

Indice del quinto numero

La Redazione, *Presentazione del quinto numero*, pp. 1-3

Chiara Conterno, Davide Di Maio, Mattia Di Taranto, *Transculturalità della religione nella letteratura contemporanea*, pp. 5-15

Monografica

Marcello La Matina, *Letteratura e religioni nell'Europa attuale: qualche considerazione semiotica*, pp. 17-44

Susanna Zinato, *"Choked by a kind of brightness": Travelling Transculturally into Leila Aboulela's Narrative of Faith*, pp. 45-67

Girishsa Tilak, *Exploring Transcultural Dimensions: Hindu Mythology and Identity Politics in Mithu Sanyal's Identitti*, pp. 69-88

Irene Orlandazzi, *"Meghillàt Estèr". Per un'idea transculturale della religione nel romanzo Vielleicht Esther di Katja Petrowskaja*, pp. 89-108

Marina Bianchi, Tiziano Faustinelli, *La reelaboración (negativa) del simbolismo religioso en la obra tardía de Manuel Álvarez Ortega*, pp. 109-128

Teresa Bartolomei, *Il peso di carne dell'eternità*, pp. 129-157

NuBE, 5 (2024), pp. 1-402.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/5.2024> ISSN: 2724-4202

Manuel Boschiero, *A Postcolonial Prayer: Trauma, Heterotopic Spaces, and the Deconstruction of Soviet Discourse in Svjatlana Aleksievič's Černobyl'skaja Molitva*, pp. 159-187

Miscellanea

Bruno Berni, *Architetture metaforiche e spazi nascosti nei romanzi di Peter Høeg*, NuBE, pp. 189-212

Maria Paola Scialdone, *Decentrare l'anthropos. Riflessioni sulla prima prosa di Christoph Ransmayr*, pp. 213-243

Igor Fiatti, *La salvezza attraverso la bellezza delle soglie: intorno alla scrittura di Peter Handke*, pp. 245-264

Schede, recensioni, segnalazioni

Elisa Destro, Recensione di Axel Dunker, Jan Gerstner e Julian Osthues (Hrsg.), „*Migrationsvordergrund*“ – „*Provinzhintergrund*“. *Deutschsprachige Literatur osteuropäischer Herkunft*. Brill, Leiden 2021 e di Gabriele Guerra, Camilla Miglio e Daniela Padularosa (a cura di), *East Frontiers. Nuove identità culturali nell'Europa centrale e orientale dopo la caduta del muro di Berlino*. Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 265-276

Materiali

Alessandro Raveggi, *Lo spazio "spirituale" nella narrativa italiana contemporanea*, dialogo con Francesca Matteoni, Giulio Mozzi, Paolo Pecere, Vanni Santoni, Alessandro Zaccuri, pp. 277-293

R.S. Thomas, *"Somewhere between faith and doubt": Eight poems from Counterpoint (1990) / "Da qualche parte tra la fede e il dubbio": Otto poesie da Counterpoint (1990)*, traduzione e cura di R.A. Henderson e Pietro Deandrea, pp. 295-319

Manuel Álvarez Ortega, *Seis poemas de la "trilogía final" / Sei poesie della "trilogia finale"*, traduzione e cura di Tiziano Faustinelli, pp. 321-335

Tatiana Faia, *italiano na grécia / italiano in grecia*, traduzione e cura di Claudio Russello, pp. 337-391

Trifonia Melibea Obono, *Alle lesbiche guineane mancano referenti*, traduzione e cura di Paola Bellomi, pp. 393-402

Presentazione del quinto numero

Nel quinto numero di «NuBE» la sezione *Monografica*, curata da Chiara Conterno, Davide Di Maio e Mattia Di Taranto, è dedicata a una esplorazione critica del ruolo che la dimensione religiosa, dopo aver investito l'ambito delle scienze politiche, sociali e storiche, da alcuni decenni sta svolgendo anche nella letteratura. Nei saggi accolti in questa sezione hanno preso corpo prospettive variegata sulla questione religiosa e sul suo rapporto con la secolarizzazione in relazione alle varie espressioni letterarie europee, con una particolare attenzione alle innovazioni apportate dalla critica post-secolare in grado di dar conto della complessità transculturale della contemporaneità. Per una panoramica dei contributi qui raccolti si veda l'introduzione tematica alla sezione intitolata *Transculturalità della religione nella letteratura contemporanea*.

