marito. L'attentato riesce, uccidendo anche X. La protagonista scambia poi la propria carta d'identità con quella di Y, una donna morta nell'attacco: verrà così creduta morta da tutte, vivrà per un po' clandestinamente e, finalmente, non dovrà rispondere a nessuno delle proprie azioni.

La vicenda è ambientata in un tempo e uno spazio imprecisati, non compaiono riferimenti storici né geografici specifici o inequivocabili. Tuttavia, si può intuire facilmente una generica ambientazione nell'Europa Centro-orientale, anche perché tra gli eventi che fanno da sfondo alla narrazione ci sono una guerra, un violento cambio di regime e infine la nascita di un sistema oppressivo guidato dai potenti del “partito”. Inoltre, la suocera della protagonista fa riferimento

alla propria lingua come alla “più rara del mondo” e altri parenti del marito definiscono il proprio Paese un “paese mutilato” (Hegedüs 2021: 189), il che può far pensare che si tratti proprio dell'Ungheria, e che il “paese ladro” da cui proviene la protagonista possa essere uno dei cosiddetti “stati successori” a cui il trattato di pace del Trianon del 1920 assegnò territori fino a quel momento parte del Regno d'Ungheria asburgico. I paesi specifici – quello dove la protagonista nasce e quello confinante dove poi si trasferirà seguendo il marito – restano però non del tutto individuabili, anche perché le caratteristiche morfologiche del territorio descritto non sembrano rimandare tanto ad uno stato esistente, quanto ad un luogo fittizio.

Il senso di smarrimento che inevitabilmente coglie chi legge un romanzo senza luogo, tempo né nomi di nessun tipo – fatta eccezione per indicazioni generiche come “la sarta”, “X”, “Y” – può in un certo senso essere interpretato come il riflesso di quello che la protagonista e narratrice, anche lei senza nome, vive quotidianamente: essendo una donna analfabeta, di origine povera, di etnia rom e da un certo punto della propria esistenza in poi migrante, straniera, si trova infatti spesso in situazioni che non ha gli strumenti per leggere. Questo senso di indeterminatezza e confusione viene accentuato anche dalla quasi completa assenza di lettere maiuscole – fatta eccezione per la X e la Y dei nomi di due personaggi – e dalla disposizione non cronologica e apparentemente casuale dei capitoli, che costringe chi legge a doversi “riorientare” nello spazio e nel tempo della vicenda ogni volta che inizia un nuovo capitolo.

Dal punto di vista della percezione del mondo, l'analfabetismo non è l'unica caratteristica saliente della protagonista, che ha anche una sensibilità molto particolare ai suoni, un udito insopportabilmente preciso che, se da una parte la guida in un mondo che non può leggere, dall'altra la ferisce molto spesso, costringendola sia da bambina che da adulta a mettersi le mani sulle



orecchie quando i suoni diventano troppo disturbanti. Per aiutarla a gestire questo udito molto fine ma spietato, e in generale il suo percepire gli stimoli troppo intensamente, un medico a un certo punto le prescrive delle “pillole rosse”, un farmaco non meglio identificato ma descritto come molto forte, originariamente sviluppato per curare i soldati al fronte.

Chi legge viene quindi guidata attraverso la vita della protagonista dallo sguardo confuso e confusionario della donna, che alterna episodi dell’infanzia, ricordi del proprio ambiguo e travagliato matrimonio, e fatti accaduti dopo l’instaurazione del regime autoritario.

Il romanzo non fornisce certezze nemmeno alla fine, terminando con un laconico “*per qualche motivo doveva andare così*” (Hegedüs 2021: 237): in queste parole si può individuare lo stato emotivo in cui la protagonista si trova ad affrontare innumerevoli situazioni violente e potenzialmente letali. Durante la prima parte della vicenda, infatti, la ragazza sembra accettare la propria sorte per come è, senza opporre particolare resistenza né cercare di influenzare il corso degli eventi. È però importante sottolineare come questo comportamento sia una strategia di sopravvivenza in un mondo che si fa sempre più imprevedibile e minaccioso, non una dimostrazione di passività. La donna, infatti, verso la fine del romanzo interviene modificando radicalmente il corso degli eventi che fino a quel momento ha più che altro subito, compiendo gesti che si rivelano determinanti. Per esempio, contribuisce indirettamente alla morte del suo aguzzino X e dei suoi colleghi aiutando il gruppo di ribelli a fare incursione alla loro cena, e poi ha la lucidità di scambiare la propria carta d’identità con quella di Y. La storia narrata nel romanzo non si estende molto oltre questa scena, che può essere interpretata come un momento chiave, a partire dal quale gli eventi cominciano a prendere una piega diversa grazie proprio all’intervento della narratrice stessa.



Confini, spazio e (dis)orientamento in ostoba

La riflessione sullo spazio interiore o geografico, e in particolare sui confini, è tutt’altro che estranea alla letteratura contemporanea: studiosi come Astrid M. Fellner hanno infatti teorizzato un *border turn* (“svolta dei confini”) negli studi letterari (2023). Come sottolinea la studiosa Éva Bányai, negli ultimi decenni anche nel panorama ungherese si sono moltiplicate le opere in cui il tema dello spazio è centrale, con una particolare attenzione ai luoghi di confine, alle loro peculiarità sia linguistiche che culturali e alla condizione esistenziale e linguistica di chi li abita (Bányai 2011). Come si può immaginare, questo interesse ungherese per il limine, il contatto e il contrasto con il diverso e per le identità sfaccettate non è nato negli ultimi anni. Nell’ultimo secolo infatti la popolazione di lingua ungherese – prima con il trattato di Trianon del 1920, poi con le emigrazioni di massa negli anni del comunismo e in particolare dopo la repressione della rivoluzione del 1956 – si è ritrovata a vivere in situazioni di minoranza etnica in molti contesti e luoghi diversi; dell’attraversamento dei confini e dell’esilio letterario e linguistico che spesso ne consegue hanno scritto intellettuali note anche al pubblico italiano come Agota Kristof e Sándor Márai.

Questo è quindi il contesto in cui si inserisce *ostoba*, libro in cui sono presenti confini molto diversi tra loro quanto a concretezza, permeabilità e connotazione. I primi confini per importanza all'interno del romanzo sono quelli che separano i corpi tra loro e dal mondo esterno: sebbene i personaggi di *ostoba* non vivano tutti strettamente in movimento e immersi in una lingua straniera come quelli di *Sinistra körzet* di Ádám Bodor ("Il distretto di Sinistra", 1992), la condizione che Bányai (2011) chiama "perpetua liminalità" è rintracciabile nella protagonista. La sua costante alienazione è infatti determinata in gran parte dal continuo e ripetuto superamento dei suoi confini e limiti sensoriali e corporei, sia da parte di elementi dell'ambiente come i suoni che da parte di altri personaggi. Fin dall'inizio del libro la narratrice si dimostra consapevole della centralità che la questione dei confini – dove si trovano e che cosa ha il potere di attraversarli – ha per lei, soprattutto in relazione alla percezione dei suoni:

"quando la marea raggiunge la mia testa mi rifugio nell'angolo più vicino. rannicchiata mi premo i palmi sulle orecchie, per riuscire a distinguere almeno i suoni esterni da quelli che già riecheggiano dentro di me, creando così una debole parvenza di ordine, anche se tra dentro e fuori non c'è mai stato un confine netto, ed è questo che rende la vita insopportabile." (Hegedüs 2021: 11)

Il problema fondamentale della permeabilità estrema e difficilmente controllabile dei canali sensoriali della protagonista entra poi tragicamente in risonanza con le violazioni che il suo corpo subisce nel corso del romanzo: la violenza sessuale perpetrata dal marito e poi anche da X, le torture subite in prigione dopo l'arresto suo e del consorte, la violenza fisica e i lividi che X le lascia, la gravidanza indesiderata e la crescita in grembo di una figlia che inizialmente non vuole. Tutte queste esperienze traumatiche portano la protagonista a perdere sempre più il contatto con il proprio corpo e a smarrire la capacità di distinguere quello che è

interno da quello che è esterno. Questa condizione sembra accentuarsi particolarmente durante i rapporti sessuali, anche quelli che si possono intuire consensuali, forse proprio per la quantità e l'enormità delle violazioni subite in quella sfera; spesso la protagonista in quei momenti sente un forte desiderio di annullamento attraverso l'altro, spera che il dolore che prova in quelle occasioni la faccia morire, o quantomeno sparire (Hegedüs 2021: 127). L'altro personaggio che sembra sperimentare l'annullamento dei propri confini durante l'intimità fisica – e in particolare durante i baci – è il marito della donna. Al contrario di lei però, a lui in quanto uomo è socialmente riconosciuto il diritto di opporsi all'intimità fisica e quindi, almeno inizialmente, cerca di evitare i baci in quanto ritiene di dover "rimanere vigile" in ogni momento, come se fosse costantemente in guerra (Hegedüs 2021: 177).

Nelle prime fasi della propria vita, la protagonista cerca di trovare modi e strumenti per difendere i propri confini labili e spesso violati. I primi rifugi che trova sono proprio dei luoghi fisici con caratteristiche ben specifiche, ovvero gli angoli e i banchi: in entrambi i casi si tratta di luoghi con dei confini molto duri, invalicabili, che la fanno sentire al sicuro, almeno temporaneamente:

"il maestro non sa che a me gli angoli piacciono molto più dei banchi, perché gli angoli sono i luoghi dove i rumori si sentono meno. negli angoli, se chiudo gli occhi, per un po' posso persino sparire." (Hegedüs 2021:13)

Successivamente la protagonista cerca di usare le già menzionate "pillole rosse" – che le ha prescritto il medico quando era piccola e che da allora porta sempre con sé, anche dopo l'emigrazione – per sigillare i propri confini sia sensoriali che emotivi, o quantomeno per limitare i danni di quello che entra contro la sua volontà. Purtroppo, però, le pillole, al contrario degli angoli, non hanno pareti solide in grado di proteggerla, possono solo aiutarla nel processo di elaborazione

o rimozione di quello che le accade. In età adulta quindi la ripetuta violazione dei propri confini, unita alla quasi totale mancanza strumenti e diritti per difenderli, porta la protagonista a un distacco dal proprio corpo molto evidente, che si riflette anche nello stile narrativo:

“X invita anche me a esprimere affetto, soprattutto quando secondo lui sto pensando a mio marito. le dichiarazioni d’amore di X suonano più o meno così: ti strappo le unghie e poi ti cospargo le mani di sale, ti sbatto in una cella buia, in un armadio chiodato, ti faccio picchiare, puttana, tutto ciò che hai lo devi a me, senza di me non sei nulla. [...] fa in modo di lasciarmi dei segni duraturi addosso, ma di solito non mi accorgo nemmeno di quando è dentro di me, e il tutto non dura poi molto. se fingo che mi abbia fatto male, X resta soddisfatto, e per un po’ mi lascia in pace.” (Hegedüs 2021: 40)

Da questo estratto appare ovvio come la protagonista descriva la propria esperienza con estrema crudezza e assenza di sentimenti; non sembra sentire ciò che accade al proprio corpo e l’unico accenno al dolore viene dichiarato finzione. Oltre alle caratteristiche personali della protagonista, sicuramente poco incline a descrivere e forse identificare le proprie emozioni, in scene come queste si possono rintracciare gli effetti del trauma, che può portare chi lo vive a cercare di staccarsi dal proprio sentire sia fisico che psicologico, come misura estrema di difesa. A questo proposito non può non venire in mente Agota Kristof, la cui opera *Le grand cahier* (“Il grande quaderno”, 1986), pubblicato in Italia per la prima volta nel 1998 come prima parte de *La Trilogia della città di K.* (“Trilogia della città di K”, 1986), ha sicuramente molte cose in comune con quella di Hegedüs Vera, non per ultimo il desiderio del personaggio di allenare il corpo e lo spirito a sentire il meno possibile per sopravvivere agli abusi vissuti:

“Nonna ci dice:

Figli di cagna!

La gente ci dice:

Figli di una Strega! Figli di puttana!

Altri dicono:

Imbecilli! Mascalzoni! Mocciosi! Asini! Maiali! Porci! Canaglie! Carogne! Piccoli merdosi!

Pendagli da forca! Razza di assassini!

Quando sentiamo queste parole, il nostro volto diventa rosso, le orecchie ronzano, gli occhi bruciano, le ginocchia tremano.

Non vogliamo più arrossire né tremare, vogliamo abituarci alle ingiurie e alle parole che feriscono.

Ci sistemiamo al tavolo della cucina uno di fronte all’altro e, guardandoci negli occhi, ci diciamo delle parole sempre più atroci.” (Kristof 2014: 20)

Per quanto le differenze sia stilistiche che tematiche rispetto ad *ostoba* siano evidenti – a partire dal fatto che i gemelli protagonisti dell’opera di Kristof sono perfettamente consapevoli di che cosa stanno facendo – si possono indubbiamente notare anche delle somiglianze: le frasi secche, il riportare gli insulti esattamente come sono stati sentiti e le descrizioni delle reazioni proprie e altrui come se le si osservasse dall’esterno, rendono evidente la tematica che accomuna le due opere, ovvero l’approccio e la sopravvivenza al dolore e all’esperienza traumatica.

In *ostoba*, come del resto nella vita reale, lo spazio interiore e quello corporeo sono però intimamente legati allo spazio fisico, ai luoghi che i personaggi attraversano; per questo la violazione di uno può avere conseguenze sull’altro:

“finora non mi ero mai accorta di quanti uomini vivessero in città; corpi di diverse forme e misure spuntano all’improvviso, cercano di capire come entrare in contatto con il mio corpo, il quale a quanto pare è segnato come libero nella mappa tracciata dai loro sguardi. mi trovo a seguire

percorsi obbligati, fatti per sfuggire alle mani e agli sguardi, camminando in fretta, a testa bassa.” (Hegedüs 2021: 56)

In questo passo, la protagonista, che ancora abita nella propria città natale con i genitori, vive l’esperienza del percepire lo sguardo maschile sul proprio corpo e il potere che questo ha di percorrerlo a suo piacimento; in questo senso, la minaccia dello sguardo maschile sullo spazio corporeo femminilizzato determina una limitazione dei movimenti della protagonista nello spazio esterno, in questo caso urbano.

In *ostoba* i confini fisici esterni, in contrasto con quelli interiori e corporei, appaiono inizialmente solidi. La città natale della protagonista, per esempio, è uno spazio segnato dalla segregazione etnica e sociale, i cui confini sembrano invalicabili. I rom vivono ai margini della città, nella “fila” di case come la narratrice oppure all’interno del bosco, mentre le famiglie benestanti per le quali la madre della protagonista lavora vivono nella parte nuova della città, per “*differenziarsi anche nello spazio*” (Hegedüs 2021:16). Nel corso del romanzo, però, anche questi confini apparentemente immutabili vengono messi in crisi: la protagonista – seppur sotto lo sguardo sdegnato di tutte – sposa un ufficiale di famiglia nobile e lo segue emigrando nel paese accanto, rompendo così sia i confini delle classi sociali che quelli nazionali. Questi stessi confini nazionali giocano in effetti un ruolo fondamentale, sia pratico che simbolico, all’interno del libro; con la guerra si dimostrano molto meno stabili di quanto non sembrassero, diventando facilmente permeabili sia da eserciti stranieri che da personaggi come il “corrispondente di guerra”, che li attraversano più volte in tutte le direzioni. Anche i confini apparentemente più solidi si rivelano quindi vulnerabili.

L’opera di Hegedüs illustra efficacemente anche come con il crollo di elementi che sembravano inamovibili – i confini nazionali, i capi di un

partito, ma anche il matrimonio – a volte si aprano degli spiragli per chi era oppresso nella situazione precedente: emblematica è la scena in cui la narratrice, verso la fine della vicenda, si mette a correggere le mappe militari che appartenevano al marito, ridisegnando i confini per come sono dopo la guerra e infine usandole per cercare di attraversare illegalmente quello stesso confine nazionale (Hegedüs 2021: 196).

Se alla fine tutti i confini presenti in *ostoba* si rivelano in qualche modo labili, permeabili, è interessante osservare come sono gli spazi che i confini separano, che cercano di proteggere; la presenza e la centralità di tutti questi confini nel romanzo è, infatti, in stretta relazione con le caratteristiche degli spazi descritti.

Per quanto riguarda i luoghi della città – soprattutto della capitale straniera – per la protagonista sono difficilmente “leggibili”, sia perché è analfabeta, sia perché non è abituata al caos dello spazio urbano.

“è come se mi avessero strappato il senso dell’equilibrio, perdo spesso l’orientamento. qui nella capitale gli edifici sono troppo alti, mi inghiottono, riconosco i nomi delle vie solo in base al numero di lettere.” (Hegedüs 2021: 215)

Rispetto allo spazio urbano, il castello in campagna dove la protagonista vive con il marito dopo il matrimonio è descritto in modo più definito: anche se gli ambienti grandi e austeri, il marmo lustrato e le grandi finestre non smettono mai di intimorirla, in un qualche modo la donna impara ad orientarsi sia all’interno del castello che nelle colline che lo circondano, e questo si riflette in descrizioni relativamente nitide all’interno del romanzo. Questo orientamento non dura però a lungo perché, dopo l’arresto della narratrice e del marito e l’instaurazione del nuovo regime, l’intera tenuta viene espropriata e la protagonista ci torna in circostanze decisamente stranianti. Il castello è infatti il luogo che fa da sfondo alla cena dei capi

del partito e alla loro uccisione da parte del gruppo di oppositori politici. In questo modo il castello, le cui mura avevano già rivelato la propria mancata solidità nel momento dell'arresto della coppia di sposi, diventa un luogo ambiguo, che lega due diverse fasi della vita della protagonista, quella del matrimonio e quella degli obblighi al fianco di X. È importante notare che il primo atto liberatorio della protagonista, ovvero collaborare alla congiura contro X e i suoi colleghi, è reso possibile dalla sua conoscenza dello spazio del castello: i ribelli la contattano proprio perché sanno che conosce bene il luogo ed è in grado di garantirgli un accesso facile e discreto.

Conclusioni

In conclusione, si può affermare che in *ostoba* il disorientamento della protagonista è totale e viene trasmesso a chi legge in vari modi: la totale assenza di riferimenti spaziali, la descrizione frammentaria dei luoghi e la disposizione non cronologica e dei capitoli contribuiscono infatti a creare nel pubblico una “difficoltà nel leggere” simile a quella vissuta dalla narratrice e protagonista; come lei si trova spesso in ambienti dei quali non conosce la lingua o comunque fatica a comprendere perché – letteralmente – non li sa leggere, così il lettore o la lettrice si trovano a dover decifrare il romanzo, abituandosi poco a poco alla sua lingua frammentata e cercando di riordinare e collegare tra loro i capitoli presentati in ordine non cronologico. In un certo senso è come se chi legge “perdesse l’orientamento” a ogni capitolo, dato che iniziandone uno nuovo non si ha mai idea di quale parte della vicenda verrà narrata. La lettura del libro non è quindi leggera né semplice, in linea con quello che l’autrice stessa ha dichiarato in una recente intervista: “*Mi piacciono le storie che si contrappongono al realismo tradizionale e le frasi ben composte ma caotiche. Perdermi nel testo non mi disturba.*” (Tomcsányi 2023)

Bibliografia:

- Ádám Bodor, *Il distretto di Sinistra*, Roma: e/o 1999. Traduzione di Marinella D’Alessandro.
- Agota Kristof, *Trilogia della città di K*, Torino, Einaudi, 2014. Traduzione di Armando Marchi, Virginia Ripa di Meana, Giovanni Bogliolo.
- Astrid Fellner, “The Border Turn in Literary Studies.” in *Anglistik*, Vol. 34, No. 3, 2023, pp. 19-34.
- Éva Bányai, “The Space Concepts as Intercultural Experience in Contemporary Hungarian Prose”, in *Acta Universitatis Sapientiae – Philologica*, vol. 3, no. 1, 2011, pp. 95-102.
- Vera Hegedüs, *Mondass egy miset értem*, Budapest, Kalligram, 2024.
- Vera Hegedüs, *ostoba*, Miskolc, Műút, 2021. (La traduzione di brani tratti da questo testo è stata fatta per l’occasione da me E.D.).

Sitografia:

- Sára Tomcsányi, “Hegedüs Vera: Nem zavar, ha eltévedek a szövegben” in *Litera – az irodalmi portál*, 27 marzo 2023: <https://litera.hu/magazin/interju/hegedus-vera-nem-zavar-ha-eltevedek-a-szovegben.html> (ultima consultazione: 04/05/2026).



La spazio della pianura ungherese in Miklós Jancsó, attraverso una sequenza di “Silenzio e Grido” (1968)

Viktor Tóth

Abstract:

The Space of the Hungarian Plains in Jancsó, through a Sequence of “Silence and Cry” (1968)

Miklós Jancsó's cinema entirely orbits around the adoption of a very specific geographical space, that of the Hungarian plains of the south-west. Jancsó's portrayal of space can be reduced to three main aspects. The first one is the relation of Jancsó's abstraction of the land from its XIX. Century literary tradition. Secondly, Jancsó's personal interest in theater results in a staging of the space of an action that resembles the codes of theatrical representation. A third aspect of the space as seen in films by Jancsó is relative to a political allegory. The action is often involving an oppressor imparting orders on an oppressed character, with a spatial quality. This set of aspects are illustrated in a specific scene in Jancsó's film *Silence and Cry*. It is the first feature film by Jancsó that fully embraces the use of the long take as a form, and is set mostly around a farm house, thus evoking also the literary, but also the question of the domestic space as a place penetrated by power dynamics.

Nel cinema del cineasta ungherese Miklós Jancsó, l'elemento cardine è probabilmente costituito dallo spazio in cui la maggior parte dei suoi film si svolge: la grande pianura ungherese, la *puszta*. A partire dal quarto lungometraggio *Szegénylegények* (“I disperati di Sandor”, 1966), Jancsó adotta sistematicamente e con progressività la tecnica del piano sequenza, all'epoca raramente adottata se non per scene isolate in film di genere. Il piano sequenza è lo stilema che domina il cinema di Jancsó più maturo, almeno fino ad *Allegro barbaro* (1978). La scelta di una tecnica che adotta una continuità radicale, coniugata con lo spazio piuttosto vuoto e pianeggiante delle pianure dell'Ungheria centro-meridionale rendono necessaria l'analisi della concezione spaziale nei film di Jancsó, per permettere un'analisi approfondita del suo cinema.

Per poter compiere una panoramica generale, verrà utilizzata una scena specifica di un lungometraggio del cineasta: *Csend és Kiáltás* (“Silenzio e grido”, 1968). La scelta verte su una serie di fattori: in primo luogo, *Silenzio e grido* è il lungometraggio di Jancsó che per primo utilizza in maniera assolutamente continuata scene interamente riprese in piani sequenza, mentre sia *I disperati di Sandor* che *Csillagosok, katonák* (“L'armata a cavallo”, 1968) in più occasioni operano un taglio di montaggio all'interno di una stessa unità di spazio e luogo, a causa di ragioni tecniche o per un uso ancora non consolidato della tecnica. Il film, del 1968, segna la prima collaborazione di Jancsó con János Kende, il direttore della fotografia che si dimostra più disponibile all'adozione del piano sequenza come tecnica e che resterà al suo fianco per il decennio successivo. Una seconda ragione è data dall'ambientazione del film: un casolare in campagna, nelle pianure ungheresi, location che permette di affrontare una questione legata allo straniamento di un'ambientazione considerata “idilliaca” dalla tradizione della letteratura ungherese. Tale scelta porta quindi ad affrontare la questione dell'abitabilità. Ad un primo momento,





in cui verrà introdotto il film e descritta la sequenza che verrà ripresa in seguito nell'analisi, seguirà l'esame dei tre aspetti della spazialità che emergono nella sequenza e che sotto molti aspetti racchiudono l'essenza del cinema di Jancsó.

Prima di procedere con l'analisi, è necessario introdurre la tecnica del piano sequenza, così come viene operata nei film del cineasta. La macchina da presa è collocata su un dolly a rotaie dalla lunghezza elevata e con un'ottica mobile, dotata di zoom per potersi avvicinare o allontanare dai primi piani dei soggetti. Spesso il regista comunica verbalmente con gli attori nel corso di un "take", rendendo necessario un doppiaggio successivo. Il limite di durata di una sequenza è spesso dato dalla capacità della cartuccia di pellicola disponibile, che fino al 1970 si attestava ai cinque minuti circa. Solo in seguito, con la co-produzione francese di *Sirokkó* ("Scirocco d'inverno", 1969) Jancsó potrà raggiungere un budget che gli permette di adottare cineprese in grado di riprendere per 8-10 minuti continuativi.

"Silenzio e grido": la sequenza analizzata

Silenzio e grido viene definito dalla critica come terzo capitolo di una trilogia tematica, insieme a *I disperati di Sandor* che *L'armata a cavallo*, un'associazione rifiutata dal cineasta. Il titolo sembra alludere a due altri film della cinematografia europea, *Tystnaden* ("Il silenzio", 1963) di Ingmar Bergman e *Il grido* (1957) di Michelangelo Antonioni (Szekfü 1974: 185-187), due film che rappresentano due concezioni di cinema modernista introspettivo dal quale Jancsó vuole distinguersi. Pur essendo un cineasta particolarmente legato ad Antonioni, evocandone ripetutamente i film, soprattutto in *Oldás és kötés* ("Cantata", 1963), Jancsó esprime il proprio dubbio nei confronti delle possibilità dell'evocazione dell'introspezione in forma filmica e con *Silenzio e grido* vuole esprimere una narrazione in cui l'incomunicabilità porta ad una

freddezza dominante. Il soggetto è ambientato nell'inverno del 1919, attorno ad un casolare nella pianura ungherese: da pochi mesi è stata repressa la breve stagione della rivoluzione socialista ed il nuovo governo Horthy (che resterà in carica fino alla Seconda guerra mondiale) è intenta a ripristinare un ordine totalitarista. In questo contesto, la gendarmeria tiene sotto controllo le famiglie che vivono isolate. Teréz (Mari töröcsik) e Károly (József Madaras), che vivono insieme ad Anna (Andrea Drahota), la sorella di lei, nascondono István (András Kozák), un militante socialista in fuga dalle autorità. Il capo della gendarmeria locale (Zoltán Latinovits) esercita passivamente il suo ruolo autoritario, presumibilmente pretendendo favori carnali dalle donne, mentre forse a causa di un legame di parentela con István chiude un occhio sulla sua presenza. Alla fine, sarà István stesso a consegnarsi, quando scopre che Anna e Teréz stanno segretamente avvelenando Károly, per denunciarle.

La scena che è stata scelta per l'analisi ha luogo a circa metà film (0:26:57 – 0:34:50). L'ambientazione è il cortile del casolare, racchiuso da tre lati a ferro di cavallo, in cui un ambiente adibito a ripostiglio è da due lati attorniato dall'ambiente abitativo e dalla "cucina estiva", un layout molto comune nei casolari ungheresi di campagna. Il quarto lato dello spazio rettangolare invece offre una vista sulla pianura, assolutamente piatta. Il piano sequenza si apre sul primo piano di un ufficiale, di fronte al ripostiglio, e segue in primo piano in seguito un gendarme (interpretato da István Bujtor), interpellato da una giovane signora. Mentre i due si allontanano dalla macchina da presa, questa opera una rotazione di 270° circa, e si assesta in una posizione che manterrà (con alcuni movimenti laterali e rotazioni meno drammatiche) fino alla fine della sequenza: grosso modo, il lato "abitativo" viene mantenuto sulla destra dell'inquadratura, la "cucina estiva" sulla sinistra, il paesaggio della pianura resta perennemente visibile sul retro dell'azione.



La sequenza degli eventi e delle azioni seguenti può risultare confusa, senza la visione della scena, ma si tenterà di farne una descrizione: Károly è in piedi su un lato dello spazio, sull'attenti, una disposizione imposta dalla gendarmeria (come risulterà chiaro in seguito). I due gendarmi presenti in scena, insieme all'ufficiale, indicano a Teréz di condurre fuori altre donne presenti nel lato abitativo, a destra. Le donne escono: sono Anna e Veronka, una vicina, figlia di un rivoluzionario già perseguito dalla legge. Uno dei gendarmi la interroga, e indica a lei ed alle altre donne ripetutamente di collocarsi in uno o l'altro punto dello spazio. Inizialmente solo a Teréz ed Anna viene detto di seguire i gendarmi, in seguito l'intervento dell'anziana signora già presente all'inizio della scena, che supplica il gendarme interpretato da Bujtor di portare anche Veronka, lo convince ad ordinare alla ragazza di seguirli. È interamente implicito nella scena che i gendarmi stanno conducendo le tre giovani donne presso la gendarmeria, con un pretesto di "fare un bagno", stabilito nella scena precedente, ma sottintendendo probabilmente favori sessuali per avere la protezione dei gendarmi. A rendere complicata la comprensione è il fatto che gli abusi vengono percepiti quasi come uno status da raggiungere, tanto che la madre di Veronka deve supplicare affinché la figlia venga inclusa. Le donne ed i gendarmi escono dallo spazio visivo, andando dietro alla "cucina estiva", fuori campo. La donna anziana inizia a dirigersi verso lo spazio vuoto della pianura e, nel seguire la sua figura, la macchina da presa ruota a destra, verso il lato "abitativo". Da qui emerge István, che interpella Károly, il quale è rimasto sull'attenti in mezzo allo spiazzo, immobile. L'interazione diventa accesa, e da dietro la "cucina estiva" rientra in scena il gendarme interpretato da Bujtor, mentre István torna a nascondersi nel lato "abitativo". Il gendarme interroga Károly sulle urla, e questo finge di non comprendere. Per punizione, il gendarme impone prima a Károly di raccogliere un ceppo per fare una serie di "salti a rana", poi cambia idea e gli impone di cantare una canzone,

stando ritto con le braccia a T. Il gendarme torna ad uscire di scena dal lato sinistro, quindi rientra in scena István per comunicare a Károly la sua decisione di partire. La scena si chiude su Károly che si allontana verso l'orizzonte, di corsa.



Lo spazio geografico dell'Alföld in Jancsó

L'Ungheria meridionale è caratterizzata da un ecosistema stepposo, denominato in lingua ungherese *puszta*. Si tratta di un territorio brullo, particolarmente pianeggiante — non è un caso che il termine sia anche sinonimo di "vuoto", in modo simile ai termini di ceppo analogo utilizzati nelle lingue slave circostanti. La *puszta* ungherese si lega alla regione dell'Ungheria meridionale denominata Alföld, "bassopiano". Il territorio intrattiene un forte legame connotativo con un particolare periodo storico, il diciannovesimo secolo, in cui la *puszta* denominava un territorio "vuoto", estraneo, da colonizzare, assoggettare, con un significato simile a quello dato alla "wilderness" statunitense (Damien Marguet, 2024, p. 90). Da qui, nell'ambito della letteratura ottocentesca, si sviluppa l'Alföld sotto una forma di topos letterario ricorrente, in particolare in una forma specifica di poesia bucolica o idilliaca. Proprio su questo immaginario opera Jancsó con le prime forme di alienazione che presenta già in *Oldás és kötés* ("Cantata", 1963), quando in una scena importante colloca il protagonista all'interno di uno scenario campestre che rispecchia l'immagine bucolica dell'Alföld, ma con un significato completamente distorto, lungi dall'idilliaco.

“L’immagine ‘alienata’ composta dal casolare, ripreso dall’alto, proviene contemporaneamente dalla trama del film, dallo stato d’animo del protagonista, dallo sguardo dell’autore. In questa scena non c’è alcuna “stilizzazione”. È come se vedessimo la realtà cruda. E non lo è, non è una resa documentaristica, ma attraverso il linguaggio dell’immagine rende anche quella trasformazione storica che ha trasformato il casolare da un idillio “alla Szabolcska” nel simbolo dell’abbandono – ma anche in un punto di partenza solido dal quale partire. Non temo di descrivere l’immagine come “alla Bartók”, contenente le canzoni popolari e la trasfigurazione.”

Il percorso di alienazione che viene intrapreso in *Cantata* si evolve ne *I disperati di Sandor*, con la rappresentazione dell’Alföld come un luogo “vuoto” e straniante. Le parole della critica e sceneggiatrice Yvette Biró descrivono al meglio i connotati del paesaggio come rappresentati nel film:

“Si tratta di uno spazio strano, stilizzato, posto nell’angolo più remoto, più immobile del paesaggio ungherese, davanti dall’orizzonte infinito della grande pianura. Egli [Jancsó, N.d.A.] non ci offre l’intimità calda e raccolta del paese natale [...]. Tutti i critici hanno notato che sarebbe stato impossibile trovare un luogo più sinistro, chiuso com’è tra due punti estremi dell’orizzonte, con illusoria apertura. Poiché si tratta di scene ‘vuote’, semplificate al massimo, l’accidentalità ne è a maggior ragione esclusa. Tutto tende a creare una dimensione mitica, in cui la presenza è quella di una natura totalmente nuda.” (Biró 1982: 144)

Silenzio e grido rappresenta in tal senso il rovesciamento completo dell’immagine idilliaca dell’Alföld, già messa in questione in *Cantata*: qui il casolare tipico dello scenario del bassopiano ungherese diventa un luogo in cui i rapporti familiari ed interpersonali sono interamente lesi e dominati dalle dinamiche di potere che vengono imposte dal totalitarismo. Nella scena esaminata,

assistiamo prima ad una donna anziana che “offre” sua figlia ai carnefici, per poterne ottenere la protezione, poi ad un marito che resta immobile mentre osserva la moglie e la nuora seguire i gendarmi, consapevole di cosa avverrà, ed in seguito ad un suo singolo schiamazzo corrisponde una serie di imposizioni da parte di un gendarme.

Lo spazio teatrale in Jancsó

Non è un segreto che Jancsó, prima di dedicarsi al cinema, abbia voluto dedicarsi alla regia teatrale. Lo ammette lui stesso (Szekfü 2021: 19), ma è evidente anche a causa delle scelte stilistiche che adotta nei suoi film. Più radicali e lunghe diventano le scene in piano sequenza dei film di Jancsó, più esse adottano uno stile coreografato. Sebbene egli si cimenterà nella regia teatrale solo dopo il 1970, bisogna evidenziare che il cineasta ha avuto un legame profondo con una compagnia di danza folcloristica attraverso gli anni Cinquanta. Considerando l’interesse di Jancsó per il teatro, non risulta difficile comprendere le scelte di messinscena che scandiscono le sue opere: bisogna fare affidamento non più a codici cinematografici, ma a codici teatrali. Così, lo spazio della messinscena non necessariamente rispecchia la concezione spaziale del *découpage* classico, quanto quella dello spazio teatrale, con uscite ed entrate in scena laterali. A proposito di un film successivo di Jancsó, Buttafava afferma:

“Come ‘Agnus Dei’, ‘Salmo rosso’ si svolge in un solo luogo, che diventa l’autentico ‘palcoscenico’ dell’azione, anzi delle azioni. Queste non possiedono più alcun filo narrativo, neanche sottile, e si susseguono in uno spazio largo, dominato da una macchina da presa estremamente abile nel cogliere campi lunghissimi sempre più vasti, nell’esplorarli con un occhio che non è mai stato così mobile e acuto, perspicace.” (Buttafava 1974: 102)

L'assistente alla regia abituale di Jancsó, Ferenc Grunwalsky, compie, durante un'intervista, un'osservazione ulteriore utile alla comprensione della concezione spaziale di Jancsó:

“Miklós, facendo erigere un binario, divideva in due lo spazio. Immediatamente lo spazio diventava un palcoscenico. E ti trovi da uno o l'altro lato. Quando i personaggi si spostano da un lato all'altro del binario, in modo che lo spettatore non vede [i binari, N.d.A.] perché il direttore della fotografia si avvicina con lo zoom, allora non sai più dove ti trovi. È un trucco. Uscire, entrare, ritornare, riallungare, allontanarsi [con la macchina da presa, N.d.A.], mantenere la tensione è una sfida registica notevole.” (Szekfü 2021: 251)

Ritornando sulla scena che si è scelto di adottare, lo spazio rettangolare del cortile del casolare corrisponde in modo pressoché esatto alla descrizione compiuta dal collaboratore del regista: si presenta quasi come un palcoscenico, in cui l'uscita laterale sinistra è composta dal muro di un edificio, precedentemente descritto come “cucina estiva”, e l'uscita laterale destra dal lato “abitativo”. L'orizzonte della pianura costituisce così una sorta di “fondale” della scena, anche se viene adottato come ulteriore direzione di “uscita” in due momenti della sequenza, sottolineando l'unico vantaggio che lo spazio cinematografico ha rispetto a quello teatrale, perlomeno nel cinema di Jancsó: la profondità del campo. Se scegliamo di tenere in conto una categorizzazione strutturale delle scene secondo le logiche del linguaggio teatrale, la sequenza si compone di quattro scene “alla francese”, delimitate dall'uscita o entrata di uno o l'altro personaggio. Nei film successivi a *Silenzio e grido*, Jancsó inizierà ad utilizzare il linguaggio teatrale con una dirompenza sempre maggiore, arrivando ad un sistema interamente gestuale e metaforico-allegorico che ha la sua massima espressione in *Allegro barbaro* (1978), tant'è che *Silenzio e grido* costituisce uno spartiacque nel suo cinema, non solo in quanto è l'ultimo film in bianco e nero, ma anche per la

scelta di messinscena: con il successivo *Fényes Szelek* (“Venti lucenti” 1970) si consacra uno spazio ancora più chiuso, una coreografia ancora più reminisciente del mondo teatrale.

Lo spazio del potere in Jancsó

L'aspetto più caratteristico di Jancsó è costituito dalle dinamiche di potere che vi vengono esercitate. Già *I disperati di Sandor* rappresenta un abbandono di convenzioni di narrazione solite, in favore di una messinscena che predilige l'identificazione di una fazione oppressiva ad una oppressa. Il fattore più interessante è dato dalla pressoché assenza (con le dovute eccezioni) di una forma di violenza fisica e visibile: anche nella sequenza presentata da *Silenzio e grido*, gli abusi sulle donne vengono sottintesi e mai visti. È piuttosto a livello verbale che si consuma questa dinamica: il personaggio che detiene l'autorità ordina ripetutamente al personaggio che ne è succube di spostarsi all'interno dello spazio, di compiere determinati gesti. Spesso a questa dinamica si accompagna anche una correzione. Nella scena che abbiamo scelto, un esempio eclatante è dato dall'interazione del gendarme interpretato da Bujtor con Károly, ma anche poco precedentemente, quando i gendarmi ordinano a Veronka di collocarsi in un punto o l'altro dello spazio. Ne risulta uno scambio dialogico piuttosto scarno: un gendarme che ordina, indicando lievemente, “vada lì”, “non lì, ma là”, “alzi quel tronco”, “anzi, vada lì”. Una sceneggiatura all'osso che però esprime, nella sua essenza, il rapporto di potere: non solo chi comanda è in grado di esprimere il proprio potere ordinando al soggetto “succube” di mettersi “qui o lì” nello spazio, a questo si aggiunge anche il suo potere di “correggerlo”. Quasi sempre, ad un comando iniziale segue la correzione “non lì, ma là” (o simili), una correzione che permette al soggetto autoritario di esprimere ulteriormente il proprio status: non solo ti ordino dove metterti, ma qualunque cosa tu faccia, so già che la sbagli, e ti



ordine di correggere il tuo errore – e tu lo farai subito. Chi è succube, si presume, obbedisce per paura di una punizione, punizione che in *Silenzio e grido* viene presentata solamente nella scena iniziale del film, in cui gli stessi gendarmi presenti nel seguito del film uccidono un prigioniero.

Conclusioni

Tendenzialmente la critica preferisce adottare altre opere di Jancsó per compiere una propria analisi: Bordwell utilizza alcune scene di *Venti lucenti* nel suo *Narration in the Fiction Film*, grande classico degli studi accademici sul linguaggio filmico. Altri testi hanno preferito *I disperati di Sandor*, per la sua maggiore fama, o una scena diversa di *Silenzio e grido* rispetto a quella adottata in questo testo. Per altri, come Buttafava o il direttore della fotografia stesso, Kende, è addirittura un'altra scena dello stesso film che racchiude l'essenza del suo cinema. Per quanto altre scelte sarebbero risultate più "affascinanti", la scelta qui fatta ha permesso di identificare in modo chiaro tre aspetti che vengono adottati in modo sistematico da Jancsó per la sua trattazione dello spazio filmico: uno spazio che da una parte evoca un immaginario della tradizione letteraria, da un'altra lo carica di un sistema di segni relativo al linguaggio teatrale, e infine anche di un significato profondamente politico.

Bibliografia:

- Adriano Aprà, Elena Matacena (a cura di), *Cinema magiaro: L'uomo e la storia*, Marsilio, Padova, 1982.
- András Szekfű, *Fényes Szelek, Fűjjetek! Jancsó Miklós Filmjeiről*, Magvető, Budapest, 1974.
- András Szekfű, *Így Filmeztünk 3: Jancsó és köre*, MMA, Budapest, 2021. (La traduzione del brano tratto da questo testo è stata fatta per l'occasione da me, V. T.).
- Damien Marguet, "L'attrait de la plaine: l'alföld dans le cinéma hongrois de Miklós Jancsó à Béla Tarr", in *Écrans: Revoir Béla Tarr. Genealogies, influences, résonances*, Vol. 2, No. 22, 2024, pp. 85-115.
- Ervin Gyertyán, *Jancsó Miklós*, Mafilm: NPI, Budapest, 1977.
- Giovanni Buttafava, *Miklós Jancsó*, Nuova Italia, Firenze, 1974.
- Giacomo Gambetti, *Miklós Jancsó. Il cinema tra storia e vita*, Marsilio, Padova, 2008.
- Gábor Gelencsér, *Magyar Film 1.0*, Holnap, Budapest, 2017. (La traduzione del brano tratto da questo testo è stata fatta per l'occasione da me, V. T.).
- Paolo Quazzolo, *Conoscere il teatro: strumenti per l'analisi dello spettacolo*, Marsilio, Venezia, 2017.
- Yvette Biró, *A hetedik művészet*, Osiris, Budapest, 1998.





“Il futuro è storia” di M. Gessen: spazi di protesta nella Russia degli anni Dieci

Chiara Casarini

Abstract:

“The Future Is History” by M. Gessen: Protest Spaces in Russia in the 2010s

This paper analyses M. Gessen’s *The Future Is History: How Totalitarianism Reclaimed Russia* (2017) as a key narrative for understanding the progressive restriction of protest spaces in Russia. Through the stories of four protagonists – Zhanna, Masha, Seryozha, and Lyosha – Gessen documents the transformation of civic engagement into a struggle for survival under an increasingly authoritarian regime. Particular attention is given to the depictions of the 2011-2012 demonstrations, portrayed as an “unsuccessful revolution” that embodied the hope of democratic renewal before being brutally repressed by the state. By linking individual biographies with Russia’s collective memory, Gessen reconstructs the country’s return to a repressive condition reminiscent of the Soviet era and highlights the enduring presence of dissent, even under oppressive rule.

La riduzione fisica degli spazi di protesta nell’era Putin è avvenuta secondo un processo graduale, che si è intensificato nel corso degli anni. Oggi, forme anche minime di dissenso sono punite con pene sproporzionate. Già negli anni Dieci, però, la minaccia di vedersi sottrarre il proprio diritto di manifestare era così tangibile che alcuni membri dell’opposizione avevano organizzato una serie di proteste volte a difendere l’articolo 31 della Costituzione russa, che sancisce il diritto all’assemblea. L’iniziativa, denominata *Strategia-31*, prevedeva che i manifestanti si riunissero regolarmente l’ultimo giorno di ogni mese di trentun giorni. La protesta del dicembre 2010 doveva essere simile a una festa di Capodanno: gli oratori avrebbero indossato cappelli rossi e Ljudmila Alekseeva, l’attivista al tempo più anziana della Russia, all’epoca ottantatreenne, sarebbe intervenuta portando un costume da Sneguročka:

“Il 31 dicembre 2010, Žanna andò a una manifestazione con suo padre. [...] [I]ndossò un lungo piumino sopra il vestito e i tacchi alti, lo stesso fece Angelica, una nuova amica, impiegata in una compagnia di assicurazioni, anche lei single da poco, e tutti insieme andarono in piazza Triumfal’naja. [...] Qualche minuto dopo [l’intervento di Alekseeva, N.d.A.] la maggior parte dei manifestanti era ancora lì che gironzolava, chiacchierando. La polizia antisommossa spuntò dal nulla e caricò la folla. Žanna afferrò la mano di Angelica e corsero via, prima solo per qualche metro, per nascondersi dietro a un chiosco, poi, quando Žanna si accorse che la polizia placcava le persone a terra e le trascinava nei blindati, si misero a correre come non pensavano di poter correre. Percorsero un chilometro e mezzo – la distanza fino alla successiva stazione della metropolitana – in cinque minuti. Come ci erano riuscite, con i tacchi?” (Gessen 2019: 438-439)

La scena citata è tratta dal libro di M. Gessen [1] *The Future Is History: How Totalitarianism*

Reclaimed Russia (“Il futuro è storia”, 2017). Žanna, una dei quattro protagonisti del libro, accompagna il padre – Boris Nemcov – alla manifestazione di *Strategia-31*, che si tiene a Mosca, in piazza Triumfal’naja. Il raduno è pacifico, ma verso la fine i poliziotti antisommossa saltano fuori, placcando le persone e trascinandole nei blindati. Oltre alle frequenti incursioni della polizia, la rigida applicazione della Legge federale su assemblee, manifestazioni, marce e picchetti limitava fortemente *chi* potesse manifestare, *quando* e *dove*. Nel caso specifico di *Strategia-31*, ottenere le autorizzazioni era particolarmente difficile: dopo aver notificato le autorità, gli organizzatori si sentivano sistematicamente rispondere che altri eventi (festival culturali organizzati da associazioni pro-Cremlino o giochi invernali, che spesso poi risultavano semideserti) avevano già prenotato lo spazio richiesto e, di conseguenza, l’autorizzazione non poteva essere concessa.

Altri episodi del libro di Gessen – nello specifico quelli riportati nel capitolo *Proteste* – raccontano con chiarezza queste situazioni, testimoniando la graduale perdita della libertà di espressione e del diritto a riunirsi che i russi hanno subito negli ultimi decenni.

La narrazione delle proteste è inserita in un quadro storico ampio, che parte dall’era gorbacioviana e arriva fino al terzo mandato di Putin, nel 2012, con il conseguente giro di vite autoritario. Sono presenti lunghe incursioni nel passato sovietico, di cui Gessen e i suoi protagonisti si servono per raccontare la società russa contemporanea. La lunga lista dei suoi personaggi comprende un sociologo, Lev Gudkov, una psicologa, Marina Artutjunjan, e un filosofo, Aleksandr Dugin. Tramite interviste dirette o indirette con queste figure, Gessen ha cercato di dare un’interpretazione al presente russo, indagando il ritorno della società russa a una condizione repressiva simile a quella vissuta

durante il periodo sovietico. Il sottotitolo originale (che nella versione italiana non compare) è molto chiaro a riguardo: “how Totalitarianism reclaimed Russia”.

Pur non essendo autobiografico in senso stretto, il libro racconta anche la storia dell’autore. Anche lui, come alcuni dei suoi protagonisti, partecipò alle proteste del 2011-2012 e anche la sua vita cambiò drasticamente con le repressioni che ne seguirono. Nel 2013 infatti, Gessen si trasferì negli Stati Uniti, compiendo una sorta di ri-emigrazione. Già i suoi genitori avevano lasciato la Russia, nel 1981, quando lui era appena adolescente nella convinzione che il regime totalitario sovietico sarebbe durato in eterno. Dopo dieci anni negli Stati Uniti, Gessen si era ristabilito nella sua città natale, Mosca, per lavorare come giornalista e attivista LGBTQ+. Infine, nel 2013, si era ritrovata costretta a emigrare nuovamente a New York, dove vive tuttora. Il governo russo, nel frattempo, l’ha condannato a otto anni di carcere *in absentia* per aver “diffuso notizie false sull’esercito”. Oggi, Gessen continua a scrivere e collaborare con diversi giornali, raccontando e analizzando gli eventi politici che trasformano il mondo contemporaneo. Con *Il futuro è storia* ha vinto, nel 2017, il National Book Award per la categoria non-fiction. In questa narrazione – che presenta in parte lo stile del saggio, in parte quello del romanzo – l’autore non si limita a testimoniare i cambiamenti repressivi che l’hanno costretto a ri-emigrare, ma prova a raccontare anche una rivoluzione che non ha avuto successo: quella avvenuta tra il 2011 e il 2012 per le strade di Mosca, in particolare in Piazza Bolotnaja:

“Il giro di vite, le guerre, e anche il ritorno della Russia al suo antico ruolo sulla scena internazionale sono cose effettivamente avvenute, di cui sono stata testimone, e io volevo raccontare quella storia. Ma volevo anche raccontare quel che non è avvenuto: la storia della libertà che non è stata abbracciata e della democrazia che non è

stata desiderata. Come raccontare una storia del genere? Dove individuare le ragioni di queste mancanze? Da quale momento cominciare, da chi?” (Gessen 2019: 14)

Gessen cerca di rispondere a queste domande facendo quello che fanno i giornalisti abitualmente (Gessen 2019: 16): cercando storie di persone che siano sia ordinarie, sia fuori dal comune. Sceglie così i suoi quattro protagonisti: Žanna (figlia di Boris Nemcov, politico oppositore di Putin), Maša (al secolo Maria Baronova, giornalista e attivista organizzatrice delle proteste di Piazza Bolotnaja nel 2012), Serēza (nipote di Aleksandr Jakovlev, consigliere di Michail Gorbacëv) e Lësa (accademico e attivista per i diritti della comunità LGBTQ+ in Russia). Il tratto dello straordinario-ordinario non è l'unico che li accomuna. Per Gessen è fondamentale anche il momento storico in cui i suoi quattro protagonisti sono cresciuti:

“Volevo personaggi che fossero stati bambini negli anni Novanta. Dovevano ricordarsi il 1991 (e non tutti quelli che sono stati bambini negli anni Novanta si ricordano cos'è successo nel 1991). Un altro criterio, quasi formale, era che la loro vita doveva essere cambiata radicalmente dopo il giro di vite [del 2012, N.d.A.].

Questo è probabilmente ciò che li lega: significa che sono tutti, in un modo o nell'altro, oppositori di Putin. Cosa che, per quel breve momento, nel 2011-2012, per la loro generazione, li rendeva parte della maggioranza. Non volevo persone eccezionali. Volevo persone che rappresentassero quello specifico fenomeno: il processo del 2011-2012 e il giro di vite che ha distrutto le loro speranze.” (Politics and Prose 2017, 9:29)

Per quanto riguarda le proteste del 2011-2012, la storia più densa di eventi è probabilmente quella di Maša, che passa in pochi mesi da manifestante inesperta a organizzatrice di una delle più grandi proteste della Russia post-sovietica. La sua

rapidissima evoluzione ha inizio il 5 dicembre 2011. Quel giorno, per le strade di Mosca si svolge la protesta contro i brogli elettorali delle elezioni parlamentari, che erano state vinte, in maniera del tutto prevedibile, da *Russia Unita*, il partito di Putin.

“Maša si vestì con cura. La manifestazione era il suo primo evento sociale dopo tre mesi di vita casalinga da madre single, e quindi decise di mettersi le scarpe con i tacchi. Pioveva, e il terreno del parco dove si svolgeva la protesta si trasformò rapidamente in una poltiglia nera sotto migliaia di piedi. I tacchi di Maša stavano affondando. Si trovò accanto a un gruppo di donne che indossavano pellicce. Magari avevano pensato che avrebbe fatto più freddo e che sarebbero rimaste lì intonando cori, o qualunque altra cosa si facesse in questo genere di occasioni. [...]

«Avete idea di cosa dovremmo fare?» chiese Maša.

«No. È la prima volta anche per noi» rispose il gruppo con le pellicce bagnate.” (Gessen 2019 : 461)

Il dettaglio delle pellicce e dei tacchi, presente anche nel passaggio in cui Žanna partecipa alla protesta di *Strategia-31*, fa emergere il ruolo di “dissidenti riluttanti” (Parisi, 2018) di alcuni dei personaggi di Gessen, i quali spesso partecipano alle proteste senza sapere bene cosa fare, come comportarsi e indossando vestiti insoliti: pellicce e tacchi inadatti a camminare a lungo o a scappare dalle cariche della polizia. Nel seguito dell'episodio sopra riportato è proprio la scomodità dei tacchi che spinge Maša ad abbandonare il corteo: prende un'altra strada, verso la metropolitana, ma di colpo si ritrova di nuovo in mezzo alla marcia, proprio nel momento delle cariche della polizia. L'efferata violenza degli agenti la sconvolge e ha su di lei un effetto immediato: decide di diventare un'attivista.

Nel frattempo, Žanna osserva la protesta in televisione. Non partecipa (i suoi obiettivi nel 2011

sono sposarsi e fare carriera), ma suo padre sì. È il suo movimento, *Solidarnost'*, ad aver ottenuto il permesso per manifestare e, date le leggi stringenti, non è stato affatto semplice: ci sono volute due settimane per ottenere l'approvazione per un corteo di trecento persone. Alla fine, se ne presentano diverse migliaia – diecimila secondo Nemcov, tremila per la polizia. I fermi a fine giornata sono circa settecento.

Neanche Serëza prende parte alla protesta del 5 dicembre 2011, ma decide di partecipare a quella del giorno seguente, in piazza Triumfal'naja: un raduno spontaneo per esprimere dissenso verso gli arresti. Anche lui, come Maša, non conosce ancora il mondo delle manifestazioni. L'idea di opporsi alle autorità non gli è familiare: d'altra parte suo nonno era membro del Comitato centrale, consigliere di Gorbacëv. Eppure, il 6 dicembre 2011, Serëza scende in piazza con motivazioni e aspettative specifiche: è convinto che Putin si sia semplicemente spinto troppo in là, che la sua "dittatura morbida" gli stia sfuggendo di mano, ma crede che sia ancora in grado di rispondere alle richieste dei cittadini. Se lo immagina venire incontro ai manifestanti con aria comprensiva e dire: *"Va bene, vediamo cosa possiamo fare. Che ne dite se io mi tengo i miei miliardi e voi le vostre solite vite?"* (Gessen, 2019: 466)

Tra i partecipanti alla manifestazione del 6 dicembre si mescolano dunque gli esperti – già malmenati più volte e informati per quanto riguarda l'assurda burocrazia dei permessi – e i neofiti, come Serëza e Maša, che non sanno nulla di autorizzazioni e regolamenti. All'improvviso attacco della polizia, Maša ricorre a una tecnica appresa il giorno prima: prende il telefono e finge di parlare in inglese. Lo stesso giorno conosce il parlamentare di *Russia Giusta* Ponomarëv, di cui diventerà addetta stampa, e due delle *Pussy Riot*, trasformandosi così in un'attivista in piena regola.

In quei primi giorni di dicembre, i manifestanti più rodati, come Nemcov e Naval'nyj, hanno

l'impressione di essere arrivati a un punto di svolta: energie nuove hanno riempito le strade di Mosca per opporsi al governo. Bisogna convogliarle in un unico evento: una grande protesta. Il problema, come sempre, è quello di districarsi nella legislazione anti-manifestazione: finalmente, dopo un lungo corpo a corpo burocratico con le istituzioni, qualcuno riesce ad ottenere un permesso per il 10 dicembre. Iniziano i negoziati con la polizia per decidere il luogo della manifestazione. Viene proposta una piazzetta di fronte al Bol'soj, ma la prossimità a Piazza della Rivoluzione (grande e adatta a una protesta con decine di migliaia di manifestanti) fa storcere il naso alle autorità. La scelta finale cade su Piazza Bolotnaja:

"Boloto significa 'palude', e un tempo la piazza in questione era stata esattamente quello. Ora era un'isola, con la Moscova da un lato a separarla dal Cremlino, e con un canale, dall'altro, a dividerla con un quartiere residenziale. [...] Alla polizia piaceva piazza Bolotnaja per ovvi motivi: era facile da isolare e la geografia del posto avrebbe rallentato naturalmente l'accesso e il deflusso." (Gessen 2019: 470)

La protesta di piazza Bolotnaja contò numeri altissimi: circa cinquantamila partecipanti secondo gli organizzatori e venticinquemila secondo le autorità moscovite. A causa delle numerose manifestazioni che la precedettero e seguirono fu talvolta anche indicata come "rivoluzione" di piazza Bolotnaja. Gessen stessa, parlandone anni dopo, dirà che la sensazione di quelle proteste era fantastica, al punto che lei stessa fu portata a scrivere di quei giorni in toni molto speranzosi, associando le proteste della Bolotnaja ad altre rivoluzioni di successo. Suo malgrado, avvenne l'esatto opposto di quanto aveva pronosticato.



Manifestazione del 10 dicembre 2011, piazza Bolotnaja

A partire dal 2012, le esistenze dei suoi quattro personaggi vengono travolte dalle repressioni. In marzo, Lěša – giovane docente dell’Università di Perm’ esperto in studi di genere e attivista LGBTQ+ – si reca a Kyiv per partecipare a un seminario su gender, sessualità e potere. Pochi giorni dopo la vittoria di Putin alle presidenziali, prende parte a un corteo per la Giornata della donna: circa 150 partecipanti marciano per le strade di Kyiv in nome dell’uguaglianza di genere, dei diritti LGBTQ+ e per chiedere la liberazione delle Pussy Riot, arrestate nei giorni precedenti. Intanto in Russia si introduce il divieto di “propaganda dell’omosessualità” con la conseguente demonizzazione di tutto il movimento LGBTQ+. In un attimo, Lěša vede l’Università di Perm’, dove aveva fatto carriera, voltargli le spalle. La pagina Facebook del Centro sugli studi di genere che gestiva con un’amica viene sommersa da messaggi d’odio.

Maša intanto porta avanti la sua vita da attivista. Nel maggio 2012, il giorno prima dell’insediamento di Putin, organizza e partecipa a una nuova manifestazione. Durante gli scontri, legge la Costituzione ai giovanissimi poliziotti schierati alla protesta. Nei mesi successivi viene accusata di istigazione alla sommossa, costretta a continui interrogatori e infine processata.

Serěza continua a partecipare alle proteste fino alla fine del 2013, ma i ripetuti arresti dei manifestanti, le violenze della polizia e le accuse sempre più assurde dirette ai leader dell’opposizione gli daranno la sensazione di non avere un futuro.

Žanna, nel febbraio del 2015, riceve la notizia che il padre, Boris Nemcov, è stato assassinato con diversi colpi di pistola sul ponte Bol’šoj Moskvoreckij, a due passi dal Cremlino.

Il viaggio vertiginoso in cui porta Gessen, che mostra il progressivo restringersi degli spazi di protesta, fino ad arrivare al soffocamento del diritto di riunirsi e di esprimersi liberamente, non termina con questi fatti. Negli ultimi dieci anni, la situazione dei diritti civili in Russia non è migliorata. Leggi ancora più recenti, come l’ormai nota “legge sulle fake news” o quella sul “discredito delle forze armate” – entrambe introdotte poco dopo l’invasione su larga scala dell’Ucraina, in corrispondenza delle prime proteste contro le azioni dell’esercito russo – vanno spesso a braccetto con le violazioni delle “linee guida” prefissate per lo svolgimento di manifestazioni o proteste.

Un caso recente è quello dei giovanissimi membri del gruppo musicale *Stoptime*, arrestati nell’ottobre del 2025 con l’accusa di “manifestazione pubblica non autorizzata”. I musicisti, poco più che maggiorenni, erano soliti esibirsi per le strade di San Pietroburgo con un repertorio di cover di artisti proibiti dal governo russo. Attorno al gruppo si raccoglievano folle di ragazze e ragazzi che intonavano insieme alla cantante Naoko (Diana Loginova) i brani di artisti “in esilio”, come Noize MC e Monetočka. Le accuse rivolte a Naoko e agli altri membri di *Stoptime* rientrano nel pacchetto repressivo descritto sopra: “manifestazione non autorizzata” e “discredito delle forze armate”. Quest’ultima per aver cantato il brano *Ty soldat* (“Soldato”), di

Monetočka:

*“Sei un soldato, lo vedo dagli occhi che sei stato là
Sai di sangue, sei tutto cicatrici
Fischi col vento nella steppa
Gente più gelida di te non se ne trova
Sei un soldato, vorrei rammendarti le ferite
Ricucire e riparare il tuo cuore malato
Ma il metallo si è incrostato troppo in fondo
Probabilmente – hai visto troppo”*

Queste storie trovano risonanza discontinua nei principali canali di informazione occidentali, che tendono a concentrarsi su eventi più eclatanti o simbolicamente forti, mentre altre forme di resistenza restano ai margini della narrazione pubblica. La rappresentazione della Russia come impero monolitico del male convive così con una difficoltà più generale nel restituire la pluralità delle pratiche di dissenso, che si esprimono anche attraverso circuiti culturali, artistici e transnazionali. È il caso delle azioni dei collettivi femministi come FEMEN e Pussy Riot, che hanno portato la protesta fuori dallo spazio politico tradizionale, inserendola nel linguaggio dell’arte e della performance e rendendola visibile anche in contesti internazionali: è successo ad esempio alla Biennale di Venezia nel maggio 2026, dove la loro performance di protesta davanti al padiglione russo ha contribuito a spostare il dissenso su un piano mediaticamente più visibile.

Esistono però anche forme di resistenza meno immediatamente visibili, che continuano a documentare e raccontare il dissenso all’interno e all’esterno della Russia. Ne è una testimonianza sempre aggiornata la rubrica #irussinonprotestano del canale Telegram dello storico Giovanni Savino, che raccoglie episodi di protesta e di opposizione spesso esclusi dalle narrazioni più diffuse. Anche nei libri e in altri progetti dedicati alla società russa contemporanea emergono storie di questo tipo: alcune, come si è visto, sono riportate da M. Gessen in *Il futuro è storia*. Altre si trovano nel progetto dell’associazione Memorial Italia *Proteggi le mie parole*, che raccoglie gli ultimi discorsi

rilasciati in tribunale dai prigionieri politici russi. Tra questi, il caso di Saša Skočilenko, la cui ultima dichiarazione è stata pubblicata da *Valigia Blu*, mostra come queste testimonianze possano raggiungere un pubblico più ampio attraverso nuove forme di circolazione. A questa pluralità di voci appartengono anche i reportage illustrati di Viktoria Lomasko, che raccontano le *Altre Russie*: quelle che non si conformano a diventare ingranaggi del sistema repressivo e che continuano a esprimere forme di protesta. Allo stesso modo, le inchieste giornalistiche di Elena Kostjučenko, raccolte anche nel volume *La mia Russia. Storie da un Paese perduto*, hanno dato spazio a esperienze spesso escluse dalla narrazione ufficiale del Paese, raccontando repressioni, marginalità sociali e violazioni dei diritti umani. Si aggiungono inoltre esperienze come la rivista *ROAR* (Russian Oppositional Arts Review), nata dopo il febbraio 2022 come spazio online dedicato alla cultura d’opposizione russofona, che raccoglie testi letterari, saggi e contributi artistici spesso pubblicati anche in forma anonima o sotto pseudonimo per ragioni di sicurezza.

In narrazioni di questo tipo la rappresentazione della Russia come impero monolitico del male si spezza. Emerge un’altra storia: quella dei russi che protestano.

In questo panorama sociopolitico il libro di Gessen è una lettura fondamentale: non racconta solo l’oscuro ritorno della Russia a una condizione repressiva in cui risuona quella di epoca sovietica, ma ricostruisce anche la storia dell’opposizione e dei suoi tentativi di resistere, di occupare quegli spazi di protesta che il governo russo ha progressivamente ristretto e che, ancora oggi, costano la libertà di chi sceglie di esprimere ad alta voce il proprio dissenso.



Bibliografia:

AA.VV., *Proteggi le mie parole*, Roma, Edizioni e/o, 2022. A cura di Sergej Bondarenko e Giulia De Florio.

M. Gessen, *Il futuro è storia*, Palermo, Sellerio, 2019. Traduzione di Andrea Grechi.

Viktoria Lomasko, *Altre russie*, Padova, Becco giallo, 2022. Traduzione di Martina Napolitano

Elena Kostjučenko, *La mia Russia. Storie da un Paese perduto*, Torino, Einaudi, 2023. Traduzione di Maria Castorani, Martina Mecco, Riccardo Mini, Giulia Sorrentino, Francesca Stefanelli.

Sitografia:

Konstantin Beniumov, “Ne udivljus’, esli v kakoj-to moment menja o’javjat agentom Putina Interv’ju Maši Gessen — avtora knigi o vozvrašenii totalitarizma v Rossii”, in *Meduza*: <https://meduza.io/feature/2017/12/18/ne-udivlyus-esli-v-kakoy-to-moment-menja-obvinyat-v-tom-chto-ya-agent-putina> (ultima consultazione: 12/11/2025).

Nikita Černenko, “Merija Moskvj zapretila miting opozicii na Triumfal’noj ploščadi”, in *Kommersant*, 22 marzo 2010: <https://www.kommersant.ru/doc/1341357> (ultima consultazione: 12/11/2025).

Riccardo Mini, Francesca Stefanelli, “Saša Skočilenko: il discorso in tribunale della artista russa condannata per ‘fake news’”, in *Valigia Blu*: <https://www.valigiablu.it/sasa-skocilenko-discorso-tribunale-russia/> (ultima consultazione: 20/06/2026).

Monetočka, *Ty Soldat*: <https://genius.com/Monetochka-you-are-a-soldier-lyrics> (ultima consultazione: 12/11/2025). (La traduzione di questo testo è stata fatta per l’occasione da me C.C.).

ROAR (Russian Oppositional Arts Review): <https://www.roar-review.com/> (ultima consultazione: 20/06/2026).

Politics and Prose, “M. Gessen, The Future Is History”, 26 ottobre 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=65mXumllnVI&t=766s> (ultima consultazione: 12/11/2025). (La traduzione di brani tratti da questa intervista è stata fatta per l’occasione da me C.C.).

Valentina Parisi, “Ritratto di dissidenti riluttanti”, 26 marzo 2019, *Il manifesto*: <https://ilmanifesto.it/ritratto-di-dissidenti-riluttanti> (ultima consultazione: 12/11/2025).

Giovanni Savino, *Russia e altre sciocchezze*: <https://t.me/s/russiaealtresciocchezze> (ultima consultazione: 12/11/2025).

Note:

[1] M. Gessen è una persona di identità non-binaria. Nonostante *Il futuro è storia* sia stato pubblicato con un nome diverso, qui si è preferito utilizzare il nome con cui l’autore si firma nei suoi articoli più recenti.



Josif Brodskij: memoria e libertà in una “stanza e mezzo”

Marianna Di Labbio

Abstract:

Josif Brodskij: memory and freedom in a “room and a half”

This article explores the symbolic and autobiographical deep dimension of Josif Brodskij's 1985 essay, *In a Room and a Half*. Written in English a decade after his forced exile from the Soviet Union and shortly after the deaths of his parents, this text functions as both a memoir of the author's youth and a complex literary processing of loss. Particularly attention is given to Brodskij's choice of English, which enables him to preserve the memory of his parents, effectively granting them a posthumous freedom from the linguistic and political constraints of the Soviet regime. The paper examines how the domestic space of the communal apartment transcends its physical boundaries to become a symbolic landscape, where the “room and a half” functions as a liminal space for memory and freedom. By interweaving personal memory, grief, guilt, and the precise topography of Saint Petersburg, Brodskij creates a text that reconciles past and present. The paper concludes by considering the lasting legacy of this literary space, now manifest in the Poltory Komnaty Museum in St. Petersburg, dedicated to the poet's life and work.

Non è usanza comune degli scrittori, soprattutto se acclamati in tutto il mondo, invitare gli sguardi curiosi del pubblico all'interno delle proprie case, aprendo loro le porte della camera da letto, della cucina o addirittura del bagno. Cosa di certo alquanto inusuale è passare in rassegna i mobili delle stanze e curiosare tra i cassetti degli armadi, enumerando con minuzia di particolari tutto quanto vi si possa trovare all'interno: servizi da tavola, biancheria, tovaglie, album di famiglia e quant'altro.

Estraneo a tanta riservatezza fu però Josif Brodskij (1940-1996), celebre poeta russo di fama internazionale fuggito negli Stati Uniti dopo un processo per parassitismo sociale nel 1964 e l'esilio definitivo nel 1972. Nel saggio autobiografico scritto in inglese *In a Room and a Half* (“In una stanza e mezzo”, 1986) l'autore leningradese accoglie i lettori a curiosare nella stanza e mezzo dell'appartamento condiviso dove aveva vissuto con i genitori a partire dal 1955. Fin da subito, però, lo spazio domestico e familiare sul Liteinij Prospekt # 24, Apt. 28 assume i connotati di uno spazio simbolico attraverso cui l'autore rivive il suo passato superando i limiti cronologici, geografici e linguistici.

In a Room and a Half fu composto nel 1985, a distanza di oltre dieci anni da quando Brodskij dovette lasciare per sempre la sua casa e i suoi genitori e a pochi mesi dalla morte della madre e del padre, ai quali non fu mai concessa la possibilità di rivedere il loro unico figlio. L'opera venne pubblicata per la prima volta nel 1986 sulla rivista statunitense *The New York Review of Books* e fu poi tradotta e data alle stampe in Russia negli anni Novanta, quando apparve prima sul settimanale piomboburghese *Smena* nel 1991 col titolo *V polutora komantach* e poi su *Novy Mir* nel 1995 con la nuova traduzione *Poltory komanty*. In anticipo sulla pubblicazione in patria, nel 1987, apparve anche la traduzione italiana di Gilberto Forti, inclusa nella raccolta di saggi *Fuga da Bisanzio*, edita da Adelphi e ancora oggi in commercio.

Il testo trasporta immediatamente il pubblico in una realtà molto distante da quella di chi legge, creando una sorta di cortocircuito cognitivo, che lo stesso autore non esita a far notare mentre scrive della stanza e mezzo in cui aveva vissuto con la famiglia: “*se questa unità di spazio ha qualche senso in una lingua diversa dal russo*” (Brodskij 2023: 187). L’unità di misura comunemente utilizzata in russo *poltora* (uno e mezzo) diventa un elemento estraneo o addirittura insensato quando espresso in una lingua che non possiede una grandezza egualmente specifica, come l’inglese. In questo modo, dunque, la stanza e mezzo offre sin da subito il pretesto per parlare anche di altro.

In effetti, la scelta dell’inglese per raccontare parte della propria storia personale e familiare non può di certo passare inosservata, tantomeno in un testo in cui non mancano riferimenti a parole russe e al loro significato culturalmente specifico. Oltre a *poltora*, anche la parola russa *anfilada*, inclusa nel testo originale secondo la dizione francese *enfilade*, viene presentata da Brodskij come un termine che richiede un chiarimento esplicito per il pubblico anglofono: “*Our room and a half was part of a huge ‘enfilade’ - the Russian word for a suite of apartments*” (Brodsky 1986). Meno didascalica, invece, è la traduzione italiana di Forti, in cui il termine *enfilade* viene tradotto con “*infilata di locali*” (Brodskij 2023: 191), escludendo dal discorso quella breve nota esplicativa che Brodskij aveva scelto di includere nel testo originale e che contribuiva ad arricchire la stratificazione linguistica e culturale del testo. La scelta dell’autore di scrivere in inglese, inoltre, si inserisce all’interno di un’esperienza personale e artistica ben precisa: l’esilio, che è anche - soprattutto per uno scrittore - “*a linguistic event*” (Brodsky 1988). Con l’esilio si attua un rovesciamento significativo: la lingua madre perde il suo carattere privato trasformandosi spesso in un simbolo politico, mentre è proprio la lingua straniera a consegnare una rinnovata intimità allo scrittore esule (Diment 1993: 355). Lo stesso Brodskij fornisce le motivazioni di questa scelta

che, seppur a prima vista sembrerebbe poco naturale, rivela l’intenzione di rivendicare attraverso il testo in inglese uno spazio di libertà per i genitori, Maria Volpert e Aleksandr Brodskij, affrancandoli dalla schiavitù della lingua russa, trivialmente corrotta dal regime sovietico:

“*Scrivo tutto questo in una lingua diversa dal russo perché vorrei assicurare loro un margine di libertà: un margine la cui ampiezza dipende dal numero di persone che possono aver voglia di leggere queste pagine. [...] Questo non li farà risuscitare, ma qualsiasi grammatica è meglio di quella russa almeno nel senso che può offrire una via più sicura per evadere dai camini del crematorio di Stato. Scrivere di loro in russo significherebbe soltanto ribadire la loro cattività, assecondare la condanna alla perdita della personalità, fino all’annientamento meccanico [...]. Che un’altra lingua accolga dunque i miei morti. In russo posso leggere, scrivere versi o lettere. Ma per Maria Volpert e Alexandr Brodskij occorre un’altra lingua, una lingua che almeno prometta una parvenza di vita dopo la vita, forse l’unica possibile, se si esclude la mia, quella che sto vivendo.*” (Brodskij 2023: 200-201)

Così facendo, l’autore utilizza la lingua per creare un rifugio sicuro per i propri genitori defunti e contestualmente elaborare il proprio dolore attraverso una scrittura a tutti gli effetti terapeutica (Diment 1993: 354). L’utilizzo di una lingua non materna come l’inglese crea inevitabilmente un senso di distacco da ciò che viene descritto e raccontato, permettendo all’autore di guardare al proprio passato in patria con uno sguardo nuovo, ma non per questo meno intimo o privato, in una sorta di straniamento empatico. Un’empatia che si estende all’uomo comune che aveva vissuto l’epoca sovietica, in particolare quella staliniana, come i suoi genitori (Smith 2013: 158).

Sin da subito il ricordo della camera e mezzo si lega a dettagli concreti che, a loro volta, risvegliano la memoria familiare che spesso si

allarga fino ad abbracciare tutta la città. Le assi del parquet su cui Brodskij adolescente camminava senza scarpe né pantofole, scatenando i timori della madre superstiziosa, si estendono “*a tutto ciò che potevano avere sotto i piedi i nostri parenti prossimi e remoti che vivevano nella stessa città. Grande o piccola che fosse la distanza, le cose non cambiavano*” (Brodskij 2023: 187). I luoghi urbani di Leningrado, o meglio “Piter”, come lo scrittore, da buon pietroburghese, preferiva chiamarla, ricordando “*questa città in anni in cui non sembrava ‘Leningrado’*” (Brodskij 2023: 14), diventano un’estensione della dimensione domestica, tanto che nel saggio *In a Room and a Half* non mancano descrizioni di alcuni luoghi della città più strettamente legati alla biografia dell’autore. Ad esempio, il Liteinij Prospekt, “*una delle strade più famose della letteratura russa*” (Brodskij 2023: 192), diventa il prolungamento naturale della stanza e mezzo grazie alle finestre e al balcone che si affacciavano proprio su quella strada, con la sua “*con la sua prospettiva impeccabile, tipicamente pietroburghese*” (Brodskij 2023: 197).



Allo stesso modo, il ricordo del Museo della Marina, dove il giovane poeta amava trascorrere il tempo insieme al padre, curiosando tra le sale oltre l’orario di apertura al pubblico, si delinea come un’estensione dello spazio personale e domestico della stanza e mezzo, così come la Cattedrale della Trasfigurazione si presenta inscindibilmente legata ai ricordi d’infanzia.

La descrizione dei luoghi pietroburghesi stupisce per l’esattezza con cui l’autore riporta i nomi degli edifici e degli indirizzi, come se attraverso la scrittura il narratore potesse tornare nuovamente in quelle strade, in quelle cattedrali o a quei numeri civici: “*Ne parlo qui non perché abbia qualche importanza particolare, ma perché la mia penna, presumibilmente, non scriverà mai più questo indirizzo*” (Brodskij 2023: 198). Ogni angolo della città che trova spazio tra le righe di *In a Room and a Half* dà forma concreta ai ricordi dell’autore, rendendoli a tutti gli effetti parte di un paesaggio urbano soggettivo e personalissimo in cui il narratore vaga come un *flâneur*, senza una meta precisa, se non col fine di ricordare, in un continuo andirivieni tra passato e presente. Questo vagare nel tempo è ben restituito dalla struttura stessa dell’opera, in cui le impressioni evocate dal ricordo di un oggetto o di un luogo sono assemblate in maniera cinematografica, attraverso un montaggio di inquadrature che si allargano e si restringono continuamente (Smith 2013: 156). È lo stesso Brodskij a confermare che “*forse è perché tu sei figlio di un fotografo e la tua memoria non fa altro che sviluppare un film. Girato con i tuoi due occhi, quasi quarant’anni fa*” (Brodskij 2023: 205).

Tornando ai luoghi che Brodskij aveva abitato in gioventù, grande spazio viene riservato anche alla descrizione del Dom Muruzi, un palazzo nobiliare costruito dall’omonimo principe intorno alla seconda metà dell’Ottocento, e poi confiscato dal governo bolscevico per creare alloggi in comune, le tipiche *kommunalki* che a partire dalla Rivoluzione d’ottobre soppiantarono gli sfarzosi palazzi della nobiltà imperiale. *In a Room and a Half*, destinato a un pubblico poco avvezzo a tali usanze abitative, descrive con cura il processo di confisca, divisione e assegnazione delle stanze di una *kommunalka*, senza però negare che “*questo concetto di scambio - ma sarebbe meglio chiamarlo baratto (considerando il carattere definitivo di tale scambio) - è qualcosa che non c’è verso di far capire a un estraneo, a uno straniero*” (Brodskij 2023: 193). Nonostante la

specificità culturale di questo speciale tipo di coabitazione, Brodskij offre un quadro ricco e vivace della quotidianità con i vicini, senza tacere i dettagli più sordidi, quelli più intimi o tragici della convivenza:

“Dalla sonorità di un peto puoi individuare chi occupa il gabinetto, sai che cosa lui/lei ha mangiato a cena o a colazione. Conosci i rumori che fanno a letto e sai quando le donne hanno i loro periodi. Spesso sei tu il confidente sul quale il vicino o la vicina riversa le sue pene, ed è lui o lei a chiamare un’ambulanza se ti prende un attacco di angina o qualcosa di peggio. E magari sarà lui o lei, un giorno, a trovarti morto su una sedia, se vivi da solo, o viceversa.” (Brodskij 2023: 195)

Lo spazio abitativo della *kommunalka* diventa, così, il simbolo di un’intera epoca attraverso cui il pubblico straniero può provare a immaginare la quotidianità di un mondo lontanissimo e, al tempo della pubblicazione del testo, ancora inaccessibile e isolato dalla cortina di ferro.



Tuttavia, il vero fulcro della narrazione rimane la stanza e mezzo della famiglia Brodskij in cui alcuni elementi acquisiscono maggiore rilevanza di altri. Il letto dei genitori, ad esempio, viene descritto come centro indiscusso della vita familiare e, nella descrizione del poeta, assume dei tratti di sacralità, come fosse l’altare all’interno di un personalissimo santuario domestico: *“Era la loro tana privatissima, la loro isola estrema, il loro posto nell’universo, inviolabile per tutti tranne che per me”*. (Brodskij 2023: 214) Altrettanto centrale

per l’autore sono i dieci metri quadrati che costituivano la metà aggiuntiva della stanza assegnata alla famiglia e che ospitavano la sua camera o, come piaceva definirla allo scrittore, il suo *Lebensraum*, il suo spazio vitale. Accuratamente diviso dal resto della stanza con una barricata di armadi e valigie, quella mezza stanza custodiva uno spazio privato, luogo del passaggio dall’infanzia alla giovinezza e amorevolmente custodito nella memoria dello scrittore:

“Quei dieci metri quadrati erano tutti miei, ed erano i migliori dieci metri quadrati che io abbia mai conosciuto. Se lo spazio ha uno spirito e questo spirito sovrintende alla distribuzione dello spazio, c’è una probabilità che anche qualcuno di questi metri quadrati conservi un buon ricordo di me. Specialmente adesso, sotto un piede diverso.” (Brodskij 2023: 217-218)

Il racconto appassionato e poetico di Brodskij tradisce numerose emozioni legate al suo passato. Contrariamente a quello che ci si aspetterebbe, però, non si tratta di nostalgia per la giovinezza o per la Russia: l’autore lo ribadisce spesso nel testo. A prevalere è un forte senso di colpa nei confronti dei genitori, da poco scomparsi al momento della composizione dell’opera. È il senso di colpa che grava come un macigno sulle spalle di un figlio che non è riuscito a dire addio a una madre e a un padre. Ed è lo stesso dolore che, secondo Brodskij, accomuna tutti i russi dinanzi all’interruzione di un rapporto, indissolubilmente legato alla connessione del popolo russo con lo spazio che abitano. Come spiega il poeta, infatti:

“Sono propenso a credere che per un russo sia più difficile che per chiunque altro rassegnarsi all’interruzione di un legame. Noi siamo, dopo tutto, un popolo molto sedentario [...]. Per noi un appartamento è a vita, la città è a vita, il Paese è a vita. Perciò i concetti di residenza e di permanenza sono più forti; e così il senso di perdita.” (Brodskij 2023: 218)

Il ricordo diventa, dunque, l'unica possibilità per elaborare il lutto e per conciliare il passato col presente attraverso frammenti di memoria, che sono appunto le immagini che si susseguono come in un montaggio nella struttura di *In a Room and a Half*. Attraverso queste diapositive Brodskij rivede i genitori scomparsi e mostra loro sé stesso in America. A tal proposito, acquisisce particolare importanza un'immagine che esula la dimensione del ricordo e invade il tempo presente della scrittura: due corvi posatisi sulla veranda della casa dell'autore, in cui lo scrittore rivede proprio i genitori scomparsi.



In a Room and a Half è, dunque, uno spazio multiforme che ingloba la dimensione reale e materiale della casa insieme allo spazio interiore del ricordo e della memoria che trovano una corrispondenza concreta nel testo e, quindi, nella lingua: una lingua non materna che però diventa l'unica attraverso cui dare nuova vita ai genitori defunti. *In a Room and a Half* è anche un lungo epitaffio scritto per Maria Volpert e Aleksandr Brodskij, la cui memoria è per sempre custodita in quella stanza e mezzo sul Liteinij Prospekt # 24, Apt. 28. Proprio qui, nella casa che un tempo fu abitava dal giovane poeta e dalla sua famiglia, è stato inaugurato nel 2020 il museo *Poltory komnaty*, in memoria di Josif Brodskij e, indirettamente, anche dei suoi genitori. Dopotutto, per citare lo stesso autore, “io sono loro, naturalmente; io sono la nostra famiglia, adesso” (Brodskij 2023: 241-242).

Bibliografia:

- Alexandra Smith, “Searching for a New Self: Truth-Telling and Double Vision in Joseph Brodsky’s Essay *In a Room and a Half* (1985)”, in *AvtobiografiJA*, No. 2, 2013, pp. 151-169.
- Ana Korjakina, “Kommunal’nye kvartiry v Moskve i Petrograde (Leningrade) v literature Michaila Bulgakova, Iosifa Brodskogo, Anny Achmatovoj”, in *Vestnik RGCHPU im. S.G.Strogonova*, Vol. 2, No. 3, 2019, pp. 166-182.
- Galya Diment, “English as Sanctuary: Nabokov’s and Brodsky’s Autobiographical Writings”, in *The Slavic and East European Journal*, Vol. 37, No. 3, 1993, pp. 346-361.
- Iosif Brodskij, “In una stanza e mezzo”, in *Fuga da Bisanzio*, Milano, Adelphi, 2023, pp. 187-243. Traduzione di Gilberto Forti.
- Iosif Brodskij, “Meno di uno”, in *Fuga da Bisanzio*, Milano, Adelphi, 2023, pp. 13-43. Traduzione di Gilberto Forti.
- Joseph Brodsky, “In a Room and a Half”, in *The New York Review of Books*, New York, Vol. XXIII, No. 3, 1986 <https://www.nybooks.com/articles/1986/02/27/in-a-room-and-a-half/> (13/04/2026)
- Joseph Brodsky, “The Condition We Call Exile”, in *The New York Review of Books*, New York, Vol. 34, No. 21-22, 1988 <https://www.nybooks.com/articles/1988/01/21/the-condition-we-call-exile/> (14/05/2026)
- Svetlana Boym, *Joseph Brodsky’s Room and a Half*, in *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2002, pp. 285-308.

Case e anti-Case: spazi, potere e fughe ne “Il maestro e Margherita”

Olga Ferraro

Abstract:

Houses and Anti-Houses: Spaces, Power and Escapes in “The Master and Margarita”

This article investigates the role of space in Michail Bulgakov's *The Master and Margarita*, interpreting it not as a mere narrative setting, but as a device through which power relations, mechanisms of control and inner tensions are expressed. Through the analysis of emblematic places such as apartment no. 50, MASSOLIT, the Variety Theatre, the psychiatric clinic and Margarita's house, Moscow emerges as a suffocating and unstable city where domestic space loses its protective function and turns into a site of surveillance, alienation, and distortion. Particular attention is devoted to the representation of spaces as unstable and often deceptive environments, shaped by fear and ideological pressure. The paper also explores how places associated with privilege and power ultimately reveal themselves as forms of confinement rather than freedom. Finally, the Master's journey is interpreted as the search for a space ultimately freed from the violence of history, corruption, and power, suggesting the possibility of an alternative dimension of peace and spiritual refuge.

“Vorrei chiederle che cosa ha intenzione di fare questa sera, se non è un segreto.”

‘Nessun segreto. Ora torno a casa, sulla Sadovaja, e questa sera, alle dieci, al giornale, devo presiedere una seduta.’

‘Non ci sarà nessuna seduta’, disse deciso lo straniero.’

‘Perché?’

‘Perché’, rispose lo straniero, guardando con gli occhi socchiusi il cielo dove scivolavano silenziosi uccelli neri che fiutavano il fresco della sera, ‘perché Annuška ha già comprato l’olio di semi di girasole, e non solo l’ha comprato, ma l’ha anche rovesciato.’”

(Bulgakov 2019 : 34)

A partire da un incidente solo in apparenza insignificante, ha inizio l'intricata sequela di eventi che percorrono le pagine de *Master i Margarita* (“Il maestro e Margherita”, 1967), capolavoro assoluto di Bulgakov, e così, con assoluta sicurezza e in una manciata di frasi allo stesso modo solo apparentemente sconclusionate, lo sconosciuto che Bezdomnij e Berlioz incontrano agli stagni Patriarščie regala loro due inquietanti premonizioni: la prima riguarda la seduta del MASSOLIT, acronimo della potente associazione degli scrittori sovietici creato dall'autore sul modello istituzioni culturali controllate dal regime, che proprio quella sera si sarebbe dovuta riunire nella sua sede ufficiale, la Casa Griboedov, mentre la seconda, fittizia e incomprensibile, a che fare invece la vita di una comunissima, sconosciuta moscovita che, rovesciando accidentalmente l'olio di girasole sui binari del tram poco lontani, provocherà l'imminente morte di Berlioz, direttore, per l'appunto, del MASSOLIT stesso. Non è dunque un caso che l'espressione “rovesciare l'olio di girasole” nell'immaginario letterario e popolare russo sia diventata duplice metafora del destino e della sua ineluttabilità, poiché sarà proprio quel minuscolo, silenzioso e maligno “click” a dare il via al complicato viaggio di ascesa verso l'alto dei due amanti protagonisti del libro.

Risulta quantomeno ironico pensare, inoltre, che l'incontro tra Bezdomnij, Berlioz e colui che si rivelerà ben presto essere null'altro che il diavolo in persona, avvenga proprio in prossimità degli stagni Patriarščie, uno dei luoghi più ameni di una Mosca a cui Bulgakov associa spesso gli aggettivi "asfissiante" e "labirintica". Questo piccolo dettaglio rivela ben presto al lettore un'amara, tremenda verità: nessun luogo, neanche quello più apparentemente confortevole, si configura nel romanzo come ospitale, protettivo e privo di inganni.

È lo stesso incedere caotico della storia, col suo ritmo veloce e cadenzato, a rivelare i numerosi segreti di una città indissolubilmente intrecciata a un altro, lontanissimo piano temporale. Nel romanzo, infatti, la vicenda moscovita si alterna ai capitoli del manoscritto scritto dal Maestro, dedicato alla storia del profeta Jeshua e al suo processo davanti al temibile procuratore della Giudea, Ponzio Pilato: è proprio questa Gerusalemme, altrettanto ingannevole e asfissiante, a costituire il secondo grande scenario della narrazione.

All'interno del romanzo, dunque, la dimensione spaziale, e quello abitativa in particolare, assumerà progressivamente una differente valenza psicologica e si caricherà, a seconda del contesto, di una connotazione diversa.

La prima esemplificazione di questo concetto avviene nel quarto capitolo, in cui il poeta Bezdomnij (cognome che significa, non a caso, significa letteralmente "senza casa"), decide di gettarsi all'inseguimento dell'inquietante sconosciuto del parco. Come puntualizza Laura Piccolo (Piccolo 2024: 209) il suo percorso può letteralmente essere descritto come un lungo passaggio tra diverse case, che ha inizio "*a cominciare dall'interno 47 del caseggiato numero 13 in un vicolo vicino all'Ostoženka*", una *kommunal'naja kvartira*, più colloquialmente chiamata *kommunalka*, nella quale Bezdomnij,

erroneamente convinto di trovare Woland nascosto in bagno, si imbatte invece in una sconosciuta completamente immersa in una vasca da bagno, probabilmente in attesa del suo amante. Ivan, turbato dall'inquietante sequela di eventi di quella notte, uscirà da quella casa desideroso di poter raccontare ai suoi colleghi scrittori del suo incontro col diavolo, ma lo farà in mutande, con in mano due ceri e un'icona, suscitando inevitabilmente meraviglia, sorpresa e timore nello sguardo dei cittadini che si imbattono nella sua strana presenza.

Nonostante il suo tortuoso percorso, la destinazione finale di Ivan sarà comunque il Griboedov, dove "*se si attraversava una lunghissima fila che cominciava già in basso, nella portineria, su una porta assediata dalla folla si poteva leggere: 'Problema degli alloggi'*". (Bulgakov 2019: 83)

Il "problema degli alloggi", in particolare quello delle *kommunalki*, era centrale all'epoca nella vita dei cittadini russi e in quella dello stesso scrittore, che in prima persona visse nell'appartamento maledetto (oggi casa-museo) descritto nel libro. Lo spazio ridotto e angusto di queste abitazioni, unitamente alla condivisione della vita domestica con altri inquilini e, conseguentemente, alla mancanza quasi assoluta di privacy, fa sì che esso diventi il simbolo dell'anti-casa per eccellenza. L'appartamento n. 50 sulla Bol'saja Sadovaja, destinato a diventare il quartier generale di Woland diventa, in questo senso, la perfetta esemplificazione di questo concetto. In Bulgakov, in generale, lo spazio *della kommunalka* si deforma fino ad assumere una forma quasi inquietante, pericolosa, dove persino l'elemento più innocuo si trasforma fino ad assumere una connotazione differente: il corridoio dell' "appartamento maledetto", ad esempio, diviene nel romanzo uno spazio quasi teatrale, in cui si verificano strani avvenimenti, così come l'appartamento stesso diverrà palcoscenico di terribili avvenimenti, inganni, sparizioni, luogo che incessantemente

muta e si trasforma, nel quale gli inquilini non vivono davvero, ma piuttosto si annientano e scompaiono, non di rado in circostanze misteriose.

L'appartamento n. 50 sembra esemplificare perfettamente il concetto lotmaniano di anti-casa: a tal proposito, lo studioso afferma:

“L'appartamento diviene lo snodo di un mondo anomalo. Proprio al suo interno si incrociano le macchinazioni delle forze infernali, la mistica della funzione burocratica e la quotidiana guerra dei nervi. Come tutte le maledizioni presenti nel romanzo hanno una semantica duplice (sono contemporaneamente interiezioni con valore emotivo e significati soggettivi) così anche le conversazioni relative specificatamente agli spazi abitativi hanno di regola una semantica duplice con un sottinteso assurdo o diabolico.” (Lotman 2004: 6)



L'appartamento è difatti famoso proprio perché *“al suo interno succedono cose strane”* (Bulgakov 2019: 71), ancor prima dell'arrivo del diavolo. Inoltre, il legame infausto tra casa e morte è percepibile sin dal primo incontro di Bezdomnij e di Woland, che dichiara con certezza che il luogo in cui si stabilirà sarà proprio la casa Berlioz, che a breve perderà la vita: non sarà però quella circostanza infausta a dare il via alla serie di sfortunati eventi verificatisi all'interno dell'appartamento, nel quale apparentemente già in precedenza accadevano apparizioni (e sparizioni) di persone *“simpatiche”* e *“poco piacevoli”* (Bulgakov 2019: 72).

Tutti i riferimenti all'appartamento assumeranno infatti all'interno del romanzo una valenza misteriosamente negativa, che ha poco a che vedere con la scarsa cura dell'ambiente: sembra piuttosto che quelle stanze siano dominate da una strana forza esterna, che ha il potere di far scomparire misteriosamente tutti gli inquilini che lo attraversano. Scompare infatti *“l'uomo senza nome”*, che viene portato via insieme a un poliziotto, scompare Belomut, che un giorno sale in macchina in compagnia di sua moglie e non fa più ritorno, e scompare misteriosamente anche Anna Francevna, apparentemente allontanatasi solo per recarsi nella sua dacia e successivamente, mai più tornata. Lo spazio corrotto dell'appartamento corrode quindi anche le vite di chi lo attraversa e prova a stabilirvisi, portandoli alla sparizione e alla disperazione: persino Anfisa, la domestica di uno degli inquilini dello stabile, sostiene che l'appartamento sia infestato o colpito da un sortilegio.