Nella sezione *Miscellanea* presentiamo tre studi critici. Il saggio di Bruno Berni è dedicato alla costruzione di elementi nascosti nelle strutture architettoniche dei romanzi dello scrittore danese Peter Høeg, in cui i luoghi geografici vengono manipolati per far scivolare le ambientazioni verso una realtà distorta: l'articolo analizza come la costruzione di elementi nascosti dietro e oltre le architetture reali diventi, nei romanzi, una costante che fornisce alle trame spazi di sviluppo possibili. Lo studio di Maria Paola Scialdone propone una lettura originale della prima prosa dello scrittore austriaco Christian Ransmayr, mettendo in luce il contributo che questa offre alla riflessione ecocritica contemporanea. Scialdone mostra come Ransmayr si interroghi sul ruolo della cultura e della letteratura nel processo che ha condotto il pianeta al collasso e giunga a teorizzare la salvezza futura del pianeta attraverso la dolorosa, ma necessaria, cancellazione dell'umano. Nel terzo articolo della sezione, infine, Igor Fiatti scandaglia l'opera

di Peter Handke per illuminare, soffermandosi sulla questione della salvezza, l'interrogazione stessa della letteratura.

La sezione *Schede, recensioni e segnalazioni* ospita una recensione di Elisa Destro di due volumi dedicati al cosiddetto *Eastern Turn* della letteratura di lingua tedesca. Come rileva Destro, si tratta di tentativi significativi di definizione e delineamento di un fenomeno che ha interessato in modo significativo il panorama letterario di lingua tedesca nei decenni successivi al crollo del blocco orientale, e che si offre all'analisi critica come una sorta di sismografo sociale in grado di contribuire alla comprensione di eventi attuali, quali la formazione di zone di conflitto all'interno del territorio europeo.

La sezione *Materiali*, dedicata a contributi originali di scrittrici e di scrittori, o di esponenti autorevoli della cultura contemporanea, propone una silloge di testi curata da Catia De Marco e Ada Milani. Apre la sezione una conversazione concertata da Alessandro Raveggi che ha coinvolto la scrittrice Francesca Matteoni e gli scrittori Giulio Mozzi, Paolo Pecere, Vanni Santoni e Alessandro Zaccuri in un tentativo di indagare lo spazio "spirituale" nella narrativa italiana contemporanea. Il dibattito esplora il ritorno di tematiche metafisiche e spirituali nel romanzo, mettendo in luce anche la relazione tra letteratura e crisi dell'antropocentrismo nell'epoca dell'Antropocene. Si presentano quindi per la prima volta in italiano otto poesie tratte dall'antologia *Counterpoint* (1990) del poeta gallese R.S. Thomas, in una traduzione curata da R.A. Henderson e Pietro Deandrea. Le liriche, esemplari nella loro tensione tra fede e dubbio, sono accompagnate da un'accurata introduzione che esplora il linguaggio enigmatico e la dialettica tra assenza e presenza divina. Successivamente, si propone la traduzione di sei poesie tratte dalla trilogia finale di Manuel Álvarez Ortega, a cura di Tiziano Faustinelli. La lirica del poeta spagnolo, noto per il suo linguaggio poetico audace e polisemico, affronta i temi della morte e dell'ineluttabile con una forza immaginativa che sfida le convenzioni religiose e culturali. La sezione accoglie quindi la traduzione di Claudio Russello del poema *italiano na grécia* della poetessa portoghese Tatiana Faia. Tratto dalla raccolta *Adriano* (2022), il poema intreccia il mondo

dell'antichità greco-romana con l'esperienza del contemporaneo e, ispirandosi all'omonima poesia di Vittorio Sereni, rivela i legami mai spezzati tra la storia e la modernità in un'opera in cui riferimenti intertestuali e malinconia si fondono per indagare il senso di perdita. Chiude la sezione il racconto-testimonianza *A las lesbianas guineanas les faltan referentes* di Trifonia Melibea Obono, tradotto e curato da Paola Bellomi. Il testo, contenuto nella raccolta *Yo no quería ser madre: vidas forzadas de mujeres fuera de la norma* (2020), si concentra sulle storie di discriminazione e resistenza vissute dalle donne lesbiche e trans in Guinea Equatoriale per denunciare le violenze sistemiche di una società patriarcale e omofoba in un dialogo critico con la cultura spagnola, intesa sia come imposizione coloniale sia come promessa di libertà.

Ringraziamo tutte e tutti coloro che hanno contribuito, a vario titolo, a realizzare questo numero.

La Redazione

Transculturalità della religione nella letteratura contemporanea

Da alcuni decenni si nota una crescente attenzione al ruolo che la dimensione religiosa svolge nell'ambito delle scienze politiche, sociali, storiche e ultimamente anche in quelle letterarie (Hodkinson & Horstkotte 2021, 317), fenomeno riconducibile a ciò che McLennan (2010) ha definito "postsecular turn". Pietra miliare nella discussione sull'importanza e sul significato del post-secolare è *The Power of Religion in the Public Sphere* (2011), lo studio firmato a quattro mani da Judith Butler, Jürgen Habermas, Charles Taylor e Cornel West, che rende conto della vitalità continua e globale della dimensione religiosa nella sfera pubblica odierna. I quattro studiosi hanno infatti riesaminato questioni e nozioni centrali, maturate nel secolo scorso, relative alla religione e al secolarismo, con l'intento di rielaborarne e ripensarne il rapporto con la società.

Nei fatti, che nel mondo di oggi le distinzioni nette tra i concetti di religione e secolarizzazione stiano sfocando è un dato assodato tra gli addetti ai lavori, e non solo; come pure il superamento dell'assunto – ritenuto in parte ancora valido – che sussista una connessione tra modernità e secolarizzazione (Hodkinson & Horstkotte 2021, 318). Molti studiosi, inoltre, sfidano la supposta divisione tra religione e istituzioni secolari, ad esempio per quanto riguarda il loro funzionamento nella vita pubblica (Berger 1999, 2014; Calhoun, Juergensmeyer & Van Antwerpen 2011; Casanova 1994; Davie 2002; Burchardt & Wohlrab-Sahr 2013). L'aggettivo post-secolare suggerisce, quindi, la necessità di ripensare non soltanto i concetti in sé di religione e di secolarizzazione, ma anche il loro reciproco rapporto.

Chiara Conterno, Davide Di Maio, Mattia Di Taranto, *Transculturalità della religione nella letteratura contemporanea*, NuBE, 5 (2024), pp. 5-15.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1599> ISSN: 2724-4202

Facendo riferimento alle teorie di Habermas (2001, 2011), la società post-secolare è stata definita da più parti come una società in cui la religione mantiene il suo valore sul piano collettivo, senza tuttavia contrapporsi al processo di secolarizzazione. D'altronde le società occidentali sono ormai connotate da un crescente pluralismo e da processi di migrazione e immigrazione, con i relativi complessi meccanismi di ibridazione e mutuazione, condensati in concetti quali "interculturalità", "transnazionalità" e "iper-culturalità" (Byung-Chul Han 2005) e transculturalità (Epstein 1995, 1999, 2012; Welsch 2017) – processi che naturalmente investono anche la sfera religiosa, e che, come prima conseguenza epocale, hanno portato ad un declassamento del Cristianesimo ormai privo della sua secolare egemonia religioso-culturale (Hodkinson & Horstkotte 2021, 322; Stoeckl, Rosati & Holton 2012).