L'insistenza che l'autore pone sulle sparizioni e sulle misteriose vicende che coinvolgono gli inquilini richiama inevitabilmente i meccanismi repressivi del periodo staliniano, suggerendo dunque una possibile lettura politica dell'appartamento, specialmente se si considera che le stranezze dell'appartamento n. 50 si verificano prima dell'arrivo di Woland: sarà infatti proprio uno dei suoi adepti a dire a Margherita che molti cittadini *“non hanno idea della quinta dimensione, e di nulla in generale”* (Bulgakov 2019: 123), riferendosi nello specifico a chi attuava processi di accusa di spionaggio o cospirazione nei confronti dei vicini pur di compiacere e restare in buoni rapporti con le autorità. Così, il diavolo diventa non una forza malvagia e metaforicamente sovrapponibile a Stalin, ma piuttosto un mezzo tramite cui svelare, comprendere e smascherarne i meccanismi di controllo che predominano non solo sugli appartamenti privati, ma anche sui luoghi deputati alla cultura. Basti pensare allo spettacolo inscenato nel dodicesimo capitolo, in cui Bulgakov utilizza il teatro Varietà, luogo in cui già di per sé

la messinscena spesso si intreccia con la realtà, come palcoscenico per inscenare uno spettacolo tanto diabolico quanto ingannevole. L'intento dello scrittore è chiaro sin dal titolo del dodicesimo capitolo, *Čěrnaja magija i eě razoblačenie* ("Magia nera e il suo smascheramento"), che contiene il sostantivo *razoblačenie*, ovvero smascheramento: *oblačit* significa infatti "vestirsi", mentre il sostantiv *raz-* in russo è associato all'idea di separazione, divisione dispersione o annullamento. Il significato intrinseco di questo termine, già di per sé molto esemplificativa, non si riferisce però soltanto alla rimozione degli abiti in senso letterale. Difatti, il processo di smascheramento durante l'esibizione di magia nera di Woland si fa ben presto rivelatore dell'ipocrisia della burocrazia sovietica: grazie a un trucco che fa piovere dal cielo banconote e vestiti lussuosi, tutti i partecipanti allo spettacolo, in un moto di estatica euforia, tentano di accaparrarsi ingenti quantità di denaro e abiti da sera, che alla fine dello spettacolo scompariranno, lasciandoli nudi, delusi e in un tremendo stato di shock.

Parallelamente alla narrazione fantastica e non priva di una certa ilarità che caratterizza questo capitolo, viene tracciato un inquietante ritratto della fragilità umana, oltre che una critica feroce della burocrazia e dell'ipocrisia sovietica, rivelatrice non solo della natura abietta degli spettatori, ma anche delle condizioni di povertà in cui l'Unione Sovietica versava in quegli negli anni. Proprio come Woland sovverte le rigide regole dello spazio sovietico nel Grande Ballo di Satana a cui Margherita prende parte nell'appartamento sulla Sadovaja divenuto ormai uno spazio soprannaturale, in cui le pareti si allargano e si deformano per ospitare una lunghissima sfilata di inquietanti creature mistiche e demoniache, al Varietà egli trascende invece qualsiasi tipo di decalogo di buona condotta teatrale, servendosi di un luogo di cultura controllato dal regime per inscenare uno spettacolo atto a smascherare il regime stesso (Chilstrom 2011: 2).

Il concetto dell'anti-luogo culturale riguarda anche il MASSOLIT, acronimo che si è detto essere della cosiddetta Associazione della Letteratura di Massa diretta da Berlioz, in cui era tesserato anche Bezdornij. Il potente sindacato ufficiale degli scrittori sovietici, i cui membri sono ironicamente definiti da Bulgakov come "i dodici scrittori caduti nell'oblio", è l'emblema della burocrazia sovietica più interessata al lusso e ai privilegi che alla cultura stessa: il MASSOLIT glorifica infatti solo le mediocri opere di chi è allineato al pensiero del regime, filtrando attraverso i dettami della censura qualunque altro tipo di scritto e annullando, di fatto, qualsiasi altro tipo di libertà artistica. Il luogo in cui i dodici si riuniscono, la casa del Griboedov, è il perfetto parallelo spaziale di questo processo: si tratta infatti di una casa privata che è stata posta sotto il controllo dello stato, in cui è possibile accedere solo se in possesso di una tessera che ne attesti l'iscrizione. Al suo interno si trova anche un lussuoso ristorante, ufficialmente aperto al pubblico, ma accessibile in realtà solo a una ristretta cerchia di cittadini, come dimostra la quantità di storione e pesce persico che i camerieri quotidianamente servono ai commensali. Anche nel capitolo dedicato alla descrizione del ristorante si ha una dimostrazione della scarsa taratura morale dei moscoviti del tempo che, passato il primo momento di sconforto dopo aver ricevuto la notizia della morte di Berlioz, iniziano a riflettere sul da farsi affermando:

"sì e morto, morto... e noi siamo vivi! Già, si levò un'ondata di dolore che si mantenne per un po' e poi cominciò a defluire, e qualcuno tornò al proprio tavolo: sulle prime cercando di non farsi notare, poi apertamente, riprese a bere e a mangiare. Del resto, non era un delitto sprecare le polpette di pollo? Che vantaggio poteva venirne, a Michail Aleksandrovič, che si restasse digiuni? Noi siamo vivi!" (Bulgakov 2019: 75)

Successivamente all'irrinunciabile banchetto, i presenti, che poco prima avevano accolto un Bezdomnij visibilmente sconvolto dagli eventi della serata, decidono di spedirlo in una clinica psichiatrica, in cui significato semantico è perfettamente rinchiuso nel termine russo *sumašedšij dom*, in italiano letteralmente "casa dei pazzi", o nel più immaginifico sinonimo *želtyj dom* "casa gialla": giallo che, si ricorda, per Andrej Belyj e per i poeti simbolisti russi di inizio Novecento il colore associato alla follia per antonomasia. Il viaggio di Ivan culmina dunque in un'altra casa controllata dallo stato, in cui incontrerà il Maestro e inizierà a vivere una non-vita, costellata dai sedativi e dai continui "andrà tutto bene" dei dottori. La sua vicenda personale si configura dunque come perfetto esempio di ciò che accadeva a chi osava pronunciare verità scomode durante il potere del regime staliniano: nonostante suonasse priva di senso per lui in primis, Ivan ha infatti visto la profezia del diavolo avverarsi e ha provato in tutti i modi a condividere le notizie coi suoi conoscenti, ma, balzando di anti-casa in anti-casa, è stato infine rinchiuso in manicomio, poiché le sue parole vengono considerate folle e poco credibile.

All'interno del romanzo, gli unici due personaggi che godono di uno spazio privilegiato, ampio, apparentemente privo di controlli e senza obblighi di condivisione sembrano essere solo due: la bella Margherita, che colpisce il Maestro per i suoi occhi "colmi di solitudine", sposata con un facoltoso ufficiale sovietico di cui non è innamorata, ma che le regala il privilegio di vivere in un'enorme villa privata situata in un vicolo nei pressi del quartiere Arbat, e l'intransigente procuratore della Giudea, Ponzio Pilato, ospitato nell'enorme, lussuoso Palazzo di Erode. Tuttavia, entrambi i due personaggi, paradossalmente, vivono l'ampiezza di questi due luoghi come una maledizione e una prigione dorata al contempo: per sua stessa ammissione, l'odore di olio di rose che aleggia nel palazzo provoca infatti all'Egemone frequenti mal di testa, e il presagio di morte che incombe nelle sue stanze lo fa sentire molto vicino

alla follia, così come per Margherita, nonostante l'enormità della sua dimora, l'unico luogo in cui si sentirà protetta sarà l'interno della sua grande biblioteca, in cui spesso si rifugia a leggere (McKown 2013).

Sarà, infine, proprio l'impellente esigenza di evadere da quell'immenso spazio a plasmare il viaggio e l'evoluzione intera di quest'ultimo, affascinante e sfaccettato personaggio: perché da quella bella prigioniera, che dopo aver conosciuto il Maestro sembra essere divenuta per lei ancora più stretta, una notte Margherita scappa a cavallo di una scopa, e attraverso il volo su Mosca diventa ciò che, per sua stessa ammissione, ha sempre sognato di essere: "*Libera e invisibile! Libera e invisibile!*" (Bulgakov 2019: 223) Sebbene dunque l'intero romanzo sia popolato da personaggi che definiscono lo spazio e attraverso esso si definiscono, Margherita attua questo processo in modo a dir poco singolare: Azazello e il suo unguento magico la trasformano infatti in una strega invisibile, rendendola così l'unica donna ad avere una visione chiara e privilegiata della città e della corruzione che su di essa aleggia.

Tramutatasi in un'avvenente, energica e coraggiosa ventenne, Margherita plana sugli spazi ristretti delle *kommunalki*, origlia i litigi delle donne che le abitano e, soprattutto, riesce ad avere la sua grande rivincita personale, poiché si introduce e distrugge con furia cieca l'appartamento di Latunskij, il critico e membro del partito che, stroncandone il Romanzo, aveva rovinato la vita del Maestro, spingendolo a bruciarlo, proprio come in seguito Woland e il suo seguito faranno con la casa del Griboedov: è indicativo, dunque, che proprio sui luoghi assurti a simbolo venga calata una terribile sentenza (Lotman 2004: 4).

Utilizzando un linguaggio spaziale per esprimere concetti non spaziali, Bulgakov rende dunque la Casa il centro della spiritualità che si manifesta in una ricca cultura interiore, nella casa e nell'arte: la casa di Margherita, ad esempio, pur

essendo ampia e privilegiata, si trasforma progressivamente in simbolo di solitudine e costrizione; allo stesso modo, il palazzo di Erode, abitato da Pilato, diviene la manifestazione spaziale della sua inquietudine morale e della sua impossibilità di agire liberamente. In entrambi i casi, lo spazio materiale riflette una condizione interiore, poiché essa si configura al contempo punto di partenza e obiettivo di ricerca di tutti i personaggi del libro, in particolare del Maestro, la cui abitazione acquistata grazie alla vincita di centomila rubli è descritta come uno spazio intimo e protetto, con libri in ogni dove e il focolare sempre acceso. Ben presto, però, questa tranquillità viene corrotta dal potere esterno – il giudizio di Latunskij, per l'appunto – e il Maestro decide di andare a vivere in uno scantinato e abbandonare la scrittura: non è dunque un caso che, una volta ricongiunto alla sua amata, anche il suo lungo, tortuoso e doloroso viaggio termini con un volo, che lo porterà a lasciarsi alle spalle Mosca, Woland e il suo seguito, per poter compiere la sua redenzione in un'eterna dimensione di pace e tranquillità, come gli promette nel capitolo finale Margherita:

“Ascolta la quiete, – diceva Margherita al Maestro, e la sabbia frusciava sotto i suoi piedi nudi, – ascolta e godi ciò che non ti hanno mai concesso in vita: il silenzio. Guarda, ecco là davanti la tua casa eterna, che ti è stata data per ricompensa. Già vedo la trifora e la vite che s’attorce e s’alza fino al tetto. Ecco la tua casa, la tua casa eterna. So che alla sera ti verranno a trovare coloro che tu ami, che ti interessano e che non ti inquieteranno. Suoneranno per te, canteranno per te, vedrai che luce ci sarà nella camera quando saranno accese le candele.” (Bulgakov 2019: 465)

Non più una demoniaca anti-casa, ma finalmente una Casa-rifugio, come luogo finale in cui, finalmente, il Maestro potrà addormentarsi col sorriso sulle labbra, eternamente protetto dalla presenza della sua amata.

Bibliografia:

- Agnese Accattoli - Laura Piccolo (eds.), “Luoghi e memoria dell’abitare: alcune case bulgakoviane”, in *Nuovi studi sulla cultura russa e sovietica degli anni Venti del XX secolo*, 2024, pp. 209-231.
- Jurij Lotman, “Dom v Mastere i Margarite - La casa nel Maestro e Margherita”, in *eSamizdat*, Vol. 3, No. 2-3, 2005, pp. 31-36.
- Michail Bulgakov, *Il maestro e Margherita*, Milano, Classici Bur DELUXE, 2019. Traduzione di Milly De Monticelli.

Sitografia:

- Karen Lynne McCulloch Chilstrom, “The Variety Theater in The Master and Margarita: A Portrait of Soviet Life in 1930s Moscow”: <https://www.masterandmargarita.eu/> (ultima consultazione: 10/05/2026).
- Ethan Mc Kown, “The Control of Semantic Space: Bulgakov’s Challenge of the Stalinist Vision”: <https://museumstudiesabroad.org> (ultima consultazione: 08/05/2026).



“Lo strumento di cui dobbiamo impadronirci, costi quel che costi!” La sala cinematografica come nuovo spazio dei lavoratori all’indomani della Rivoluzione d’ottobre

A cura di Claudia Fiorito

Abstract:

***“The Instrument We Must Seize at All Costs!”
The Cinema Hall as a New Space for Workers in
the Aftermath of the October Revolution***

Published in *Pravda* on 12 July 1923, Lev Trockij’s *Vodka, cerkov’ i kinematograf* (“Vodka, the Church, and the Cinematograph”) intervenes at a moment when cinema stood at the center of Soviet intellectual and political debate. In the aftermath of the USSR’s formal establishment in December 1922, the Party faced not only the task of material reconstruction but, crucially, a far-reaching project of cultural transformation aimed at reshaping workers’ everyday habits, consumption patterns, leisure practices, and spaces of collective sociability: in short, their *byt*. This agenda extended to cultural policies overseen by Narkompros (the People’s Commissariat for Education, founded in 1917), at a moment when mass education had become central to Soviet state-building. While figures such as Vertov, Ejzenštejn, and Kulešov were developing radically new conceptions of cinema through debates on visual language, and Proletkult theorists were contesting the cultural form the new society ought to assume, Trockij’s pages approach the cinematograph above all as a space competing with other sites of workers’ leisure. As he argued in *Literatura i revoljucija* (“Literature and Revolution”, 1923), Trockij held that the working class had not yet produced an autonomous culture of its own, and would not have time to do so before the advent of a fully socialist society; the urgent task was therefore not artistic production but the transformation of the material and everyday conditions – taverns, churches, working hours, evening habits – within

which a proletarian culture might eventually flourish. Against the backdrop of the eight-hour workday and the abolition of vodka sales, Trockij maps in this text a new “geography of leisure”, in which cinema competes – successfully – with both the tavern and the church.

Il testo di cui si presenta in seguito la traduzione, *Vodka, cerkov’ i kinematograf* (“La vodka, la chiesa e il cinematografo”), pubblicato sulla *Pravda* del 12 luglio 1923, si colloca in un momento in cui il dibattito sul cinema era al centro della riflessione intellettuale e politica sovietica. All’indomani della nascita dell’URSS, avvenuta nel dicembre del 1922, il Partito si trovò a gestire una fase non solo di ricostruzione materiale, ma, segnatamente, di trasformazione culturale. L’obiettivo della nuova direzione politica era quello di modellare un nuovo orizzonte sociale, capace di incidere non solo sulla struttura economica, ma anche sul *byt* dei lavoratori: le abitudini, i consumi, le forme di svago, gli spazi di aggregazione sociale. Questo compito investì, inevitabilmente, anche le politiche culturali e artistiche, coordinate dal Narkompros, il Commissariato del popolo per l’istruzione fondato nel 1917, in un momento in cui la questione dell’educazione delle masse diventava un terreno centrale della costruzione sovietica.

È noto che il cinema avrebbe assunto un ruolo sempre più rilevante nelle politiche culturali dell’URSS, fino a diventare, negli anni Trenta, uno degli strumenti privilegiati dell’apparato staliniano; tuttavia, nel 1923, il cinema era ancora un fenomeno aperto, in discussione: non solo come forma artistica, ma come tecnologia di massa capace di ridefinire il rapporto tra propaganda, intrattenimento e cultura. Mentre figure come Vertov, Ejzenštejn e Kulešov elaboravano visioni radicalmente nuove del mezzo cinematografico attraverso la discussione sul montaggio, sul linguaggio visivo, sul rapporto tra arte e masse, e i



teorici del Proletkul't dibattevano sulla forma della cultura della nuova società, queste riflessioni erano inseparabili dalla domanda più ampia su quale assetto culturale dovesse assumere il nuovo Stato sovietico. Le pagine di Trockij si collocano in questo dibattito, pensando al cinematografo innanzitutto come *spazio*, concorrente agli altri luoghi del tempo libero dei lavoratori sovietici. Come argomentato in *Literatura i revoljucija* ("Letteratura e rivoluzione"), pubblicato nello stesso anno del testo qui tradotto, Trockij – teorizzando che la classe operaia non avesse ancora prodotto una propria cultura autonoma, e che non avrebbe avuto il tempo di farlo prima dell'avvento di una società socialista compiuta – antepone al discorso artistico quello della creazione delle condizioni materiali e quotidiane entro cui una cultura proletaria avrebbe potuto in futuro fiorire, passando per taverne, chiese, orari di lavoro, abitudini serali: il nuovo *byt*.

La riflessione di Trockij riguarda dunque la questione del tempo libero dei lavoratori, intesi come non militanti e non iscritti al partito. La grande conquista bolscevica che fa da sfondo è la giornata lavorativa di otto ore: otto di lavoro, otto di sonno, otto di tempo libero. In parallelo, la cessazione della vendita della vodka – pratica di matrice zarista, ora ripensata ideologicamente nell'ottica della costruzione del nuovo uomo sovietico – modifica gli equilibri del *byt*, spostando la concorrenza tra luoghi e rituali: la taverna, la chiesa, la sala cinematografica. È a partire da questa nuova geografia degli spazi del tempo libero che Trockij ragiona sul cinematografo come strumento democratico per eccellenza: un mezzo capace di attrarre, educare, produrre cultura e, allo stesso tempo, competere con le forme tradizionali di socialità e intrattenimento. In queste pagine, il cinema emerge non solo come spazio alternativo alla taverna, ma soprattutto come rivale della chiesa: se quest'ultima aveva infatti costituito per secoli un luogo di fascinazione attraverso le sue luci, i canti, l'odore degli incensi e la teatralità dei rituali, il cinematografo, "uscio a uscio" con la

chiesa, appare a Trockij come uno strumento ancora più potente per colpire l'immaginazione e orientare il nuovo *byt* dei lavoratori sovietici.

L'originale del testo tradotto si trova in: Lev Trockij, La vodka, la chiesa e il cinematografo, "Pravda" no. 154, 12 luglio 1923, p. 2.



Lev Trockij, "La vodka, la chiesa e il cinematografo"

Due grandi fatti hanno segnato il *byt* dei lavoratori: la giornata lavorativa di otto ore e la cessazione del commercio della vodka. La liquidazione del monopolio sulla vodka, imposta dalla guerra, ha preceduto la rivoluzione: la guerra ha richiesto risorse talmente incalcolabili che lo zarismo ha potuto permettersi di rinunciare ai guadagni dell'alcol come se nulla fosse; un miliardo in più, un miliardo in meno, non c'era differenza. La rivoluzione ha ereditato l'abolizione del monopolio sulla vodka come un fatto consolidato e l'ha reso proprio, ma ora per questioni di principio: solo con la conquista del potere da parte della classe operaia, la quale oggi costruisce con consapevolezza la nuova economia, la lotta statale contro l'alcolismo – una lotta sia culturale-educativa che proibitiva – ha acquisito il suo significato storico. In questo senso, la circostanza – essenzialmente secondaria – che il "budget ubriaco" sia stato rovesciato incidentalmente dalla guerra imperialista non



modifica in alcun modo il fatto fondamentale che l'abolizione dell'intossicazione del popolo da parte dello Stato sia entrata a far parte dell'inventario delle conquiste della rivoluzione. Il nostro compito è sviluppare, rafforzare, organizzare e condurre fino in fondo il regime anti-alcolico nel paese del lavoro che rinasce. I nostri successi culturali ed economici procederanno parallelamente alla diminuzione del numero di "gradi". Su questo non possono esserci concessioni.

Per quanto concerne la giornata lavorativa di otto ore, essa rappresenta già una conquista diretta della rivoluzione, nonché una delle più importanti.

Già di per sé, come fatto, la giornata lavorativa di otto ore introduce un cambiamento radicale nel *byt* dei lavoratori, liberando due terzi delle ventiquattro ore dal lavoro in fabbrica. Questo crea una base per dei cambiamenti fondamentali nel *byt*, per lo sviluppo della cultura, per l'educazione sociale e così via, ma, appunto, costituisce solo una base. Quanto più correttamente lo Stato utilizza il tempo dei lavoratori, tanto migliore, più ricca e più piena di significato diventa la vita degli stessi lavoratori. Se lo stato utilizza correttamente il tempo dei lavoratori, il loro *byt* migliora, diventando più ricco e pieno di significato. In ciò consiste, infatti, come è già stato detto, il significato fondamentale della Rivoluzione d'Ottobre: che i successi economici di ogni lavoratore si traducano automaticamente nell'innalzamento materiale e culturale dell'intera classe lavoratrice. "Otto ore di lavoro, otto di sonno, otto di tempo libero", recita la vecchia formula del movimento operaio. Nelle nostre condizioni essa acquista un significato completamente nuovo: quanto più produttive saranno le otto ore di lavoro, tanto migliori, più pulite e più igieniche saranno le ore di sonno, e tanto più culturali e significative saranno le otto ore di tempo libero.

La questione del tempo libero acquista, in questo contesto, un significato culturale ed educativo enorme. Il carattere del bambino si manifesta e si forma nel gioco; il carattere dell'adulto si esprime nel modo più evidente nei giochi e nell'intrattenimento. Anche nella formazione del carattere di un'intera classe, tuttavia – se si tratta di una classe giovane e proiettata in avanti, come il proletariato –, il gioco e l'intrattenimento possono occupare un posto di primo piano.

Il grande utopista francese Fourier, in contrapposizione all'ascetismo cristiano e alla repressione della natura, costruì i suoi *falansteri* (le comuni del futuro) sul corretto e razionale utilizzo e sulla combinazione degli istinti e delle passioni umane. Questo è un pensiero profondo. Lo Stato dei lavoratori non è né un ordine spirituale né un monastero: noi prendiamo le persone così come le ha create la natura e come la vecchia società le ha in parte educate e in parte mutilate.

Noi cerchiamo punti di appoggio in questo vivo materiale umano per applicare la nostra leva di partito e dello Stato rivoluzionario. Il desiderio di intrattenersi, di distrarsi, di guardarsi intorno e di ridere è il desiderio più legittimo della natura umana. Noi possiamo e dobbiamo soddisfare questa esigenza con forme di intrattenimento di qualità artistica sempre più elevata e, allo stesso tempo, trasformare l'intrattenimento in uno strumento di educazione collettiva, senza tutela pedagogica e senza puntare insistentemente verso un "cammino della verità". Lo strumento più importante in questo ambito, di gran lunga superiore a tutti gli altri, può essere oggi il cinematografo. Questa sorprendente novità spettacolare si è inserita nel *byt* dell'umanità con una rapidità vittoriosa mai vista in passato. Nel *byt* delle città capitaliste il cinematografo è ormai una componente del *byt* tanto quanto il bagno pubblico, la birreria, la chiesa e altre istituzioni necessarie, lodevoli o meno.



La passione per il cinema ha alla sua base il desiderio di distrarsi, di vedere qualcosa di nuovo, di inedito, di ridere e persino di piangere, ma non delle proprie disgrazie, bensì di quelle altrui. A tutti questi bisogni il cinema offre la soddisfazione più immediata: visiva, per immagini, completamente “viva”, senza richiedere quasi nulla allo spettatore, nemmeno una basilare alfabetizzazione. Da qui nasce l’amore riconoscente dello spettatore per il cinema, fonte inesauribile di impressioni ed esperienze! Ecco il punto – e non un semplice punto, ma una piazza enorme – per l’impiego degli sforzi educativi del socialismo.

Il fatto che fino a oggi, cioè in questi quasi sei anni, non siamo riusciti a impadronirci del cinematografo mostra fino a che punto siamo goffi e incivili, per non dire direttamente ottusi. Si tratta di uno strumento che chiede da sé di essere preso in mano: il migliore strumento di propaganda – tecnica, culturale, produttiva, anti-alcolica, sanitaria, politica – di qualunque tipo; una propaganda accessibile a tutti, attraente, capace di imprimersi nella memoria e, al tempo stesso, una possibile fonte di entrate.

Attrahendo e divertendo, il cinematografo entra già per questo in competizione con la birreria e con la taverna. Non so cosa oggi sia più diffuso a Parigi o a New York: le birrerie o i cinematografi? E quali tra questi producono maggiori profitti? Ma è chiaro che il cinematografo compete innanzitutto con la taverna sulla questione di come e con che cosa riempire le otto ore di tempo libero. Possiamo impadronirci di questo strumento incomparabile? Perché no? Il governo zarista ha creato nel giro di pochi anni una rete ramificata di taverne statali e da questa attività ha ricavato fino a un miliardo di rubli d’oro all’anno.

Perché dunque lo Stato dei lavoratori non può creare una rete di cinematografi statali, inserendo sempre più profondamente questo apparato di intrattenimento e di educazione nel *byt* del popolo, contrapponendolo all’alcol e trasformandolo, allo

stesso tempo, in una fonte di entrate? È realizzabile? Perché no? Certo, non è facile. Ma in ogni caso è più naturale, risponde di più alla natura e alle forze organizzative e alle capacità dello Stato dei lavoratori piuttosto che un tentativo di restaurazione, per così dire... dell’attività della vodka. [1]

Il cinematografo entra in competizione non solo con la taverna, ma persino con la chiesa. E questa competizione può diventare fatale per la chiesa se alla separazione tra la Chiesa e lo Stato socialista aggiungiamo l’unione dello Stato socialista con il cinematografo. Lo spirito religioso manca quasi del tutto nella classe lavoratrice russa; in realtà, non è mai realmente esistito. La Chiesa ortodossa è stata un rito del *byt* e anche un’istituzione statale: non è riuscita a penetrare profondamente nella coscienza né a consolidare i propri dogmi e canoni nelle vite interiori delle masse popolari. La ragione è qui la stessa: l’arretratezza culturale dell’antica Russia, tra cui anche la sua Chiesa. Per questo motivo, aprendosi alla cultura, i lavoratori russi si liberano tanto facilmente del loro legame puramente esteriore e quotidiano con la Chiesa. Per i contadini, questo, in verità, risulta più difficile, ma non perché questi siano penetrati più profondamente e intimamente nell’insegnamento della Chiesa – di questo, certamente, non vi è traccia –, bensì perché il loro *byt*, rigido e monotono, è strettamente legato a una ritualità ecclesiastica altrettanto rigida e monotona.

Nel caso dei lavoratori – e parliamo dei lavoratori appartenenti alla massa, non iscritti al partito – il legame con la Chiesa viene mantenuto nella maggior parte dei casi per abitudine, e prevalentemente per abitudine femminile. Le icone sono appese in casa perché ci sono già. Decorano le pareti: senza di loro l’ambiente appare troppo spoglio, estraneo. I lavoratori non comprano nuove icone, ma non hanno abbastanza volontà di separarsi da quelle vecchie: come ricordare le feste primaverili, se non con il *kulič* e la *pascha*? E il *kulič* e la *pascha*, per tradizione, devono essere

benedetti, altrimenti non ha senso. E in chiesa non si va affatto per motivi religiosi. La chiesa è luminosa, adornata, frequentata, si canta bene: una serie di attrazioni sociali ed estetiche che non si trovano né in fabbrica, né in famiglia, né per strada. Non si tratta di fede, o quasi mai. In ogni caso, non c'è nessun rispetto per la gerarchia ecclesiastica, né alcuna fede nella potenza magica dei riti, ma nemmeno una volontà attiva di rompere con tutto questo. L'elemento di distrazione, di evasione e di intrattenimento gioca nella ritualità ecclesiastica un ruolo enorme. La ritualità ecclesiastica gioca un ruolo enorme come elemento di distrazione, evasione e intrattenimento: la chiesa agisce con espedienti teatrali sulla vista, sull'udito e sull'olfatto (l'incenso!) e, attraverso questi, sull'immaginazione. Il bisogno umano di teatralità – di vedere e ascoltare qualcosa di nuovo, di vivido, al di fuori della monotonia del *byt* – è talmente forte, inestirpabile, esigente, dagli anni dell'infanzia fino alla vecchiaia inoltrata.

Per liberare le grandi masse dalla ritualità, dall'abitudine ecclesiastica, non basta la sola propaganda antireligiosa. Certo, questa è necessaria. Ma la sua influenza pratica e diretta si limita comunque a una minoranza, la più ideologicamente coraggiosa. La grande massa, infatti, non cede alla propaganda antireligiosa perché ha un legame spirituale così profondo con la religione, ma, al contrario, perché non vi è un legame ideologico, ma un legame informe, stagnante, non elaborato dalla coscienza in modo quotidiano, automatico; un legame come quello di un perdigiorno di strada che all'occasione prende parte a una processione o a una funzione pomposa, ascoltando i canti e agitando le mani.

Ecco, questa ritualità senza idee, che grava sulla coscienza come un fardello inerte, non si può distruggere solo attraverso la critica, ma può essere rimpiazzata da nuove forme del quotidiano, da nuove forme di intrattenimento, da una nuova – più colta – teatralità. E qui dunque il pensiero si rivolge naturalmente verso lo strumento più

potente – proprio perché il più democratico – della teatralità: il cinematografo. Senza aver bisogno di una gerarchia ramificata, di broccati e via elencando, il cinema dispiega su un semplice telo bianco una teatralità di gran lunga più coinvolgente di quella della più sfarzosa chiesa, moschea o sinagoga, forgiata da un'esperienza teatrale millenaria. In chiesa viene mostrata una sola “azione”, e per di più sempre la stessa, di anno in anno; il cinematografo, invece, uscio a uscio o dall'altra parte della strada, negli stessi giorni e nelle stesse ore, mostra la Pasqua pagana, quella ebraica e quella cristiana nella loro successione storica e nell'imitazione dei loro riti. Il cinematografo diverte, istruisce, colpisce l'immaginazione con le immagini e libera dal bisogno di varcare la soglia della chiesa. Il cinematografo è un grande concorrente non solo della taverna, ma anche della chiesa. Ecco lo strumento di cui dobbiamo impadronirci, costi quel che costi!

Note:

[1] Queste righe erano già state scritte quando, nell'ultimo numero della Pravda in mio possesso (quello del 30 giugno), mi è capitato di leggere il seguente estratto da un articolo del compagno I. Gordeev [nome completo] inviato alla redazione: “L'industria cinematografica rappresenta un'attività commerciale estremamente redditizia, capace di generare enormi profitti. Con un approccio abile, intelligente e pratico, il monopolio sul cinema può svolgere, per il risanamento delle nostre finanze, un ruolo analogo a quello che il monopolio sulla vodka ha avuto per le casse dello stato zarista”. In seguito, il compagno Gordeev aggiunge considerazioni pratiche su come realizzare la “cinematografizzazione” del *byt* sovietico. Ecco una questione che ha decisamente bisogno di un'elaborazione seria e concreta! – L. T.

“La scienza non è una cosa semplice, è granito, e va sgranocchiato con denti giovani”. Scrivere la biografia di Lev Trockij: un dialogo con Virginia Pili

A cura di Martina Mecco

Abstract:

“Science Is not an Easy Thing, It Is Granite, and It Must Be Gnawed at with Young Teeth.” Writing the Biography of Lev Trockij: A Conversation with Virginia Pili

This interview with scholar Virginia Pili focuses on her forthcoming biography of Lev Trockij. The questions explore lesser-known aspects of the politician’s life, including his childhood, as well as the challenges of writing a biography of such a complex and multifaceted figure.

L’idea di realizzare questa intervista nasce dalla volontà, sempre più impellente, di creare uno spazio di discussione dedicato alla dimensione testuale e, più precisamente, alla necessità di riflettere intorno all’oggetto e alle forme delle opere accademiche e divulgative legate all’ambito della slavistica. Il testo che segue è la trascrizione di un incontro con Virginia Pili, ricercatrice indipendente italiana specializzata nella letteratura sovietica degli anni Venti, nella cultura rivoluzionaria e nelle avanguardie di orientamento ideologico. Pili è autrice di una tesi dottorale dedicata a Lev Trockij in qualità di organizzatore culturale tra il 1917 e il 1924. A lei si deve inoltre un importante lavoro su Boris Arvatov, figura centrale del dibattito critico russo degli anni Venti e Trenta e appartenente all’ampia costellazione del formalismo russo. Oltre ad aver curato l’edizione dello scritto arvatoviano *O Majakovskom* (“Su Majakovskij”, 2020), Pili è co-curatrice, insieme a Guido Carpi, della principale antologia italiana dedicata al critico russo (2023).

Nel corso della conversazione abbiamo cercato di ripercorrere alcune delle coordinate spaziali della vita di Lev Trockij, intrecciando la ricostruzione storica con riflessioni di carattere ideologico sulla sua figura e con considerazioni più propriamente teorico-critiche sul significato che assume oggi la scelta di scriverne una biografia. Pili è infatti autrice di una biografia italiana dedicata a Trockij, di prossima pubblicazione per Carocci Editore.

Martina Mecco: Parlando di capitalismo e editoria, forse è meglio che ci concentriamo sulla nostra intervista. Oggi siamo qui con te, Virginia, per parlare del tuo lungo e ormai quasi terminato progetto riguardante la stesura di una biografia di Trockij. Vuoi parlarmi un attimo in generale di questa biografia e di come ti sei approcciata alla stesura? Come hai deciso di scrivere un libro su Lev Davidovič?

Virginia Pili: Certo, volentieri, sono super contenta di questa nostra chiacchierata. In realtà, sono ormai praticamente quasi dieci anni. Nel 2017 infatti è uscito il mio primo lavoro su Trockij, l’avevo pubblicato su *Micromega* per il centenario della Rivoluzione russa e si trattava di una riflessione sull’opposizione di sinistra da lui capeggiata. Da questo articolo è nata l’idea del progetto di ricerca che ho portato avanti presso l’Università di Roma Tre, incentrato sulla politica culturale trockiana fra il 1918 e il 1924. Nel 2024, Carocci mi ha proposto di scrivere la sua biografia. Cosa che mi ha reso felicissima, è un bel peso e anche perché ci sono insomma, diciamo, nomi abbastanza illustri che si sono occupati della biografia di Trockij: l’opera biografica di Trockij per eccellenza è quella in tre volumi di Isaac Deutscher. Vorrei riportare una frase che trovo molto classica di Alexandre Rieznik, che nella sua introduzione al volume *Lev Trockij pro et contra*, ha scritto all’incirca così: tutti coloro che scrivevano di Trockij, nello scrivere di lui in realtà scrivevano di sé stessi. È una frase molto veritiera,

che rispecchia una delle principali tendenze dei “materiali a stampa” su Trockij, siano essi biografie, memorie o altro. Il primo a notare come la figura di Trockij avesse la tendenza a diventare materiale mitogenico fu Jean Van Heijenoort, uno degli ultimi segretari di Davidovič. Generalmente chi scrive di Trockij o tende ad idolatrarlo, ed è il caso per molti versi del grande capostipite Deutscher, oppure ambisce a demistificarne la figura: è il caso di biografie più recenti, come quella di Yuri Felshtinsky e Georgij Černjavskij o quella di Robert Service, che infatti hanno entrambe suscitato un vespaio tra i *trockovedy* proprio per la loro impostazione nel descrivere la figura di Trockij, seppure si tratti di opere notevoli per la quantità di materiali d’archivio che portano alla luce. Trockij stesso, del resto, ama molto scrivere di sé stesso e delle vicende storiche in cui è stato coinvolto: lui stesso a un certo punto proprio in *La mia vita* dice: “sin dai miei primi anni, sin dall’infanzia, avevo sognato di diventare scrittore”. È il caso ovviamente della sua autobiografia. *La mia vita*, ma anche, seppure in maniera diversa, ovviamente di opere come *1905* o *Le lezioni dell’Ottobre*. Quando ci troviamo di fronte alla necessità o alla tentazione di usare le opere di impianto storiografico o cronachistico di Trockij come fonti, non dobbiamo dimenticarci mai che Trockij scrive come un autore dotato di una propria precisa agenda, e in base a questa confeziona la propria narrazione dei fatti. È invece necessario tenere in mente quali erano gli obiettivi che lui si poneva nel momento in cui scriveva quell’opera, e in base a quelli scegliere se inserire o meno determinati aneddoti in una biografia che comunque punta ad essere moderna e obiettiva. Questo vale anche per il caso di quel lavoro straordinario che è *Storia della rivoluzione russa*. L’opera riprende un’idea che Trockij aveva avuto già nel 1924, ovvero quella di studiare l’Ottobre come fenomeno storico dal quale trarre una serie di lezioni. In questo suo lavoro Trockij si propone lo scopo di ribadire la solidità della propria linea teorica dopo i virulenti attacchi della critica di

Partito. Nel farlo si ribella apertamente contro il principio di imparzialità dello storico rivendicando il diritto ad esprimere apertamente le proprie simpatie e antipatie: e così facendo crea un meraviglioso affresco polifonico, spingendosi a dare diritto di parola persino al suo vecchio arcinemico, il comandante bianco Denikin. *Storia della Rivoluzione russa*, così, diventa al tempo stesso una grande opera di narrativa e un campionario di fonti per chi necessita di studiare e ricostruire l’Ottobre; un campionario che comunque va usato con estrema attenzione. Vi è poi, inoltre, il problema delle varie immagini di Trockij che sono state plasmate nel corso della storia. È una sorta di labirinto di specchi, all’interno del quale è difficile destreggiarsi. Ad esempio, è uso comune pensare a Davidovič come una persona estremamente pedante, puntigliosa, un po’ incline alla discussione fine a sé stessa. Questa caratterizzazione, che pure ha degli elementi di verità, tende però ad appannare dei lati molto più interessanti della sua figura: Trockij era una persona innamorata della vita e del proprio lavoro, che possiamo dire si divertiva a “giocare a scacchi” con un avversario spesso più forte di lui; era un uomo energico, spiritoso, per quanto il suo umorismo si manifestasse sovente in un sarcasmo corrosivo. Ho cercato di lavorare molto per riorientare la sua immagine in questo senso, e per questo motivo ho puntato a dare uno spazio considerevole alla sua fase di adolescente e di giovane adulto. Al pubblico trockista è molto cara la figura del venerabile “Grande Vecchio” impegnato nella lotta impari con Stalin; io ritengo, tuttavia, che in questa fase storica sia molto più importante puntare sulla figura del Trockij giovane adulto prima e trentenne-trentacinquenne poi, andando via via a restringere il campo sugli anni della sua vita più noti. In modo scherzoso dico che la biografia si estende e si accorcia come una fisarmonica: del resto si tratta della stessa scelta che Trockij ha fatto nello scrivere la sua opera su Stalin.



Trockij bambino

MM: Grazie mille per questa introduzione che in un certo senso mostra come tu decostruisci in modo epistemologico-ontologico quella visione del Trockij “grande vecchio” per darne un’immagine che sia coerente anche dal punto della genealogia del pensiero trockiano. Di fatto, noi siamo abituati a vedere Trockij a partire dal 1905. Vorrei dunque impostare questa intervista con il filtro dello spazio, inteso in senso geografico e metaforico, cominciando a chiederti quali sono gli spazi dell’infanzia e della adolescenza di Trockij?

VP: Grazie mille, è una domanda molto interessante. L’infanzia prima e gli spostamenti avvenuti poi nella sua adolescenza contribuiscono a porre le basi di uno dei concetti chiave del suo modello sociale, ossia la netta contrapposizione tra campagna e città. Trockij nasce in una famiglia di agricoltori ebrei, che è passata dallo status di coloni a quello di proprietari a ridosso della sua nascita e grazie agli sforzi caparbi del padre, David Leon’tevič Bronštejn. Trockij si ritrova così ad avere un’infanzia rurale, in un mondo molto chiuso. Il trasferimento a Odessa per frequentare le scuole rompe questo “cerchio magico” portandolo in contatto con il mondo cittadino. Già qui si pone il problema delle fonti, nel senso che sull’infanzia di Trockij dobbiamo in gran parte fidarci di quello che ci racconta lui stesso. Si tratta di una scelta comune a quasi tutti i biografi, e che dipende dal

fatto Stalin ha fatto tutto il possibile per cancellare la famiglia Bronštejn dalla faccia della terra, a partire dal fratello maggiore di Trockij, Aleksandr Davidovič, che aveva portato avanti l’azienda di famiglia, per arrivare a colpire metodicamente ogni ramo di questa stirpe sfortunata. Pochi sono scampati: il più famoso è certamente il celeberrimo Esteban Volkov (detto Sieva, vero nome Vsevolod Platonovič Volkov), figlio di Zinaida L’vovna, la prima figlia di Trockij, che si troverà a vivere con i nonni in due diversi periodi, dapprima in Turchia e poi in Messico dopo la morte per suicidio della madre. È morto qualche anno fa.

MM: Ma l’hai conosciuto il nipote di Trockij?

VP: Purtroppo no, anche se l’ho sentito parlare online a un incontro di trockisti a Napoli. Tra la fine degli anni Ottanta e il corso dei Novanta ha presenziato a diverse conferenze in Europa legate alla figura del nonno, nel 1988 aveva addirittura potuto tornare in URSS e conoscere la prima volta la propria sorella Aleksandra. Negli ultimi anni di vita era malato di glaucoma e si dedicava soprattutto alla cura della casa museo di Coyoacan. Ho conosciuto però nel 2020 a Mosca una anziana “nipote acquisita” di Trockij, si trattava, se ben ricordo, della figlia avuta in secondo matrimonio dal vedovo di Zinaida L’vovna. Sono andata a trovarla a casa sua e mi ha raccontato di come i suoi genitori fossero stati perseguitati per i loro legami trockisti, e di come si erano perse le loro tracce quando lei era ancora molto piccola. Una storia tremenda. Solo da anziana è riuscita a mettersi in contatto con i familiari che in Messico si occupano della casa museo di Trockij. Con la *glasnost* gli studi su Trockij hanno avuto una breve impennata con la riapertura degli archivi: si tratta di un processo ben simboleggiato dall’antologia *The Trotsky Reappraisal* (1992), nel quale si può trovare anche una testimonianza sulla storia della famiglia Bronštejn scritto da colui che all’epoca risultava essere l’ultimo esponente maschile sopravvissuto: si trattava del pronipote di Trockij

Valerij Borisovič Bronštejn. Si tratta di un testo struggente con il quale questo uomo già anziano, l'ultimo dei Bronštejn, racconta una serie di storie e leggende familiari. Il racconto di Valerij Borisovič ci porta qualche informazione in più sulla storia familiare della tribù Bronštejn, confermando in gran parte quanto scrive Trockij stesso a proposito della sua infanzia: l'azienda agricola familiare, Janovka, era inserita in questo microuniverso gogoliano di piccole tenute gestite da personaggi improbabili, nevrotici, taccagni, cacciatori compulsivi, giocatori d'azzardo e simili. In *La mia vita* Trockij costruisce il personaggio ad hoc il personaggio di sé stesso bambino come un piccolo ribelle, un bambino sensibile che fa troppe domande e si inalbera quando assiste a delle ingiustizie. Per quanto si tratti di una ricostruzione a posteriori, si tratta di tratti caratteriali che conserverà per tutta la vita, e secondo me Davidovič ha fatto giustizia alla propria versione infantile. Ma Trockij si dipinge anche come un bambino molto dotato, e questo è tipico suo, il sintomo della sua immensa fiducia in sé stesso: Baruch Knei-Paz, uno dei massimi studiosi del pensiero trockiano, dirà con una certa dose di ironia che “nel corso della sua lunga carriera rivoluzionaria [Trockij] è stato accusato di molte cose, ma nessuno gli ha mai attribuito una falsa modestia (e del resto neppure una modestia genuina)”. Come ho già detto, il cerchio magico in cui è rinchiuso il piccolo Trockij si apre con il suo trasferimento ad Odessa sotto la tutela del cugino Mossej Spencer, giornalista ed editore di idee liberali. Notare che Trockij era il più giovane della famiglia (più piccola di lui c'era solo la sorella Ol'ga) quindi il fatto di essere stato scelto dallo zio è probabile che gli abbia fornito un primo, importante *boost* di autostima, gratificandolo e rinforzandone il carattere. A casa Spencer Trockij entra in contatto con il vivace mondo culturale dell'Odessa di fine Ottocento, e scopre quello che sarà l'altro grande amore della sua vita, la letteratura. Per il vero grande amore, l'attività politica, ci vorrà ancora tempo: Odessa era una città sotto pesante sorveglianza da parte della

polizia politica zarista, e Mossej Spencer e sua moglie Fanny limitavano il più possibile i contatti di Lev con il mondo politico, ad esempio proibendogli di leggere i giornali. L'attivismo politico di Lev Davidovič comincia quando è già diciassettenne e si trasferisce nella cittadina di Nikolaev, dove ufficialmente dovrebbe terminare gli studi superiori. Il mondo degli studenti gli apre le porte di un posto abbastanza curioso, una dacia in un frutteto gestita da un uomo pare di origine ceca, di nome Franz Franzevič Švigovskij. Questa casupola si era trasformata nel punto di ritrovo e di discussione degli studenti che si interessavano di politica: quando Davidovič approda lì si trasforma in un accanito sostenitore del populismo, in gran parte per il fascino rivoluzionario emanato dalle numerose figure leggendarie che operavano in seno a quel movimento. Del resto, a casa di Švigovskij sono quasi tutti populistici, tranne una ragazza di nome Aleksandra Sokolovskaja, che spesso capita di là insieme ai suoi due fratelli minori. Davidovič la prende immediatamente di mira senza sapere che Aleksandra diventerà la sua prima moglie e la madre delle sue figlie Zinaida e Nina. Quando penso alle loro discussioni ideologiche me li immagino un po' come Darcy ed Elizabeth di *Orgoglio e pregiudizio*. Tanto discutono che alla fine anche lui diventa marxista, e inizia a lavorare nel suo primo gruppo di organizzazione dei lavoratori. Si tratta di un'esperienza molto formativa ma che va prevedibilmente a finire male: parliamo di ragazzi molto giovani, sui diciannove - vent'anni, che agivano senza un collegamento solido con gruppi con maggiore esperienza. Vengano presto infiltrati dalla polizia, arrestati e infine esiliati in Siberia.

MM: Quindi per sintetizzare si ha la classica *Bildung* modernista del giovane che dalla campagna si trasferisce in città... e poi in prigione. Se mi sembra di capire bene, come la legge di Newton anche il trockismo è nato sotto a un melo. Adesso vorrei passare a un concetto che tu hai spiegato anche nella tua tesi del

dottorato. Sin dall'introduzione sottolinei come accanto al concetto già conosciuto di *rivoluzione permanente*, nel caso di Trockij si può possa di *evoluzione permanente*, soprattutto nei confronti della sua *Weltanschauung* relativa al contesto russo. Tu scrivi una cosa interessante nella tua tesi, che a partire dalla celebre teoria della rivoluzione permanente Trockij arriva alle sue concezioni su cultura e letteratura passando per la trasformazione del *byt*. Ti vorrei chiedere di spiegarmi come la sua visione dello spazio russo e questa trasformazione del *byt* sono rappresentate in Trockij?