Se dunque è innegabile una certa riaffermazione della dimensione religiosa nelle società post-secolari, occorre altresì evidenziare la nascita di nuove forme di pluralismo religioso che per loro stessa natura mettono in questione tanto le istituzioni quanto le pratiche consolidate: si tratta, cioè, di una pluralizzazione religiosa che, a sua volta, porta anche a nuovi e diversi significati di secolarizzazione (Braidotti et al. 2014; Gorski 2012). Anche Hodkinson e Horstkotte (2021, 319) confermano questo processo mettendo in evidenza come le secolarizzazioni multiple e le religioni multiple coesistano in una società post-secolare (Conterno & Stauffer 2022), laddove il sacro può assumere forme diverse, sia immanenti sia trascendenti.

Nonostante il valore semantico del prefisso, l'aggettivo post-secolare spezza dunque la concezione di una successione temporale lineare (prima vs. dopo), nel momento in cui con esso si intende definire una situazione, quella contemporanea, di co-esistenza consapevole di religione e *Weltanschauungen* secolari. In questo senso l'approccio post-secolare consente di ripensare la religione e la secolarizzazione del presente cogliendone tutte le ambivalenze strategiche e produttive (Hodkinson & Horstkotte 2021, 319). A ciò occorre aggiungere che, analogamente al processo di secolarizzazione anche quello di post-

secolarizzazione assume tratti diversi nei differenti contesti culturali. Come esistono le “secolarizzazioni multiple” (Burchardt & Wohlrab-Sahr 2013) che si sviluppano in modo distinto e in collegamento con le modernità multiple, così il concetto di “post-secolare” necessita di essere specificato in modo analogo, in quanto diverse tipologie di post-secolarizzazione operano in relazione ad una o a diverse tradizioni religiose, culturali e anche ai paradigmi estetici (Hodkinson & Horstkotte 2021, 321). Si potrebbe parlare di una lente metodologica attraverso cui iniziare un confronto produttivo sulle potenzialità insite nelle intersezioni e convergenze tra i due paradigmi. Esplorando criticamente, a livello sistematico e metodologico, la posizione e la rilevanza di fede e spiritualità nell’analisi culturale e più in generale nelle *humanities*, il post-secolare serve quindi come metodo euristico non solo per pensare oltre la dicotomia di religione e secolarizzazione, ma anche per riflettere sull’evoluzione storica dei due concetti (Mańczyńska 2009). In sintesi, dunque, nella società post-secolare contemporanea la distinzione tra gli “spazi” di pertinenza rispettivamente della sfera religiosa e del mondo laico appare sempre più sfumata, riflettendo una realtà nella quale i confini tra sacro e profano sono costantemente soggetti a processi di ridefinizione, al punto che le categorie ermeneutiche adoperate finora risultano insufficienti a darne un’adeguata descrizione. Come acutamente evidenziato da Liselotte Frisk e Peter Nynäs, infatti, “[n]on ci sono più confini netti tra il religioso e il secolare, tra sacro e profano. Il profano viene sacralizzato e il sacro viene reso profano” (2012, 56). L’afflato religioso non è più confinato e confinabile nei rigidi parametri delle pratiche rituali e culturali regolamentate dalle istituzioni tradizionali, bensì si manifesta in forme fluide e trasversali, influenzando in modalità diverse e a vari livelli la vita personale, politica e culturale (Beyer 1994, 72). I processi di secolarizzazione non hanno, naturalmente, eliminato l’ancestrale anelito umano alla trascendenza, che si è piuttosto incanalato in nuove espressioni di spiritualità esperibili anche in contesti laici.

Che ruolo occupa dunque la letteratura in questo contesto? Nel panorama teorico e concettuale tracciato, irriducibile a etichette posticce e semplificazioni di

comodo, i meccanismi di narrativizzazione letteraria offrono un osservatorio privilegiato nella misura in cui è nella trasposizione in forma narrativa che appare più evidente come la contaminazione tra i poli della diade ne dimostri la solo apparente opposizione aporetica. In realtà, ciò che emerge da un *survey* ad ampio spettro come quello qui esemplificato è proprio la dissoluzione di qualsivoglia linea netta di demarcazione tra sacro e profano e, di conseguenza, l'emergere di un'identità *lato sensu* transculturale, l'unica in grado di esplorarne le tensioni, le sovrapposizioni e le risonanze, restituendo un'immagine più attendibile della proteiforme versatilità dell'esperienza religiosa contemporanea (Sánchez Capdequí & Carretero Pasín 2006, 103-117). In tal senso la letteratura rappresenta senza dubbio una preziosa cartina di tornasole delle direzioni intraprese e un importante luogo di riflessione su tali processi. Il ritorno al racconto epico o storico-antropologico, la riscoperta dei personaggi biblici, la rinascita della letteratura spirituale, della poesia cosmica, tanto per citare alcuni esempi, si mescola spesso al tentativo di far dialogare diverse culture religiose tra di loro e di ripensare il valore della sfera religiosa e mitica dopo la fase di "disincantamento del mondo" della modernità diagnosticata da Max Weber (*La scienza come professione*, 1919), nel tentativo, più o meno recondito, di strappare il primato di tali questioni al discorso teologico, dottrinale e religioso confessionale. Particolarmente fruttuosa si rivela dunque la riflessione critica su questa letteratura, sebbene i maggiori risultati si registrino al momento soprattutto in area anglofona e nordamericana (Kaufmann 2009; Corrigan 2015). È ad esempio il caso di Amy Hungerford, che ha mostrato come alcuni "scrittori si rivolgano alla religione per immaginare gli elementi puramente formali del linguaggio in termini trascendenti" (2010, xiii). La studiosa ha mostrato, cioè, come la "fede senza significato" o "fede nel non significato" di molti scrittori contemporanei, sebbene non "enfattizzi il contenuto della dottrina", nei fatti pratici e teorizzati una particolare forma di fede religiosa attraverso mezzi formali (xiii, xv). Forma e contenuto si trovano dunque a interagire attraverso una "tensione" (25) che è a sua volta intrinseca all'opera letteraria. Per il contesto europeo occorre citare *in primis* il lavoro pionieristico di Hodkinson e Horstkotte

(2021) a cui dobbiamo spunti fruttuosi per l'ideazione e progettazione di questo numero monografico, nel quale hanno preso corpo prospettive e approcci variegati in relazione alle varie espressioni letterarie europee, con una particolare attenzione alle innovazioni apportate dalla critica post-secolare in grado di dar conto della complessità transculturale della contemporaneità.

Il contributo introduttivo di Marcello La Matina presenta un'indagine da una prospettiva semio-filosofica, incentrata sul complesso e sfaccettato rapporto instauratosi nell'età contemporanea tra "forme della religiosità" (Diana 2006) e possibilità di una loro narrativizzazione (Guerrisi 2013). Nella cosiddetta "era della post-verità" (Praveen & Raisun 2021, 13) le religioni istituzionali sono state messe in crisi da un duplice processo di progressiva svalutazione della dimensione rituale e di graduale estromissione della riflessione teologica. Il testo letterario – come più in generale il *Kunstwerk*, già privato della sua aura dal sistema di produzione industriale in serie (Benjamin 1966, 11) – è stato pertanto investito di una funzione vicaria, incaricato cioè di farsi in qualche misura veicolo della rivelazione teofanica. Tuttavia, la dilagante digitalizzazione ha trasformato la fisicità dell'oggetto-libro nella virtualità dell'*e-book* e il medium comunicativo in un'infosfera che sembra prescindere da un regime di significazione linguistica al punto da essere ormai incapace di definire i significanti secondo formulazioni chiare e univoche. Ne è derivata una *community* di soggettività disincarnate e identità frammentate, che si è assunta il compito di annunciare come nuova religione universale l'interculturalismo sovranazionale del *global village*; ma, in realtà, per mancanza di adeguati strumenti teologico-filosofici e semiotici, non è riuscita a produrre se non un'amplificazione del *vacuum* lasciato dall'assenza del Libro della tradizione ebraico-cristiana.