VP: All'interno del modello sociopolitico trockiano la dicotomia città-campagna è centrale. Trockij sostiene di aver iniziato a osservare la brutalità del mondo contadino già a Janovka, e queste sue impressioni infantili sono state sicuramente rinforzate da quanto aveva osservato durante il suo esilio siberiano, al quale ho infatti dato ampio spazio nella biografia. Durante gli anni trascorsi in Siberia egli si trova a convivere con un'umanità che è di fatto annichilita dalla miseria. Nelle aree periferiche la popolazione contadina è abbandonata dallo Stato: i punti medici si contano sulle dita di una mano, le scuole sono in mano al clero ortodosso che nel migliore dei casi se ne serve come di centri di indottrinamento religioso e nel peggiore sceglie come insegnanti personaggi del tutto inadeguati. La polizia e la giustizia di base sembrano non esistere, e in particolare Davidovič rimane sconvolto dal trattamento a cui sono sottoposte le donne contadine che si presentano ai punti medici, spesso dopo aver percorso decine di chilometri a piedi: si presentano con costole rotte, coperte di lividi, con ciocche intere di capelli strappate dalla testa, e una volta medicate vengono rispedite dai mariti che le hanno ridotte in quelle condizioni. Davidovič inizia così a sviluppare l'idea che la rivoluzione debba produrre un cambiamento profondo della vita quotidiana, riservando una particolare attenzione alle campagne. Un cambiamento profondo e duraturo è possibile solo dopo che si è verificata la

rivoluzione, e nasce da una riforma del *byt* attraverso il mezzo della cultura: bisogna inviare medici, maestri, agitatori politici, specialisti che organizzino centri di formazione e istruzione. Le abitudini delle persone, cristallizzatesi in secoli di oppressione, possono essere cambiate solo se gli si fornisce un nuovo sistema di vita. Come direbbe Belinskij: alla Russia non servono prediche, serve il risveglio nel popolo di un senso di umana dignità. Nel periodo della NEP Trockij dedicherà grande attenzione al processo di trasformazione della vita quotidiana, andando a toccare i temi più diversi, da lui considerati interconnessi: dal problema dell'alcoolismo, alla questione femminile, passando per la lotta all'analfabetismo e all'attenzione ai problemi igienici e di salute pubblica. La sua attenzione verso la profonda periferia rurale, nella quale si conservano sacche di arretratezza, è stata a mio parere fortemente condizionata dalla sua esperienza in Siberia, che lui avrà modo nel corso degli anni di paragonare per contrasto con la vita in Europa dopo la fuga dall'esilio.

MM: Lui parla dell'esilio siberiano in *Moja žizn'*. Come viene ricostruito? *Moja žizn'* è tradotta in italiano, giusto?

VP: Sì, è tradotta, ce l'ho qua. È una traduzione un po' vecchia, del 1976....

MM: L'anno non tradisce, insomma...

VP: La mia è tutta incerottata perché si vede che l'ho usata molto. Trockij vi racconta diversi episodi della sua vita siberiana, ma la sua critica sulle condizioni di vita popolare in quelle zone e sulla mancanza di servizi è tratta in realtà dagli articoli da lui scritti proprio durante l'esilio per la rivista *Vostočnoe obozrenie*. Curiosamente, si firmava "Antid Oto", sostenendo di aver coniato questo pseudonimo aprendo a caso le pagine di un dizionario di italiano. Fu sempre per *Vostočnoe*



obozrenie che Trockij cominciò a scrivere di letteratura, concentrandosi, tra gli altri, su Gleb Uspenskij. L'articolo in due parti scritto per l'avversario della morte dello scrittore segna anche il suo abbandono definitivo del suo primo amore politico, il populismo. Secondo "Antid Oto", infatti, Uspenskij è impazzito dopo essersi reso conto dell'inconciliabilità tra il modo in cui i populistici hanno idolatrato il mondo rurale e l'orrenda miseria della vita contadina, che aveva avuto modo di osservare in prima persona. Possiamo dire che con gli articoli su Uspenskij, Trockij sancisce la sua definitiva trasformazione in marxista.

MM: Cosa leggeva Lev Davidovič?

VP: Trockij ha letto moltissimo, per tutto il corso della sua vita, muovendosi con una certa disinvoltura nella letteratura mondiale. Come conseguenza, ha sviluppato una concezione molto alta della letteratura, che considerò sempre come uno degli strumenti più preziosi a disposizione dell'essere umano, purché ovviamente venga compreso e utilizzato nell'orizzonte della critica sociale. Questo, tuttavia, non significa che il Partito possa arrogarsi il diritto di indirizzare la produzione artistica: deve semmai vigilare, intervenendo direttamente solo nel caso in cui "elementi controrivoluzionari" riescano a far diffondere le proprie opere. Sarebbe sicuramente interessante compilare un campionario delle letture fatte da Trockij durante tutta la sua vita, sicuramente ne verrebbe fuori un panorama molto ricco. Le lingue che conosceva meglio erano il tedesco e il francese; in seguito, imparerà anche l'inglese ma in maniera più rigida, senza raggiungere il livello di disinvoltura delle altre due lingue. Esiste un video di lui che parla in inglese, e si sente che effettivamente che rimane un po' ingessato nel parlare, che non è del tutto a suo agio, oltre al fatto che mi sembra di percepire un accento tedesco micidiale. Trockij stesso durante il discorso si scusa con gli ascoltatori per il suo inglese:

perfezionista com'era doveva infastidirlo profondamente.

MM: Prima hai detto che la politica culturale trockiana ha inizio nel 1918 e si conclude nel 1924. Sono anni estremamente complessi perché si ha il 1917, ovviamente la rivoluzione, e poi si ha la fase di transizione che si credeva essere breve, nel 1921 si ha le rivolte di Kronstadt, gli scioperi di massa, fino a poi arrivare alla NEP e poi al suo fallimento. In questi anni lui si dedica anche a un piano culturale. Quindi, ti vorrei chiedere come si delinea lo spazio trockiano in termini culturali dopo il 1917?

VP: Dobbiamo operare una distinzione tra "guerra" e "pace" (in senso molto relativo). Il periodo 1918-1921 si svolge sotto l'egida della rivoluzione e della guerra civile: per Trockij, si tratta di uno spazio culturale contenuto all'interno della più ampia sfera dell'Armata rossa. Si ripropone la dicotomia "città-campagna": Trockij si trova ad operare in un esercito ad ampia maggioranza contadina sulla quale "galleggiano" i quadri proletari cittadini, che vantano una più solida consapevolezza politica. Egli cerca allora di mettere in moto il processo trasformativo della società a partire dall'esercito: i "soldati-comunisti", ovvero gli iscritti al Partito, hanno il compito di dare l'esempio ai propri commilitoni meno consapevoli. Non si parla solo di valore e disciplina militare, ma di regole di vita quotidiana: il "soldato-comunista" deve essere il primo a condurre un *nuovo byt*: ci si lava le mani prima di mangiare, si beve solo acqua bollita per prevenire le malattie intestinali, non si sputa per terra, non ci si ubriaca, non si fanno i fischi alle donne dal finestrino del treno. Intendo qui il treno blindato sul quale Trockij si muoveva lungo il fronte: leggere l'elenco delle punizioni imposte all'equipaggio è davvero molto interessante.



MM: Quindi Trockij era contro il catcalling...

VP: Possiamo dire di sì. Il fulcro principale della sua politica linguistica riguardo alla questione femminile può essere così riassunto: quando apostrofate una donna come “baba” (o peggio), state insultando voi stessi, dimostrando quanto ancora siete schiavi del modello familiare imposto da modelli sociali arretrati: voi volete che la donna rimanga attaccata alle catene della casa. Nel periodo della “pace” (1921-1927) Trockij cerca di applicare il modello nell’Armata rossa sviluppato durante la Guerra civile ai vari ambiti della società, organizzando una serie di “campagne” tese all’organizzazione del lavoro secondo principi militarizzati, alla riforma della vita quotidiana, e, anche, alla gestione dello spazio culturale e letterario. Alla dicotomia “città-campagna” si affianca ora quella “Unione Sovietica-resto del mondo”: in attesa del riaccendersi della rivoluzione su scala mondiale, la società sovietica deve adoperarsi per recuperare il proprio sottosviluppo, andando a colmare le proprie sacche di arretratezza senza tuttavia commettere l’errore di rinchiudersi su sé stessa. Bisogna sempre tenere a mente che l’Unione Sovietica è solo un anello di una lunga catena di lotta che avvolge tutto il mondo, e che si trova in stadi diversi: in Inghilterra attraversa la fase dello sciopero dei minatori, nelle colonie dei vari imperialismi si può andare affermando il principio nazionale. L’obiettivo rimane quello di creare una rivoluzione mondiale: se la Rivoluzione russa rimarrà isolata, finirà per collassare sotto il peso delle sue contraddizioni. Si può parlare in questi termini anche di un’altra dicotomia spaziale, ovvero “spazio interno versus spazio esterno”, che è poi, tornando un attimo indietro, quella che caratterizza il treno blindato di cui ti ho già parlato. Nel 1918 Trockij predispone questo treno blindato che si sposta lungo il fronte come una sorta di navicella spaziale completamente autosufficiente: contiene al suo interno una lavanderia, una biblioteca, una stamperia. L’idea è trasformare la vita quotidiana cominciando da quella del

collettivo che si trova a vivere dentro il treno, applicando un codice morale severissimo, sempre secondo quel principio del “dare il buon esempio” di cui ti ho già parlato. Si creava così uno strano contrasto: dentro il treno vigevano regole morali molto esigenti: un luogo dove l’alcol era pressoché bandito, dove una squadra di lavandaie bolliva le lenzuola per evitare la diffusione del tifo, dove si stampavano giornali e si imparava a leggere e scrivere, mentre il treno stesso si spostava in un paesaggio esterno devastato dalla guerra civile.

MM: Mi ricorda un film coreano...

VP: *Il treno per Busan* di Yeong Sang-ho....

MM: No, intendo *Snowpiercer* di Bong Joon-ho. Siamo in un’apocalisse globale: il mondo è ormai radioattivo, si sopravvive solo su un treno blindato che continua a viaggiare. Al suo interno, però, permane una rigida divisione di classe; non c’è alcun idillio trockiano. Anzi, credo sia forse il film più brutto di Bong. Però ho in mente proprio questa idea, con la differenza che nel treno di Trockij la lotta di classe è già avvenuta, mentre nel treno di Bong è ancora in corso...

VP: Un pezzettino di nuovo mondo...



Trockij legge la Pravda a Vienna

MM: Ora vorrei fare un passo indietro, perché prima tu hai parlato del fatto che Trockij conosceva bene il francese e avesse avuto anche la possibilità di approfondire la conoscenza del tedesco a Vienna. Questo avviene dopo, però prima del 1905 lui sta già in Europa...

VP: Nel 1902 Lev Bronštejn fugge dall'esilio siberiano attraverso una serie di avventure rocambolesche che lo catapultano fino alla porta di Lenin a Londra: si verificano una serie di avventure degne di un film di Kusturica, ad esempio quella dove il carro su cui sta viaggiando si rovescia intrappolando sotto il suo peso lui, il carrettiere ebreo che lo sta trasportando e un gallo che inizia subito a strepitare e rischia di farli scoprire dalle guardie di frontiera. Nel corso di questa odissea assume lo pseudonimo di Trockij, che conserverà per tutta la vita. A provocare la fuga è proprio l'arrivo in Siberia per via clandestina di alcuni numeri della rivista "Iskra" e del *Che fare?* Di Vladimir Lenin. Davidovič decide, sostanzialmente, di star perdendo tempo in Siberia e che desidera prendere parte alle nuove forme organizzative della lotta politica clandestina che si stanno strutturando. Lungo la strada si ferma a Samara, e inizia a lavorare per la locale cellula dell'"Iskra", che lo ribattezza "La penna" (*Pero*) per il suo talento stilistico. Le voci sull'abilità di "Pero" come polemista arrivano fino a Lenin a Londra, che preso dalla curiosità chiede ai compagni di Samara che glielo facciano arrivare in Inghilterra. Questa più o meno è la storia di come Trockij sbarca in Europa dalla Siberia profonda. Lenin, da parte sua, avrà modo di pentirsi amaramente di averlo voluto a Londra: Trockij infatti è molto giovane, poco più che ventenne, non ha gli elementi per apprezzare la metodicità e la sobrietà di Lenin e si affeziona molto di più ai "vecchi" dell'"Iskra", personaggi comunque notevolissimi come Pavel Aksel'rod, Vera Zasulič, al cui fianco si schiererà nel 1903 quando ci sarà la frattura tra menscevichi e bolscevichi.

[pausa bagno]

MM: Mentre tornavo dal bagno ho preso un libro che ho letto lo scorso autunno, *L'uomo che amava i cani* di Leonardo Padura, in cui si racconta la vita di Ramón Mercader, l'assassino di Trockij. In circa ottocento pagine viene proposta una ricostruzione romanzata della sua biografia; forse più avanti potremmo anche citarne un passaggio. Prima di parlare del Trockij "messicano" – sempre che sia legittimo utilizzare questa espressione – vorrei però soffermarmi più in generale sulla questione dell'esilio. Mentre parlavi del custode del frutteto di origini ceche, mi è venuto in mente uno scritto di Georges Simenon. La prima apparizione di Simenon sulla stampa cecoslovacca è infatti legata proprio a Trockij: si tratta di un articolo pubblicato su *Nova svoboda*, una rivista socialista il cui titolo significa "Nuova libertà", nel quale i socialisti cechi vengono rassicurati sul fatto che Trockij sia vivo e vegeto sull'isola di Prinkipo. La redazione, a sua volta, sottolinea di aver appreso la notizia proprio da un articolo di Simenon pubblicato su *Paris-Soir*. Simenon aveva visitato Trockij sull'isola per intervistarlo. Trockij, però, non volle concedere l'intervista secondo modalità convenzionali: chiese a Simenon di lasciargli le domande, alle quali avrebbe risposto per iscritto in russo, lasciando poi a qualcun altro il compito di tradurre le risposte in francese. Al di là di questi dettagli, ciò che mi interessa è soprattutto il contenuto di questo testo, pubblicato in Italia da Adelphi. Simenon introduce il lettore francese alla figura di Trockij contestualizzandola attraverso il confronto con altri leader politici. Racconta, per esempio, di aver incontrato Mussolini otto volte e Hitler due, per poi soffermarsi su Trockij e confermare, tra le altre cose, quello che dicevi tu a proposito della sua voracità intellettuale e della sua abitudine alla lettura. C'è un passaggio particolarmente interessante in cui Simenon racconta di aver trovato *Viaggio al termine della notte* di Céline, che Trockij aveva appena finito di leggere. Sarebbe interessante, naturalmente,

anche discutere quale potesse essere l'interpretazione trockiana di quel libro. Ma, arrivando al punto che mi interessa, trovo particolarmente significativa la rappresentazione che Simenon offre di Trockij in esilio: l'immagine di un uomo anziano che trascorre le proprie giornate nel suo ufficio a scrivere pamphlet, che occasionalmente va a pescare o a caccia con la propria guardia del corpo. È una rappresentazione solo apparentemente serena, nella quale la dimensione quotidiana e quasi domestica sembra convivere con una condizione di permanente precarietà. A partire da questa testimonianza, come viene rappresentato lo spazio dell'esilio nell'immaginario trockiano?

VP: Tutta la tragedia dell'esilio finale trockiano è rappresentata dall'immagine di questa scrivania colma di libri e articoli. Davidovič in gioventù era stato un maestro delle fughe, tanto che dei due esili a cui lo ha condannato il regime zarista non ne sconta per intero neanche uno, anzi, il secondo (quello seguito alla rivoluzione del 1905) non lo comincia neppure. Ma ora non c'è possibilità di fuga. Si ritrova intrappolato in uno spazio non fisico, ma ideologico: i governi borghesi lo trattano come un paria, le comunità di esuli russi pullulano di ex guardie bianche che hanno tutte le ragioni per voler fargli la pelle per le misure estremamente crudeli che ha preso durante la guerra civile. Ad aiutarlo c'è la sua "giovane guardia", ovvero i militanti trockisti di tutta Europa, che però sono ragazzi molto giovani ed inesperti: a tutte queste minacce rivolte al "Grande Vecchio" possono opporre solo la loro devozione. Alcuni di loro pagheranno un prezzo molto alto per questo, inclusi i figli di Trockij Lev e Sergej e la già nominata figlia maggiore Zinaida, ma anche, tra i tanti, l'esponente (tedesco) del movimento trockista francese Rudolf Klement, che durante l'estate del 1938 sparirà nel nulla qualche settimana prima del congresso fondativo della Quarta Internazionale. I pezzi del suo cadavere orrendamente mutilato iniziarono a riemergere

dalla Senna proprio a ridosso del congresso, un tempismo senza dubbio interessante. Tu hai visto *Il settimo sigillo*?

MM: Sì...

VP: Pensa allora alla scena finale in cui l'attore ha la visione della morte che conduce tutti i protagonisti in una lunga fila. Suo malgrado, Davidovič è come il cavaliere: non voleva, eppure nella sua incessante ricerca li ha portati tutti alla morte. Chi entra in contatto con Trockij rischia di trovarsi anche lui in grave pericolo. Gli ultimi anni della vita di Davidovič saranno terribili, rischiarati solo dalla prospettiva della Quarta Internazionale. Lui stesso cambia indole, diventa molto più rigido e meno elastico nelle posizioni politiche. Trockij ha sempre rifiutato ogni etichetta: non gli interessava la sua identità ebraica né quella russa, non voleva legarsi a forma di ideologia politica perché si riservava il diritto di cambiare idea. Ora si ritrova chiuso in una prigione di definizioni, la più pesante delle quali porta il suo nome: trockismo. Ogni lettera gli porta notizie dell'arresto, della fucilazione o della deportazione di compagni, lui e Natal'ja Sedova non hanno mai saputo cosa sia successo davvero al loro figlio minore Sergej. Rinchiuso in questa prigione ideologica, Trockij non può fare altro che usare gli stessi metodi di sopravvivenza da lui usati nelle prigioni fisiche: legge, legge tantissimo. La lettura, del resto, era sempre stata una strategia di sopravvivenza per lui. In una bellissima lettera indirizzata ai ragazzi del Komsomol, scritta nel 1922, Davidovič inserirà una frase che è ancora molto valida per la nostra categoria: "La scienza non è una cosa semplice [...] è granito, e va sgranocchiato con denti giovani. Studiate, sgranocchiate con denti giovani il granito della scienza, tembrate voi stessi e preparatevi a prendere il testimone!" In un'altra lettera, pubblicata sulla *Pravda* due anni dopo, fa anche un po' la paternale ai suoi lettori, raccontando del metodo che usava lui quando studiava in prigione da giovane: non bisogna

cominciare un libro, stufarsi e iniziarne un altro “non sforzatevi di afferrare tutta la conoscenza in una volta sola: è meglio leggere un libro solo, ma in modo attento e minuzioso, e appropriarsi del suo contenuto in maniera completa e integrale”. Sverčkov nelle sue memorie ricorderà come Trockij, chiuso in prigione in attesa del processo contro il Soviet nel 1905, passasse le proprie giornate a leggere, e penso che la letteratura abbia avuto questo ruolo anche negli ultimi di vita di Davidovič.



Trockij aspetta il processo

MM: A tal proposito vorrei citare un passaggio dal libro *L'uomo che amava i cani* che tratta di quando Leva, il figlio di Trockij, muore a Parigi. Lo traduco dal francese: “Leva era morto a Parigi. Quando Lev Davidovič aveva udito queste parole, aveva sentito la terra aprirsi sotto di lui, ed era restato sospeso in aria come una marionetta”. Secondo me qua descrive in modo chiaro la condizione trockiana in un momento in cui, come dicevi tu, esperisce veramente sulla propria pelle come il mondo che conosceva ormai non ci sia più. Io me lo immagino in questa dimensione di alienazione mentre la realtà che lui aveva contribuito a costruire si trova in una fase di sgretolamento progressivo e totale.

VP: Hai colto perfettamente il punto. E la cosa più tragica, ancora, che infatti si lega al titolo che Deutscher ha dato alla propria biografia (*Il profeta*) sta nel fatto che Trockij aveva previsto tutto, o quasi. Aveva prognosticato che la rivoluzione rimasta confinata in Russia sarebbe avvizzita e si sarebbe sgretolata, finendo vittima delle contraddizioni nazionali. Tra le sue profezie, quella che mi fa più impressione è un passaggio da lui scritto durante la Prima guerra mondiale, e che in realtà sembra parlare della Seconda: “l’attuale Germania, l’Austro-Ungheria, la penisola balcanica con la Turchia, l’Olanda, i Paesi scandinavi, la Svizzera, l’Italia e possibilmente anche la dissanguata Francia con la Spagna e il Portogallo devono costituire un’unica entità economica e militare sotto il controllo dell’attuale impero tedesco”.

MM: A proposito della fase messicana, quando lo scorso novembre sono andata a Washington per il Congresso degli slavisti americani, andavo in giro dicendo di voler rivedere il piccone con cui è stato ucciso Lev Davidovič, che si trova allo Spy Museum. Tra parentesi, per me è una cosa quasi fuori da ogni immaginario che, vicino alla Casa Bianca, ci sia un museo che conserva il piccone che uccise Trockij, con tanto di impronta del pollice di Trockij stesso, o almeno così raccontano le leggende. Al Congresso ho incontrato amici di vecchia data che non vedevo da molto tempo e, appena ci siamo rivisti, ho comunicato loro questo mio desiderio di rivedere il piccone. E tutti i miei coetanei si sono in qualche modo entusiasmatisi all’idea di andare a vederlo. In pochissimo tempo si è formato un piccolo gruppo di persone che voleva andare in pellegrinaggio al museo. Per me, che sono una svitata, è una cosa normale, ma mi ha colpito percepire questa fascinazione per Trockij tra le persone della nostra generazione. Perché, alla fine dei conti, rispetto alla figura di Stalin o a quella di Lenin, Trockij rimane una figura

minoritaria, nel senso che occupa uno spazio più marginale nel panorama della ricezione della Rivoluzione russa. Quando si parla di Rivoluzione russa, Trockij non è il primo nome che viene in mente, forse il secondo o il terzo. Quello che volevo chiederti, allora, riguarda proprio lo spazio della ricezione di Trockij: come si è delineato questo spazio e, di conseguenza, come si è costruita l'eredità trockiana? Mi rendo conto che è una domanda immensa, quindi, senza allungare troppo, ti chiederei di partire da qui.

VP: Il problema della ricezione di Trockij è effettivamente immenso. Trockij è stato sottoposto a una *damnatio memoriae* pesantissima, i cui effetti si vedono ancora adesso, con il perdurare in determinate cerchie politiche di orientamento comunista-stalinista delle battute di cattivo gusto sul piccone. Francamente, al di là dell'affetto per Lev Davidovič, mi è sempre sfuggito cosa ci sia da ridere nella storia di uno che ammazza a tradimento una persona dopo essersi infilata in casa sua ed essersene guadagnato la fiducia. Tanto più che è legittimo non apprezzare Trockij, ma non dovrebbe essere dimenticato che per rimuoverlo dalla storia, peraltro, Stalin ha dovuto di fatto eliminare tutta la vecchia guardia di bolscevichi. Trockij è stato rimosso o trasformato nel *villain* di quella che di fatto è la *sua* storia: si tratta di un processo che è cominciato con la campagna di denigrazione della stampa staliniana ed è continuato per decenni fino a quando non si sono riaperti gli archivi negli anni Novanta. Si tratta di pressoché sessant'anni di calunnie ininterrotte. Il fatto che gli archivi fossero inaccessibili produce poi anche altri effetti, ad esempio ciò che a mio parere ha fatto molto invecchiare *Il profeta* è il fatto che Deutscher per controbilanciare la mancanza di fonti utilizzi un po' troppo proprio gli scritti di Trockij stesso. E così torniamo al discorso dell'inizio, ossia che bisogna essere cauti, e ricordarsi sempre che Trockij scrive per affascinarti, ipnotizzarti e convincerti della sua opinione. Se Trockij è stato per tanto tempo

cancellato dalla Storia, la sua persona ha invece viaggiato liberamente nello spazio dell'arte e della cultura, e penso che questo lo avrebbe reso felice. Addirittura, a un certo punto si è diffusa la leggenda che Trockij avesse recitato in un film del 1914, anche se poi è stata smentita: pare che fosse solo un attore che gli assomigliava straordinariamente, e del resto nel 1914, l'anno in cui a New York è stato girato il film, Trockij non era affatto negli Stati Uniti. Il gruppo "Petjaev-Petjaev" nel 2020, ha dedicato a Lev Davidovič l'intero concept album *The Assembled*, che ripercorre le principali tappe della sua vita. Il disco viene da loro descritto in questo modo: "dissonanze e persino cacofonia – non è forse questa la colonna sonora più appropriata per l'epoca delle guerre e delle rivoluzioni? E la volontà di lottare e l'intrepidezza sono necessarie tanto al musicista quanto al rivoluzionario. Fortunatamente, la musica è il modo più pacifico e incruento di protestare contro il grigiore e il filisteismo". C'è addirittura una storia di Valentina di Guido Krepax a tema trockiano: Valentina si addormenta su un treno regionale e sogna di essere invece sul famoso treno blindato; quando viene vegliata dal controllore si scopre che quest'ultimo ha il viso di Trockij. Non tutte queste incarnazioni sono di qualità: ad esempio, la serie *Trockij* uscita su Netflix nel 2018, sembra davvero riprendere le peggiori versioni del complotto giudaico-tedesco, ed è stata per questo ampiamente criticata.

MM: Per concludere ho ancora una domanda. Mentre stai scrivendo la biografia di Trockij, stai scrivendo di te stessa?

VP: Sì, decisamente anch'io sono vittima di questa maledizione. Qui rispondo anche a quanto mi avevi chiesto prima sul perché Trockij sembri suscitare un certo fascino nella nostra generazione. Secondo me, dipende dal fatto che forse rispetto a Lenin e Stalin la figura di Trockij viene da noi percepita come più moderna e per certi versi simile a noi: era un cosmopolita, uno che riusciva a



adattarsi nei paesi più diversi: andava a Vienna e diventava un perfetto cittadino viennese, stava a Parigi ed era parigino, nelle dieci settimane trascorse sul suolo americano (New York) lui e la sua famiglia si sono immediatamente adattati alla vita nella “Grande mela”. Oltre a questo, credo che sia molto moderno il modo in cui possiamo leggere il modo in cui lui ha per certi versi articolato il discorso sul privilegio nel suo sistema teorico: consapevole di avere origini sociali tutt’altro che proletarie (il padre alla fine era diventato un imprenditore agricolo di considerevole successo) Trockij ha di fatto preso coscienza del proprio privilegio, specialmente per quanto riguardava l’istruzione ricevuta, e lo ha messo al servizio della causa politica. Essere nati con delle fortune non ti esime dal provare comprensione per le difficoltà dei tuoi fratelli e sorelle sfruttati: anzi, lo rende un dovere. Per Davidovič è sempre una questione di scelta: il fattore di classe è importante, ma ancora più importante è la scelta che fai tu come individuo: usi i privilegi che ti sono stati dati per alimentare il sistema, o per rovesciarlo? A renderlo moderno è anche senza dubbio l’ottimismo che lo ha sempre caratterizzato, l’ottimismo di tipo pratico di chi rifiuta di arrendersi. La rivoluzione del 1905 è stata schiacciata? Ne arriverà un’altra. L’Internazionale ha tradito votando i crediti di guerra? Ne fondiamo un’altra, e poi un’altra ancora. La rivoluzione che ho contribuito ad organizzare è stata tradita e sta degenerando? La rivoluzione mondiale ricomincerà da un’altra parte. Credo che sia un tipo di coraggio che ci serva molto e sia molto rincuorante in questa epoca di fine delle ideologie. E, infine, per Trockij tutte le lotte sono collegate. Per tornare al tema principale dello spazio, oggi Trockij sarebbe probabilmente un intersezionalista che sottolinea come nessuna causa possa essere lasciata indietro e come tutte abbiano un nemico comune: dalla lotta contro il riscaldamento climatico a quella contro il patriarcato, dai diritti dei lavoratori alle sofferenze del popolo di Gaza. Trockij sarebbe ovunque.

Bibliografia delle fonti utilizzate:

- Aleksandr Reznik, *Vvedenie*, in Id. (sost.), *L.D. Trockij: Pro et contra. Obraz L'va Trockogo v kul'turnoj pamjati Rossii*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Russkoj christianskoj gumanitarnoj akademii, 2016, pp. 7-40.
- Baruch Knei-Paz, *The social and political thought of Leon Trotsky*, Oxford, Oxford University Press, 1978.
- Dmitrij Sverčkov, *Na zare revoljucii*, Leningrad, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, 1925.
- Guido Crepax, *Viva Trotskii*, “Alterlinus”, Vol. 6, 1974, pp. 1-16.
- Isaac Deutscher, *The Prophet Armed*, Oxford, Oxford University Press, 1954.
- Isaac Deutscher, *The Prophet Outcast*, Oxford, Oxford University Press, 1963.
- Isaac Deutscher, *The Prophet Unarmed*, Oxford, Oxford University Press, 1959.
- Jean Van Heijenoort, *With Trotsky in Exile: From Prinkipo to Coyoacán*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1978.
- Jurij Felštinskij, Černjavskij G.I., *Lev Trockij. Kniga 1. Revoljucioner. 1879-1917*, Moskva, Centrpoligraf, 2012.
- Jurij Felštinskij, Černjavskij G.I., *Lev Trockij. Kniga 2. Bol'shevik. 1917-1924*, Moskva, Centrpoligraf, 2012.
- Jurij Felštinskij, Černjavskij G.I., *Lev Trockij. Kniga 3. Oppozicioner. 1923-1929*, Moskva, Centrpoligraf, 2013.
- Lev Trockij, *La mia vita*, Verona, Mondadori, 1976. Traduzione di Livio Maitan.
- Lev Trockij, *Pis'mo Komsomolu Gruzii*, “Pravda”, 17 ijulija 1924, in Id., *Sočinenija*, t. XXI, Moskva, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, 1926, pp. 346-347.
- Lev Trockij, *Položenie Respubliki i zadači rabočej molodeži. (Doklad na V Vserossijskom s'ezde RKSM 11 oktjabrja 1922)*, in Id. *Sočinenija*, t. 21, Moskva, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, 1926, pp. 294-216.
- Lev Trockij, *Storia della Rivoluzione russa*, Roma, Edizioni Alegre, 2017. Traduzione di Livio Maitan.
- Robert Argenbright, *Honour among communists: “The glorious name of Trotsky's train”*, “Revolutionary Russia”, No. 11, Vol. 1, 1998, pp. 45- 66.
- Robert Service, *Trotsky: A Biography*, London, Macmillan, 2009.
- Valerij Bronštejn, “Stalin and Trotsky's relatives in Russia”, in Terry Brotherstone, Paul Dukes (ed. by), *The Trotsky Reappraisal*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1992, pp. 8-15.



***La casa come veicolo della “postmemory” in
“Pamjati pamjati” di Marija Stepanova***

Lara Righi

Abstract:

***The Home as a Vehicle for “Postmemory” in
Mariya Stepanova’s “In Memory of Memory”***

The paper examines the characterisation of the home as a vehicle of *postmemory* in Mariya Stepanova’s *Pamjati pamjati* (“In Memory of Memory”, 2017). Resorting to Marianne Hirsch’s formulations, Stepanova, one of the most renowned contemporary Russian poets, devotes significant attention to the testimonial objects through which her female ancestors have preserved family history. As it is mainly women who intergenerationally transmit their memories through these objects, Stepanova’s text falls within the canons of the processes of “feminization of history”, which significantly characterise 21st-century Central and Eastern European literatures. Through the analysis of a selection of passages from *Pamjati pamjati*, the paper aims to investigate the strong bond that Stepanova detects between diaries, family letters, and pictures. Referring to Hirsch’s projected memory, Stepanova underscores that, thanks to their ability to visually show and preserve the past, pictures fill the gaps left by silences and omissions in her ancestors’ diaries and letters, which are a sign of their attempt to forget the traumatic events that they frequently experienced during the Soviet era.

Introduzione

Negli anni Novanta del secolo scorso, la studiosa di origini rumene Marianne Hirsch ha pubblicato i suoi primi lavori incentrati su una questione percepita come attuale già a partire dalla decade precedente: come si può conservare la memoria traumatica della Shoah se la generazione dei testimoni sta progressivamente scomparendo? Secondo Hirsch, le nuove generazioni possono ricevere il ricordo del trauma della Shoah attraverso la *postmemory* (postmemoria). In *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (“La generazione della postmemoria: scrittura e cultura visuale dopo l’Olocausto”, 2012), il suo lavoro più completo sull’argomento, la studiosa definisce la *postmemory* come la modalità di trasmissione della memoria di un trauma storico dalle persone sopravvissute ai loro discendenti. Benché la diretta testimonianza non sia più possibile dopo la morte delle persone sopravvissute a un trauma, Hirsch sostiene che la memoria può essere comunque tramandata alle nuove generazioni attraverso specifici media da lei precedentemente definiti “oggetti testimoniali” (Hirsch – Spitzer 2006: 355). Diari, lettere, documenti di famiglia, disegni e fotografie assumono la funzione di surrogati della testimonianza orale, permettendo la trasmissione intergenerazionale del ricordo.

Dall’inizio del secolo corrente, la *postmemory* ricopre un ruolo fondamentale nella letteratura dell’Europa Centrale e Orientale. Numerosi autori e numerose autrici impiegano ego-documenti per raccontare le loro esperienze come eredi della memoria dei maggiori traumi storici avvenuti nei loro Paesi d’origine nel secolo scorso. Ad esempio, nel suo romanzo d’esordio *Predel zabvenija* (“Il confine dell’oblio”, 2011), lo scrittore russo dissidente Sergej Lebedev prende ispirazione dalla scoperta della vera identità del marito della nonna come ex carnefice per trattare della persistenza della memoria traumatica sovietica non rielaborata nella Russia contemporanea. In *Vielleicht Esther*

(“Forse Esther”, 2014), Katja Petrowskaja, scrittrice ucraina che risiede a Berlino e scrive in tedesco, diventa l’erede della storia della bis-bisnonna Esther, assassinata dai nazisti durante l’eccidio di Babij Jar (1941), grazie a documenti di famiglia e i ricordi tramandati dal padre. In *Zulejcha otkryvaet glaza* (“Zuleika apre gli occhi”, 2015), la scrittrice russa di origini tatara Guzel’ Yachina prende ispirazione dai racconti della nonna per trattare le deportazioni degli anni Trenta del secolo scorso dalla prospettiva di una giovane donna musulmana. Maria Rytönen ha sottolineato come questi testi siano spesso caratterizzati da processi di “*feminization of history*” (Rytönen 2010: 136). Sono soprattutto le autrici a essersi interessate alla riscoperta delle loro storie familiari, ponendosi metaforicamente in dialogo con le loro antenate, le quali hanno ricoperto il ruolo di custodi della memoria. Conservando gli oggetti testimoniali all’interno delle loro case, le donne delle famiglie delle autrici hanno trasformato lo spazio domestico in un luogo della memoria (Nora 1984) dove il passato viene preservato al fine di essere trasmesso alle generazioni future.

Pamjati pamjati (“Memoria della memoria”, 2017) è un ottimo esempio di letteratura della *postmemory* al femminile. Il testo è l’esordio in prosa di Marija Stepanova, autrice russa di origini ebraiche nata a Mosca nel 1972. Stepanova ha iniziato la sua carriera come poetessa negli anni Novanta, ma è solo nel secolo corrente che le sue raccolte sono state tradotte in numerose lingue e insignite di prestigiosi premi letterari internazionali, come il Premio Andrej Belyj (2005), il Premio Pasternak (2005) e il Premio LericiPea (2011). Stepanova ha anche pubblicato saggi sulla poesia russa contemporanea e ha lavorato nei campi del giornalismo e della pubblicità. L’autrice ha lasciato la Russia nel 2022, dopo essersi pubblicamente opposta all’invasione dell’Ucraina su larga scala firmando la lettera aperta *Meždunarodnoe obraščenie pisatelej po povodu vojny – k tem, kto govorit na russkom jazyke* (“Appello internazionale degli scrittori sulla guerra

– a chi parla russo”, 2022). In essa, numerosi intellettuali russi e non esortano tutti coloro che parlano russo nel mondo a utilizzare la lingua russa per comunicare la verità sull’invasione e smascherare la disinformazione di Vladimir Putin. Attualmente, Stepanova vive a Berlino, dove ha redatto *Fokus* (“La sparizione”, 2024), ad oggi il suo ultimo testo, il quale verte sull’esperienza dell’autrice come espatriata.

Il sottotitolo dell’edizione originale di *Pamjati pamjati, romans* (romanza), è impiegato da Stepanova per paragonare il testo a un componimento musicale eterogeneo in cui coesistono quattro livelli di lettura, tutti collegati tra loro. Il primo è costituito dalla storia familiare dell’autrice. Attraverso brevi episodi disposti in ordine non cronologico, Stepanova ripercorre la storia dei suoi antenati dal diciannovesimo secolo a oggi, muovendosi tra la Francia, la Germania e l’Unione Sovietica. Il secondo livello è rappresentato dai “non-capitoli”, sezioni in cui Stepanova riporta pagine di diari, lettere e documenti di famiglia, e descrive fotografie che ritraggono i suoi antenati. L’attenzione di Stepanova per questi oggetti testimoniali che l’hanno aiutata a ricostruire la propria storia familiare non è casuale. L’autrice dichiara apertamente che la lettura di *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* di Hirsch le è stata di ispirazione per comprendere il ruolo degli oggetti testimoniali nella trasmissione intergenerazionale del ricordo:

“All’epoca stavo leggendo un classico di Marianne Hirsch, ‘*The Generation of Postmemory*’, più o meno una sorta di mappa per la propria testa. Vi si descrivono [...] l’interesse vivo e impellente per il passato della propria famiglia (più in generale, per la cornice umana collettiva che attorniava quelle poche vite, per il folto sottopelo di suoni e odori, per le coincidenze e le sincronie, per gli ingranaggi della storia che girano simultaneamente.” (Stepanova 2020: 87)

Il terzo filone narrativo è costituito dalle riflessioni di Stepanova riguardo i limiti morali contro cui i componenti della generazione della *postmemory* si devono scontrare quando si impossessano degli oggetti testimoniali appartenuti ai loro antenati e decidono di inserirli nei loro testi. Gradualmente, Stepanova capisce che il suo desiderio di “*prendere in esame e mettere sotto la lente*” (Stepanova 2020: 31) le storie delle persone della sua famiglia incontra limiti inviolabili, come la decisione dei proprietari degli oggetti testimoniali di non comparire nel suo testo. Il quarto livello di lettura è stato definito dalla studiosa Marja Sorvari “*an essayistic delving into the workings of memory and how we make sense of the past through memory and information*” (Sorvari 2022: 134). Stepanova include brevi saggi da lei scritti che introducono un parallelismo tematico e metodologico con *Pamjati pamjati*. Essi sono dedicati a intellettuali e artisti del ventesimo secolo che, proprio come Stepanova, si sono dedicati alla ricostruzione delle loro storie familiari nelle loro opere a partire dagli oggetti testimoniali e hanno approfondito il tema della metamemoria, ovvero “*the processes of remembering on a meta-level [that] fore-ground the ways in which memories are constructed*” (Neumann 2008: 337).

La caratterizzazione dello spazio domestico ricopre un ruolo centrale nei primi due livelli di lettura del testo. Stepanova evidenzia come, all’interno della sua famiglia, la memoria sia stata preservata soprattutto grazie alle donne. Le antenate dell’autrice hanno accuratamente conservato gli oggetti testimoniali nelle loro case con l’intento di tramandare la storia familiare alle generazioni successive. Queste donne hanno conservato una memoria quasi esclusivamente al femminile: nella maggior parte dei casi, gli oggetti testimoniali che Stepanova eredita sono stati prodotti da donne e, altrettanto frequentemente, raccontano le loro storie. La significativa componente femminile nella propria storia familiare porta Stepanova a concepire la sua genealogia come formata esclusivamente da donne:

“*Sarra aveva dato alla luce Lëlja, Lëlja aveva dato alla luce Nataša, Nataša aveva dato alla luce me. Era come se la matrioška generazionale avesse contemplato una continuità di sole donne.*” (Stepanova 2020: 40) Secondo l’autrice, donne determinate a conservare e tramandare la memoria hanno generato donne che si sono prefissate lo stesso intento. Gli uomini, d’altra parte, sembrano essere stati pressoché assenti dal nucleo familiare, a indicazione del loro ruolo trascurabile nella trasmissione intergenerazionale della memoria.

Attraverso l’analisi di passaggi scelti di *Pamjati pamjati*, si esemplificherà la stretta connessione identificata da Stepanova tra diari, lettere e fotografie di famiglia. In questo modo, si evidenzierà il ruolo di questi oggetti testimoniali come portatori di una memoria intergenerazionale al femminile conservata all’interno dello spazio domestico.

I diari, le lettere e i silenzi

Pamjati pamjati si apre con la lettura da parte di Stepanova del diario di zia Galja. Mentre riordina l’appartamento dell’anziana donna dopo la sua morte, Stepanova nota una particolarità nel diario. La zia ha sempre omesso di descrivere le proprie emozioni, come se avesse voluto conservare solo l’involucro della sua vita:

“*I diari di Galja erano una lista [...] di fatti quotidiani straordinariamente dettagliati e tuttavia straordinariamente occulti. Con immancabile esattezza zia Galja documentava cose tipo l’ora in cui si alzava e l’ora in cui andava a dormire, titoli di trasmissioni televisive, numero di telefonate e nomi degli interlocutori, cosa aveva mangiato e cosa aveva fatto. Quel che eludeva con scrupolo e maestria era il contenuto della giornata.*” (Stepanova 2020: 15)

La decisione di Galja di omettere sentimenti e pensieri dal suo diario si riallaccia alla tendenza di Lëdik, un altro antenato di Stepanova, a non parlare mai delle sue emozioni e delle sue paure nelle lettere che inviava alla famiglia dal fronte. Le lettere di Lëdik, un fratello della bisnonna di Stepanova che l'autrice non ha mai conosciuto perché morto a diciannove anni mentre combatteva con l'esercito sovietico durante l'Assedio di Leningrado (1941-1944), sono state custodite dalla madre di Stepanova nel suo appartamento. Dopo averle inserite nel testo, Stepanova commenta le lettere scrivendo che il ragazzo

“si concentra a non dire nulla di sé stesso. [...] Chiede di non preoccuparsi per lui, è assolutamente, assolutamente a posto. Se è rimasto in silenzio per più di un mese è solo per via della sua ‘terribile pigrizia nello scrivere lettere.’ Nulla è cambiato”. (Stepanova 2020: 272)



Secondo Stepanova, la reticenza di Galja e Lëdik nell'esprimere le proprie sensazioni esemplifica una tendenza che ha caratterizzato la sua intera genealogia: l'invisibilità. Stepanova sottolinea come i suoi predecessori abbiano sempre vissuto in una condizione di anonimato autoimposta. Scegliendo di non ricoprire ruoli sociali e professionali di spicco, essi sono stati dei meri *“inquilini della storia”* che hanno condotto *“una vita molto tranquilla, al riparo dai mulini del presente”* (Stepanova 2020: 31).

In virtù della significativa influenza delle teorie di Hirsch su *Pamjati pamjati*, l'anonimato e i silenzi di Galja, Lëdik e dell'intera famiglia di Stepanova possono essere interpretati alla luce delle considerazioni di Hirsch in merito al ruolo dei silenzi nelle dinamiche della *postmemory*. Negli anni Novanta del secolo scorso, le maggiori studiose della Scuola di Yale che hanno contribuito all'istituzione dei trauma studies – Cathy Caruth, Shoshana Felman e Dori Laub – hanno interpretato l'incapacità delle persone sopravvissute a un trauma nel raccontare l'esperienza come un sintomo della loro inability di rielaborarla. D'altra parte, Hirsch ha attribuito un significato diverso al ruolo dei silenzi in relazione alla memoria traumatica: dalla sua prospettiva, i silenzi sono un meccanismo grazie a cui la memoria traumatica può essere trasmessa attraverso le generazioni. Hirsch sostiene che, quando i discendenti di una persona sopravvissuta a un trauma ricevono i silenzi e i racconti frammentari in merito all'evento, essi diventano gli eredi di una ferita emotiva causata da una *“unspeakable loss”* (Hirsch 2012: 34).

Secondo Hirsch, inoltre, i silenzi sono sintomi del tentativo della persona sopravvissuta a un trauma di illudersi di potersi dimenticare dell'evento se non lo menziona. Questa seconda definizione è fondamentale per inquadrare il ruolo dei silenzi nella genealogia di Stepanova. L'autrice ritiene che i suoi antenati abbiano adottato il silenzio come una strategia di sopravvivenza per proteggersi e rimanere vivi in Unione Sovietica, un Paese da lei descritto come segnato da un *“enfilade di traumi”* (2020: 93). Stepanova impiega questo termine architettonico per creare una metafora: proprio come la parola *“enfilade”* descrive una serie di stanze disposte in fila, la storia russa è concepita come una successione di eventi traumatici accaduti repentinamente uno dopo l'altro. La famiglia di Stepanova ha quindi sempre evitato di scrivere e parlare dei traumi di cui è stata testimone, nella speranza di poterli dimenticare e non doverli rivivere nella propria memoria.

Le fotografie

Stepanova sostiene che esiste un tipo di oggetto testimoniale immune ai silenzi: le fotografie. Secondo l'autrice, mentre il significato di un testo scritto può essere soggetto alle omissioni della persona che lo ha redatto, la fotografia rappresenta la realtà in maniera molto più oggettiva, in quanto è un'evidenza visiva difficile da contestare. Per Stepanova, inoltre, le fotografie sono intrinsecamente molto più immediate della parola scritta:

“Per l'osservatore [...] una fotografia sembra fare di più, servire meglio. Trasmette più in fretta il suo messaggio, senza spreco di parole superflue e, soprattutto non si stanca di interagire in sinergia attiva: stupire, catturare, intrattenere. Una foto seduce con l'illusione di un'economia: laddove il testo sta ancora intessendo le prime frasi, la fotografia è già arrivata.” (Stepanova 2020: 60).

Stepanova ritiene che la fotografia sia più immediata della parola scritta grazie alla sua capacità di immortalare velocemente e per sempre un momento di per sé fugace.



Inoltre, secondo l'autrice, le immagini sono potenti strumenti nella trasmissione intergenerazionale della memoria. In *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, Hirsch conia il termine “*projected memory*” (2001: 15) per definire questa peculiare capacità delle fotografie di famiglia. Per Hirsch, le fotografie stimolano la condivisione di ricordi

attraverso le generazioni, dato che capita spesso che la persona che le osserva si ricordi un aneddoto legato a ciò che le fotografie rappresentano e lo racconti ai propri discendenti. In questo modo, le fotografie proiettano il passato nel presente, creando un profondo legame emotivo tra chi le guarda nel presente e il soggetto rappresentato, il quale appartiene al passato.

In virtù della rilevanza esercitata dalle teorie di Hirsh sul testo di Stepanova, l'attenzione dell'autrice per le immagini di famiglia come oggetti testimoniali può essere letta alla luce delle formulazioni della studiosa. Proprio come Hirsch, Stepanova sostiene che, grazie alla loro capacità di immortalare le tracce del passato per sempre, esse sono in grado di evocare delle storie legate a un particolare evento o episodio che rappresentano. Grazie alla loro funzione di stimolare la narrazione di storie, Stepanova sottolinea come le fotografie siano sempre state mostrate in specifiche situazioni in cui la sua famiglia si riuniva:

“Ogni tanto, capitava sempre di sera e di solito in un giorno festivo – quando si era a casa ammalati o in convalescenza –, la mamma a un certo punto ci chiamava per guardare le fotografie. Con fatica (perché da quella parte il mobile era contro il divano e occorreva destrezza) aprivamo lo sportello che, con mia somma felicità, svelava un cassetto pieno di scatoline. [...] Gli album li tenevamo nel mobile, ed erano parecchi. Alcuni scoppiavano di fotografie, la pelle tirata fino ad assottigliarsi, altri erano vuoti, ma stanavamo anche quelli.” (Stepanova 2020: 32)

Nonostante la maniera diretta con cui le fotografie mostrano il passato, la difficoltà con cui Stepanova e i componenti della sua famiglia riescono a estrarre gli album porta a pensare che il passato rappresentato nelle immagini non voglia essere rivelato. L'autrice ha l'impressione che le fotografie oppongano resistenza di fronte alla sua curiosità: mentre lei e la sua famiglia sono desiderose di rievocare il passato, esso è restio a essere esaminato.

Conclusioni

In *Pamjati pamjati*, Marija Stepanova eredita la propria storia familiare tramite gli oggetti testimoniali conservati dalle donne della sua famiglia all'interno della sfera domestica. Ispirandosi alle teorie di Marianne Hirsch in merito alla *postmemory*, Stepanova sottolinea come diari, lettere e fotografie di famiglia restituiscano una storia familiare in cui la memoria sembra essere stata trasmessa solo dalle donne. Stepanova riprende le teorie di Hirsch in merito al ruolo dei silenzi nella trasmissione intergenerazionale del ricordo per enfatizzare che esse colmano le lacune e i silenzi che i suoi antenati hanno deliberatamente lasciato nei loro scritti nel tentativo di dimenticare i traumi sovietici di cui sono stati testimoni.

Proprio come le donne della sua famiglia, anche Stepanova si prefigge l'obiettivo di conservare uno specifico oggetto nella propria dimensione domestica con l'intento di tramandarlo ai propri discendenti, nonostante esso non sia portatore della propria storia familiare. In un mercatino antiquario moscovita, Stepanova compra una bambolina Frozen Charlotte, scegliendo quella che appare più integra in mezzo a tutte le altre, le quali sono mutilate e ammaccate. Benché Stepanova si sforzi di preservare la Frozen Charlotte intatta, una sera essa le scivola di mano, rompendosi. L'episodio illustra uno dei temi centrali di *Pamjati pamjati*: il difficile percorso che porta Stepanova ad accettare le inevitabili fratture della memoria. Osservando la bambolina rotta a terra, l'autrice capisce “*che non esiste storia che arrivi integra fino a noi, senza piedi malconci e teste penzoloni. [...] Lacune e strappi sono l'immancabile compagno di viaggio dello stare al mondo, il motore recondito, il meccanismo della futura accelerazione*” (Stepanova 2020: 81). A causa dei deliberati silenzi e omissioni delle persone che hanno prodotto gli oggetti testimoniali, la memoria che essi conservano è spesso fallace. Stepanova deve quindi accettare che, nonostante gli oggetti testimoniali le siano di supporto nella riscoperta

della sua storia familiare, la memoria che essi preservano è inevitabilmente caratterizzata da imprecisioni e falsificazioni.

Bibliografia:

- Birgit Neumann, “The Literary Representation of Memory”, in Astrid Erll, Ansgar Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlino-New York, de Gruyter, 2008, pp. 333-344.
- Maria Rytönen, “Feeling, Thinking, Confessing: Post-Soviet Memory and Matrilineal Narrative in Nina Katerli's *Through the Dusk of Reality*”, in Idem (ed.), *Mapping Experience in Russian and Polish Women's Writing*, Cambridge, Cambridge Scholar Publishing, 2010, pp. 131-149.
- Marianne Hirsch, “Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory”, in *The Yale Journal of Criticism*, Vol. 14, No. 1, 2001, pp. 5-37.
- Marianne Hirsch, Leo Spitzer, “Testimonial Objects: Memory, Gender, and Transmission” in *Poetics Today*, Vol. 27, No. 2, 2006, pp. 353-383.
- Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory*, New York, Columbia University Press, 2012.
- Marija Stepanova, *Memoria della memoria*, Milano, Bompiani, 2020. Traduzione di Emanuela Bonacorsi.
- Marja Sorvari, “Travelling (Post)Memory: Maria Stepanova's *In Memory of Memory*”, in Idem (ed.), *Displacement and (Post)memory in Post-Soviet Women's Writing*, Londra, Palgrave Macmillan, 2022, pp. 129-152.

Sitografia:

- Meždunarodnoe obraščenie pisatelej po povodu vojny — k tem, kto govorit na russkom jazyke, in *Meduza*, 2022: <https://meduza.io/feature/2022/03/05/mezhdunarodnoe-obraschenie-pisateley-po-povodu-voyny-k-tem-kto-govorit-na-russkom-jazyke> (ultima consultazione: 13/04/2026).

La rappresentazione dello spazio in “Lo sterro” di Andrej Platonov

Guy Etienne Rivier

Abstract:

The Representation of Space in “The Foundation Pit” by Andrej Platonov

This article discusses the representation of space in *Kotlovan* (“The Foundation Pit”, 1929–1930) by Andrej Platonov. The diegetic space is centred on two key sites: the excavation pit, a synecdoche for urban space, and the *organizacionnyj dvor* (organizational yard), representing the rural sphere. Both occupy liminal positions at the margins of city and village, mediating between human meaning—perceived as the drive toward a future socialist happiness—and the boundless, indifferent realm of nature. While Platonov provides detailed descriptions of built environments, natural space is rendered through vague, indefinite language, emphasising its immensity and existential opacity. This contrast constructs a dichotomy between cultural and natural spaces, problematising the Soviet project of industrialisation and collectivisation as engines of progress. The pit and the yard become sites where humans attempt to impose meaning on reality through communist ideology, carving order out of primordial chaos. These chronotopes spatialise time, intertwining the revolutionary Future with the traditional Past, yet their realisation in the present fails, leading to the collapse of both.

“Tutti quei fiumi che noi studiavamo nel manuale di geografia, come il Voronež, il Bitjug, il Choper, la Tichaja Sosna, non esistono più. Sono stati inghiottiti dalle canne. Se ci apre un varco tra gli steli, allora si vede dell’acqua alla loro base.

Platonov risana i fiumi.”

(Šklovskij 1926: 125)

Se si volesse comporre un trittico delle opere più significative di Andrej Platonov (1899-1951) a fianco di *Čevengur* (1988) e *Džan* (“Ricerca di una terra felice”, 1966) andrebbe senza alcun dubbio *Kotlovan* (“Lo sterro”, 1969), *povest’* scritta tra il dicembre del 1929 e l’aprile del 1930, pubblicata postumo. Nonostante Platonov sia stato uno dei massimi scrittori sovietici del Novecento, è tutt’ora un autore poco conosciuto rispetto ad altri suoi famosi contemporanei, come Michail Bulgakov (1891-1940) o Boris Pasternak (1890-1960). Negli ultimi dieci anni, tuttavia, l’editoria italiana ha rivolto nuovamente attenzione alla sua produzione letteraria: Einaudi ha infatti ripubblicato *Čevengur* (2015), a cui sono seguiti *Chleb i čtenie* (“Pane e lettura”, 2021; 2023) per LINEA Edizioni, *Takyr* (2021) per Lemma Press, *Lo sterro* (2022) per Minimum Fax ed infine *Meždu životnymi i rastenijami* (“Tra animali e piante”, 2025) di nuovo per Einaudi.



Andrej Platonov

Kotlovan è ambientato in una non ben specificata zona della Russia meridionale, durante il secondo anno del piano quinquennale (1929). Il

proletario Vošček, dopo essere stato licenziato per “*debolezza e meditazione nel pieno dei ritmi generali di lavoro*” (Platonov 2022: 45), raggiunge al limite di una città un gruppo di operai intenti allo scavo dello sterro della futura *obšeproletarskij dom* (tradotto nell’edizione italiana del romanzo “casa proletaria comune”), in cui tutti gli abitanti del circondario andranno a vivere, realizzando così il Socialismo. A circa metà dell’opera, la vicenda si sposterà in un vicino villaggio, ai cui margini si trova il *organizacionnyj dvor* (“Casale Formativo”), da cui partirà l’ordine della collettivizzazione dei beni dei *kulaki* e del loro esilio, necessari alla realizzazione del *kolchoz* e dunque, anche qua, alla nascita del Socialismo in terra. Questa, in breve, è la *fabula* del romanzo.

Già da questa breve sinossi risulta evidente come lo spazio diegetico si concentri attorno a due luoghi precisi – lo sterro e il Casale Formativo – che, nell’economia del discorso narrativo dell’opera, si configurano come sineddoci palinogenetici dell’ambiente urbano e di quello rurale e, di conseguenza, delle relative società umane in esse sviluppatesi. Non a caso, infatti, entrambi sono collocati da Platonov “ai margini” (*v konce goroda / na kraju kolchoza*, “alla fine della città” / “al confine del kolchoz”), configurandosi come degli spazi liminali tra l’addensamento di senso umano, ossia la tensione allo sviluppo della società verso la futura felicità comune, e ciò che si trova al di là di essi, ossia la zona dell’indefinito e della indifferenza della Natura. *Kotlovan* delinea così una netta dicotomia tra spazio umanizzato e non umanizzato o, in termini più propriamente antropologici, tra spazio culturale e naturale: “*La distinzione tra due tipi di spazio, quello dell'habitat, della sicurezza e dell'ordine da un lato, e 'l'altro' spazio, caotico, pericoloso e non umanizzato, sarebbe – o sarebbe ritenuta – la prima manifestazione spaziale dei gruppi considerati come umani*” (Paul-Lévy, Segaud 1983: 37). Tale opposizione rinvia a una distinzione fondamentale tra il territorio trasformato dall’azione umana – e quindi inscritto entro reti di

significati sociali, simbolici e culturali — e uno spazio che permane al di fuori di tale processo, identificandosi con la natura come alterità rispetto all’ordine umano. In questa polarizzazione, inoltre, si intravede il sottotesto mitico e cosmogonico – i personaggi di *Kotlovan* ambiscono niente meno che alla rifondazione ontologica della realtà – che caratterizza la *povest’* platonoviana:

“[...] *lo sterro (kotlovan), scavo di sbancamento che si esegue per dar luogo alle fondazioni di un edificio, si presenta come tipica realizzazione di una metafora del mito che si trova all’origine di ogni civiltà, quanto l’eroe culturale, vittorioso sul caos della natura, getta le fondamenta eterne ed immutabili sulle quali vivranno le future generazioni.*” (Verč 2022: 30)

Lo scavo e, in misura minore, il Casale Formativo non sono dunque dei semplici luoghi, ma dei veri propri cronotopi bachtiniani in cui la dimensione temporale si spazializza: essi sono il terreno di prova in cui nel presente rivoluzionario *in fieri* si uniscono il passato (i vecchi modi tradizionali di vivere della città e della campagna) e l’edificazione del futuro (la nuova società socialista). Questi, perciò, innestano uno *script inedito* (Gervais 1990) legato ad una atmosferica significatività metafisica che si irradia su tutta l’opera. Gli script, e più propriamente gli *script d’uso* altro non sono che “*inanellamenti di azioni basate su ruoli ed accessori tipici di una ambientazione data*” (Jouve 2010: 56), ossia sceneggiature predeterminate che permettono l’intersezione tra il mondo fittivo e quello del lettore, agevolando così la ricezione del testo a livello cognitivo. Tra di essi, tuttavia, esistono appunto gli script inediti, i quali non facendo parte della enciclopedia del lettore (Eco 1979) risemantizzano lo spazio e richiedono, invece, una “lettura nella comprensione”, in quanto connotano simbolicamente un dato luogo. Così, ad esempio, vengono descritte la vecchia città e il luogo in cui sorgerà la casa proletaria comune, una volta conclusa la fase di scavo dello sterro:

“Il sindacalista si mise alla testa degli operai specializzati per mostrare loro la città popolata di case rurali: quello stesso giorno, infatti, avrebbero dovuto iniziare la costruzione di un unico edificio, dove si sarebbe trasferita l'intera classe proletaria sociale; la casa comune si sarebbe innalzata sopra quella città tutta case rurali e cortili e ogni abitazione individuale si sarebbe svuotata per ricoprirsì impenetrabilmente di mondo vegetale, dove a poco a poco si sarebbe arrestato il respiro degli uomini che un tempo oramai dimenticato aveva sfibrato [...]” (Platonov 2022: 63-64)

L'affermazione secondo cui: “l'occhio dell'immaginazione è nelle condizioni di funzionare a pieno regime ed intensificare il proprio potere allucinatorio [...] quando i tratti descrittivi siano passibili di una qualche forma di simbolizzazione” (Cavicchioli 2002: 95) è decisamente pertinente con il passo appena citato. La descrizione platonoviana – si vedrà nel dettaglio più avanti – fissa una specifica aggettivazione che connota in senso metafisico lo spazio e che anzi sembra da esso diffondersi. Il futuro edificio si troverà *v konce goroda* (lett. al limite della città), al margine tra il territorio organizzato della vita umana e quello indefinito ed indifferente della natura:

“Lo spiazzo falciato odorava di erba morta e di umidità che in quei luoghi spogli facevano avvertire con maggiore chiarezza la generale tristezza della vita e l'ansia racchiusa in ogni inutile darsi da fare. Diedero a Voščev una vanga, la strinse tra le mani, quasi volesse estrarre la verità dalla polvere della terra; [...] la materia cedeva sempre di fronte alla precisione e alla pazienza, dunque era morta e deserta. In mezzo a tutta quella desolata sostanza, l'uomo era invece vivo e degno.” (Platonov 2022: 65)



“Aritmetica del contropiano finanziario della produzione: 2+2 più l'entusiasmo degli operai = 5”,
Jakov Guminer, 1931

Da un lato, quindi, si staglia l'utopia della felicità futura frutto del Piano Quinquennale, fisicamente coincidente con la casa proletaria comune, dall'altro la “desolata sostanza” della natura, della materia inerme e informe. La dicotomia tra ambienti umani e non umani è rimarcata a livello stilistico dall'apparato attributivo che li connota: da un lato, gli spazi culturali accentrano il senso dell'esserci umano; dall'altro, gli spazi naturali lo negano del tutto, associandosi all'indefinito. Il paesaggio ne risulta perciò rarefatto:

“Dal centro Voščev si spostò ai margini della città. Mentre si muoveva in quella direzione, scese una notte desolata; solo acqua e vento popolavano in lontananza oscurità e natura e solo gli uccelli erano in grado di celebrare con il canto la tristezza di quella tangibile immensità.” (Platonov 2022: 57)

L'aggettivazione platonoviana connota sempre in senso metafisico e astratto il dato naturale: cielo e pianura sono così “immensi”, “sconfinati”, “indefiniti”, “lontani” e al tempo stesso “malinconici”, “indifferenti”, “colmi di interrogativi”. Spesso i vari personaggi si fermano

a scrutare l'orizzonte, gesto che innesta sempre uno smarrimento esistenziale:

“Ogni tanto Elisej si fermava sul posto, gli occhi assonnati e rivolti lontano, come a ricordare qualcosa che aveva dimenticato oppure a cercare in quello spazio un recondito lembo di terra per un tetro riposo. Ma la terra natia gli era sconosciuta e gli occhi spenti s’abbassavano.” (Platonov 2022: 129)

Il paesaggio naturale, così come descritto dall'autore, assedia l'umano, in quanto è privo di significato poiché la sua legge intima è quella della disgregazione della materia nell'informe, ossia la morte di tutto, che rende vano qualsiasi sforzo. In questo – così come in tanti altri elementi tematici – sta l'esperienza centrale della lettura della *Filosofija obščego dela* (*Filosofia della causa comune*, data) di Nikolaj Fëdorov (1829-1902). Se lo scopo ultimo dell'umanità è, per il filosofo russo, quello di sconfiggere la morte e se essa è inscritta nella materialità degli enti che compongono il mondo, allora la natura non può che essere matrigna:

“la contraddizione tra l'essere umano dotata di un'essenza concreta e la sua continua eliminazione da parte della natura svelava la viziosità del circolo della vita. [...] [L]a natura, nella pratica filosofica fëdoroviana, è concepita come un 'nemico temporaneo' (vremennyi vrag): posta fra l'uomo e il cielo, essa con la sua folgore e le sue intemperie decelera il processo di realizzazione dell'immortalità.” (Larocca 2019: 44)

Lo spazio culturale, invece, si oppone come territorio in cui l'uomo tenta di dare uno scopo ad una vita altresì svuotata di significato:

“Pruševskij osservava in silenzio la nebulosa vecchia natura e in fondo a essa, illuminati più intensamente della luce che l'aria diffondeva, notò alcuni bianchi e tranquilli edifici. Non sapeva il nome di quelle costruzioni ormai finite e non ne

conosceva la destinazione, anche se si poteva capire che gli edifici erano stati allestiti non solo per farne uso, ma anche per gioirne [...]. Come un'isola in mezzo al resto del mondo in costruzione s'ergera quel bianco intreccio di edifici, tranquillo e splendente. Ma non tutto era bianco in quegli edifici, in alcuni punti si notavano colori azzurri gialli e verdi che ricordavano i tratti di un disegno infantile e volutamente davano al tutto un tocco di bellezza.” (Platonov 2022: 126)

Il frutto della fatica dei proletari ha un che di pacificato, di fievole calore umano: gli edifici sono “tranquilli”, sono fatti per “gioire”, splendenti e belli, circondati ancora una volta da un ambiente insensato, la “nebulosa vecchia natura”. In quanto metafora dello sforzo per il miglioramento della condizione mortale, gli edifici sono un primo passo, tuttavia insufficiente, per la questione decisiva, ossia quella del senso ultimo dell'esistenza. La stessa bipartizione è riscontrabile nel villaggio kolchoziano in cui, dopo la morte di due personaggi, un mesto orizzonte si offre allo sguardo:

“Il sole tramontò a lato del kolchoz e il mondo divenne deserto ed estraneo; dal confine orientale del distretto stava salendo dal ventre della terra una densa nuvola che verso mezzanotte avrebbe dovuto raggiungere i vicini terreni [...]. Dopo un po' il mondo fu immerso in una totale oscurità, resa più intensa dalla nera terra calpestata dalle masse in lento e disordinato cammino.” (Platonov 2022: 148)

Gli spazi umani, al contrario, sono quelli in cui sembra risiedere una parvenza di fine e di direzione, coincidente con la direttiva dell'industrializzazione forzata e della collettivizzazione del Piano Quinquennale, in quanto luoghi della costruzione del Socialismo, incarnati dallo zelo del personaggio dell'attivista (unico a non avere un nome proprio), funzionario del Casale formativo e fautore della dekulakizzazione forzata. Caratterizzati sempre con

una aggettivazione che sottintende una dimensione dubitativa circa il senso, il Casale Formativo o l'officina dell'orso martellatore sono i due luoghi del kolchoz dove i corpi si ammassano insieme per sconfiggere il dubbio:

“Nella grande casa del Casale Formativo c’era un’unica enorme stanza e tutti dormivano lì dentro, sul pavimento, perché fuori faceva freddo. Quaranta o cinquanta persone del popolo respiravano a bocca aperta [...]. Anche Elisej giaceva in mezzo al pavimento [...]. Trovato Voščev, Čiklin si coricò accanto a lui e si tranquillizzò fino al già più radioso mattino.” (Platonov 2022: 151-152)

L’addensamento di senso prima chiamato in causa è in questo esempio anche una vera e propria concentrazione di corpi che si stringono gli uni agli altri in un posto determinato nell’ottica di una condivisione di fine. Allo stesso modo, dopo l’espulsione rituale dei kulaki e l’avvenuta collettivizzazione, tutti i contadini del kolchoz si ritrovano insieme a lavorare nella fucina in una sorta di disperato impeto collettivo, producendo una serie di oggetti completamente inutili, accalorandosi per ogni colpo di martello, per ogni dente di erpice finito:

“Il kolchoz però, non dovendo andare da nessuna parte, si mosse dal Casale Formativo per dirigersi verso la fucina che risuonava del lavoro del martellatore [che] aveva del tutto smesso di cantare, la sua furiosa e tacita gioia si stava completamente consumando nell’impegno del lavoro e i contadini del kolchoz gli dimostravano piena partecipazione schiamazzando collettivamente come anatre a ogni battere di mazza, affinché i cerchioni ne uscissero più solidi e sicuri.” (Platonov 2022: 201)



*“Nel nostro kolchoz non c’è posto per pope e kulaki”,
Nikolaj Mihajlov, 1930*

Platonov, dunque, tramite la dicotomia tra spazio umano e spazio non umano che si è provato a mettere in luce, problematizza in chiave cosmogonica il progetto sovietico dell’industrializzazione e della collettivizzazione forzata come motori del Progresso socialista e dunque della futura felicità del proletariato:

“The Revolution was preoccupied with destroying the old foundation of society to clear the way for a new culture and home in the world. Yet again, however, the question is whether in the existential or cultural respect this new home can become a true home if the world merely hides the previous reality in the alleged destruction of it in order for this new happy building to appear.” (Lane 2018: 72)

Lo sterro e il Casale Formativo diventano così i luoghi in cui l’umanità tenta di dare uno scopo alla propria esistenza e alla realtà stessa attraverso la dottrina comunista, ritagliandolo dal “caos” primigenio dell’eterna natura nemica e dalla distruzione dei precedenti modelli sociali. Su di essi, dunque, si condensano serie semantiche antitetiche. Un primo dualismo è quello che vede l’opposizione tra antropico e non antropico: da un lato si staglia la coppia Sterro/Casale Formativo, sineddoci liminali della coppia città/villaggio

come spazio del finito, della vita, del senso; dall'altra la natura (pianura/cielo) come spazio dell'indefinito, della morte, del non-senso. Su questa dicotomia mitica si innesta una serie spazio-temporale di cui i due luoghi in questione, come anticipato precedentemente, sono i rispettivi cronotopi, ossia quel luogo letterario in cui avviene *“la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia”* (Bachtin 1975: 231-232): la coppia città/villaggio spazializza il passato come *luogo del ripudio* della tradizione da superare; la coppia sterro/Casale spazializza, a sua volta, il presente come *luogo della verifica* del Progresso nel suo svolgimento; la coppia casa proletaria comune/kolchoz, infine, spazializza il futuro come *luogo della promessa* della felicità umana, concretizzazione dell'utopia socialista. Queste tre coppie non vanno intese come tre momenti distinti in quanto esse condividono lo stesso spazio: lo Sterro e il Casale formativo (Presente) sono infatti al confine della prima coppia (Passato) e sono le fondamenta – letteralmente – della terza coppia (Futuro). Se dunque il fondamento della mitologia è quello di trasformare il caos in cosmo narrando la costituzione di tale ordine in un *prima* inteso come tempo primordiale (Ur-Zeit) che antecede e fonda paradigmaticamente il tempo empirico del *dopo* (Cfr. Meletinskij 1993) o, con Mircea Eliade, proiettando il tempo concreto “[...] *nel tempo mitico, in illo tempore, in cui è avvenuta la fondazione del mondo*” (Eliade 1975: 38), si potrebbe allora dire che il mancato mito cosmogonico di Platonov si ponga *in illo loco*.

La fondazione paradigmatica, infatti, fallisce nella verifica del presente, comportando la distruzione tanto di ciò che è stato quanto di ciò che avrebbe dovuto essere. Lo sterro rimane incompleto e dà spazio della futura vita comune diventa la tomba dell'orfana Nastja, ammalatasi proprio nella notte dei festeggiamenti per

l'espulsione dei kulaki e la realizzata collettivizzazione. L'eliminazione del nemico di classe – atto fondativo del kolchoz – voluta dall'attivista viene condannata dal Comitato regionale che mediante missiva lo definisce *“un sabotare del Partito, nemico oggettivo del proletariato”* (Platonov 2022: 210). Ciò ricalca, a livello storico, la fine di moltissimi dediti attivisti che, dopo la pubblicazione di un articolo di Stalin del 2 marzo 1930, vengono indicati come unici responsabili degli abusi della collettivizzazione forzata e dunque traditori e mistificatori della linea generale del partito (Verč 2022). *Lo sterro*, dunque, pone frontalmente una semplice domanda – in cui risuona il celebre quesito della bambina e dei cani posto da Ivan ad Alëša nei *Fratelli Karamazov* – ben sintetizzata alla fine del romanzo:

“In piedi, sopra quella bambina silenziosa, Voščev era perplesso: non sapeva più dove mai ci sarebbe stato il comunismo al mondo, se fin dall'inizio era assente nel sentimento d'un bambino e nell'emozione che solo una ferma convinzione può dare. A che scopo gli serviva ora il senso della vita e la verità sull'origine di tutte le cose, se non c'era più quel piccolo e fedele essere umano, dove la verità si sarebbe fatta gioia e movimento?” (Platonov 2022: 224)



Bibliografia:

- Andrej Platonov, *Lo sterro*, Roma, Minimum Fax, 2022.
Cura e traduzione di Ivan Verč.
- Bertrand Gervais, *Récits et actions*, Longueil, Le Préambule, 1990.
- Eleazar Meletinskij, *Il mito. Poetica folclore ripresa novecentesca*, Roma, Editori Riuniti, 1993. Traduzione di Aldo Ferrari.
- Francoise-Paul Lévy, Marion Segaud, *Anthropologie de l'espace. Habiter, fonder, distribuer, transformer*, Paris, Armand Colin, 2010.
- Giuseppina Larocca, "Platonov e il topos della natura", in *Slavia. Rivista trimestrale di cultura*, No. 4, ottobre-dicembre 2019.
- Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997. Traduzione di Strada Janovic.
- Mircea Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*, Bologna, Edizioni Boria, 1975. Traduzione di Giovanni Cantoni.
- Sandra Cavicchioli, *I sensi, lo spazio, gli umori e altri saggi*, Milano, Bompiani, 2002.
- Tora Lane, *Andrey Platonov. The Forgotten Dream of the Revolution*, London, Lexington Books, 2018.
- Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi letterari*, Milano, Bompiani 1979.
- Viktor Šklovskij, *Tret'ja Fabrika*, Moskva, Artel' pisatelej – KRUG, 1926. (La traduzione del brano tratto da questo testo è stata fatta per l'occasione da me G. E. R.).
- Vincent Jouve, *Spazio e lettura: la funzione dei luoghi nella costruzione di senso*, in Flavia Sorrentino (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando Editori, 2010.



***“Un giorno toccherà al permafrost” di
Kseniia Bolshakova. Una traduzione***

*A cura di Francesca Stefanelli
Traduzione di Francesca Stefanelli
e Rita Di Girolamo*

Abstract:

***“All the Frost Melts” by Kseniia Bolshakova.
A Translation***

In *All the Frost Melts* (2024), the Dolgan writer Kseniia Bolshakova, raised in the tundra of Popigai in a family of reindeer herders, portrays a world threatened by assimilation, extractivism, and climate change. Blending memoir, autofiction, and cultural testimony, the book interweaves childhood, language, memory, and nomadic knowledge, offering an insider’s account of the lives of the Indigenous peoples of the Russian Arctic.



Kseniia Bolshakova è un’attivista e scrittrice indigena, membro della comunità tribale dolgana Iydyna. È nata e cresciuta nella tundra di Popigai, nell’Artico russo, in una famiglia di allevatori di renne. A differenza di molti suoi coetanei di etnia dolgana, ha avuto la fortuna di crescere in una comunità interamente dolgano-parlante, apprendendo non soltanto la lingua, ma anche le pratiche e i saperi tradizionali legati alla vita nomade.

In seguito all’arresto durante le proteste contro l’aggressione russa in Ucraina, Bolshakova si è trasferita negli Stati Uniti, dove oggi è referente della gioventù indigena presso le Nazioni Unite per l’Europa orientale, la Federazione Russa, l’Asia centrale e il Caucaso.

I merzlota taet (“Un giorno toccherà al permafrost”, 2024) esplora il destino dei nomadi indigeni dell’Artico attraverso l’autobiografia dell’autrice, una bambina cresciuta nella tundra in una famiglia di allevatori di renne. Il libro parla di quei macro-sistemi e di quelle entità un tempo percepite come eterne: il permafrost, la tundra, l’allevamento tradizionale, la lingua madre. Fin dalle prime pagine, tuttavia, l’autrice mostra come nulla sia davvero inesauribile o immutabile: il permafrost si scioglie, le risorse del sottosuolo vengono consumate, mentre le comunità native vengono progressivamente strappate ai propri costumi e spinte verso l’assimilazione.

Pubblicato nel 2024 in edizione bilingue dolgano-russa, *Un giorno toccherà al permafrost* è il suo libro d’esordio. L’opera si muove tra memoir, racconto autobiografico e testimonianza culturale. Intrecciando le voci della bambina e dell’adulta, l’autrice riflette sugli effetti profondi e duraturi della colonizzazione e dell’assimilazione.

La struttura è composta da capitoli relativamente autonomi, spesso costruiti intorno a un ricordo, un episodio familiare, un insegnamento ricevuto dagli anziani o una pratica della vita



nomade. Ne emerge un mosaico narrativo in cui la dimensione autobiografica convive con quella documentaria: accanto ai ricordi dell'infanzia trovano spazio riflessioni sulla sedentarizzazione forzata, sulla perdita della lingua, sulla trasformazione dell'allevamento delle renne, sull'estrattivismo e sul cambiamento climatico nell'Artico.

Le descrizioni della tundra, delle pratiche di allevamento e della vita quotidiana evitano l'esotizzazione e si concentrano invece sulla materialità dell'esperienza: il freddo, i ritmi stagionali, il lavoro, il rapporto con gli animali, i pericoli della natura, la solidarietà tra famiglie nomadi. La tundra non appare come un paesaggio vuoto o remoto, ma come uno spazio abitato e conosciuto in ogni suo mutamento.

In questo senso il testo possiede anche un forte valore etnografico di restituzione dall'interno di un sistema di conoscenze tramandato attraverso le generazioni. Un ruolo fondamentale è affidato alla famiglia, e in particolare ai nonni materni, con i quali l'autrice ha trascorso gli ultimi anni della loro vita nomade; sono loro a trasmetterle le competenze, i racconti e i valori che continueranno a sostenerla anche lontano dalla tundra.

La memoria personale assume così una funzione testimoniale. Raccontare la propria infanzia significa preservare un mondo che rischia di scomparire e sottrarre la storia dei Dolgani alle rappresentazioni esterne che hanno fatto del Nord uno spazio disponibile alla conquista e allo sfruttamento. L'estratto qui presentato riunisce alcuni dei nuclei fondamentali dell'opera: il rapporto tra la bambina e i nonni, la vita quotidiana nell'accampamento, i pericoli della tundra e la trasmissione dei saperi ancestrali.

La questione della scomparsa delle lingue minoritarie è apparsa centrale nel dibattito portato avanti da Kseniia nelle sue presentazioni in Italia, avvenute nel giugno di quest'anno; se la

progressiva scomparsa del dolgano comporta, infatti, la perdita di un intero sistema di conoscenze, c'è anche da chiedersi chi detenga il potere della digitalizzazione delle lingue stesse, del loro uso e consumo, della trasmissione e della perdita.

L'originale del testo tradotto si trova in: Kseniia Bolshakova, I merzlota taet (autoproduzione in versione bilingue dolgano-russo), New York, United Nations Permanent Forum on Indigenous Issues, 2024.

lungo corto giorno

I

Mi sveglio nel balok. L'orologio sulla mensola dei piatti segna le sette del mattino. Le tende di pelle di renna alle finestre sono ancora tirate. Di notte puntellano la tenda di pelliccia con un bastone, così il vento non la sbatte da tutte le parti. Quando fa giorno, sollevano la pelle e mettono via il bastone.

Me ne sto stesa sotto una pesante e calda coperta di volpe artica. Fuori dalla finestra ulula il vento, nella stufa la legna fa un crepitio confortevole. I riflessi delle scintille zompano dalla fornace rovente alle pareti e al soffitto. Corrono in tondo, come se giocassero ad acchiappare. Per un attimo si fermano sulla finestra, poi saltano sui ceppi rinsecchiti, si spostano su tutti tutti i vestiti appesi alla porta, attraversano l'altra finestra e si vengono a ficcare nel mio letto, ma non riescono ad arrivare alle cose sparse sotto al letto. Poi i riflessi delle fiammelle scivolano sul tavolino basso e tornano nella loro stufa. Mi tirano a sé, voglio giocarci. Il balok è così piccolo che, se mi alzassi, arriverei fino alla stufa con tre dei miei passi da bimba. Ma la coperta mi tiene stretta nel suo abbraccio caldo, e finché il balok non sarà ben riscaldato non ho nessuna voglia di uscire.





Sul tavolo brilla fioca una lampada a cherosene. Sa di farina tostata. Il nonno versa il tè in un piattino fondo, dai bordi alti. La nonna fa tintinnare il cucchiaino contro la tazza. Bisbigliando tra loro, mescolano farina e burro nel tè. Sotto il rombo del vento, lo scoppiettio della legna e il borbottio dei miei cari, mi riaddormento.

Tolgono la pelle dalla finestra, e il balok si riempie di luce diurna. Sono già le dieci del mattino, bisogna alzarsi quanto prima: il giorno nella tundra è brevissimo, alle due fa già buio. Dalla strada arrivano pezzi di conversazioni di vicini, abbaì di cani, scatarri di renne, scricchiolio di neve. Hanno già ricondotto il branco domestico, allontanatosi dall'accampamento durante la notte.

Ogni mattina gli uomini vanno a recuperare le renne che si sono disperse alla ricerca di lichene. In inverno, sotto la neve, il cibo non si calpesta e le renne non si allontanano molto, anzi, nel gran gelo notturno restano per lo più sdraiate, scaldandosi una contro l'altra. Dall'inizio del parto fino al ghiaccio compatto, gli uomini fanno la guardia per tutta la notte. In primavera e in estate le renne vanno più lontano e spesso muoiono azzannate da lupi o orsi.

Oggi la raccolta della mandria tocca a D'okk'jo, mentre il nonno andrà al lago a controllare le reti. Ieri mi ha promesso di portarmi con sé. Mi alzo pregustando la gita. A giudicare dalle nuvole e il vento, non dovrebbe esserci bufera.

A colazione abbiamo una zuppa di farina con osso. La parte più buona, il midollo, tocca a me. La lunga cottura lo rende una massa grassa, simile a un paté compatto. Lo estraggo dall'osso stretto con il manico di un cucchiaino; schiacciato con la lingua contro il palato, il midollo si scioglie subito, spandendo in bocca il suo grasso caldo.

La dieta di chi vive nella tundra non è molto varia. In compenso, il nostro cibo è molto nutriente. La base della dieta è costituita da carne e

pesce. Le due cose più deliziose che prepara la nonna sono la gelatina di zoccoli di renna e il battuto di coregone congelato con sale e pepe. Nei suoi piatti si sente sempre la cura che ci mette. Da noi non si usa esprimere apertamente i sentimenti, ma la nonna mi cede sempre le teste di pesce pulite, perché io possa succhiarne gli occhi. Questo non è forse amore?

II

Dopo colazione, ci dirigiamo verso il lago. Per prima cosa dobbiamo catturare e aggiogare due renne. Prendere al laccio una renna non è un compito semplice. Vengono in aiuto tutti gli abitanti dell'accampamento, e la cattura delle renne è sempre un evento molto rumoroso e vivace.

Gli uomini vanno verso il branco, lacci in mano, le renne si disperdono, impaurite. Le donne sbarrano loro la strada, io con loro. Agito le braccia, grido con tutte le forze, cercando di sembrare minacciosa e autorevole come la nonna. Le renne, stordite, cambiano direzione e si vanno a scontrare con gli uomini; gli allevatori fischiano ai cani, addestrati per inseguirle. Chissà come fanno a fischiare così forte e nitido. Provo a imitarli, ma mi escono solo suoni smorzati e sputi.

Il nonno lancia il cappio su un giovane maschio vivace e lo tira. L'animale resiste con forza. La corda è tesa al massimo: la renna si divincola e fugge via. All'improvviso il laccio scivola sulla neve, proprio davanti a me, e io lo afferro. Per un attimo mi sembra di poterlo domare, ma ecco che il maschio mi rovescia e mi trascina nella neve. Mi gridano di lasciare il laccio, ma così perderemmo anche la renna!

La neve sollevata dalla corda mi va tutta negli occhi. La corda mi scivola tra i guanti di pelliccia, cerco di riacciuffarla ma finisco per staccarmi completamente: la renna scompare, lasciandomi a rotolare nella neve. La nonna accorre a vedere se





mi sono fatta male, poi torniamo al branco e continuiamo a inseguire le renne. Riusciamo a prenderle al secondo o terzo lancio.

Le renne aggiogate aspettano. Il nonno carica sulla slitta gli attrezzi per controllare le reti: il pešnia – una vanga di compensato – una schiumarola, una corda e un pezzo di incerata. Per rendere la seduta più morbida, stende una pelle di renna.

Intanto io mi cambio. Non che fossi vestita leggera o bagnata mentre inseguivo le renne: semplicemente abbiamo vestiti diversi per le uscite nella tundra e la vita nell'accampamento. Se vai a pesca, a caccia o nel villaggio ti vesti più pesante. I nostri abiti di pelle tengono bene al caldo e non diventano umidi: sotto la pelliccia di renna il calore si distribuisce uniformemente, così il corpo si riscalda ma non suda.

Le nostre reti sono distribuite in tre laghi. Il più lontano è a venti chilometri dall'accampamento, ma oggi andiamo al più vicino, sarà tra i cinque e i sette chilometri massimo. La nonna lega i cani perché non ci seguano. Io mi appollaio sulla slitta.

Il nonno si mette alla destra delle renne e tira la slitta dietro di sé. Così fanno tutti i Dolgani, mentre gli Nganasani si mettono a sinistra. Gli Nganasani fanno sempre tutto in un altro modo. Noi puliamo il pesce tenendolo per la coda, loro per la testa. E poi salutano senza togliersi i guanti. Le leggi dolgane non ci consentono di sposarci con loro. Attraversare le tracce lasciate da una slitta nganasan — anche quello è proibito...

Nonostante queste tradizioni, i Dolgani del nord hanno sempre vissuto fianco a fianco con gli Nganasani a Volochanka, Ust'-Avam e Novaja. Il mio trisavolo da parte di nonna, il Vecchio Takra, aveva un enorme branco, in cui lavoravano anche Nganasani. Nostro nonno fu espropriato, arrestato e portato via. La sua vita finì da qualche parte in terra straniera.

Quando la nonna arrivò a Novaja per il tirocinio da veterinaria conobbe gli Nganasani che avevano lavorato per suo nonno. Ricordavano con grande calore e rispetto quello "sfruttatore" dal quale il potere sovietico li aveva "liberati". Ora, a Novaja, non ci sono più renne, né tra i Dolgani né tra gli Nganasani. E se non avessero stroncato l'esistenza dei popoli nativi, le renne ci sarebbero eccome — a Novaja, a Kresty, a Katyryk, a Kheta e in tutte le altre terre dei nomadi della Siberia.

III

"Ehi-i-i!", grida il nonno, assestando un colpo sulle costole della renna in prima fila. Le renne si mettono a correre. Il nonno salta sulla slitta, vicino a me. Ci lasciamo l'accampamento alle spalle.

Le collinette di neve lasciano il posto a piccoli cumuli. Di tanto in tanto si incontrano alberelli nani solitari. Il cielo bianco come neve si riversa nella nivea tundra, creando la percezione di una distesa sconfinata. Cielo senza sole, terra senza orizzonte. La mia tundra. L'aria fredda mi riempie i polmoni. Mi chiedo, anche loro lì dentro si coprono di brina come si copre il mio scialle?

Vedendo che sono rimasta in silenzio, il nonno comincia a prendermi in giro. Fa il gradasso, dice che non ci mette niente a farmi cadere dalla slitta con il lungo bastone. Ti faccio cadere sia da qui, che di lì, dice, e mi punzecchia con l'asta.

"E allora io faccio così!" — appoggio le mani sulla sua schiena robusta.

Tra sbuffi e spintoni non riesco a spostarlo. Ridiamo forte dei miei sforzi. Non è la prima volta che piazzo le reti sotto il ghiaccio con il nonno, ma non mi era ancora capitato di controllarle. I Dolgan non misurano le reti in metri, ma in passi. Le reti corte sono lunghe venti passi, mentre quelle lunghe più di trenta. Piazziamo le reti quando il ghiaccio diventa spesso





come una scatola di fiammiferi. A un'estremità della rete leghiamo un bastone di due metri e lo caliamo nel primo buco ricavato nel ghiaccio. La corrente trascina il bastone, che si porta dietro la rete sotto il ghiaccio, distendendola. Il pescatore osserva attentamente la direzione in cui si muove il bastone e lo segue, rimuovendo la neve. Quando sul lago si è appena formato il ghiaccio, il bastone è visibile senza alcuno sforzo, ma se il ghiaccio è spesso, non è così facile riuscire a distinguerlo. Il bastone viene levigato finché non diventa bianco e visibile nell'oscurità delle acque profonde. Alcuni ci fissano sopra perfino una torcia.

Quando la rete si distende, il bastone si ferma. Allora facciamo un secondo buco e con il bastone afferriamo l'estremità della rete che è arrivata fino a noi. Affinché le reti non finiscano incastrate sotto il ghiaccio, vengono legate a un bastone posto trasversalmente sul foro nel ghiaccio. C'è un altro bastone in questa costruzione: è legato a croce a quello trasversale per indicare la posizione del buco nel ghiaccio.

Ci avviciniamo al lago. I bastoni sporgenti ci indicano dove si trova la rete e dove dobbiamo rifare i buchi. Il nonno rimuove la neve con il badile, apre i buchi intasati dal ghiaccio ed elimina i frammenti di ghiaccio con una schiumarola. In un buco lega alla rete una corda lunga quanto due reti. Da un altro tira fuori la rete dall'acqua gelida a mani nude. Mi metto l'estremità della rete sulla spalla e la tiro con tutte le mie forze. La corda si stende lentamente dove prima c'era la rete. Cammino con questo carico e sento come se tutto il peso della vita nella tundra fosse ricaduto sulle mie spalle.

Il nonno libera il pesce catturato. Tira fuori sinuose bottatrici dalle grandi teste. Me ne danno un po' per portarle ai cani e alle renne. Ne mangiamo anche noi di belle grosse; hanno un fegato grande e bianco, da cui si ricava una zuppa dolce e densa. La nonna proibisce di mangiare questo tipo di pesce. Ha studiato veterinaria e sa

che il fegato di questi pesci è cattivo e pullula di parassiti.

“Vorrei che ci fossero più bottatrici storte! – grido al nonno.”

“E cosa mangeremo allora!?” – risponde ridendo.

La corda tesa sotto il ghiaccio aiuta a rimettere la rete a posto. Stendiamo un telo cerato sulla slitta, vi sistemiamo sopra il pesce, poi lo chiudiamo e lo leghiamo. Il nostro bottino: qualche čir, un paio di peljad e cinque bottatrici sinuose.

IV

Il pesce procurato con la propria fatica è particolarmente saporito, ma nel piatto non ci salta da solo, quindi mi metto al lavoro con la nonna. Tolgo le squame, taglio la pinna inferiore e partendo da questa incisione squarcio la pancia. Tolgo l'intestino e su insistenza di nonna rimuovo con gran cura il sangue, poiché all'interno potrebbero esserci delle larve. Di solito i Dolgan mangiano il sangue del pesce in qualsiasi forma, ma non la nostra famiglia. La padella con il pesce sfrigola sul fornello. Ora posso dedicarmi alle mie bottatrici.

Che si apra il ristorante per cani! Taglio il pesce congelato con un'ascia. Con un pesce ricavi la testa, due pezzi centrali e la coda. Sistemo il pesce tagliato su un pezzo di compensato. Il piatto deve essere decorato, è pur sempre un ristorante. Faccio delle palline belle rotonde con la neve e le sistemo intorno al pesce e poi chiamo i cani.

Eccoli che già mi ronzano intorno!

Nel nostro ristorante i prezzi sono modesti: strette di zampa e abbracci. Di solito i miei visitatori, che non sono molto esigenti, lasciano persino una mancia leccandomi il viso e le mani. I cani prendono i loro pezzi di pesce e se li portano. Della decorazione di neve non interessa a nessuno;





come titolare di un ristorante per cani, forse dovrei farmi qualche domanda

Intanto il momento della comunicazione si avvicina impercettibilmente. Ogni giorno alle dieci del mattino e alle cinque del pomeriggio gli abitanti della tundra contattano il centro abitato. C'è una stazione radio in ogni accampamento. Noi abbiamo un ricetrasmittitore portatile nella baracca del nonno, perché è lui che è a capo della mandria.

Durante la sessione di telecomunicazione, i parenti dei nomadi a Popigaj si radunano dalla nonna Kapaa. In realtà non si chiama per niente Kapitolina, come potrebbe sembrare, ma Zina. Da bambina, era stata soprannominata Kapataaj (senza capelli) a causa dei suoi capelli fini. Con il tempo il soprannome si è accorciato. La nonna Kapaa e suo marito sono sempre stati nomadi, ma con l'età si sono stabiliti nel centro abitato e lì sono responsabili delle comunicazioni. Amano molto seguire le novità dalla tundra.

Tiriamo fuori l'impianto per la produzione di energia. Appoggiamo un asse con l'impianto fissatoci sopra su due panchetti. Mi siedo su questa struttura come su una bicicletta e comincio a girare a mano i pedali. Si sentono scoppiettii, squittii e ronzii. «Ožim', ožim', ricezione». A turno, gli accampamenti, in diversi canali, riferiscono la situazione. Comunicano dove si stanno spostando e come stanno le renne, si informano sul meteo e sulle novità del centro abitato. Anche mamma è venuta per la chiamata. Mi chiede come sto e dice che le manco. Il nonno mi dà il cambio ai pedali. Mi avvicino di corsa al ricetrasmittitore portatile e cerco di rispondere con poche parole e ad alta voce, ma è tutto un po' confuso. Non si può restare troppo a chiacchierare perché ci sono gli altri canali in attesa.

Dopo la comunicazione divento un po' triste. Dopotutto, mi mancano la mamma, la mia sorellina e il mio caro Popigaj. Mia mamma ha dato tutta sé stessa per la nostra grande famiglia. Quando i suoi

genitori erano nella tundra, si prendeva cura delle sue sorelle nel centro abitato. Mamma ha lavorato sempre molto affinché io e mia sorella crescissimo come brave persone e non ci mancasse nulla.

La nonna fa il letto. Il nonno accende la stufa per la notte. Sul fornello, in un secchio, si scioglie la neve. Io, stanca, strofino le tazze con un pezzo insaponato di rete da pesca. Intontita dal calore, attingo dal secchio la neve sciolta e la verso goffamente, facendola colare per terra. La nonna se ne accorge e brontola dicendo che fare così è an'yy. I nostri divieti non riguardano solo il rispetto degli spiriti, ma anche delle regole della casa.

V

Mi metto in mezzo, tra i miei cari. In tre, sul letto stretto, c'è poco spazio. La nonna mi tira a sé e mi abbraccia forte. Il nonno comincia un racconto. La sua voce bassa e calma suona come una ninnananna.

“Un vagabondo camminava nella tundra, quando trovò un osso di renna. Si ruppe il naso con l'osso, poi lo ricoprì di neve e lo imbrattò con il proprio sangue. L'osso così divenne simile a un pezzo di carne. Il poveruomo arrivò a una tenda e chiese alla padrona di cucinare una zuppa con il suo osso. Nella pentola la neve si sciolse, lasciando l'osso spoglio. Il vagabondo accusò il padrone di aver mangiato tutta la carne, così i padroni dovettero cederli un piccolo di renna. Il poveretto raggiunse un'altra tenda. Lasciò il suo piccolo di renna legato e restò a pernottare da quelle persone. Di notte strangolò il cucciolo e accusò i padroni. E loro gli resero una femmina di renna adulta.