Susanna Zinato dedica la sua attenzione all'opera della scrittrice sudanese-britannica Leila Aboulela, caratterizzata da una narrativa che affronta questioni di transculturalità e religione, in particolare quella islamica, sfidando un pubblico occidentale in gran parte secolarizzato e spesso islamofobo. Il contributo si concentra principalmente sull'analisi del racconto breve *Something Old, Something*

New, che narra l'unione transculturale tra uno scozzese convertito all'Islam e una sudanese musulmana. Spinta da esperienze di migrazione e dalla volontà di rispondere alla crescente islamofobia occidentale, Aboulela utilizza una prospettiva postcoloniale e umanistica, ispirata da autori come Edward Said e Frantz Fanon, nel tentativo di "riflettere la logica islamica" e cercando di superare l'immagine stereotipata della realtà musulmana, in particolare quella femminile. In questo contesto Zinato traccia il percorso di crescita dei protagonisti come un viaggio spirituale, mostrando in particolare come la trasformazione culturale e religiosa del personaggio maschile rispecchi un'apertura verso l'Altro, oltre i confini delle identità monoculturali.

Il contributo di Girishsha Tilak presenta un'analisi del romanzo *Identitti* di Mithu Sanyal (2021). L'autrice affronta complesse questioni quali identità razziale, politica identitaria, appropriazione culturale della razza e mitologia, partendo dal *background* meticcio della protagonista e addentrandosi nel suo viaggio di introspezione e scoperta di sé sulle orme della dea indù Kali, che incarna la dualità di distruzione e rinascita, aiutando la protagonista a esplorare le complessità della propria identità in un mondo globalizzato. Centrale è lo smascheramento come donna bianca della sua mentore, nota per i suoi studi postcoloniali. Questo porta Nivedita a riflettere profondamente sulle questioni di autenticità e rappresentazione razziale, nel momento in cui questa mette in scena la sua etnicità attraverso atti di "Ethnic Drag", quello che Katrin Sieg ha definito "performance della 'razza' come una mascherata" (Sieg 2002, 2). Tilak mostra in questo modo l'importanza del discorso letterario nel contesto dei processi transculturali e transreligiosi.

Il contributo di Irene Orlandazzi, dedicato al romanzo *Vielleicht Esther* della scrittrice ucraina di origine ebraica Katja Petrowskaja, individua nel *plot* autobiografico l'esemplificazione di una dimensione transculturale e transnazionale interpretabile a partire dalla categoria ermeneutica di "identità patchwork" (Welsch 2012, 30). La connessione intertestuale tra il nome della bisnonna dell'autrice, Esther, e l'omonima *Meghillah*, simboleggia lo svelamento di rapporti identitari e culturali in una prospettiva universalistica che ambisce a trascendere i limiti

dogmatico-confessionali per elevarsi ad un piano propriamente “transreligioso” (Panagiotopoulos & Roussou 2022). Il fulcro del messaggio veicolato dal testo biblico è rappresentato da due concetti fondamentali dell’ermeneutica rabbinica tra loro correlati, alla base dell’interpretazione della festività di Purim: l’*hester panim* (nascondimento del volto) e il *nes nistar* (miracolo nascosto). È proprio grazie al primo di essi se il romanzo può indagare la costruzione dell’autorappresentazione identitaria come processo fluido, non esente da contraddizioni e contaminazioni.