Il vagabondo lungo la strada si imbatté in un cimitero. Disseppellì una donna sepolta di recente e la mise sulla renna. Nell'accampamento successivo, la donna cadde dalla renna. Il povero si scagliò sui padroni dicendo che gli avevano ucciso la moglie. Pretese da loro che gli dessero la figlia.





Più avanti il vagabondo vide un bracciante pascolare una grande mandria. Lo convinse a nascondersi, gli disse “devi fare così e così quando ti chiamerò”, poi andò dai padroni dell’accampamento e disse che quelle renne appartenevano a lui. Cominciò una lite. Chiamarono in causa gli spiriti della terra per decidere.

‘Spiriti della terra, di chi sono queste renne?’ tuonò il vagabondo.

‘Sono le renne del vagabondo’, rispose il pastore dal nascondiglio, con voce contraffatta.

I padroni non poterono discutere con gli spiriti e diedero all’imbrogliatore le loro renne.”

Non sento la fine del racconto. Ma so che il vagabondo visse al lungo e in ricchezza. Perché i Dolgan hanno così facilmente a quel farabutto? Perché non hanno scacciato chi li ha truffati? Ci sono persone del genere, persone che lasci entrare nella tua vita e ti derubano di tutto. E di cosa vivrà poi, un popolo che ha pagato il suo essere ospitale con la propria terra e il proprio futuro?



Tra fisica e metafisica: relazionarsi allo spazio naturale nei racconti di Vladimir Korolenko

Francesca Zanotti

Abstract:

Between Physics and Metaphysics: The Relationship with the Natural Environment in Vladimir Korolenko's Short Stories

Vladimir G. Korolenko (1853–1921), a writer, journalist, and political activist highly celebrated by his contemporaries, is a little-studied figure today, yet his works can be still relevant to explore the human-environment relationship and the concept of ‘space’. Likely influenced by his exile in Siberia, Korolenko represents multiple nuances of ‘space’. Firstly, a physical open space, which evokes in its inhabitants both a sense of belonging and a need to explore and wander. Secondly, a space whose elements mirror or engage with human life and psyche. Thirdly, a space transcending into the metaphysical, which becomes a bridge to the divine and mediates the encounter between the human and the spiritual sphere. Focusing on the short stories *Son Makara* (“Makar's Dream”, 1885), *Sokolinets* (“A Saghalinian”, 1885), *Saryj zvonar* (“The Old Bell-Ringer”, 1885), *Ogon'ki* (“Lights”, 1901) and *Poslednij luch* (“The Last Ray”, 1901), this paper explores the various ways of understanding and experiencing the human-environment relationships emerging from these works, highlighting how this bond with nature can encourage humans to reflect on both external and internal space.

“Avevo di fronte a me un brav'uomo, pieno di premura e benevolenza per tutto il mondo”: con queste parole Maksim Gor'kij (1960: 57) descrisse la prima impressione di un incontro con Vladimir Galaktionovič Korolenko (1853–1921). Sebbene sia oggi una figura poco conosciuta e studiata, in particolare fuori dal contesto russofono, nel periodo tra fine Ottocento e inizio Novecento Korolenko fu una personalità di spicco nell'ambito della letteratura, del giornalismo e dell'attivismo politico, le cui qualità umane sono ritenute “parte inseparabile della sua opera” (Babenko 1974: 425).



Il'ja Efimovič Repin, “Ritratto dello scrittore Vladimir Galaktionovič Korolenko” (1912).

Galleria Tret'jakov, Mosca

Vladimir Korolenko nacque nel 1853 a Žytomyr, nell'odierna Ucraina, da padre cosacco e madre polacca. Crebbe dunque in un contesto multiculturale e multilingue, e solo a seguito della seconda insurrezione polacca del 1863 la famiglia, per imposizione paterna, adottò esclusivamente la lingua russa. Fin dalla giovinezza ebbe a cuore il tema dei diritti umani e della difesa dei più deboli, ma le sue idee politiche non furono prive di conseguenze: arrestato nel 1879 per sospetti legami con i rivoluzionari russi, nel 1880 fu esiliato in Jacuzia, nella Siberia orientale, dove tornò anche qualche anno più tardi quando subì una condanna ai lavori forzati perché rifiutatosi di giurare fedeltà allo zar Alessandro III (De Giorgi 2023). Per circa

quattro anni, dal 1880 al 1884, Korolenko visse in esilio ed ebbe dunque modo di conoscere quella parte di Russia molto spesso sconosciuta all'*intelligencija*: riponendo grande fiducia nel popolo (di cui rifuggiva tuttavia l'idealizzazione) e nei suoi valori di resistenza, perseveranza e semplicità, studiò e interpretò a lungo la realtà contadina russa, dei cui diritti e voce si faceva interprete, aspirando al ritorno di un "*antico spirito di solidarietà collettiva*" (Pacini 1980: 6) tipico delle comunità rurali.

L'esperienza dell'esilio cambiò profondamente il suo modo di vedere e comprendere il mondo e, parimenti, fu una preziosa fonte di ispirazione letteraria. Oltre a fornire spunti tematici per le vicende e i personaggi dei suoi racconti — spesso incentrati sulle difficili condizioni di vita di persone povere ed emarginate —, l'incontro con la Siberia e, più in generale, con i vasti spazi naturali russi influenzò probabilmente anche la relazione dell'autore con l'ambiente circostante, che si riflesse inevitabilmente nelle sue opere letterarie. Molti dei suoi racconti più famosi e apprezzati, infatti, appartengono al cosiddetto "ciclo siberiano" — il noto *Son Makara* ("Il sogno di Makar", 1885), ma anche *Sokolinec* ("L'evaso di Sachalin", 1885), *Ogon'ki* ("Luci lontane", 1901), *Poslednij luč* ("L'ultimo raggio", 1901). Pur avendo in comune l'ambientazione siberiana, quasi esclusivamente caratterizzata da fitte foreste e distese innevate, questi racconti mostrano sia punti di contatto che differenze circa la rappresentazione della relazione tra spazio — inteso prevalentemente come ambiente naturale — e umanità.

Una prima accezione di questa relazione include un binomio atavico: da un lato, il radicamento che le persone percepiscono nei confronti del mondo in cui sono nate, dall'altro la libertà di vagare e scoprire cosa c'è oltre quel mondo. Spesso, infatti, si prova verso i luoghi d'origine un profondo senso di appartenenza, ma questo non impedisce di sentire, allo stesso tempo, un forte richiamo all'evasione.

All'inizio di *Sokolinec*, ad esempio, l'anonimo narratore, probabilmente un esule alla stregua di Korolenko, si trova nella sua *jurta* mentre sopraggiunge la notte e, circondato dal silenzio e dal freddo, inizia a sentire nostalgia di casa, una forte malinconia che solo chi si trova in una terra straniera può veramente capire:

"[D]avanti all'immaginazione turbata si stagliano minacciose, nella loro distanza infinita e incolmabile, quelle montagne, foreste e steppe sconfinite che si frappongono fra te e tutto ciò che è caro, lontano, perduto, che ti richiama incessantemente a sé ma che, a quest'ora, sembra scomparire dalla vista [...]" (Korolenko 1971: 172-173)

La percezione della realtà, in questo caso, è sia fisica che, soprattutto, mentale: circondato da un ambiente *čužoj*, estraneo, il protagonista ricerca conforto nella memoria di posti conosciuti e amati, con cui sente una profonda connessione. Non casualmente, l'ecologia, ovvero la scienza che studia la relazione tra gli organismi e l'ambiente circostante, contiene etimologicamente l'idea di *oikos* (dal greco antico, 'casa', ma anche 'famiglia'): un primo legame significativo che s'instaura con lo spazio deriva dal bisogno primordiale di un rifugio, di una terra natia, di una dimensione condivisa con i propri cari. Mentre il narratore, intristito dalla nostalgia e dalla nebbia grigia che lo circonda, cerca di rievocare la sensazione di casa, un viaggiatore solitario si avvicina alla *jurta* e, una volta accolto, inizia a raccontare la sua storia: rivela, innanzitutto, di chiamarsi Vasilij e di essere un evaso dalla prigione di Sachalin, la remota isola che fu colonia penale zarista. Durante il racconto della sua fuga, egli afferma di aver attraversato diversi territori selvaggi — montagne, foreste, gole —, il tutto spinto dal desiderio di morire "*almeno sul suolo siberiano, e non su quell'isola maledetta*" (Korolenko 1971: 202). Torna, dunque, il tema di apertura del racconto, ovvero la concezione dello spazio come appartenenza: il

viandante, infatti, non perde mai la speranza di rivedere la propria madrepatria, e pensa spesso con affetto alla famiglia d'origine. L'ospite resta ovviamente affascinato dalle peregrinazioni di Vasilij, ma ciò che lo colpisce di più è *“il richiamo dei vasti spazi aperti, come il mare, la ‘tajga’, la steppa”* (Korolenko 1971: 213) che intravede nel viandante, nonché l'ardore e la forza con cui egli ha continuato a desiderare e ricercare la libertà — non solo una libertà dalle catene della prigionia, ma anche una libertà di affermazione della propria esistenza, che può anche tradursi nell'esplorazione del mondo mentre ne si affrontano, e assaporano, le sfide.

Oltre a una relazione con lo spazio sviluppata attorno a temi come il viaggio, le proprie radici, il *nostos* di ulissiana memoria, in *Sokolinec* si può già intravedere un altro modo di concepire l'ambiente (che tornerà diverse volte in Korolenko): l'influenza che un determinato luogo esercita sulla psiche umana. All'arrivo del forestiero alla sua *jurta*, il narratore lo accoglie senza indugio, specificando che *“il pensiero che forse avrei dovuto passare la notte in compagnia d'un uomo il cui passato era macchiato di sangue non mi passò nemmeno per la testa. La Siberia ti abitua a vedere l'uomo anche nell'assassino”* (Korolenko 1971: 176). La realtà circostante, pertanto, non è un mero spazio in cui muoversi, bensì un contesto in cui entrare in relazione, che incide profondamente su comportamenti, abitudini e pensieri delle persone. La Siberia, con la sua fredda vastità, rende i rapporti umani sicuramente più sporadici e complicati, ma anche più profondi: vivere certe dure realtà, infatti, porta a perdere una visione semplicistica di bene e male, colpa e innocenza, scelta e inevitabilità.

Nella poetica dell'autore, lo spazio è dunque profondamente intrecciato alle persone che lo abitano: *“per Korolenko, la natura è sempre indissolubilmente legata alla vita umana: al lavoro, alla politica e alle sue complesse emozioni”* (Costlow 2013: 122). Considerando che molti degli eventi narrati nei racconti avvengono

all'aria aperta, il legame che s'instaura tra paesaggio e persone è saldo e peculiare: le descrizioni delle ambientazioni non si limitano a essere meri sfondi su cui le vicende umane si susseguono, bensì diventano parte della dimensione psicologica delle persone con cui entrano in contatto, come si è visto in *Sokolinec*, ma com'è anche in altri racconti. Ad esempio, in *Ogon'ki* il protagonista rievoca il ricordo di una cupa sera autunnale, quando, navigando sul corso di un fiume siberiano, vede brillare delle luci in lontananza. La luce diventa subito un segnale di speranza, promettendo un rifugio sicuro quanto tutto attorno è buio e incerto:

“La qualità particolare di queste luci notturne è quella di apparire ormai prossime, di vincere le tenebre della notte con il loro scintillio, di promettere e illudere allettando con la loro pretesa vicinanza. Sembra sempre che bastino due o tre colpi di remo per concludere il nostro viaggio... e invece la meta è ancora lontana! ... [...]

Molte luci — prima e dopo di allora — mi hanno illuso — e non me soltanto — con la loro apparente vicinanza. Ma la vita continua a scorrere interminabilmente tra le solite squallide rive, e quelle luci sono sempre lontane. E noi dobbiamo tornare a curvarci e a far forza sui remi.

Eppure... eppure quelle luci ci stanno sempre davanti! ...” (Korolenko 1980: 167-168)

Non importa se queste luci sono lontane, o di fatto irraggiungibili, perché il loro ruolo, qui, è più che altro allegorico: ponendosi come guida nell'oscurità, riflettono il bisogno umano di trovare un senso alla vita, di continuare ad andare avanti con speranza, anche se il viaggio è tortuoso e la destinazione sconosciuta. Pertanto, le descrizioni naturalistiche in Korolenko spesso sono *“sia cornice che simbolo”* (Babenko 1974: 431), assumendo un duplice aspetto: da un lato il realismo, l'osservazione accurata e la precisione quasi etnografica, dall'altro gli elementi mistici e simbolici.

Vi sono poi racconti in cui il contatto con lo spazio influenza la vita quotidiana delle persone e, allo stesso tempo, è promotore di un'esperienza di riflessione interiore. *Poslednij luč*, ambientato in Siberia in un piccolo abitato sulla riva del fiume Lena, si apre con la descrizione di un luogo freddo, isolato e ostile: le case, infatti, sono costruite in una gola, in fondo alla quale il fiume scorre “*stretto, insolitamente impetuoso e molto cupo*” (Korolenko 1971: 376), tanto da meritarsi il soprannome di “*Prokljataja ščel*” (“Frattura maledetta”); tutto è perennemente avvolto da un'umida penombra, e gli abitanti si distinguono per fiacchezza, macilenza e apatia. In questa atmosfera di tetra desolazione, che pervade sia l'ambiente che le persone, l'anonimo protagonista si trova a essere testimone della semplice vita quotidiana che, seppur con fatica, scorre; un episodio toccante, in particolare, ritrae un anziano signore che insegna a leggere al nipote, ma quest'ultimo fatica a comprendere le parole di fronte a lui perché, nato in quel luogo remoto, non ha mai visto un usignolo o un ciliegio selvatico. Mentre il nonno provvede a colmare le lacune del bambino, all'improvviso la luce all'interno della stanza cambia, e i due decidono di uscire dalla capanna e restare all'ingresso, “*in attesa di qualcosa*” (Korolenko 1971: 379). Presto diventa chiaro quello che stanno aspettando — nientemeno che il sole. Gradualmente, i contorni delle montagne si fanno più nitidi, le cime dei pini e dei larici s'illuminano, le rocce circostanti risplendono, e finalmente *qualcosa* accade: la luce dorata del sole raggiunge il fondovalle, “*i raggi obliqui scivolarono sulle misere casupole, si rifletterono sulle finestre di mica, sfiorarono dolcemente il viso del ragazzino, pallido ed estasiato, e [...] l'intera riva gioiva e risplendeva*” (Korolenko 1971: 382). Seppur di breve durata, questa carezza di luce ha il potere di instillare gioia e speranza nell'animo degli astanti. Si scopre, poi, che il fenomeno a cui si è assistito è l'ultima luce solare che tocca quel luogo: con l'arrivo dell'inverno, infatti, i raggi non raggiungono più il piccolo villaggio, che dovrà aspettare mesi prima di rivedere nuovamente il sole, e questa realizzazione pervade la scena di

mistica malinconia. Ad ogni modo, la luce è qui anche un potente simbolo, di fatto “*rappresenta la vita stessa*” (Kolb-Seletski 1972: 174): in un luogo inospitale e morente, dove le persone s'intorpidiscono e deprimono, i raggi del sole riempiono l'aria di bellezza e vitalità, che dà origine a un risveglio interiore che proietta i pensieri alla primavera successiva.

In altri contesti, l'influenza che un ambiente esercita sui personaggi sfuma tra il piano concreto, il piano psicologico e il piano spirituale. È il caso, in primis, di *Son Makara*, in cui la natura “*si fa commossa partecipe delle vicende umane*” (Pacini 1980: 9). Makar è un contadino di Čalgan, nella Jacuzia nord-orientale, e la sua vita nella terra circondata dalla *taiga* è caratterizzata da povertà, freddo, debiti e alcool. La sera della Vigilia di Natale, ubriacatosi a una festa, Makar si reca nella foresta e si perde nel labirinto di alberi e neve. La percezione che egli ha dell'ambiente circostante avvicina il luogo a qualcosa di vivo, dotato di volontà e intenzionalità proprie: Makar sa, ad esempio, che “*il freddo crudele non scherzava con coloro che si addentravano nella 'taigà' senza guanti e senza berretto*” (Korolenko 1980: 93) o che, di fronte al silenzio della foresta, “*essa gli si stringeva intorno con una specie di ostile ostinazione, senza mai offrirgli un raggio di luce o di speranza*” (Korolenko 1980: 93-94); gli sembra che i rami degli alberi deridano la sua impotenza urtandolo di proposito, afferrandogli i capelli, sbarrandogli la strada. Distesosi sulla neve, Makar muore di freddo, e la sua vita finisce in concomitanza dello spegnersi delle luci dell'aurora boreale. Di fronte alla morte dell'uomo, l'atteggiamento della natura muta radicalmente:

“*Adesso i larici s'innalzavano sopra il suo capo quieti e silenziosi, come vergognandosi delle loro birichinate di poco prima. Gli abeti vellutati stendevano le loro ampie braccia cariche di neve e ondeggiavano dolcemente. Dal cielo scendevano altrettanto dolcemente degli scintillanti fiocchi di neve.*”

Le miti, limpide stelle ammiccavano dall'alto del cielo azzurro attraverso il fitto fogliame, e sembravano dire: 'Ecco, vedete: quel poveraccio è morto'." (Korolenko 1980: 95)

La natura, in questo caso, si anima e diventa partecipe delle vicende delle persone – osservandole, talvolta intervenendo in esse, molto spesso corrispondendo a emozioni e sensazioni umane. Quando Makar è angosciato e spaventato, anche gli elementi attorno a lui sono inquieti e spietati: la neve lo disorienta e il gelo lo schiaccia, non solo in quest'ultima notte, ma anche nella sua intera vita in Jacuzia, costantemente esposta alle difficoltà del freddo e della misera. Makar è dunque un uomo smarrito nella *taiga* così come nella sua esistenza, e l'abbandonarsi alla gelida vastità della foresta, che contribuisce alla sua morte per assideramento, non è altro che il culmine del suo senso di solitudine e impotenza di fronte a una vita che troppe volte l'ha messo alla prova. Gli elementi del paesaggio, pertanto, influenzano notevolmente le condizioni di vita dell'uomo, rendendole dure e faticose, ma sono anche uno specchio dei suoi stati emotivi e psicologici. E questo è ulteriormente confermato da quello che succede dopo la morte di Makar: inizia, infatti, il sogno che dà il titolo al racconto, una sorta di visione ultraterrena in cui egli viene condotto al cospetto del vecchio Tojon, chiamato a giudicare i suoi peccati. Durante il cammino verso il tribunale spirituale, il paesaggio attorno a Makar cambia nuovamente: lasciandosi alle spalle la cupa foresta, egli ha la percezione di salire verso le stelle, sempre più grandi e vivide, culminando poi in una pianura dove la luce della luna è così splendente *"che su di essa si poteva distinguere chiaramente ogni piccolo fiocco di neve"* (Korolenko 1980: 98-99). Giunto davanti al giudice supremo, l'atmosfera si fa chiaramente mistica e contemplativa:

"Ed ecco che dei lembi di nebbia si levarono a circondare la pianura come una guardia d'onore. In un punto ad oriente la nebbia si fece più luminosa, come soldati coperti di corazze d'oro. [...]"

Si affacciò il sole a guardare la pianura al disopra della cresta dorata delle nuvole. E tutta la pianura s'illuminò di un chiarore accecante, mai visto. [...]"

E a Makar parve di sentire un canto meraviglioso: gli sembrava che fosse quell'antico e ben noto canto con cui la terra ogni giorno saluta il sorgere del sole. Ma Makar prima di quel giorno non vi aveva mai prestato la dovuta attenzione e soltanto allora, per la prima volta, capì come fosse meraviglioso quel canto." (Korolenko 1980: 105)

Le due parti che strutturano il racconto, dunque, *"mettono in scena la brutale durezza della vita nella natura selvaggia e l'ottimistica promessa di consolazione dopo la morte"* (Leighton 1971: 205). Dal confronto con il vecchio Tojon, infatti, Makar emergerà non colpevole: nonostante non abbia condotto una vita virtuosa e priva di peccati, viene comunque assolto perché la sua esistenza è stata sottoposta a sfide incomparabili, di cui egli è stato soprattutto vittima. Il passaggio attraverso un paesaggio innevato e illuminato dal sole, dunque, mette in contatto l'animo umano con un'esperienza spirituale che porta a riflessioni sull'esistenza terrena, sul dramma della vita, sui concetti di colpa e giustizia.

Un altro esempio particolarmente rilevante in cui il contatto profondo e coinvolto con l'ambiente trascende verso il metafisico è *Staryj zvonar'*, dal sottotitolo *Vesennjaja idillija* ("Idillio primaverile"), unico testo nel presente articolo a non essere direttamente collegato alla Siberia. L'opera racconta del vecchio campanaro Micheič, un uomo affaticato dai dolori fisici della vecchiaia e appesantito dalle pene emotive della sua vita — tra tutte, la perdita dei suoi cari (moglie, figli e nipoti), tutti morti prima di lui. La sera di Pasqua,

mentre nel villaggio tutto è “*silenzioso, pensoso, triste*” (Korolenko 1971: 5), Micheiĉ sale in cima al campanile per suonare le campane e, fin da subito, la relazione dell’uomo con lo spazio circostante è caratterizzata da un continuo rimando a un piano “alto”, superiore, inevitabilmente divino: diverse sono le espressioni legate a un campo semantico dell’altezza, come “in alto”, “dall’alto”, “verso l’alto”; e, non sorprende, Micheiĉ è presentato mentre faticosamente sale la ripida scala che lo conduce sulla torre campanaria. Egli osserva, dunque, il mondo da una posizione sopraelevata: sopra di sé ha il cielo, con le stelle, descritte come “*luci di Dio*” (Korolenko 1971: 6), che brillano luminose; sotto di sé, invece, ha la chiesa e il cimitero del villaggio. Il campanile, e con esso Micheiĉ, diventa, come nota Permjakov (2015: 242), un asse verticale i cui punti estremi sono il cielo e il grembo di terra che accoglie i corpi dopo la morte, ovvero il cimitero. In questo racconto, dunque, l’organizzazione spaziale si pone come tramite per la coesistenza di due mondi: il piano terrestre, con sue fatiche e le sofferenze, e il piano divino, con la speranza di una vita migliore nell’aldilà, e il tutto si fonde, simbolicamente, nella figura del vecchio campanaro Micheiĉ. Questa unione è ulteriormente sottolineata quando l’uomo, raggiunta la sommità del campanile, fattosi il segno della croce con gli occhi rivolti al cielo, inizia a suonare le campane e cade in una sorta di profonda trance in cui rivive il suo passato, dagli amati familiari, alle ingiustizie, ai dolori subiti durante la vita. Risvegliatosi, riprende a suonare con rinnovato vigore, e gli elementi naturali attorno a lui si uniscono in questa olistica elevazione verso il divino.

“Mai prima d’ora il vecchio Micheiĉ aveva suonato così.

[...] I suoni sembravano cantare, tremare, ridere e piangere e, intrecciandosi in una processione meravigliosa, si libravano verso l’alto, fino al cielo stellato. E le stelle brillavano più luminose, ardevano, e i suoni tremavano e fluivano, per poi ricadere sulla terra con una tenera

carezza... [...] E pareva che il vecchio campanile tremasse e ondeggiasse, e che il vento, sfiorando il viso del campanaro, sbattesse le sue possenti ali ed echeggiasse: Cristo è risorto!” (Korolenko 1971: 9)

Nuovamente, quindi, gli elementi spaziali della natura partecipano ai sentimenti umani e, in aggiunta, diventano un ponte verso il divino, convergendo chiaramente in un’unione che ha tratti di ecospiritualità.

In conclusione, esplorando l’opera di Korolenko è possibile evidenziare diverse modalità con cui l’umanità può percepire l’ambiente naturale circostante o essere influenzata da esso. Si può individuare un concetto di spazio inteso come dimensione della vita quotidiana, legata sì all’idea di luogo natò, ma anche al desiderio di libera conoscenza del mondo. Ancora più di frequente emerge un’accezione di spazio che incide direttamente sulle condizioni di vita umane e, allo stesso tempo, riflette gli stati emotivi e psicologici dei suoi abitanti. Infine, talvolta il contatto tra persone e ambiente trascende i confini fisici e sfocia in associazioni ultraterrene, mediando dunque l’incontro tra la mente umana e il piano spirituale. Al di là delle peculiari caratteristiche di queste sfaccettature, è importante notare come ognuna di esse contribuisca a rendere spazio naturale e persone partecipi di una relazione che, se opportunamente contestualizzata, permette all’umano di acquisire più consapevolezza e (ri)appropriarsi del *proprio* spazio: identitario, emotivo, interiore.



Bibliografia:

Gianlorenzo Pacini, “L’ultimo dei populistici e il primo dei dissidenti”, in Vladimir G. Korolenko, *Lettere e racconti*, Milano, Feltrinelli, 1980. A cura di Gianlorenzo Pacini.

Il’ja V. Permjakov, “Motivnaja organizacija rasskaza V. G. Korolenko ‘Staryj zvonar’” in *XIX Meždunarodnaja konferencija studentov, aspirantov i molodych učenych “Nauka i obrozovanie” (g. Tomsk, 20–24 aprelja 2015 g.)*, Tom II. Tomsk, Izd-vo Tom. Gos. Ped. Un-ta, 2015. (La traduzione di brani tratti da questo testo è stata fatta per l’occasione da me F. Z.).

Jane T. Costlow, *Heart-Pine Russia: Walking and Writing the Nineteenth-Century Forest*. Ithaca (New York), Cornell University Press, 2013. (La traduzione di brani tratti da questo testo è stata fatta per l’occasione da me F. Z.).

Lauren G. Leighton, “Korolenko’s Stories of Siberia”, in *The Slavonic and East European Review*, Vol. 49, No. 115, 1971, pp. 200-213. (La traduzione di brani tratti da questo testo è stata fatta per l’occasione da me F. Z.).

Maksim Gorkij, *Incontri*, a cura di Ignazio Ambrogio, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1960.

Natalia M. Kolb-Seletski, “Elements of Light in the Fiction of Korolenko”, in *The Slavic and East European Journal*, Vol. 16, No. 2, 1972, pp. 173-183.

Roberta De Giorgi, “Vladimir Galaktionovič Korolenko”, in M. C. Bragone, M. Caramitti, R. De Giorgi, L. Rossi, S. Toscano (eds.), *OpeRus: la letteratura russa attraverso le opere. Dalle origini ai nostri giorni*, Pomigliano d’Arco (NA), Wojtek Edizioni, 2023, pp. 1-6.

Viktoria Babenko, “Nature Descriptions and Their Function in Korolenko’s Stories”, in *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes*, Vol. 16, No. 3, 1974, pp. 424-435. (La traduzione di brani tratti da questo testo è stata fatta per l’occasione da me F. Z.).

Vladimir G. Korolenko, *Sobranie sočinenij v šesti tomach. Povesti, Rasskazy, očerki. Tom 1*, Mosca, Pravda, 1971. (La traduzione di brani tratti da questo testo è stata fatta per l’occasione da me F. Z.).

Vladimir G. Korolenko, *Sobranie sočinenij v šesti tomach. Povesti, Rasskazy, očerki. Tom 3*, Mosca, Pravda, 1971. (La traduzione di brani tratti da questo testo è stata fatta per l’occasione da me F. Z.).

Vladimir G. Korolenko, *Lettere e racconti*, Milano, Feltrinelli, 1980. Traduzione di Gianlorenzo Pacini.





***Die Walsche: sospesi tra due mondi,
l'anormalità diventa rivoluzione e scoperta***

Francesco Bressan

Abstract:

***Die Walsche: Suspended between Two Worlds,
Abnormality Becomes Revolution and Discovery***

The theme of alienation is the central core of Joseph Zoderer's novel *Die Walsche* ("The Italian", 1982), a key work of South Tyrolean literature that explores the complex question of identity in a region historically caught between two different cultures. Olga, a German-speaking girl protagonist experiences a double alienation throughout the story: rejected by her German-speaking community of origin for her interest towards the Italian language, culture and people — she is nonetheless unable to fully integrate into the Italian-speaking community of Bolzano, where she lives with her Italian-speaking partner Silvano. Olga's sense of loss and non-belonging reflects a widespread condition in South Tyrol, a region marked by decades of linguistic and cultural tensions. Zoderer transforms alienation into a revolutionary force: being seen as "abnormal" by the German-speaking community allows Olga to deconstruct deep-rooted stereotypes and prejudices, freeing herself from the discriminatory mindset of her home village. Her search for and discovery of a personal identity, beyond the patterns imposed by her community and beyond, becomes a metaphor for a possible overcoming of cultural barriers.

***Il contesto storico: il Sudtirolo tra annessione,
fascismo e autonomia***

Per comprendere pienamente la complessità tematica di *Die Walsche* ("L'italiana", 1982), è necessario inquadrare il romanzo nel suo contesto storico. Il Sudtirolo, territorio di lingua prevalentemente tedesca situato a sud del Brennero, fu annesso all'Italia nel 1919 alla fine della Prima guerra mondiale a seguito della firma del Trattato di Saint-Germain-en-Laye. Prima di tale annessione, la regione faceva parte dell'Impero austro-ungarico. L'arrivo al potere del fascismo nel 1922 e le successive politiche di italianizzazione di Mussolini segnarono profondamente le popolazioni di lingua tedesca: fu vietato l'insegnamento del tedesco nelle scuole, i toponimi furono italianizzati e ogni forma di espressione culturale in lingua tedesca venne soppressa (Costazza 2009). Questa violenta repressione linguistica e culturale generò un diffuso senso di paura e di identità minacciata tra i sudtirolesi germanofoni.

Nel 1939, l'accordo Hitler-Mussolini impose ai sudtirolesi la cosiddetta "Opzione": scegliere tra emigrare nel Reich tedesco, dove a detta del regime avrebbero ricevuto una casa e un terreno, mantenendo la propria lingua e cultura, o rimanere in Italia, rinunciando all'uso pubblico del tedesco. Questa scelta traumatica — che divise famiglie e comunità — costituisce lo sfondo biografico dell'autore stesso e permea profondamente la narrativa zodereriana (Ricaldone 2002). Dopo la Seconda guerra mondiale, il Trattato di Parigi del 1946 tra Austria e Italia stabilì che il Sudtirolo rimanesse italiano, impegnando però l'Italia a tutelare la minoranza di lingua tedesca. Nel 1948, il Primo Statuto di Autonomia istituì la Regione Autonoma Trentino-Alto Adige, ma le tensioni politiche degli anni Cinquanta e Sessanta, culminate negli attentati della *Feuernacht*, la cosiddetta "Notte dei fuochi" del 1961, dimostrarono come la questione fosse tutt'altro che risolta. Solo con il Secondo Statuto di Autonomia del 1972 il Sudtirolo ottenne una più ampia autonomia legislativa e amministrativa (Kleinert 2012: 65).

È in questo quadro storico-politico che si inserisce la vicenda narrata da Zoderer, ambientata nella fase successiva al Secondo Statuto di Autonomia del 1972 (Sommadosi 2011: 113), in cui le tensioni interetniche permanevano malgrado i progressi istituzionali. Come osserva Sommadosi (2011), la politica della separazione – anziché dell'integrazione – aveva cristallizzato le frontiere culturali tra le due comunità, rendendo di conseguenza difficile qualsiasi forma autentica di interculturalità.

Joseph Zoderer: una voce tra due culture

Joseph Zoderer nacque nel 1935 a Merano in una famiglia di madrelingua tedesca. Considerato una delle voci più significative della letteratura di lingua tedesca del secondo Novecento e della letteratura sudtirolese, Zoderer possedeva la cittadinanza italiana pur scrivendo esclusivamente in tedesco, incarnando in sé la contraddizione identitaria che caratterizza la regione di provenienza. La sua infanzia in Sudtirolo fu interrotta dall'Opzione del 1939, che portò la sua famiglia a trasferirsi a Graz, in Austria. Successivamente, frequentò un liceo in Svizzera e studiò all'Università di Vienna, senza però completare mai gli studi (Kleinert 2012: 73).

Negli anni a seguire, sul piano professionale Zoderer lavorò come giornalista per quotidiani di lingua tedesca quali il "Kurier", la "Kronen Zeitung" e "Die Presse", e come redattore radiofonico per la RAI di Bolzano. Inoltre, fu membro attivo di associazioni letterarie quali la *Südtiroler Autorenvereinigung* e la *Grazer Autorenversammlung*. Nel corso della sua carriera scrisse poesie, romanzi e libri per l'infanzia. La peculiarità della sua opera consiste nella capacità di incarnare la complessa identità della propria terra d'origine: si definì egli stesso un "*scrittore tedesco con formazione culturale austriaca e passaporto italiano*" (Salgaro, Meune 2024: 69). Il tema del sentirsi straniero ovunque – un

Fremdheitsspezialist, uno specialista in estraneità, come viene chiamato il padre di Olga nel romanzo – attraversa come un Leitmotiv tutta la sua produzione narrativa (Costazza 2009).

Attraverso la sua prosa, Zoderer non si limitò solo a narrare il Sudtirolo, ma contribuì anche a illuminarne le dinamiche storiche e culturali con sguardo critico, denunciando tanto il nazionalismo chiuso della comunità germanofona quanto le incomprensioni provenienti dalla comunità italiana. Il suo approccio, come sottolinea Sommadosi (2011), non prendeva le parti di nessun gruppo, ma si concentrava sulla rappresentazione precisa del conflitto a livello dei personaggi e delle loro appartenenze di gruppo.

Il romanzo "Die Walsche": trama, struttura e ricezione

Pubblicato nel 1982, *Die Walsche* è il romanzo più conosciuto di Zoderer, il quale contribuì a rendere noto lo scrittore di lingua tedesca fra i lettori italiani (Ricaldone 2002: 665). L'opera ottenne un successo straordinario, diventando bestseller sia in Italia – nella traduzione di Umberto Gandini col titolo *L'italiana* – sia nei paesi di lingua tedesca, dove valse all'autore numerosi premi letterari. Nel 1986 il romanzo fu adattato per il cinema nella regia di Werner Masten, film premiato con il *Fernsehpreis der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste* (Renzi 2018). In Sudtirolo, tuttavia, la ricezione fu tutt'altro che unanimemente positiva: il romanzo suscitò accese polemiche, con accuse di calunnia (*Nestbeschmutzung*) rivolte all'autore da parte di critici locali che ne contestavano la rappresentazione della comunità germanofona (de Buitelêir 2013).

La struttura narrativa del romanzo si configura in quella del romanzo in terza persona con focalizzazione interna sulla protagonista della trama. I personaggi principali sono Olga,

sudtirolese di madrelingua tedesca, il compagno Silvano, un italiano di origini meridionali, e il padre di Olga, maestro di scuola del villaggio, morto per alcolismo, da cui nasce anche Florian, il fratellastro disabile di Olga, frutto di una relazione extraconiugale. La vicenda si svolge in due spazi principali: il villaggio di montagna della Val d'Isarco dove Olga è cresciuta, e il quartiere italiano di Bolzano dove vive con il compagno Silvano. La vicenda prende avvio con il ritorno di Olga al villaggio nativo per partecipare al funerale del padre; attraverso numerose analessi, si ricostruiscono i rapporti familiari e comunitari che l'hanno portata ad allontanarsi dalla propria comunità d'origine (Brütting 2018).



Copertina del romanzo "Die Walsche" edito dalla casa editrice Haymon Verlag

I temi principali: straniamento, sradicamento e convivenza difficile

Il tema centrale del romanzo è lo straniamento, in tedesco *Entfremdung*, che la protagonista sperimenta in una forma duplice. Da un lato, Olga è rifiutata dalla comunità germanofona del villaggio, che la considera una traditrice per la sua apertura verso la cultura italiana; dall'altro, non riesce a integrarsi pienamente nella comunità

italiana di Bolzano, dove i limiti linguistici e culturali le impediscono un'appartenenza del tutto autentica. Olga è un'aliena e un'alienata al contempo, una persona divenuta *fremd* (estranea, straniera), priva di quella *Heimat* che pure ricerca. Tale condizione viene resa in modo evidente da Zoderer in diversi passaggi del romanzo:

“Quante volte, anche se per lo più solo per un momento, quando era sola con Silvano o, più spesso ancora, con lui in mezzo ai suoi amici chiassosi, s'era improvvisamente sentita estranea e disorientata, a ogni modo spaesata, come se loro, Silvano e lei, non potessero mai stare insieme completamente, mai varcare quell'ultima barriera di divisione e accostare finalmente le teste. Un'estranea, proprio un'estranea s'era sentita a volte con lui nel quartiere degli italiani, ma anche lì, nella casa dove era cresciuta, nel luogo dove pure era nata, dove tutto avrebbe dovuto esserle familiare, tutto le rovinava sul capo e sul petto con angosciante estraneità, calava in lei attraverso occhi e orecchie e scendeva giù a opprimerle il cuore.” (Zoderer 2022: 19)

Strettamente legato allo straniamento è il tema dello *sradicamento* e dell'assenza di una patria (*Entwurzelung und Heimatlosigkeit*): Olga non si riconosce nella propria comunità d'origine, ma ne coglie piuttosto le dinamiche negative e discriminatorie. Il villaggio è caratterizzato da misoginia – l'amica Anna è maltrattata e sfruttata dal marito –; da violenza contro i più deboli – il fratellastro Florian, disabile, viene emarginato e picchiato dai bambini del villaggio –; da una forte ideologia della *Heimat* fondata sulla xenofobia e sull'anti-italianismo. Tali dinamiche rappresentano il frutto di una politica di separazione etnica istituzionalizzata che ha portato nel tempo a cristallizzare certe pratiche, rendendo la xenofobia una sorta di colla identitaria in grado di tenere insieme una comunità altrimenti in dissoluzione (Sommadossi 2011).

Particolarmente significativa è la dimensione linguistica della difficile convivenza tra le due culture, in cui la lingua viene percepita come barriera principale al dialogo interetnico. Tale tensione è ancora viva nel Sudtirolo contemporaneo e allo stesso tempo rappresenta una problematica attuale e costante nei diversi ambiti istituzionali e amministrativi della regione (Salgaro e Meune 2024). Nel romanzo, Olga si trova a ricoprire il ruolo “*d’una che avesse difficoltà di parola*”, costretta a semplificare i propri pensieri e a “*esistere per gli altri solo a metà*” (Zoderer 1982). Zoderer fa della questione linguistica un tema di portata esistenziale, che trascende il mero aspetto comunicativo per investire l’intera costruzione dell’identità soggettiva (Kruse 2009). La questione linguistica assume nel romanzo le sembianze di un ostacolo che impedisce l’apertura al dialogo tra i due gruppi etnici:

“Lo aveva constatato lei stessa come allo sportello della posta in città o alla biglietteria della stazione non avesse chiesto mai un francobollo o un biglietto se non in tedesco, infuriandosi se l’impiegato italiano non lo capiva e convocava con la frase – Io non parlo tedesco, - un suo collega in grado di comprenderlo.” (Zoderer 2022: 31)

La chiusura al dialogo e la difficile convivenza viene accentuata anche attraverso una sorta di squilibrio tra le due lingue, dove la lingua tedesca viene dipinta come una lingua di seconda classe:

“Nei primi giorni era andata spesso alla stazione, dove stavano i treni, o anche in fila davanti agli sportelli, aveva ascoltato gli orari di arrivo e gli orari di partenza e i ritardi annunciati attraverso l’altoparlante: l’italiano sempre perfetto, il tedesco ridicolmente storpiato.” (Zoderer 2022: 45)



In riferimento all’attuale e complessa questione linguistica in Alto Adige, nell’autunno del 2019 fu realizzato dal partito politico Süd-Tiroler Freiheit un manifesto che denunciava l’insufficiente conoscenza della lingua tedesca da parte dei medici italiani. Il manifesto fu affisso in diversi luoghi pubblici della provincia di Bolzano, suscitando sdegno e scandalo nella popolazione locale.

La discriminazione e il black sheep effect

Un ulteriore tema di particolare rilievo affrontato all’interno del romanzo è quello della discriminazione e dell’esclusione. Olga viene etichettata come “*die Walsche*” sin dall’infanzia, quando i compagni di scuola – che già rifiutavano di fare i compiti di italiano – la definirono con questo epiteto dispregiativo per la sua apertura verso la lingua italiana (Brütting 2018: 175; Kruse 2009: 317). Il termine *Walsche*, forma dialettale bavarese-tirolese del termine *Welsche*, indica in senso sprezzante gli italiani, e la sua attribuzione a Olga sancisce simbolicamente la sua esclusione dalla comunità germanofona, nonché la sua integrazione nella vita del paese. Attraverso un’analisi approfondita, Brütting ripercorre la complessa etimologia del termine, dalle radici celtiche fino all’uso dispregiativo moderno, dimostrando come esso condensi secoli di conflitti interculturali.

L'atteggiamento di esclusione e discriminazione attuato dalla comunità tedesca nei confronti di Olga può essere interpretato come un meccanismo che si spiega attraverso il concetto sociopsicologico di *black sheep effect* (Sommadosi 2011: 114), fenomeno strettamente connesso alla formazione dell'identità sociale, in cui i membri devianti di un gruppo vengono esclusi da un gruppo sociale per preservare l'identità collettiva. Olga, pur appartenendo genealogicamente, linguisticamente e culturalmente alla comunità germanofona, è trattata come una straniera e una traditrice. Zoderer descrive con precisione il sistema di piccole esclusioni quotidiane: le mani che vengono strette con imbarazzo, gli sguardi obliqui, i mancati inviti in casa dai compaesani, anche quando si trova in veste di acquirente. Persino la parrucchiera Helene, incontrata da Olga durante il soggiorno al villaggio, interagisce con lei solo attraverso il riflesso nello specchio, metafora della sua doppia e mediata esistenza (Sommadosi 2011).

La discriminazione non si limita tuttavia alla comunità germanofona. Anche nella comunità italiana di Bolzano Olga è oggetto di categorizzazioni stereotipate: gli amici di Silvano, benché animati da curiosità e apertura verso la sua cultura e le corrispettive tradizioni, finiscono per proiettare su di lei il cliché dell'esotica nordica, rendendola bionda nell'immaginario collettivo pur essendo scura di capelli. Tale forma di mitizzazione del nativo, benché esercitata in spirito amichevole, priva anch'essa Olga di un'identità autentica (de Buitelêir 2013). La discriminazione nella comunità italiana è però descritta come non intenzionale – più uno scherzo inconsapevole che un atto ostile – a differenza di quella della comunità germanofona del villaggio che risulta più strutturale e cosciente.

Stereotipi culturali e loro decostruzione

Il romanzo è attraversato da un insieme di stereotipi culturali che Zoderer presenta per poi metterli in discussione. I tedeschi si caratterizzano

come disciplinati, autoritari e puntuali; d'altro canto, la comunità del villaggio viene descritta nella trama come chiusa, xenofoba e rozza. Gli italiani, al contrario, sono presentati come caotici e disorganizzati – Olga descrive il servizio in una macelleria di Bolzano come confuso e imprevedibile – ma anche come socievoli, caldi e festosi, come si dimostrano essere gli amici di Silvano (Kruse 2009: 317).

Tuttavia, i tipici cliché culturali attribuiti alla popolazione italiana e tedesca, e che appaiono più volte all'interno del romanzo, subiscono una decostruzione che avviene su più livelli. In primo luogo, la figura del padre di Olga che incarna il paradosso dell'ideologia della *Heimat*: un uomo cresciuto come trovatello, "*ohne Familie [...] wie ein Fremder aufgezogen*" (cresciuto come uno straniero senza famiglia), che si aggrappa al concetto di patria proprio perché non l'ha mai sentita sua (Zoderer 2022: 27). Allo stesso tempo, egli elogia la puntualità tedesca come valore supremo, eppure – come nota Olga – lui stesso non era mai puntuale. Il padre è dunque un "*einheimischer Fremder*" (un indigeno estraneo), definizione che si estende alla condizione esistenziale di molti personaggi zodereriani (Costazza 2009). La decostruzione passa anche attraverso la relazione tra Olga e Silvano, il cui nucleo interculturale demistifica concretamente le costruzioni identitarie di entrambi i gruppi.

Un episodio emblematico è quello in cui gli amici italiani di Silvano si vestono da tirolesi e cantano canzoni montanare, talvolta di contenuto nazista, senza comprenderne il testo. Olga osserva con distanza critica questo tentativo di appropriazione folkloristica: gli italiani cercano di condividere la cultura degli indigeni germanofoni, ma in modo ingenuo e superficiale. Tale episodio illustra con ironia ulteriormente la complessità della convivenza, poiché anche il biculturalismo può apparire come una forma di cliché se non è accompagnato da una certa comprensione autentica.

Il cibo come ponte tra culture

Una delle metafore più efficaci che promuove un'immagine della convivenza culturale nel romanzo è quella del cibo. Zoderer utilizza lo *speck* (prodotto tipico altoatesino) e gli *spaghetti* come simboli del possibile incontro tra le due culture. Quando gli amici italiani di Silvano mangiano lo speck, o quando Olga mangia della pasta con lui, si realizza una forma concreta e quotidiana di scambio culturale che trascende le barriere ideologiche e linguistiche. Il cibo diventa così metafora di un biculturalismo vissuto non come astrazione politica ma come una pratica corporea e affettiva, in cui ciascuno accetta e fa propri elementi dell'altro. Questa accettazione culinaria dell'alterità contrasta efficacemente con la chiusura xenofoba del villaggio descritta da Zoderer.

Normalità e anormalità: il carattere rivoluzionario di Olga

Nell'economia ideologica della comunità tedesca, Olga e suo padre vengono entrambi considerati degli anormali. Tuttavia, i due personaggi si distinguono nel modo in cui affrontano la marginalità adottata dal villaggio nei loro confronti. Da un lato, il padre non riesce a fuggire dalla comunità che lo ha sempre rifiutato: egli si adatta alla mentalità chiusa del villaggio, aggrappandosi all'ideologia della *Heimat*, fino a morire di alcolismo, e rimanendo vittima di coloro per cui aveva rinnegato sé stesso. Olga, al contrario, compie un atto di liberazione: trasferendosi con la madre a Bolzano, si affranca dalle strutture discriminatorie della comunità d'origine e intraprende una ricerca di identità personale al di fuori degli schemi imposti dalla collettività.

Olga porta così a termine un percorso di maturazione interiore: il viaggio verso la città, pur con tutte le ambivalenze e i fallimenti che esso comporta, e la fuga dalla propria comunità e la sua

mentalità discriminatoria costituiscono una presa di coscienza da parte della protagonista (Salgaro e Meune 2024: 71). Alla fine del romanzo, quando Olga risale in macchina per lasciare il villaggio dopo il funerale del padre, compie il gesto simbolico di baciarsi il dorso della mano – un'autoconsolazione interpretata come un vero e proprio atto di emancipazione (Renzi 2018: 45). Olga non ha trovato integrazione né nel mondo tedesco né in quello italiano, ma ha guadagnato la consapevolezza della propria condizione e il rifiuto consapevole dell'etichetta di “straniera” attribuitale dagli altri.

Il carattere rivoluzionario di Olga risiede proprio in questo: la sua “anormalità” agli occhi della comunità germanofona e italoфона – il suo non conformarsi all'identità etnica imposta – diventa la condizione che le permette di decostruire i pregiudizi e le discriminazioni di entrambe le comunità. Tale posizione al confine tra i due mondi, lungi dall'essere solo fonte di sofferenza e perdita di sé, diventa una prospettiva critica privilegiata da cui smascherare le falsità e le inconsistenze di entrambe le ideologie identitarie.

La relazione interculturale tra Olga e Silvano

La relazione tra Olga e Silvano costituisce uno dei nuclei narrativi centrali del romanzo e forse il suo elemento più innovativo. La loro relazione viene presentata come una coppia biculturale che promuove, nel vissuto quotidiano, una forma di convivenza multiculturale: i due condividono la vita domestica, gestiscono insieme un bar nel quartiere industriale di Bolzano, accettano reciprocamente le tradizioni dell'altro (Salgaro, Meune 2024). Tuttavia, la relazione è segnata da una distanza residua che non si riesce a colmare del tutto: i malintesi linguistici, le aspettative culturali diverse, il peso della presenza degli amici di Silvano creano una sorta di “*Trennwand*” (barriera di divisione) che i due protagonisti non riescono a superare completamente. In questo senso assume il

tema della coppia biculturale nelle opere di Zoderer una dimensione malinconica, data l'impossibilità della coppia di superare completamente le difficoltà di comunicazione nate dai conflitti storici (Kleinert 2012: 85). Nonostante ciò, il biculturalismo rappresentato dalla coppia racchiude in sé anche una valenza positiva: la relazione di Olga con Silvano rappresenta un'apertura verso l'alterità che, pur con le sue difficoltà, si oppone al desiderio di rimanere nella propria gabbia etnica e alla chiusura xenofoba manifestata dalla propria comunità (Kleiner 2012: 78). La coppia interculturale diventa così metafora di un possibile, se pur faticoso, superamento delle barriere etniche.

Attualità delle tematiche: la questione linguistica e la convivenza interetnica

I temi che permeano *Die Walsche* rimangono di estrema attualità nel Sudtirolo contemporaneo. La questione linguistica, in particolare, continua ad animare il dibattito pubblico: come documentano Salgaro e Meune (Salgaro e Meune 2024: 60-68), nonostante la politica bilingue promossa dalle istituzioni, i due gruppi linguistici principali tendono ancora a formare comunità separate, con scarsa interazione quotidiana. I meccanismi di categorizzazione sociale descritti da Zoderer, tra cui la distinzione tra “noi” e “loro”, l'uso del dialetto come barriera linguistica e la difficoltà nel costruire identità plurali, sono attestati empiricamente dagli studi sociolinguistici recenti, nonché da recenti e interessanti pubblicazioni che analizzano la spinosa questione del bilinguismo nella regione (Gabriele Di Luca 2025).

Le tematiche zodereriane trovano, inoltre, risonanza in contesti più ampi: il conflitto tra diverse etnie, la paura del diverso e la difficoltà della convivenza multiculturale sono fenomeni che si manifestano in molti contesti contemporanei, dall'Europa orientale al Medio Oriente. Tuttavia, vale la pena sottolineare che la specificità del romanzo di Zoderer risiede nella capacità di aver

saputo trasformare tali tensioni in materia narrativa capace di promuovere riflessione critica e dialogo culturale.

Conclusioni

Die Walsche di Joseph Zoderer è un'opera che supera i confini regionali per farsi voce di una condizione umana universale: quella di chi abita le frontiere culturali, senza appartenere pienamente a nessuna delle due sponde. Zoderer trasforma l'estraneazione di Olga in una forza critica e rivoluzionaria, capace di smascherare le costruzioni ideologiche che alimentano la discriminazione, l'esclusione e l'odio verso ciò che è diverso. La letteratura diventa così, nella struttura del romanzo, uno strumento privilegiato per promuovere il dialogo interculturale, il multiculturalismo e la convivenza pacifica tra comunità diverse (Salgaro, Meune 2024).

La complessità della figura di Olga – straniera in patria e straniera altrove, anormale per la propria comunità; eppure, portatrice di una visione più libera e umana – continua a parlare a chi si trova a vivere nella tensione tra identità multiple, ed è proprio in questo aspetto che il romanzo di Zoderer mantiene intatta la propria forza interpretativa e la propria capacità di indagare le diverse e complesse sfaccettature del presen

Bibliografia:

Alessandro Costazza, “Südtirol”, in Francesco Fiorentino, Giovanni Sampaolo (eds.), *Atlante della letteratura tedesca*, Macerata, Quodlibet, 2009, pp. 265-273.

Bernhard Arnold Kruse, “Spielarten der Fremdheit. Zur ästhetischen Gestaltung von ethnisch-kultureller Differenz und Alterität in den Südtirol-Romanen von Joseph Zoderer”, in *Germanistentreffen Deutschland – Italien*, Bonn, DAAD, 2009.

Gabriele Di Luca, *Lingue matrigne*, Bolzano, Alfabeta, 2025.

Joseph Zoderer, *Die Walsche*, München, Carl Hanser Verlag, 1982.

Joseph Zoderer, *L’“italiana”*, Milano, La Nave di Teseo, 2022. Traduzione di Umberto Gandini.

Luca Renzi, “A proposito di alcuni scrittori dell’Alto Adige e non: Joseph Zoderer, Sabine Gruber, Francesca Melandri”, in *LINGUAE & [Rivista di lingue e culture moderne]*, No. 2, 2018, pp. 39-55.

Luisa Ricaldone, “... là dove ora ero di casa e dove però non ero mai stato prima’: considerazioni sull’idea di patria e di identità nazionale nei romanzi di Joseph Zoderer”, in *Italies*, 6, 2002, pp. 665-680.

Massimo Salgaro, Manuel Meune, “Neither Italian nor German: From Ethnolinguistic Tensions to Intercultural Dialogue in Two Contemporary South-Tyrolean Novels”, in *Revue transatlantique d’études suisses*, No. 12/13, 2024, pp. 57-84.

Nóra de Buitelétr, “Literary Production and Identity Politics in the South Tyrol: the Case of Joseph Zoderer’s *Die Walsche*”, in *Austausch*, Vol. 2, No. 1, 2013.

Richard Brütting, “Die Walsche, romanzo di Joseph Zoderer. Considerazioni su un etnonimo sudtirolese”, in *Il nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria*, Vol. 20, 2018, pp. 173-184.

Susanne Kleinert, “Il problema identitario nell’Alto Adige: discorso politico e letteratura a confronto (Joseph Zoderer, Francesca Melandri)”, in *Noires ambivalences: à la mémoire d’Alain Sarrabayrouse*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, pp. 63-85.

Tomas Sommadossi, “Literarischer Intoleranzdiskurs. Joseph Zoderers Roman *Die Walsche* (1982) aus sozialpsychologischer Sicht“, in *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv*, No. 30, 2011, pp. 109-118.

Né adulto né bambino. Il privilegiato spazio di confine in “Die Blechtrommel”

Silvia Girotto

Abstract:

Neither Adult nor Child. The Privileged Liminal Space in “The Tin Drum”

Günter Grass, Nobel Prize laureate in 1999, is recognised among the most important German authors of the second half of the 20th century. His masterpiece *The Tin Drum* (“Die Blechtrommel”, 1959) is the first of the Danzig trilogy and the main topic of this essay, whose aim is to analyse the liminal space occupied by its protagonist Oskar Matzerath, a three-year-old boy who refuses to grow up. Written through the lens of magic realism, the novel follows Oskar’s life, where a constant feeling of exclusion leads him to create a physical and social distance between himself and the rest of the people around him. He refuses life as the public knows it, every kind of acceptance and identification with a group and lives from age 3 to 30 as an outsider. Nevertheless, Oskar’s exclusion allows him to live in a liminal space between different roles, duties and responsibilities, without entering any of them. The never-developing Oskar with his little drum represents the absence of any will to take part in social life and history, leading to a broader depiction of the German social, economic and political situation just before, during and after the Second World War.

Günter Grass, Premio Nobel per la letteratura nel 1999, è considerato uno dei più importanti narratori della letteratura del secondo dopoguerra tedesco. Nato nel 1927 e deceduto nel 2015, Grass era originario della città di Danzica, una città di confine, contesa alla sua nascita tra Germania e Polonia. Lo stesso autore si trova in una situazione simile: il padre aveva origini tedesche ed era di religione protestante, mentre la madre era una cristiana cattolica originaria della Polonia. Fin dall’inizio Grass esperisce dunque una condizione di confine, di esistenza tra due mondi, che riporterà in varie sfumature in quello che è uno dei suoi lavori più importanti, ovvero *Die Blechtrommel*. Il titolo italiano *Il tamburo di latta* ricalca quello originale, uscito per la prima volta in Germania nel 1959 e primo di una trilogia che oltre a questo libro comprende, in ordine, *Katz und Maus* (“Gatto e topo”, 1961) e *Hundejahre* (“Anni di cane”, 1963). È inoltre presente una trasposizione cinematografica dell’opera, uscita nel 1979 sotto la direzione di Volker Schlöndorff.

Blechtrommel è un romanzo in cui è possibile identificare il concetto di spazio – e soprattutto di limite tra spazi differenti – in vari aspetti. A partire dal confine geografico della città di Danzica, ambientazione dell’opera, vari passaggi della vita del protagonista Oskar si svolgono al limite tra spazi differenti, siano essi fisici o psicologici. Il confine può essere tuttavia letto anche come uno spazio comune a due identità, in cui l’entità che si trova su di esso assume caratteristiche sia di uno spazio che dell’altro. Propria del protagonista di *Blechtrommel* è effettivamente la perenne condizione di esistenza al confine, in bilico tra due mondi e due identità. (Beyersdorf: 1980) Si vedrà nel corso di questo contributo come Oskar si inserisca in modo particolare in una condizione a metà tra l’età adulta e l’infanzia e di come egli ricerchi una vita sempre al margine, entrando a fare parte – solo momentaneamente – di vari luoghi e categorie. Questo spazio marginale si risolve al di là di quello che viene identificato come *Grenze*, quindi come linea di separazione vera e propria,

secca, tra due entità, venendo rappresentata piuttosto dal concetto di *Schwelle*, ovvero di soglia, uno spazio condiviso a sé stante e che permette di osservare contemporaneamente sia una posizione che l'altra.



La narrazione di questa opera ruota attorno alla vita di Oskar Matzerath, un bambino nato come Grass in una zona di confine tra Polonia e Germania e che come lui gira fin da piccolo tra le strade di Danzica. Per l'autore, che incarna le principali caratteristiche della letteratura successiva alla Seconda guerra mondiale, incentrare un libro così voluminoso e ricco su un personaggio che della guerra non conosce quasi nulla può sembrare di primo acchito una scelta particolare, quasi provocatoria. Tuttavia, per Grass, il quale nel corso della sua intera vita si troverà a confrontarsi con l'eredità di uno Stato osservato con sospetto da tutti i propri vicini e non solo, questa scelta rappresenta una naturale possibilità di esprimere la condizione di una Germania e di cittadini che non si vogliono riconoscere in ciò che sono stati. Accettare le proprie colpe come carnefici di milioni di persone significa per la popolazione tedesca del secondo dopoguerra assumere su di sé una colpa che ogni popolo faticherebbe a portare. Più facile è rifiutare questa condizione, cercare di crearsi uno spazio "altro", provare ad identificarsi in qualcosa

di diverso ed evitare le responsabilità che la Germania come Stato si sta addossando. Il piccolo Oskar, a soli tre anni, rifiuta lo sviluppo, l'età adulta e le responsabilità che ne derivano come lo stesso scrittore tedesco – e come lui molte altre persone. (Baker 2005) Oskar e Günter vorrebbero fermarsi e rifiutare i doveri che la Storia impone loro. Oskar stesso nega una formazione, non rappresenta l'eroe del proprio romanzo, bensì un antieroe che rifiuta ogni forma di avanzamento.

Questa presentazione del testo spinse una parte della critica a non vedere di buon occhio *Die Blechtrommel* fin dall'inizio. Ancora sconosciuto come autore, Grass lesse per la prima volta un capitolo della sua opera ad un incontro del gruppo avanguardista *Gruppe 47*, che intendeva risollevarla la letteratura tedesca dopo il declino e la repressione operate dal regime hitleriano, e ricevette per questo testo il premio conferito dal gruppo stesso. Mentre gli esperti riconoscevano e celebravano la novità di questo genere di romanzo, altri invece lo ritennero un mero esercizio di stile, affermando che il romanzo non avrebbe avuto alcun successo e che si sarebbe limitato ad essere "il caso dell'anno". Così in effetti avvenne e l'opera venisse definita un "Skandalroman" e il suo protagonista una "figura allegorica di mostruosità difficilmente accettabile" da Günter Blöcker, uno dei principali critici letterari del tempo. Nonostante queste critiche, che ritenevano il libro un fenomeno del momento e che in realtà si limitano a piccoli quotidiani regionali, sia le principali testate della Germania che i singoli critici affermati tendevano ad elogiarne l'idea e l'autore. (Neuhaus 2016)

Il senso di inadeguatezza

Die Blechtrommel si apre con la descrizione della condizione di un Oskar ormai entrato nell'età anagrafica adulta e chiuso nella camera di un ospedale. Visitato dall'infermiere Bruno, rimane chiuso nello spazio ristretto della sua stanza, un luogo asettico e privo di ogni caratterizzazione. Un

luogo primordiale, come primordiale era il ventre materno, in cui Oskar vorrebbe tornare non appena nato. Oskar inizia infatti a raccontare la propria vita e, dopo la narrazione del proprio concepimento, afferma:

“Solo e incompreso Oskar giaceva sotto le lampadine, deducendone che le cose sarebbero rimasta così finché in capo a sessanta o settant’anni un definitivo cortocircuito non tagliasse la corrente a ogni fonte di luce, dimodoché la voglia gli è passata ancor prima che questa vita sotto le lampadine prendesse il via; e solo la prospettiva del tamburo di latta mi ha trattenuto quel giorno dall’esprimere più sonoramente il desiderio di un ritorno alla mia embrionale posizione cefalica.

Per giunta la levatrice aveva già tagliato il cordone ombelicale; non c’era più niente da fare.” (Grass 2020: 44)

La curiosa vita di Oskar inizia dunque con la sensazione di essere fuori luogo all’esterno del corpo della madre e la prospettiva di crescere non è contemplata nei piani del bambino. I primi spazi manifestati nel testo sono dunque fisici: da una parte la contrapposizione tra terra tedesca e polacca data dai genitori, dall’altra il contrasto tra la sicurezza del grembo materno e il pericolo del mondo esterno. Grass si avvale, inoltre, fin dalle prime pagine di uno stile narrativo tipico del Novecento non solo europeo, ma internazionale, quale il realismo magico: una modalità di scrittura che mescola realtà e fantasia, concretezza e immaginazione, confondendo i due piani. In questo modo egli presenta come naturale l’assurda decisione di Oskar di buttarsi dalle scale del negozio di famiglia all’età di tre anni per fermare la propria crescita, almeno esteriormente. Incredibilmente, riesce nel suo intento, continuando a sviluppare capacità e competenze e apprendendo conoscenze come un bambino, poi un ragazzo e poi un uomo della sua età anagrafica, mentre il corpo rimane quello di un treenne. Si mostra quindi in questo contesto un’ulteriore

condivisione di spazi, questa volta di tipo temporale, tra lo scorrere del tempo e il suo fermarsi, una contrapposizione che si traspone anche in quella tra finzione e realtà: mentre la mente e la personalità di Oskar permangono nell’ora, nel tempo che passa, il corpo del protagonista rimane bloccato nel passato, senza sviluppo. Mentre la psiche procede sul piano della realtà, il corpo entra in una dimensione fantastica, in cui smette di crescere. Simbolo dello stop forzato della crescita è il tamburo di latta, un giocattolo promesso dalla madre al piccolo protagonista e a cui Oskar si aggrappa come ad un’ancora di salvezza che gli permette di rimanere in questa condizione. Oltre all’attaccamento per questo oggetto, la vita di Oskar è caratterizzata anche da una capacità unica: spaccare il vetro con la potenza della propria voce, arrivando a dare vita a situazioni al limite dell’assurdo durante tutto il romanzo, in cui utilizzerà questo suo potere per minacciare, vendicarsi o per semplice diletto.

Un’identità a metà

È evidente a chi legge, ma non agli altri personaggi della storia, che Oskar rimane un bambino solo esteriormente, mentre apprende a leggere senza problemi fino a divorare i libri di Goethe e Rasputin, concessigli dalla madre perché questa è convinta che egli non riesca a capire ciò che viene descritto. Il bambino, dal canto suo, decide di dare credito a questi pensieri e finge di essere realmente incapace di imparare a leggere, isolandosi ulteriormente e in maniera volontaria da ogni ambito della vita che gli sarebbe proprio, come la scuola e gli amici.

Oskar vive una vita intrappolato tra identità e non identità, tra presenza e assenza. Al contrario di ogni sorta di *Bildungsroman*, la sua ricerca di identità lo porta ad una costante sensazione di vita a metà, senza conoscere realmente le proprie origini e il posto che deve occupare nel mondo. (Beyersdorf 1980, Craig 2016) In mezzo ad un

triangolo amoroso tra Matzerath, Bronski e la propria madre, passando poi per essere attore di uno stesso triangolo con il padre e la giovane Maria, egli cerca costantemente un punto di appoggio, avvicinandosi alla condizione di bambino ora, di adulto poi, di contrabbandiere, di membro di un circo, di becchino e tanti altri, senza mai identificarsi tuttavia completamente in alcuna identità. Ognuno di questi spazi rappresenta sempre una condizione al margine: il contrabbandiere è al confine della legalità, il circo è al margine della società, il becchino è in uno spazio costantemente in bilico tra la vita e la morte. Ognuno di questi posti rappresenta un limbo, in cui si riconosce un Oskar che cerca di fare parte di un gruppo, ma senza mai entrarvi completamente e lasciandolo dopo poco tempo. L'unica possibilità di aggrapparsi a qualcosa di stabile in questa condizione è rappresentata dal tamburo di latta, che lo accompagna ovunque vada e che lo aiuta a raccontarsi davvero, ad esprimersi quando le parole, usate con parsimonia da Oskar stesso, non sono in grado di spiegare quanto accade e i propri sentimenti. Il tamburo permette di eseguire una dinamica di performance autonoma rispetto al resto del mondo, una sorta di azione per creare una difesa personale dall'esterno. Si tratta di un'azione di rifiuto del mondo in cui non riesce a inserirsi, primo fra tutti l'ambito familiare della piccola borghesia mercantile di Danzica (Craig 2016).

Nel corso dell'opera Oskar si interfaccia con numerosi altri personaggi, tra cui naturalmente i membri della propria famiglia. Sono questi stessi personaggi a contribuire ad ampliare il senso di ambiguità e estraneità nella sua vita: la madre Agnes, di origine polacca, è infatti sposata con Alfred Matzerath, tedesco, ma ha una relazione stabile con il cugino Jan Bronski, amico di Alfred. La paternità stessa di Alfred viene messa in dubbio durante tutto il romanzo, in quanto l'autore lascia intendere che la relazione tra i due amanti sia iniziata prima della nascita del figlio e lo stesso Oskar riprende più volte durante la sua narrazione le proprie somiglianze con Bronski, mentre

Matzerath viene definito quasi sempre "presunto padre". Oskar viene dunque a trovarsi in un limbo anche nell'ambito delle proprie origini, mai definite del tutto (Beyersdorf 1980).

Oltre ai familiari, a Bronski e ad alcuni vicini, Oskar incontra durante la sua giovinezza Bebra, un uomo affetto da nanismo che diventa uno dei pochi punti di riferimento per lui sia in un primo momento durante l'infanzia che in un successivo incontro, diversi anni dopo il primo. Nonostante le somiglianze nella condizione, tuttavia, Oskar e Bebra sono molto diversi, a partire da quella che è la natura della loro condizione: se Bebra è nato in questo modo e il suo aspetto è involontario, Oskar ha attivamente scelto di appartenere ad una categoria altra, o meglio di allontanarsi da ogni identificazione con una categoria.

Da Bebra Oskar apprende ulteriormente come rimanere nello spazio dell'indefinito, mai schierato, osservando quanto avviene senza prendere una posizione e definendosi. Grazie a lui entra nell'ambiente del circo, imparando a posizionarsi al di fuori delle regole sociali e di tutto ciò che è considerato "normale". Si tratta tuttavia solamente di una fase, in quanto Oskar trascorre la sua giovinezza passando da un ambiente all'altro. Bebra spinge inoltre Oskar ad evitare di posizionarsi fin dal loro primo incontro: "*Oskar, non metterti mai davanti a una tribuna. Noi dobbiamo stare sulla tribuna*" (Grass 2020: 117), afferma l'uomo in quella che appare come un'esortazione a non porsi al centro della scena, bensì in posizione defilata. Con il proprio tamburo, inoltre, Oskar inizia un'operazione di disturbo delle adunate nazionalsocialiste – ma non disdegna rovinare anche altre tipologie di manifestazione. L'occasione della parata della Hitlerjugend funge da pretesto per Grass per ridicolizzare nel suo romanzo la società nazionalsocialista in cui sia l'autore che il piccolo Oskar hanno vissuto. L'apparente sincera innocenza del protagonista smaschera il pensiero nazionalista con l'aiuto del proprio tamburo, usato da Oskar per controllare la

parata in questione modificando il ritmo a proprio piacimento. Apparirebbe questo come un atto di resistenza, se non fosse che Oskar adulto, nel letto d'ospedale in cui si trova, non mettesse in dubbio questo fatto (Baker 2005). Si tratta dunque di una aperta critica al regime o di una semplice bravata?

“Devo rispondere di no a questa domanda e prego anche voi, che non siete reclusi in case di salute, di vedere in me solo un tendenziale individualista che per ragioni private e per giunta estetiche, nonché ascoltando i moniti del suo maestro Bebra, rifiutava colore e design delle uniformi, ritmo e volume della solita musica da tribuna e perciò racimolava qualche briciola di protesta stamburando su un semplice giocattolo.” (Grass 2020: 123-124)

Il tamburo è davvero un giocattolo, o Grass intendeva nascondere qualcosa di più profondo dietro a questo episodio? L'importanza di tale strumento per il bambino suggerirebbe una simbologia sottaciuta, tuttavia negata dal narratore. Allo stesso modo viene negata la sua resistenza al dominio nazionalsocialista, affermando di aver interrotto anche parate

“dei rossi e dei neri, dei giovani esploratori e delle camicie color spinacio della PX, la gioventù cattolica, dei testimoni di Geova e dei reduci del Kyffhäuser, dei vegetariani e dei giovani polacchi del movimento nazista Ozon. Qualunque cosa tutti costoro avessero da cantare, strombettare, pregare e proclamare: il mio tamburo la sapeva più lunga.” (Grass 2020: 124)

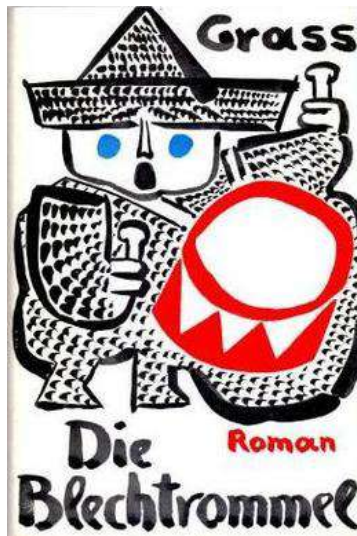
Il tamburo e Oskar

La relazione con il tamburo di latta è fondamentale all'interno del romanzo, tanto da dare ritmo anche alla narrazione. La prima parte termina infatti con la chiusura definitiva del negozio di giocattoli in cui la madre Agnes si riforniva di tamburi di latta e Oskar inizia il

capitolo successivo manifestando la propria preoccupazione per la necessità di fare uso oculato del proprio strumento da ora in avanti. Il tamburo permette a Oskar di ritirarsi dal mondo degli adulti e contribuisce a mantenere il ritardo nella crescita. Il bambino gli conferisce un potere quasi soprannaturale, venerandolo e anelando solamente la certezza di possedere per sempre un tamburo di latta bianco e rosso come quello. Il giocattolo finisce per sostituire qualunque ricchezza, spirituale o materiale, al mondo. Solleva il proprio tamburo in alto come fosse un'ostia che il parroco solleva durante la messa ed è proprio il tamburo che gli concede il potere di mandare in frantumi i vetri con la sua stessa voce, distruggendo la tranquillità del mondo degli adulti.

Emblematico dell'importanza del tamburo per Oskar è l'episodio che si svolge alla posta polacca. Dopo la morte di Agnes il bambino passa il tempo tra il proprio “presunto padre” Matzerath e Jan Bronski, con il quale si reca all'ufficio delle poste per chiedere a un conoscente di Bronski di riparare il tamburo di latta, ormai estremamente consumato. Durante questa visita inizia un assalto da parte dei tedeschi che sconvolge la situazione del luogo. Questo avviene non solo all'interno del romanzo, bensì si inserisce nel contesto storico dell'epoca, trattandosi di uno degli scontri che diedero avvio al secondo conflitto mondiale il primo settembre dell'anno 1939. Sotto a una scarica di proiettili il bambino si ritrova con lo zio e l'amico di lui Kobylla in una stanza che era stata precedentemente camera dei giochi dei figli del capoufficio. Là Oskar trova un magnifico tamburo mai utilizzato, di colore rosso e bianco e in latta proprio come i suoi. Nell'inferno della battaglia non pensa ad altro che a questo oggetto, ben disposto su una mensola quasi fosse una reliquia, troppo in alto per potere essere raggiunto dalla sua bassa statura, e immagina come prenderlo incolume. Cerca continuamente di attirare l'attenzione di Kobylla e Bronski per averlo, ma il primo è impegnato nella battaglia e l'altro troppo spaventato per poter compiere qualunque azione. In

questa disturbante ossessione di Oskar per lo strumento, inoltre, Kobyella viene colpito e muore per le ferite riportate, mentre uno Jan piagnucolante e incapace di muoversi rimane nell'angolo della stanza, disegnando uno spettacolo grottesco e straniante per il lettore mentre Oskar è solamente felice nel momento in cui il mobile viene colpito e il nuovo, mai toccato tamburo arriva tra le sue mani.



Il tamburino narratore

Oskar è narratore della propria storia, un *Ich-Erzähler* che offre il proprio punto di vista, con le proprie riflessioni, più o meno assurde, presentate sempre come la normalità. La sua identità, contemporaneamente sia di adulto che di bambino, contribuisce ulteriormente a dare al pubblico la sensazione di non essere mai inserito completamente né nella realtà né nel mondo dell'immaginazione. La duplicità si manifesta anche nel tempo della narrazione: nel tempo dell'*ora* nell'ospedale psichiatrico parte la storia del tamburino e quello che viene narrato è il tempo del dopoguerra, delle fratture, dell'instabilità e dell'impossibilità di riconoscersi. Nell'*ora* si inserisce dunque l'*allora*, come un fantasma che mai riuscirà a staccarsi del tutto dalla persona di Oskar. Il tamburino treenne che il protagonista è stato per tanti anni non se ne è mai andato davvero,

rimanendo nel cuore, nella mente, ma anche nel corpo ormai deforme di Oskar adulto. Il suo aspetto fisico gli ha permesso di nascondere la sua vera identità agli occhi degli adulti, muovendosi in una zona franca: Grass è riuscito nell'intento di creare un narratore che agisce come un bambino all'esterno, ma che allo stesso tempo osserva e manipola il mondo adulto attorno a sé (Baker 2005). In primo luogo, questo avviene tramite uno straniamento e un continuo cambio di prospettiva, in un alternarsi della prima e della terza persona anche all'interno dello stesso paragrafo, o perfino della stessa frase! In secondo luogo, come già detto, Oskar possiede alcune capacità che si potrebbero definire "magiche", come la sua capacità di distruggere tutto ciò che è fatto di vetro con la propria voce. La distruzione è sia aggressiva, quando è stanco o non riesce a controllare il proprio potere, che precisa e silenziosa quando ha un obiettivo, che spesso si rivela essere la manipolazione degli altri personaggi.

Il sentimento di biappartenenza, o di non appartenenza a nessun gruppo si manifesta naturalmente anche in famiglia, con la già citata questione della paternità, in eterno dubbio, tra Matzerath e Jan Bronski, presente tuttavia solo nei discorsi di Oskar. Allo stesso modo vi è un'altra paternità messa in discussione, ovvero quella di Oskar stesso, che afferma di aver avuto un rapporto con la giovane Maria, la quale però ha intessuto una relazione anche con Matzerath. Quest'ultimo appare dunque come il vero padre, mentre Oskar viene relegato al ruolo di "fratello maggiore".

Il termine dell'idillio

Il fratello minore, Kurt, viene presto preso sotto l'ala protettrice di Oskar, che vorrebbe portare il bambino a seguire le proprie orme. La presenza di Kurt, tuttavia, è ciò che fa ripartire il motore della crescita di Oskar: un sasso lanciato in testa del fratello maggiore permette la ripresa della crescita,

ponendo fine alla condizione privilegiata del protagonista. Ma la deformità è ora stabile, Oskar si è fermato per troppo tempo e non tornerà mai ad essere “normale”. Ormai egli è deforme non solo in senso fisico, bensì anche interiore: lo spazio della normalità non gli è mai appartenuto e mai potrà appartenergli, non ha mai avuto intenzione di integrarsi nella vita di tutti i giorni e non sarà più in grado di farlo. Egli potrebbe essere visto come un *Außenseiter*, un emarginato, ma ha deciso in autonomia di rimanere al margine. Il suo comportamento, oltre all’aspetto fisico, ha contribuito a portare avanti questa narrazione di autoesclusione. Gli spazi già nominati, come il circo, le bande di giovani criminali, il cimitero, lo relegano a zone di confine, al margine, ma passando da un mondo all’altro senza mai identificarsi in uno o nell’altro. Oskar ha sempre letto il mondo da una posizione privilegiata, perfino nel suo lavoro come becchino, sul confine tra la vita e la morte.

Dopo il colpo alla testa, Oskar riprende dunque la crescita, ma l’aspetto di bambino che lo aveva “protetto” fino a quel momento svanisce e ricadono finalmente su di lui tutte le responsabilità che ha sempre rifuggito. Riconosciuto come adulto, deve ora soggiacere alle regole della società a cui si è sempre opposto e – ormai raggiunti e passati i trent’anni – non può inserirsi con successo nel contesto che lo circonda.

Al termine del romanzo, a causa dei suoi comportamenti considerati da pazzo, Oskar viene arrestato e rinchiuso nel reparto psichiatrico della clinica da cui partirà tutto il romanzo, chiudendo il cerchio aperto con la prima pagina. In questo spazio Oskar viene visitato dall’infermiere Bruno, ma anche da Maria, la ragazza di cui si è invaghito e che tuttavia ha sposato il padre Matzerath. Si tratta dell’ennesimo spazio al limite, l’ennesimo confine su cui Oskar si muove e all’interno del quale narra le sue vicende. Questo spazio, al limite tra la vita reale e l’isolamento, è anche il luogo per eccellenza in cui il protagonista-narratore mantiene

uno sguardo sulla realtà pur non facendone parte, rimanendo sulla soglia, la *Schwelle*.

In questa condizione, anche il limite temporale viene a confondersi, con una descrizione della condizione finale di Oskar che si lega perfettamente alla prima pagina, confondendo quindi anche il confine tra fine e inizio della storia. Le domande che vengono poste da Oskar a sé stesso al momento dell’arresto “*Da dove vieni? Dove vai? Chi sei? Come ti chiami? Cosa vuoi?*” (Grass 2020: 599) trovano infatti una risposta nelle prime pagine, dove viene narrata la nascita (da dove), la famiglia (chi) e le sue intenzioni di vita (cosa).

Una fuga dalla responsabilità:

Oskar si allontana per quasi trent’anni da tutte quelle che sono le responsabilità della vita, ritirandosi dagli spazi dove è possibile definire i suoi diritti e doveri. Questa fuga dalla vita reale è stata identificata in senso storico come una volontà osservata nella stessa popolazione tedesca al termine della Seconda guerra mondiale, quando per la seconda volta il loro paese si macchia di omicidi e distruzione di fronte all’Europa e anche al di fuori di essa. Bertolt Brecht, nella sua poesia *Fragen eines lesenden Arbeiter* (“Domande di un lettore operaio”, 1935), afferma che non sono soli i potenti quando conquistano, soffrono, distruggono o costruiscono, in quanto essi necessitano di un esercito che combatta e lavori per loro. Tuttavia, è a questi vengono riconosciuti privilegi e guadagni. Per quanto riguarda le colpe che derivano dall’agire dei potenti, la situazione cambia e – soprattutto negli eventi più recenti – anche ai sottoposti viene riconosciuto un ruolo. Nel contesto della narrazione di *Blechtrommel* in particolare e della vita di Grass ci si inserisce nel periodo tra il primo e il secondo dopoguerra. La popolazione, tedesca come di altri paesi, ha certamente in parte contribuito a quanto avvenuto non solo nei campi di concentramento, ma anche nella vita quotidiana: nella discriminazione, nell’assecondare, nell’accettare senza reagire. La condanna, tuttavia,

non era così semplice e risulta facile giudicare con il senno di poi. Anche per questo il popolo tedesco vorrebbe nascondere – per ammissione di colpa o per semplice vergogna – il proprio passato, redimendosi o per lo meno cercando di discolparsi. Il caso di Günter Grass si manifesta tuttavia in senso più individuale, in quanto l'autore era stato formalmente membro delle SS durante gli ultimi tempi del regime nazionalsocialista, come rivelato dall'autore in una intervista del 2006, nonché nella sua autobiografia, pubblicata lo stesso anno. Oskar in questo senso appare dunque come un desiderio di trasformazione dello stesso autore, che vorrebbe poter essere come il suo protagonista: un uomo che osserva il mondo degli adulti e delle responsabilità da lontano, senza esserne parte e senza dover subire, dunque, le ripercussioni e senza doversene vergognare. Il tamburino è un portatore del senso di colpa del suo autore, che viene comunque inserito in uno scenario riconoscibile, quello del Novecento tedesco nella sua parte più oscura. Oskar porta con sé una tematica sempre attuale, che anche oggi in Germania viene sempre più spesso ripresa, ovvero la condanna del passato e la rielaborazione, allo scopo di non commettere più gli stessi errori.

Con queste premesse è possibile vedere dunque la problematica della colpa e il legame del tamburino Oskar con il suo autore, che cerca di presentare questa realtà in una modalità magica, immaginaria, allontanandosi dallo scenario reale e arrivando dunque a parafrasare la Storia inserendola in un contesto assurdo e magico. Grass è infatti un autore che riconosce la complessità dell'io narratore e la difficoltà, se non l'impossibilità, di mostrare effettivamente elementi autobiografici così come sono nella realtà, potendo invece presentare al suo pubblico solo uno strato, un'apparenza, di ciò che l'autore è. Nei suoi scritti, in *Die Blechtrommel* come in altri, il patto narrativo che viene costituito è infatti un legame per cui l'autore mostra un punto di vista, mentre chi legge accetta il fatto che non esista una realtà univoca, ma che coesistano invece una serie di

versioni, talvolta in contraddizione fra loro. Queste versioni, tra le quali viene scelta un'immagine mediatica, presentata al pubblico, costituiscono solo nella loro interezza l'autobiografia reale dell'autore, che può mostrare nelle sue opere solo una versione per volta, come una cipolla che per mostrare lo strato sottostante deve togliere quello superiore (Braun 2008) – una metafora identificabile nel titolo della sua autobiografia *Beim Häuten der Zwiebel*, pubblicato nel 2006 e tradotto in italiano come *Sbucciando la cipolla*.

Parlando della sua esperienza durante il dominio hitleriano, Grass racconta anche alcuni episodi ripresi dalla propria vita e inseriti nei suoi scritti autobiografici. In particolare, ci si riferisce ad una intervista del 12 agosto 2006 rilasciata alla testata tedesca Frankfurter Allgemeine Zeitung. Ammette in questa intervista che molte cose sono successe durante il periodo nazionalsocialista, ritenute a ragione problematiche:

“Se avete letto il libro [“Beim Häuten der Zwiebel”, N.d.A.], avrete notato che [...] ho mancato di farmi domande dopo la morte violenta di mio zio presso la posta polacca e che quando il mio compagno di scuola Wolfgang Heidrichs è sparito, non ho posto le domande corrette; oppure quando un insegnante della scuola è sparito ed è finito nel campo di concentramento e pochi mesi dopo è ritornato senza mai accennarvi, anche in quel caso non abbiamo posto alcuna domanda.”

All'interno della stessa intervista, consapevole dell'assurdità di obbedire agli ordini impartiti, Grass porta l'esempio della propria esperienza durante il servizio di lavoro nazionalsocialista, quando un uomo, testimone di Geova, afferma: “Wir tun so was nicht”, “noi non facciamo queste cose”, frase divenuta poi il titolo di uno dei capitoli di *Beim Häuten der Zwiebel*. L'uomo si rifiuta di imbracciare il fucile e per questo è sia odiato che ammirato dai compagni, che non hanno il coraggio o la consapevolezza di agire allo stesso modo e che vengono puniti con lui per il suo comportamento.

Questa intervista è un'ammissione delle occasioni mancate per rendersi conto davvero e condannare già all'epoca i crimini del nazionalsocialismo.

Con la sua partecipazione, seppur non volontaria, alle azioni del regime dell'epoca, e la sua ammissione avvenuta anni dopo del male causato girandosi dall'altra e pensando solo al proprio bene, Grass compie un passo in avanti. Inizialmente egli si era mostrato in accordo con l'affermazione di Theodor Adorno secondo cui non è possibile scrivere ancora poesia dopo Auschwitz. Tuttavia, in una riflessione ulteriore l'autore arriva alla conclusione che la scrittura non può fermarsi *soprattutto* dopo Auschwitz, Treblinka e tanti altri nomi, perché l'essere umano non può arrendersi a quanto accaduto, bensì deve reagire. Scrivere è, per Grass, una modalità di affrontare quello a cui ha assistito, seppur non sempre con la capacità di rappresentare del tutto ciò che si è realizzato, rifugiandosi infatti talvolta in varietà di scrittura alternative, come il realismo magico così tanto utilizzato in *Blechtrommel*. D'altra parte, la scrittura si muove in una serie di sfumature di grigi, di compromessi, in una lingua – quella tedesca – compromessa ma tuttavia ricca, che ha visto una propria evoluzione con l'avvento del regime nazionalsocialista e che ha ora necessità di esprimersi per liberarsi del peso delle persecuzioni del popolo ebraico, dei dissidenti, degli omosessuali, della repressione delle libertà.

Una rappresentazione di questa evoluzione e del tentativo di Grass di opporsi al dominio nazionalsocialista si ritrova nel già citato episodio delle tribune, sotto le quali Oskar, definito come un combattente della resistenza, si oppone per tutta la sua gioventù all'incasellamento, arrivando a presentare una debole ma efficace resistenza alle parate della Hitlerjugend, che proprio lo scopo esplicito avevano di inserire ogni giovane cittadino e cittadina in una associazione e in un pensiero. È un tentativo da parte di Grass di opporsi all'inserimento in una identità di colpa, che si mostra tramite Oskar e la sua volontà di opposizione, disorganizzata e improvvisata. Rifiuta

fin dall'inizio il fatto di essere nato, si nasconde sotto le gonne della propria nonna per evitare il confronto, blocca la propria crescita e mai si inserirà in un ruolo definito: allontanarsi dalle responsabilità è il forte di Oskar. E il suo autore, immerso nel mondo reale, vorrebbe potersi a sua volta nascondere sotto le gonne di una nonna che lo protegge, coprirsi e celarsi agli occhi degli altri, di chi si aspetta qualcosa da lui. Nell'impossibilità di trovare anche lui una *Schwelle* da cui osservare il mondo, non gli resta altro che affrontare, con le proprie difficoltà e i propri limiti, la realtà storica e sociale nel modo che meglio gli riesce: impugnando carta e penna e creando la sua personale *Schwelle*.



Bibliografia:

Günter Grass, *Il tamburo di latta*, Milano, Feltrinelli, 2020. Traduzione di Bruna Bianchi.

Herman Ernst Beyersdorf, "The Narrator as Artful Deceiver: Aspects of Narrative Perspective in 'Die Blechtrommel'", in *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, Vol. 55, N. 4, 1980, pp. 129-138.

Rebecca Braun, "'Mich in Variationen Erzählen': Günter Grass and the Ethics of Autobiography", *The Modern Language Review*, Vol. 103, N. 4, 2008, pp. 1051-1066.

Robert Craig, "Ist die Schwarze Köchin da? Jajaja . . .": Mimesis and Günter Grass's *Die Blechtrommel*, *Monatshefte*, Vol. 108, N. 1, Spring 2016, University of Wisconsin Press, pp. 99-119.

Stefan Neuhaus, "Vom Skandalroman zum modernen Klassiker: Die Rezeption von Günter Grass' Roman 'Die Blechtrommel' im deutschsprachigen Raum", in Jos Joosten, Christoph Parry (eds.), *The Echo of 'Die Blechtrommel' in Europe: Studies on the Reception of Günter Grass's 'The Tin Drum'*, 2016, Leiden – Boston, Brill Verlag, pp. 22-40.

Silke Jendrowiak, "Die sogenannte 'Urtrommel': Unerwartete Einblicke in die Genese der 'Blechtrommel' von Günter Grass", in *Monatshefte*, Vol. 71, No. 2, 1979, pp. 172-186.

Werner Fritzen, "Zur Entstehungsgeschichte von Günter Grass' Roman *Die Blechtrommel*", in *Monatshefte*, Vol. 79, No. 2, 1987, pp. 210-222.

Sitografia:

Julia Baker, "'Where is the child I used to be?' Childhood remembered - Günter Grass's 'The Tin Drum', Christa Wolf's 'A Model Childhood' and W.G. Sebald's 'Austerlitz'", in *MoveableType*, Vol.1, 'Childhood and Adolescence', 2005: <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1569410/1/Julia%20Baker.pdf?utm> (ultima consultazione 14.05.2026)

Nadja Reinhard, "Grimm und Grass: Märchenrezeption in den Romanen *Der Butt* und *Die Blechtrommel*", in *Alman Dili ve Edebiyatı Der gisi – Studien zur deutschen Sprache und Literatur 2013/II*: <https://www.academia.edu/89507613/>

[Grimm und Grass_M%C3%A4rchenrezeption_in_den_Romanen_Der_Butt_und_Die_Blechtrommel?](#)

[sm=b&rhid=37636846543](#) (ultima consultazione 14.05.2026)

Stephan Lohr, *Interview mit Günter Grass*, trascrizione dell'intervista a Grass per Norddeutscher Rundfunk, 12.08.2006: <https://www.ndr.de/geschichte/koepfe/Interview-mit-Guenter-Grass,nkult354.html> (ultima consultazione 14.05.2026)



Abitare lo spazio della migrazione: identità e memoria in “Das Gedächtnis der Libellen” di Marica Bodrožić

Rocco Guaragnone

Abstract:

Inhabiting Migratory Space: Configurations of Identity and Memory in “The Memory of the Dragonflies” by Marica Bodrožić

This article examines the novel *Das Gedächtnis der Libellen* (“The Memory of the Dragonflies”) by Marica Bodrožić as a reflection on uprootedness and the reconfiguration of identity within migratory space. Through the figure of Nadežda, the narrative stages the loss of the Yugoslav “plural” — familial, cultural, and linguistic — and the ensuing process of reconstructing the self. The study investigates three principal dimensions: physical and lived space, reinterpreted considering the theories of Martin Heidegger and Henri Lefebvre; linguistic space, understood as a site of plural and dynamic belonging; and the space of memory, in which the past persists as a constitutive element of identity. Bodrožić’s writing, marked by a strong lyrical and introspective quality, articulates the condition of the contemporary subject who lives “between” multiple places and languages, transforming the loss of roots into a possibility for existential redefinition.

Sradicarsi: la perdita del plurale

Il romanzo *Das Gedächtnis der Libellen* di Bodrožić (“Memoria delle libellule”, 2012), pubblicato nel 2010 da *btb Verlag*, racconta l’indagine introspettiva di Nadežda che, durante un viaggio in treno, prende coscienza delle proprie vulnerabilità, legate alla costruzione identitaria, alla memoria di eventi traumatici del passato e alla duplice perdita dell’amore e delle proprie radici. Il processo di formazione identitaria che ne consegue svela dettagli della storia personale e familiare della protagonista, con particolare riferimento alla figura paterna. Sul piano strutturale, la narrazione, prossima al monologo interiore e connotata da una marcata liricità, restituisce il senso di sradicamento di chi, per svariate ragioni, perde il suolo d’origine.



Nelle pagine iniziali del romanzo, di Nadežda si conosce poco, se non ciò che emerge attraverso il legame con l’amato Ilja. La sua vicenda personale, segnata da abbandoni e migrazioni, viene progressivamente disvelata attraverso ricordi che ripercorrono le molteplici forme di perdita che hanno attraversato la sua esistenza: la prima è quella del plurale familiare, del Noi, a causa dell’emigrazione dei genitori negli Stati Uniti; la seconda è relativa allo spazio jugoslavo e alla conseguente disgregazione della pluralità identitaria di un popolo che, un tempo unito, si ritrova a combattere contro i propri fratelli. Perdere il plurale, concetto strettamente legato alla collettività jugoslava, significa perdere una parte di

sé. Infine, nel percorso di Nadežda, la migrazione introduce una terza perdita, quella del suolo d'origine. Ella lascia la Dalmazia e sua zia Filomena, l'unica figura dell'infanzia ancora presente, per trasferirsi prima a Parigi, per studiare e diventare una fisica, e poi a Berlino, per affermare la sua personalità da scrittrice.

La perdita delle radici costituisce il filo conduttore che unisce i principali personaggi del romanzo: le traiettorie esistenziali di Nadežda, Arjeta e Ilja, provenienti dai territori dell'ex-Jugoslavia sconvolti dai conflitti della fine del XX secolo, sono accomunate dallo sradicamento. Durante il suo migrare, Nadežda incontra Ilja, scrittore dalmata, con cui cerca di ricostruire lo spazio balcanico perduto in cui il loro amore possa realizzarsi. Tuttavia, questo spazio fatica a consolidarsi: sin dal primo incontro, Ilja, che attraversa diverse città europee prima di stabilirsi negli Stati Uniti, dichiara di non voler lasciare la moglie per Nadežda. Lo spaesamento di Nadežda si estende così anche alla sfera amorosa perché il legame con Ilja, contraddittorio e impossibile, è solo momentaneo. Di quell'amore, tuttavia, permangono le emozioni, vissute e immaginate, e il figlio nato dalla relazione. Lo spazio balcanico invece viene recuperato a Parigi grazie all'incontro salvifico con Arjeta, un'ascoltatrice empatica e attenta, che cerca, spesso invano, di insegnarle ad accettare la perdita e analizzare la natura di Ilja. Durante le conversazioni con lei, Nadežda rivive l'atmosfera jugoslava che si infila nella quotidianità della nuova vita attraverso ricordi e gestualità, come bere il caffè amaro preparato dall'amica che assume il valore di una *petite madeleine* proustiana. Quale miglior figura per raggiungere la metamorfosi se non proprio attraverso Arjeta, una bosniaca, figlia di una croata e di un serbo-kosovaro, che ha vissuto l'assedio di Sarajevo durante la guerra di Bosnia. Ella simboleggia la resilienza di chi ha perso tutto durante la guerra, compreso il plurale jugoslavo:

“Il singolare di Arjeta è di per sé un grande plurale: lei è uno di quei bambini jugoslavi che, dopo la guerra, impararono a volare come passerotti in un'aria senza radici. [...] Il vecchio plurale aveva fatto il suo tempo, ora il nuovo passaporto valeva più di qualsiasi vecchio Noi.” (Bodrožić 2012: 27)

Costretta a emigrare a causa della guerra serbo-bosniaca, Arjeta aveva lasciato una Sarajevo devastata. La guerra le aveva portato via il padre e due fratelli, uno dei quali era morto tra le sue braccia dopo aver perso le gambe a causa dello scoppio di una granata. Ripensando alla vecchia Sarajevo, Arjeta restituisce con intensità il trauma europeo di un territorio martoriato dalla guerra e di un popolo costretto al viaggio. La sua identità affonda le radici proprio nella Sarajevo assediata, con la quale sviluppa nel tempo un rapporto profondo ma conflittuale, segnato da appartenenza e distanza, memoria e dolore. Infatti, Arjeta parla con difficoltà della sua città, anzi *“il suo modo di raccontare di Sarajevo è tacere di Sarajevo”* (Bodrožić 2012: 39). Malgrado quest'attitudine reticente, Arjeta è la porta d'accesso al passato balcanico che, sebbene mutato dalla guerra, vive nella dimensione interiore del soggetto. Nonostante lo sradicamento, per Nadežda il racconto della propria storia e di quella di Arjeta resta l'unico modo di comprendere e sopportare il peso del mondo.

“Dovunque andassi per quelle strade immaginate, raccolte qua e là, messe insieme, dovunque bevessi un caffè o vedessi il film del momento, una cosa mi accompagnava sempre: il mio passato. Non potevo scrollarmelo di dosso. [...] Il Paese in cui sono nata e che in quella forma non esiste più, anche quel Paese mi veniva appresso, il vecchio passaporto rosso, la vecchia canzone della Jugoslavia unita. A volte mi consolo pensando alla Dalmazia, lì parlano ancora la lingua che ho imparato anch'io. [...] Sono ancora pur sempre una di loro. Lì mi riconoscono ancora. L'inizio di tutto è pur sempre lì.” (Bodrožić 2012: 208)

Bodrožić affronta la perdita dello spazio attraverso personaggi che, pur tra difficoltà, sono chiamati a ricostruire la propria presenza in un altrove. Perciò, la letteratura permette di non ridursi a semplici nomadi, ma di diventare abitanti del mondo, capaci di ridefinire nuovi confini nella consapevolezza di quelli perduti.

(Ri)vivere tra gli spazi

La scrittura di Bodrožić, segnata dalla migrazione dalla Dalmazia alla Germania, esprime una condizione intermedia tra diversi spazi culturali. In *Das Gedächtnis der Libellen*, questa posizione emerge nella rappresentazione di un contesto i cui confini si fanno sempre più dinamici, fino a perdere la rigidità nazionalista. In questo orizzonte, le metropoli europee si configurano come luoghi in cui la protagonista non solo si radica, ma vive la propria interiorità: è questa la nuova prospettiva dell'abitare proposta da Bodrožić, secondo cui, da Parigi a Berlino, Nadežda cerca non semplicemente di abitare, ma di esistere.

“Se non avessi capito la differenza tra l’essere solo e l’essere solitario non mi sarebbe mai passato per la testa di lasciare la nostra terra e di andare a New York, a Parigi, a Berlino. Neppure il socialismo poté impedirmelo, ma questo dipendeva anche dalla Jugoslavia. Il nostro socialismo, come Arjeta amava sempre dire, lasciava ancora spazio a chi aveva voglia di viaggiare.” (Bodrožić 2012: 85)



Il saggio *Bauen Wohnen Denken* del 1951 di Martin Heidegger (“Costruire Abitare Pensare”, in edizione italiana nel volume *Saggi e discorsi* edita da Ugo Mursia Editore, 1976) offre una prospettiva per indagare il senso dell’abitare nella sua definizione più profonda. Heidegger mette in discussione l’idea di spazio come semplice estensione geometrica a favore di una concezione che privilegi gli effetti prodotti sull’individuo. Ogni spazio, pur non essendo propriamente abitabile, contribuisce a strutturare l’esperienza; infatti, Nadežda esiste negli *arrondissement*, nei bar parigini e nel Café Gottlob dove era solita bere caffè nero o cappuccino con Arjeta. Allora, si abita non per riempire un vuoto preesistente ma per esistere nel mondo; per dirla in termini heideggeriani, gli spazi albergano l’essere umano. Abitare non implica soltanto il trovarsi fisicamente in un luogo, ma il prendersene cura — in tedesco *schonen* — immergendosi in esso. Nadežda segue questa logica in quanto, abitando i vicoli della quotidianità parigina e le strade di Berlino, costruisce una nuova forma dell’essere, secondo cui gli spazi vissuti si configurano come elementi costitutivi della sua identità.

“Assenza. La conosci per filo e per segno. Vai a passeggio per boulevard Raspail, in continuazione, in rue de Rennes, vai su e giù per rue de Rennes, dopo neanche una settimana la conosci a memoria quella via, tanto spesso la percorri avanti e indietro, ogni singolo albero, le vecchie signore che alle sette di sera si affacciano in strada, anche loro conosci; la gente ti conosce come la ragazza che passeggia da quelle parti tutti i giorni.” (Bodrožić 2012: 210)

Vivere tra i confini, in quella dimensione intermedia definita in tedesco con il termine *Dazwischen*, mette in luce come lo spazio migrante sia discontinuo e dinamico. Infatti, l’identità di Nadežda è sospesa tra lo spazio dell’infanzia, dell’amore e della maturità, che coincidono rispettivamente con le città in cui ha vissuto: la

calda terra rossa è la Dalmazia in cui è cresciuta; Berlino, Amsterdam e Parigi sono testimoni dell'amore per Ilja, della rielaborazione dei traumi passati e della ridefinizione identitaria. L'intreccio di questi luoghi contribuisce così alla costruzione dello spazio vissuto, arricchito dalla consapevolezza che gli elementi jugoslavi continueranno a manifestarsi ovunque ella si trovi.

“Mi ricorda i campi familiari dove un tempo cresceva il mais e il trifoglio, la calda terra rossa nella quale da piccola affondavo le mani nude per scoprire il segreto delle piante, e dove trovavo invece solo radici e lombrichi, senza mai imbartermi in alcun segreto [...] Il caso non è né più né meno che è una sorta di matematica jugoslava, dannata e dannatamente precisa, che ovunque all'estero ci fa incontrare come amici intimi, ovunque, sui boulevard francesi, sugli autobus romani, in qualunque sala cinematografica europea di periferia, nella capitale Svizzera, nei più minuscoli aeroporti del mondo, a Chicago - anche se a volte solo nella fantasia - e poi anche nella provincia tedesca da qualche parte ai margini.” (Bodrožić 2012: 213)

Il rapporto tra spazio fisico e spazio vissuto può essere efficacemente letto alla luce della teoria di Henri Lefebvre secondo cui gli spazi attraversati e narrati – luoghi geografici segnati dalla migrazione, dalla frattura storica e dall'esperienza dell'esilio – non si esauriscono nella loro dimensione materiale, ma vengono costantemente rielaborati sul piano della memoria e dell'esperienza soggettiva. Lo spazio fisico, pur ancorato a coordinate reali, si carica di stratificazioni simboliche e affettive, trasformandosi in spazio vissuto, risultato dell'intreccio tra ricordo, identità e narrazione (Lefebvre 2018: 55). In questa prospettiva, la condizione di *Dazwischen*, intesa come permanenza tra spazi e appartenenze, contribuisce a definire una soggettività sospesa che prende forma nell'attraversamento dei confini. Nadežda plasma così il suo nuovo spazio tra la Dalmazia, la

Germania e la Francia, costruendo un'identità transculturale fondata sull'inclusione, intesa come mantenimento delle proprie caratteristiche originarie e non come assimilazione o assorbimento nella cultura ospitante.

La scrittura di Bodrožić, segnata da transito, migrazione e sradicamento, esprime in questo senso l'attitudine dell'essere umano moderno che, segnato dalla perdita della casa, accoglie la condizione del “vivere tra” come reazione esistenziale. Se per Nadežda la cura non può più esercitarsi sulla terra natale, ormai perduta o trasfigurata dal conflitto, essa si orienta verso nuovi orizzonti; si manifesta allora quello che potremmo definire uno spostamento dell'abitare. In questo modo Nadežda riesce a (r)esistere: ella abita perché riesce a mantenere in vita, attraverso le parole, il mondo della sua infanzia e, al contempo, immergersi nei nuovi luoghi.

Abitare lo spazio linguistico

In *Das Gedächtnis der Libellen*, Bodrožić conduce una riflessione sul rapporto tra lingua e migrazione, mostrando come lo spazio linguistico di Nadežda si costituisce di una pluralità idiomatica capace di aprire a nuove — e potenzialmente infinite — modalità espressive. Il linguaggio della protagonista si nutre di una duplice prospettiva: quella scientifica, legata allo studio della fisica e alla comprensione strutturale del reale, e quella letteraria, espressione della sua vocazione alla scrittura, attraverso cui le parole si fanno generatrici di molteplici spazi. Queste due dimensioni si realizzano nel tedesco, nel serbocroato, nell'inglese e nel francese, lingue attraverso cui Nadežda si costituisce e si definisce. La pluralità linguistica contribuisce così a ridefinire lo spazio, non più inteso come entità statica, ma come costruito dinamico e relazionale. In tale contesto, mentre i confini culturali si rinegoziano, il soggetto in transito attraversa molteplici orizzonti linguistici, confrontandosi con

la propria condizione di estraneità. È proprio in questa direzione che Bodrožić individua nel plurilinguismo una possibile forma di attraversamento e di negoziazione di tale esperienza.

“Non fa differenza che scrivano, leggano, vivano nella loro prima o seconda lingua materna. Mi piacciono tutti quelli che diventano estranei a sé stessi parlando lingue straniere, fino a quando quelle lingue straniere diventano le loro lingue, fino a quando tutto diventa estraneo, in ogni suo dettaglio, perché è la natura umana di per sé, nel suo insieme e in ogni suo dettaglio, l’estraneo.” (Bodrožić 2012: 14)

In particolare, il serbocroato e il tedesco rappresentano due alfabeti e due modalità distinte di concepire e denominare il mondo, che coesistono in Nadežda senza mai giungere a una completa fusione. Per Bodrožić le lingue non si dispongono gerarchicamente, ma si pongono sullo stesso piano di esistenza. Il tedesco assume così la funzione di uno spazio espressivo aggiuntivo, capace di aprire le stanze della memoria e di articolare frammenti di esperienza che, altrimenti, rischierebbero di restare inespressi.

La lingua materna si configura come la casa dell’infanzia, uno spazio simbolico in cui sostantivi e verbi diventano per Nadežda le mura entro cui il passato è custodito. Dopo la perdita dello spazio fisico jugoslavo, la prima lingua madre rimane infatti ancora abitabile: quando ogni altro elemento viene meno, il linguaggio — che non è un semplice strumento comunicativo — si trasforma in un luogo sicuro in cui continuare a esistere. Per questo Nadežda attribuisce un rilievo particolare a ciò che viene espresso nella prima lingua, conferendole un valore quasi sacro.

“Quando parlavo della mia prima, seconda e terza lingua, lui sosteneva che questa faccenda delle lingue fosse una questione che riguardava solo me [...] Ognuno di noi è legato alle lingue che

parla e che gli vibrano dentro. Io ho la fortuna o la sfortuna, comunque la si voglia vedere, di comprendere il mondo con le parole. La mia prima lingua è la lingua dei primi sentimenti. Ilja non ha idea di quale porta lui abbia aperto dentro di me. Non può saperlo, non immagina neanche alla lontana di non essere soltanto una persona ma un mondo intero, di essere ogni frase che sia mai stata detta in quella prima lingua, i prati dell’infanzia, il verde, il giallo, il blu, le navi della Dalmazia, di essere per me i gabbiani, le montagne, il mare.” (Bodrožić 2012: 195)

Inoltre, Nadežda vive tra le lingue, in uno spazio intermedio dove i ricordi croati abitano la lingua tedesca, che diviene una seconda casa, la seconda madre lingua. Diversamente da Arjeta che sente la differenza tra “noi” e gli “altri”, Nadežda non si sente di contrapporsi ai luoghi in cui ha vissuto, né tanto meno ai parlanti nativi. A proposito Bodrožić scrive:

“Con gli altri intendeva i francesi e in seguito i tedeschi. Io però non ero d’accordo con questo suo tracciar i confini fra le menti, non volevo che parlasse così degli altri, dopotutto ero una di loro, avevo imparato a riflettere in entrambi i modi: a pensare nel linguaggio e a sentire nelle parole.” (Bodrožić 2012: 31)

Nadežda si sente appartenere al tedesco e proprio grazie a esso riscopre l’ibridismo identitario che caratterizzava la lingua nativa:

“Nella nostra prima lingua materna - che nel frattempo si era rivelata una curiosa creatura ibrida e uno strumento di ricatto sorprendentemente utile nel plasmare la strategia di guerra di tre uomini di Stato - non conoscevo il pensiero nel linguaggio. In questa prima lingua parlavo così, senza riflettere, e in ogni cosa che dicevo era ingenua, avventata, una sorta di difesa di me stessa.” (Bodrožić 2012: 31)

Bodrožić restituisce l'idea di pluralità propria della complessa storia linguistica dell'ex-Jugoslavia, segnata da una profonda eterogeneità culturale e idiomatica. Invero, le politiche linguistiche emerse durante le guerre jugoslave degli anni Novanta contribuirono a costruire, in modo conflittuale, identità nazionali e confini linguistici. Al contrario, per Nadežda la lingua rappresenta la vera casa, lo spazio in cui passato e presente, Jugoslavia e Germania, coesistono. Tutto diventa dicibile, anche la propria identità. Questa dinamica si manifesta nella scelta della protagonista di attribuirsi il nome Nadežda in onore della scrittrice Mandel'stam, interpretabile come un atto di rinegoziazione identitaria:

“In ogni caso Nadežda è un bel nome a prescindere da me, comunque lo si consideri, un bel nome russo, un nome variabile, così russo e variabile quanto lo può essere un nome. Nadja, Nadia, Nadina, Nadine, Nadjeschda, Nadire, Nadjeda [...] Tutto questo mi appartiene, mi può appartenere se lo voglio, anche se i nomi non cambiano niente della mia storia. E tuttavia non ho altro luogo, non ho altra via attraverso cui gli altri possano riconoscermi per quella che sono. Devo trovare una collocazione tra le lettere e trovare la mia vita, affrontarla, rintracciarla nel grande alfabeto, senza naufragare nella scrittura.” (Bodrožić 2012: 84)

In definitiva, Bodrožić configura lo spazio linguistico come un'architettura fondata sull'esperienza vissuta, in cui le componenti culturali coesistono e si influenzano reciprocamente. Pur nella trasformazione delle parole, esso resta lo spazio interiore in cui Nadežda si sente a casa.

Abitare il ricordo: spazio, intimità e memoria

La riflessione di Nadežda si iscrive in uno spazio della memoria stratificato e non lineare, in cui esperienza, identità e linguaggio si intrecciano. In questa prospettiva, *Das Gedächtnis der Libellen*

si configura come una narrazione frammentaria e meditativa, costruita da Bodrožić attraverso ricordi che spaziano dai momenti condivisi con Ilja, segnati da sensualità e dal senso della fine, ai dialoghi con Arjeta, fino al passato familiare e al paesaggio balcanico.

Il racconto dell'infanzia emerge attraverso una memoria frammentaria che ricostruisce il passato svelandone gradualmente i dettagli. I primi elementi che affiorano sono naturalistici. In particolare, i riferimenti al paesaggio balcanico si legano a un immaginario vegetale ricorrente: la terra rossa rappresenta il luogo d'origine di Nadežda, la cui polvere resta sempre sulla pelle; l'albero di gelso bianco si fa immagine della presenza paterna, sotto la cui ombra egli era solito sostare nelle giornate estive; l'albero di fico richiama la figura della zia Filomena; infine, il grande ulivo dietro casa, sotto cui Nadežda pianse dopo l'emigrazione dei genitori, diventa il luogo in cui apprende il valore della solitudine.

“Ogni albero divenne per me un compagno con cui condividere la mia memoria; come negli alberi si aggiunge di anno in anno un nuovo anello, anche in me si andavano accumulando dei cerchi concentrici, i cerchi del ricordo.” (Bodrožić 2012: 256)

Dunque, la natura è un album dei ricordi grazie alla quale Nadežda riesce a creare una cartografia dell'infanzia:

“Gli alberi erano carichi di fiori, li avevo visti così solo nella mia prima infanzia; anche gli uccelli cantavano, in cortile ce n'erano molti e di diverse specie, dalle cime degli alberi cinguettavano le loro melodie all'aria aperta. Forte e nitido come non mai il loro canto mi fece notare l'assenza degli uomini e delle loro memorie. [...] Tutti i pensieri che erano stati messi al bando e gettati via tornarono in me. Fu il melo cotogno, quel rifugio di centinaia di frutti luminosi, a renderlo possibile.” (Bodrožić 2012: 144)

Tra i ricordi di Nadežda affiora anche lo spazio domestico dell'infanzia, visibile prima nella casa familiare, segnata da ricordi dolorosi legati ai maltrattamenti e ai segreti del padre, e poi nella casa della zia Filomena, dove si trasferisce dopo la partenza dei genitori e acquisisce maggiore consapevolezza. All'analisi di questo spazio intimo risulta utile lo studio di Bachelard in *La poétique de l'espace* del 1957 ("La poetica dello spazio") in cui l'autore esplora lo spazio vissuto e immaginato, piuttosto che quello oggettivo e scientificamente misurabile. Bachelard, infatti, privilegia l'esperienza soggettiva del luogo e definisce la casa d'infanzia il primo universo dove si sviluppa la capacità di sognare; ogni stanza richiama ricordi e sensazioni intime. Inoltre, questo spazio si distingue per oggetti simbolici, che assumono un forte valore significativo e restano impressi nella memoria. In tal senso, Bodrožić introduce l'album delle libellule del padre, che diventa un elemento metaforico nella vita di Nadežda. Esso racchiude segreti indicibili: da un lato rivela la pratica del padre di uccidere e collezionare libellule durante l'adolescenza; dall'altro esso simboleggia i suoi crimini, tra cui l'uccisione di bambini durante la guerra. Nel capitolo *Le tiroir. Les coffres et les armoires* ("Il cassetto, le cassapanche e gli armadi") di *La poétique de l'espace*, Bachelard riflette sugli oggetti dell'intimità nascosta, come scrigni, cassetti e armadi, definiti come contenitori di memoria e custodi di segreti. L'album delle libellule del padre di Nadežda è un perfetto scrigno bachelardiano che racchiude il suo segreto passato infanticida.

"Mio padre uccideva le libellule deliberatamente e con strategie. Le collezionava. In un album. Prima di mettersi a uccidere i bambini, era questa la sua occupazione preferita, disse zia Filomena. L'ha detto come se uccidere le libellule fosse un passatempo come gli altri. Fra quanti hanno conosciuto mio padre i miei nonni, alcuni danno la colpa al momento storico, all'impero versare del fascismo [...]. Il fascismo non è mica un miracolo, anche se molti ci hanno

creduto come si crede ai miracoli. Sono gli uomini che fanno il fascismo, non il fascismo gli uomini." (Bodrožić 2012: 164)

Inoltre, lo spazio della memoria di Nadežda, anche grazie all'amore per Ilja, viene continuamente indagato così da scoprire aspetti nascosti:

"La memoria somiglia a una casa chiusa da tempo. Al suo interno ci sono stanze sconosciute, chiavi mai usate. A quanto pare Ilja è stata la prima persona a possedere la chiave per accedere alle polverose stanze del mio archivio dei ricordi. Poi me l'ha resa, quella chiave, l'ha consegnata a me, forse senza nemmeno rendersene conto [...] tutto ciò che è accaduto continua a vivere in noi, tutto, anche mio padre è in me, anche tutte le sue libellule morte. Ora sono in possesso di quell'album, esso racchiude il mio vero albero genealogico." (Bodrožić 2012: 255)

A differenza dell'individuo moderno che non riesce più ad abitare lo spazio, in quanto lo considera come pura tecnica, Bodrožić ricerca invece un legame poetico con la realtà. Non senza lacune, il montaggio cognitivo di Nadežda restituisce il proprio paesaggio interiore, ricostruendo luoghi mentali e affettivi nello spazio straniero. Bodrožić descrive il passato come una presenza viva e costante: non dietro di noi, ma intorno a noi. Allora, l'album delle libellule diventa un oggetto simbolico che riflette e custodisce la memoria, condensando significati nascosti e contribuendo alla rielaborazione del passato.

Conclusioni

L'analisi del romanzo evidenzia come il percorso di Nadežda non si configuri come una semplice ricerca di appartenenza, ma come un complesso processo di rinegoziazione identitaria che attraversa spazi, lingue e memorie. La perdita del plurale jugoslavo segna una frattura



irreversibile, ma al tempo stesso apre alla possibilità di nuove forme dell'abitare, non più fondate su un'unica radice, bensì su una pluralità di esperienze. Bodrožić propone una concezione dell'abitare come pratica dinamica e relazionale, in cui lo spazio non è dato una volta per tutte, ma continuamente costruito dall'esperienza soggettiva. La lingua e la memoria diventano così i veri luoghi dell'appartenenza: spazi interiori capaci di custodire il passato e, al contempo, di generare nuove possibilità di senso. In definitiva, *Das Gedächtnis der Libellen* restituisce l'immagine del soggetto che, pur segnato dalla perdita, riesce a (ri)esistere nel mondo attraverso la narrazione, trasformando lo sradicamento in una nuova opportunità di esistere nel mondo.

Bibliografia:

- Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002. Traduzione di Filippo Ferrari.
- Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 2009. Traduzione di Dominique Rolland.
- Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 2006. Traduzione di Ettore Catalano.
- Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.
- Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.
- Marica Bodrožić, *Das Gedächtnis der Libellen*, München, btb Verlag, 2010.
- Marica Bodrožić, *Memorie delle libellule*, Milano, Garzanti, 2012. Traduzione di Giovanna Agabio.
- Carmine Chiellino, "Literatur und Migration in Deutschland", in *Germanica*, Vol. 38, No. 1, 2006, pp. 15-28.
- Rocco Guaragnone, "Un'identità porosa: l'intersezione linguistica e culturale nella scrittura di Marica Bodrožić", in *DIVE-IN. An International Journal on Diversity and Inclusion*, Vol. 3, No. 1, 2024, pp. 45-60.
- Martin Heidegger, *Bauen Wohnen Denken*, in *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2000.
- Martin Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976. A cura di Gianni Vattimo.
- Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Milano, Pgreco, 2018.
- Lucia Perrone Capano, "Schreiben in Kontakt- und Konfliktzonen: Marica Bodrožić und Anna Kim", in *Studi Germanici*, Vol. 2, No. 42, 2012, pp. 85-102.
- Adam Sobek, "Wer sich nicht erinnert, hat keine Geschichte. Zum Phänomen gestörter Erinnerungen und heilsamen Vergessens in der Migrationsliteratur anhand von Marica Bodrožićs 'Das Gedächtnis der Libellen'", in *Literatura i Kultura Popularna*, Vol. 28, No. 1, 2022, pp. 161-175.
- Yvonne Živković, "Communing with Figs and Palm Trees. Nature Mysticism, Migration and Moral Maturity in Marica Bodrožić", in *German Life and Letters*, Vol. 76, No. 3, 2023, pp. 350-367.



***Lo spazio della metropoli come caos creativo:
la Berlino “fin de siècle” vista dagli occhi di
Stanisław Przybyszewski***

Viviana Santovito

Abstract:

***The Space of the Metropolis as Creative
Chaos: “Fin-de-siècle” Berlin Seen through the
Eyes of Stanisław Przybyszewski***

This essay examines the relationship between Stanisław Przybyszewski and fin-de-siècle Berlin, drawing on his autobiographical work *Memories of Literary Berlin* (*Erinnerungen an das literarische Berlin*). The Polish author is a valuable and extraordinary witness to a very brief yet fruitful and vibrant phase of German-language literature. He has left behind a valuable source not only for understanding the interpersonal relationships that bound the young artists of the period, but also for grasping the lives of writers in the great modern metropolis, an experience described by Marshall Berman in his *All That Is Solid Melts in the Air: The Experience of Modernity*, an essay used here as a theoretical framework. Ultimately, the real star of the story is the Prussian capital itself, with all its difficulties and problems, but also its immense creativity.

“Ti ricordi, amico mio?” Una frase, questa, detta più e più volte da coloro che hanno oltrepassato una certa soglia d’età e rivolgono indietro lo sguardo, con un misto di nostalgia ed imbarazzo, pensando ai tempi che furono. La mente va verso le feste, le bevute, ma anche gli amori, i pianti e gli incontri improbabili concordati all’ultimo momento. Spesso, poi, il ricordo è legato ad una città: quella degli studi, o dell’Erasmus, nel mondo contemporaneo. Allora le immagini mentali si fondono ai dedali di strade, ma anche alle case più o meno fatiscenti dei fuorisede, agli interni squattrinati ed in perenne soqquadro, ma anche ai nomi dei bar e dei caffè, punti di ritrovo di tante serate che avrebbero fatto la storia. Certo, quasi sempre si tratta di storia individuale, relegata alle gesta tramandate nella ristretta cerchia di amici e nulla più. Ma per qualcuno, quegli aneddoti sono la testimonianza di un mondo che cambia ed entra, veramente, negli annali, se non di storia, quantomeno di storia della letteratura.

Il protagonista di questo articolo è un nome difficile da approcciare, in tutti i sensi: nato nella Polonia spartita dell’Ottocento, cresciuto con un’educazione germanofona, chiamato “il russo” dal genio tormentato August Strindberg nel suo capolavoro *Inferno* (“Inferno”, 1897), questo autore, dalla personalità poliedrica, controversa, egocentrica ed autoreferenziale all’estremo, non si lascia definire, ma nemmeno nominare, con facilità. Stanisław Przybyszewski è stato grande protagonista di quella fase, brevissima ma vivacissima, della storia culturale della Berlino *Fin de siècle*, del quale ha lasciato un memoriale nel suo volume dal titolo, in polacco, che recita così: *Moi współcześni – Wśród obcych* (“I miei contemporanei – Tra gli stranieri”), pubblicato nel 1926. Per quest’articolo, però, è stata scelta la versione in traduzione tedesca a cura di Klaus Staemmler pubblicata nel 1965 per l’editore Winkler di Monaco col titolo di *Erinnerungen an das literarische Berlin* (“Ricordi della Berlino letteraria), con un’introduzione di Willy Haas.



È difficile definire l'opera lasciataci come memoriale da Stanisław Przybyszewski: autobiografia, autodifesa o agiografia? Nonostante il titolo in traduzione focalizzi la parte più interessante, quantomeno per un pubblico germanofono ed interessato alla *fin de siècle*, il libro comincia dall'infanzia dell'autore. Il lettore ne osserva la nascita e crescita in quella Polonia che politicamente non esiste più (Przybyszewski nasce il 7 maggio 1868 a Łojewo), ma che persiste nella resistenza linguistica e culturale alla dominante Prussia. Il giovane Stanisław si confronta con le differenze etniche tra polacchi e tedeschi, con gli studi e con la morte, sulla quale comincerà precocemente a riflettere. In ogni caso, porta avanti i suoi studi e decide di dedicarsi all'architettura, approdando per tale motivo a Berlino nel 1889.

L'arrivo nella capitale tedesca dà il via a degli anni pieni di avventure, esperienze ma anche tribolazioni e stratagemmi: pur appassionandosi alla materia, lo studente polacco perde subito interesse, migrando dopo un anno di studi verso la medicina. L'aspirante medico, tuttavia, si dimostrerà più interessato alla letteratura e all'attivismo politico. Przybyszewski si barcamena tra un lavoretto e l'altro, arrivando addirittura a lavorare, oggi si direbbe, come *ghost writer* per un'agenzia illegale che vendeva tesi universitarie già pronte a studenti pigri e facoltosi.

Contemporaneamente collabora con il giornale *Gazeta Robotnicza*, organo di stampa in lingua polacca vicino alla SPD, fondato nel 1891 ed incentrato sulle questioni del proletariato slavo nei territori prussiani, schierandosi per la difesa dei diritti dei lavoratori polacchi, azione a causa della quale verrà espulso dall'università nel 1893. Soprattutto, il ribelle polacco comincia a farsi un nome tra la giovane schiera di letterati di Berlino, nella quale, col passare del tempo, la sua presenza diventerà sempre più irrinunciabile.

L'occasione fornita da Przybyszewski con il suo volume è ghiotta per chi si occupa di sociologia della letteratura, ma non solo: nella parte centrale della sua opera, il lettore è calato in quei circoli, in quelle stanze misere dove il pane manca ma l'alcol scorre a fiumi. Quella che viene colta con gli occhi del giovane polacco è la nascita dell'avanguardia letteraria berlinese in un nuovo spazio geografico e culturale. Attraverso di lui, si è testimoni privilegiati di quei discorsi, ma anche di quegli aneddoti che hanno legato, ma anche disunito, una generazione letteraria intera all'interno di uno spazio cittadino nuovo. Stanisław stesso presenta i nomi appartenenti a tale gruppo: Ola Hansson, lo svedese che, insieme a Georg Brandes, ha fatto scoprire Nietzsche ai tedeschi e che a Friedrichshagen aveva trovato una casa disposta ad accoglierlo dopo essere stato, di fatto, cacciato via dalla Svezia; sua moglie Laura Marholm, tedesca del Baltico, traduttrice, critica letteraria e madre, insieme a Lou Andreas Salomé ed Ellen Key, del femminismo della differenza; i fratelli Heinrich e Julius Hart, coloro che avevano portato il Naturalismo a Berlino tramite il loro giornale *Kritische Waffengänge*. E ancora, Arno Holz e Johannes Schlaf, altri protagonisti della scena naturalista berlinese; John Henry Mackay, intellettuale anarchico e primo biografo di Max Stirner; Hermann Bahr, critico letterario austriaco che porterà a Vienna il pensiero di Ola Hansson; infine, ultimi ma non meno importanti, soprattutto dal punto di vista biografico, lo scrittore svedese August Strindberg e i due norvegesi, Dagny Juel,

che diventerà la moglie di Przybyszewski, ed il grande pittore Edvard Munch, che sarà coinvolto in un triangolo amoroso proprio con la coppia che ispirò il quadro *Sjalusi* (“Gelosia”, 1895).



La testimonianza di Przybyszewski mette in luce la complessità del mondo culturale berlinese del tempo, un contesto vivo e stimolante, uno spazio dove la caoticità della metropoli e la razionalizzazione del mondo industriale si incontrano e scontrano, dando origine a fenomeni complementari e dissonanti al tempo stesso, dove i palazzi della nobiltà prussiana convivono con le stamberghe degli operai e degli studenti, spesso slavi, e dove tram, carrozze e, di lì a poco, le prime automobili si contendono la strada, rubando spazio al cittadino alienato così nella figura, sacrificabile sull'altare della velocità urbana, del pedone. Non bisogna dimenticare, infatti, che il protagonista di questa storia si muove nella Berlino guglielmina, in una Prussia contesa tra i movimenti operai, il populismo *völkisch*, l'alta cultura ostaggio dei *Bildungsphilister* (“Filistei della cultura”) di nietzschiana memoria e la cappa dell'ipernazionalismo prussiano aleggiante sugli usi e costumi del tempo. In questo contesto, i nuovi movimenti letterari, che stanno scuotendo già da vent'anni la Francia e la Scandinavia, faticano ad emergere. Non a caso, il Naturalismo arriverà quando a Parigi si sta già sperimentando con le dimensioni altre della psiche e del simbolo. Przybyszewski capita proprio in un momento nel quale la Berlino alternativa diventa terreno di contesa e scontro tra chi introduce, con estremo

ritardo, i modelli di Zola ed il primo Ibsen dei drammi borghesi e chi, invece, vede già oltre e parla di intuizione, misticismo ed inconscio.

Przybyszewski sceglie bene da che parte stare. L'autore entra nella cerchia che si riunisce in un punto ben preciso: Friedrichshagen, al tempo sobborgo pittoresco, oggi quartiere inglobato nella metropoli tedesca. L'autore polacco descrive questa zona come una colonia artistica, un luogo dove diversi letterati e creativi hanno trovato una casa dove risiedere, lontani dalla confusione (e dagli affitti alti) della grande città. Qui ci si riunisce e si discute di letteratura e politica soprattutto a casa di Ola Hansson e Laura Marholm, grandi animatori culturali del periodo e fautori del superamento del Naturalismo, come Hermann Bahr definirà questo movimento. Memorabili le serate durante le quali Przybyszewski, inebriato da una buona dose di alcol in corpo, dava spettacolo interpretando, malamente ma con una certa verve da artista bello e dannato, pezzi del povero conterraneo Chopin, andando ad alimentare il mito di sé stesso che lo vedrà come fautore del Satanismo e dell'amore libero.

Quest'atmosfera gaudente, povera e spensierata, avrà, tuttavia, vita breve: l'arrivo di August Strindberg metterà in crisi un equilibrio precario, andando a creare fratture, inimicizie, tensioni ed allontanamenti, culminati con la fuga di Hansson e Marholm da Berlino verso la Baviera ed il trasferimento della nuova scena letteraria da Friedrichshagen al locale Zum Schwarzen Ferkel, epicentro del protagonismo di Strindberg e di chi gli girava attorno, Stanisław, Dagny ed Edvard compresi.

È doveroso, analizzando la vicenda raccontata da Przybyszewski, trarre due osservazioni. Innanzitutto, bisogna riflettere su un punto molto importante: il gruppo di Friedrichshagen era composto, per la maggior parte, da non-tedeschi. Perché rimarcare ciò? Ebbene, in un'epoca di ipernazionalismo, di chauvinismo prussiano e di

spasmodica definizione del canone nazionale letterario, il gruppo di Friedrichshagen costituisce una felice smentita del concetto di lingue e letterature nazionali. Infatti, ciò che legava questi giovani autori era il tedesco: una lingua usata, qui, come mezzo di comunicazione e veicolo di divulgazione di una letteratura transnazionale ed innovativa.

Questo porta alla seconda osservazione, ma per svilupparla è giusto chiamare in causa un intellettuale contemporaneo: Marshall Berman. Il pensatore statunitense, nella sua opera più famosa dal titolo *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* ("Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria. L'esperienza della modernità", 2012) riflette su quell'entità che più di ogni altra è artefice del moderno e di tutte le sue manifestazioni: la metropoli. È in questo agglomerato di vita caotica, affollata e a tratti violenta che nasce il terreno fertile per le innovazioni del pensiero e della cultura. È vero, è sempre stato così, fin dai tempi più antichi, ma le accelerazioni figlie della Rivoluzione industriale hanno intensificato il ruolo della grande città come facilitatrice dello scambio creativo ed intellettuale, democratizzando l'esperienza intellettuale ed aprendola superando quelli che erano gli angusti confini di ceto sociale. In effetti, le esperienze vissute da Stanisław Przybyszewski rientrano esattamente nel canovaccio dei fenomeni descritti da Berman: Berlino, una città che in meno di un secolo passa da provincia del mondo germanico a fulcro industriale ed economico, attraendo nei suoi quartieri schiere di prussiani, tedeschi, polacchi, boemi in cerca di fortuna nelle sue fabbriche, facendo moltiplicare le aree-dormitorio della città, riesce ad accumulare così tanta ricchezza e prestigio da generare interesse nei figli della nuova classe borghese del Centro-Nord Europa, giovani di talento che vorrebbero dedicarsi all'arte e alla letteratura, e che per questo migrano verso la grande città, ritrovandosi, però, piuttosto che in una rete collaudata gestita da mecenati e protettori, in un'arena spietata, dove il libero mercato, di cui essi

sono alla mercé, si concretizza nella corsa alla produzione di articoli pagati al ribasso e alla caccia all'appartamento più economico e meno diroccato possibile, cercando di sopravvivere alla fame. Luoghi come il soggiorno della coppia Hansson – Marholm o il bar Zum Schwarzen Ferkel diventano centri letterari proprio in conseguenza dell'emarginazione sociale ed economica degli intellettuali, allontanati dalla società che produce in quanto non all'altezza del capitale necessario per stare al gioco. Ma è in ciò che consiste la grandezza della metropoli: come un Giano bifronte, la città che tortura e punisce concede anche spazio per lo sviluppo umano.

In fin dei conti, la vera protagonista del lungo racconto di Przybyszewski è proprio lei, la Berlino della *fin de siècle*, che con le sue contraddizioni, spigolosità ed illusioni ha creato le condizioni giuste affinché una nuova letteratura ed una nuova arte nascessero, regalando ai coevi uno dei momenti più floridi della cultura in lingua tedesca e ai posteri la soddisfazione di poter ammirare i quadri di Munch e leggere le bellissime pagine di Ola Hansson, August Strindberg e Stanisław Przybyszewski.

Bibliografia:

Marshall Berman, *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria. L'esperienza della modernità*, Bologna, Il Mulino, 2012. Traduzione di Valeria Lalli.
Stanisław Przybyszewski, *Erinnerungen an das literarische Berlin*, Monaco, Winkler-Verlag, 1965. Traduzione di Klaus Staemmler.



MATTEO COLOMBI

Trieste poetica, Trieste semiotica. Alcune riflessioni fra casa e frontiera

Poetic Trieste, Semiotic Trieste. Some Reflections between Home and Frontier

Fotografia di Matteo Colombi.

Sezione Boemistica:

MARTINA MECCO e SERENA BUTI

“Il passato abita dentro le ossa”. Versi cechi e polacchi di Zofia Baldyga

“The Past Lives inside Bones”. Czech and Polish Poems by Zofia Baldyga

Immagine 1: Fotografia di Martina Mecco

Sezione Balcani:

MARCO JAKOVLJEVIĆ

Pola come luogo liminale negli anni Novanta ne “La Sinfonia del Diavolo” di Davor Mandić

Pula as a Liminal Place in the 1990s in Davor Mandić’s “The Devil’s Symphony”

Immagine 1: https://mixer.hr/wp-content/uploads/2021/05/Davor-Mandic-Kulturu-u-Rijeci-nakon-izbora-ceka-ozbiljno-otreznenje-mixer.hr_.jpg

Immagine 2: Foto di Marko Čaklović ottenuta tramite screenshot del documentario O jednoj mladosti di Ivan Ramljak, relizzato dall’autore dell’articolo.

PINO POGRAJC, traduzione a cura di MARCO JAKOVLJEVIĆ

Kvir: Uno sguardo sulla letteratura slovena queer contemporanea

Kvir: An Insight into Contemporary Slovenian Queer Literature

Immagine 1: L’immagine è stata fornita dall’autore dell’articolo ed è stata scattata da Asiana Jurca Avci.

LAURA RENESTO

Spazi, luoghi, solitudine e desiderio in Ciril Bergles: “Mi smarrisco nuovamente in qualcosa” e “Desiderio romantico”

Spaces, Places, Solitude and Desire in Ciril Bergles: “I Find Myself Entangled Again” and “Romantic Desire”

Immagine 1: <https://www.flickr.com/photos/axis/16210361723/>

Immagine 2: <https://pixnio.com/it/paesaggi/collina/cielo-blu-albero-campagna-estate-collina-erba-paesaggio-natura>

immagine 3: <https://jenikirbyhistory.getarchive.net/media/srecko-magolic-kmecka-hisa-v-ljubljanski-okolici-76a249>

Sezione Magiaristica:

JESSICA ALFIERI

Perdersi nello spazio: la città come metafora dell’esistenza in Tibor Déry

Getting Lost in Space: The City as a Metaphor for Existence in Tibor Déry

Immagine 1 https://kultura.hu/uploads/media/default/0002/91/thumb_190798_default_big.jpg

ESTER DALL’OLIO

Perdersi nello spazio testuale: (dis)orientamento in “ostoba” di Vera Hegedüs

Getting Lost in the Text: (Dis)orientation in Vera Hegedüs’ ostoba

Immagine 1 : <https://moly.hu/konyvek/hegedus-vera-ostoba>

VIKTOR TÓTH

La spazio della pianura ungherese in Miklós Jancsó, attraverso una sequenza di “Silenzio e Grido” (1968)

The Space of the Hungarian Plains in Jancsó, through a Sequence of “Silence and Cry” (1968)

Immagine 1: Frame dall’edizione Second Sight del film *Silenzio e Grido* (1968) di Miklós Jancsó.



Sezione Russistica:

CHIARA CASARINI

"Il futuro è storia" di M. Gessen: spazi di protesta nella Russia degli anni Dieci

"The Future Is History" by M. Gessen: Protest Spaces in Russia in the 2010s

Immagine 1: Manifestazione del 10 dicembre 2011, piazza Bolotnaja https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moscow_rally_10_December_2011,_Bolotnaya_Square_-_2.jpg#Licensing

MARIANNA DI LABBIO

Josif Brodskij: memoria e libertà in una "stanza e mezzo"

Josif Brodskij: memory and freedom in a "room and a half"

Immagine 1: <https://news.store.rambler.ru/img/1795bbcdf6ac73037c6573badbdd9a60?img-format=auto&img-1-resize=height:700,fit:max>

Immagine 2: <https://img07.rl0.ru/afisha/e1500x-i/daily.afisha.ru/uploads/images/5/4f/54f71e19c426ccc5715843318ec22308.jpg>

Immagine 3: https://cdnstatic.rg.ru/uploads/images/2023/07/05/24p_pod_verh_komnata-1_19a.jpg

OLGA FERRARO

Case e anti-Case: spazi, potere e fughe ne "Il maestro e Margherita"

Houses and Anti-Houses: Spaces, Power and Escapes in "The Master and Margarita"

Immagine 1: <https://medium.com/@annabelh1/bulgakov-the-dialectics-of-space-and-anti-space-cb8c5226a9db>

CLAUDIA FIORITO

"Lo strumento di cui dobbiamo impadronirci, costi quel che costi!" La sala cinematografica come nuovo spazio dei lavoratori all'indomani della Rivoluzione d'ottobre

"The Instrument We Must Seize at All Costs!" The Cinema Hall as a New Space for Workers in the Aftermath of the October Revolution

Immagine 1: <https://cdn.britannica.com/35/28235-050-E7DA6114/Leon-Trotsky.jpg>

MARTINA MECCO

"La scienza non è una cosa semplice, è granito, e va sgranocchiato con denti giovani". Scrivere la biografia di Lev Trockij: un dialogo con Virginia Pili

"Science Is not an Easy Thing, It Is Granite, and It Must Be Gnawed at with Young Teeth." Writing the Biography of Lev Trockij: A Conversation with Virginia Pili

Link N/A

LARA RIGHI

La casa come veicolo della "postmemory" in "Pamjati pamjati" di Marija Stepanova

The Home as a Vehicle for "Postmemory" in Mariya Stepanova's "In Memory of Memory"

Immagine 1: <https://unsplash.com/it/foto/un-libro-aperto-seduto-sopra-un-tavolo-di-legno-cj5pID8ci5U>

Immagine 2: <https://unsplash.com/it/foto/persona-che-apre-lalbum-fotografico-che-visualizza-foto-in-scala-di-grigi-73OJLcahQHg>

GUY ETIENNE RIVIER

La rappresentazione dello spazio in "Lo sterro" di Andrej Platonov

The Representation of Space in "The Foundation Pit" by Andrej Platonov

Immagine 1 : <https://jenikirbyhistory.getarchive.net/media/platonov-andrej-platonovich-7890d3>

Immagine 2: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%8F%D1%82%D0%B8%D0%BB%D0%B5%D1%82%D0%BA%D0%B8_%D0%A1%D0%A1%D0%A1%D0%A0#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Yakov_Guminer_-_Arithmetic_of_a_counter-plan_poster_\(1931\).jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%8F%D1%82%D0%B8%D0%BB%D0%B5%D1%82%D0%BA%D0%B8_%D0%A1%D0%A1%D0%A1%D0%A0#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Yakov_Guminer_-_Arithmetic_of_a_counter-plan_poster_(1931).jpg)

Immagine 3:

https://troisiemes.weebly.com/uploads/2/4/0/8/24082072/3939332_orig.jpg

FRANCESCA STEFANELLI e RITA DI GIROLAMO

"Un giorno toccherà al Permafrost" di Kseniia Bolshakova. Una traduzione

"All the Frost Melts" by Kseniia Bolshakova. A Translation

Foto 1: Foto di Francesca Stefanelli.





FRANCESCA ZANOTTI

Tra fisica e metafisica: relazionarsi allo spazio naturale nei racconti di Vladimir Korolenko
Between Physics and Metaphysics: The Relationship with the Natural Environment in Vladimir Korolenko's Short Stories

Immagine 1: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vladimir_Korolenko.jpg

Sezione Germanistica:

FRANCESCO BRESSAN

Die Walsche: sospesi tra due mondi, l'anormalità diventa rivoluzione e scoperta

Die Walsche: Suspended between Two Worlds, Abnormality Becomes Revolution and Discovery

Immagine 1: <https://www.haymonverlag.at/produkt/die-walsche/>

Immagine 2: <https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/suedtirol-plakate-warnen-vor-aerzten-ohne-deutsche-sprachkenntnisse-16478371.html>

SILVIA GIROTTTO

Né adulto né bambino. Il privilegiato spazio di confine in "Die Blechtrommel"

Neither Adult nor Child. The Privileged Liminal Space in "The Tin Drum"

Immagine 1: [https://it.wikipedia.org/wiki/G%C3%BCnter_Grass#/media/](https://it.wikipedia.org/wiki/G%C3%BCnter_Grass#/media/File:G%C3%BCnter_Grass_auf_dem_Blauen_Sofa.jpg)

[File:G%C3%BCnter_Grass_auf_dem_Blauen_Sofa.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/G%C3%BCnter_Grass_auf_dem_Blauen_Sofa.jpg)

Immagine 2: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Tin_Drum#/media/](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Tin_Drum#/media/File:Die_Blechtrommel_earliest_edition_german.jpg)

[File:Die_Blechtrommel_earliest_edition_german.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Tin_Drum#/media/File:Die_Blechtrommel_earliest_edition_german.jpg)

ROCCO GUARAGNONE

Abitare lo spazio della migrazione: identità e memoria in "Das Gedächtnis der Libellen" di Marica Bodrožić

Inhabiting Migratory Space: Configurations of Identity and Memory in "The Memory of the Dragonflies" by Marica Bodrožić

Immagine 1: https://en.wikipedia.org/wiki/Marica_Bodro%C5%BEi%C4%87

Immagine 2:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AEmotioneel_weerzien_van_Bosnische_vluchtelingen_in_de_Ripperda_kazerne._NL-HlmNHA_54033997.JPG

VIVIANA SANTOVITO

Lo spazio della metropoli come caos creativo: la Berlino "Fin de siècle" vista dagli occhi di Stanisław Przybyszewski

The Space of the Metropolis as Creative Chaos: "Fin-de-siècle" Berlin Seen through the Eyes of Stanisław Przybyszewski

Immagine 1: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Stanis%C5%82awprzybyszewski.jpg>

Immagine 2: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/03/Edvard_Munch_-_Jealousy_1895.jpg/1280px-Edvard_Munch_-_Jealousy_1895.jpg