Marina Bianchi e Tiziano Faustinelli si concentrano sulla trilogia poetica finale di Manuel Álvarez Ortega, ovvero sulle raccolte *Heredad de la sombra*, *Cenizas son los días*, e *Ultima necat*. In queste opere la tradizione cristiana assurge a fonte di simboli, metafore e allegorie declinate in un discorso retorico transmediale. Contemporaneamente vengono messi in discussione i diversi dogmi propri di questa tradizione religiosa e culturale. L’attenzione principale è rivolta alla percezione distopica dell’aldilà e alla sua negazione finale, all’assenza-silenzio di Dio, alla sua fallibilità e alla sua indifferenza di fronte alla sofferenza umana. Il poeta sovverte i simboli cristiani, utilizzando riferimenti religiosi come allegorie per il fallimento umano e il dolore esistenziale, senza una vera fede nella dottrina. Teresa Bartolomei si confronta con la poesia di José Tolentino Mendonça, poeta profondamente cristiano ma non in senso confessionale. Nei suoi versi, l’istanza razionale e spirituale di confronto critico con i credi storicamente tramandati si coniugano in una parola poetica che si innalza come forza profetica contro le idolatrie epistemiche e sociali che asserviscono il nostro tempo. Ecco che la sua poesia, alla stregua della fede, libera dall’errore che imprigiona l’uomo dentro se stesso, i suoi limiti e le sue pulsioni, in grado di inchiodarlo a una finitezza incapace di trascendersi in infinito, così come a una contingenza che si auto-comprende come pura immanenza. La poesia di Mendonça esprime una forza di liberazione che non evita il conflitto, perché la libertà non è uno stato, ma una conquista incessante. In questo orizzonte il corpo non è il confine invalicabile oltre cui si situa il vuoto del non essere, ma la condizione di possibilità affinché la

finitezza umana si auto-trascenda in potenzialità rigenerativa infinita. Il corpo diventa lo spazio di esperienza in cui la parola poetica si manifesta come reversibilità del dire rispetto al silenzio. La poesia, che non produce presenza, ma attesta l'assenza come mancanza, potenzialità, promessa e speranza, restituisce l'inesprimibile, lo fa risuonare nell'inespresso.

Su *Černobyl'skaja Molitva* (1997; *Černobyl' Prayer*), la quarta parte del ciclo *Golosa utopii*, verte il contributo di Manuel Boschiero. *Černobyl' Prayer. A Chronicle of the Future* non è solo un esempio significativo del metodo di composizione unico di Svjatlana Aleksievič – si pensi all'utilizzo di interviste orali, alla combinazione di prosa documentaria e fiction nonché alla natura aperta e in continua evoluzione dei suoi testi –, ma anche una potente risposta postcoloniale da una prospettiva subalterna, creata attraverso una molteplicità di voci e condensata nella rappresentazione dello spazio post-Černobyl', alla cultura della guerra nel discorso sovietico. Utilizzando un approccio postcoloniale e il concetto di eterotopia di Foucault, il saggio di Boschiero esamina come *Černobyl'skaja Molitva* assurga a *montage* polifonico di diverse voci, tramite cui, da un lato, vengono ricostruiti il passato traumatico e la memoria frammentata dell'esperienza sovietica, dall'altro viene decostruito il discorso identitario sovietico, in particolare il mito della "grande vittoria". In tale contesto il modello di preghiera e i continui espliciti riferimenti ad essa nel titolo e in tutto il testo creano uno spazio condiviso che serve sì a restituire voce al dolore individuale, ma soprattutto contribuisce a creare uno spazio alternativo di coesistenza, che può essere visto come una sfida al discorso coloniale sovietico. In *Černobyl' Prayer* trovano voce tutte quelle minoranze che nel sistema sovietico venivano marginalizzate, portando alla luce la responsabilità etica e politica di Svjatlana Aleksievič.

Chiara Conterno, Davide Di Maio e Mattia Di Taranto

Bibliografia

- Benjamin Walter 1963, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Berger Peter L. 1999, *The Desecularisation of the World*, in Peter L. Berger (ed.), *The Desecularisation of the World: Resurgent Religion and World Politics*. Eerdmans, Washington DC.
- Beyer Peter 1994, *Religion and Globalization*. Sage Publications, London.
- Braidotti Rosi, Bolette Blaagaard, de Graaw Tobijn, Midden Eva (ed.) 2014, *Transformations of Religion and the Public Sphere: Postsecular Publics*. Palgrave Macmillan, New York.
- Burchardt Marian, Wohlrab-Sahr Monika 2013, *Introduction to Multiple Secularities: Religion and Modernity in the Global Age*. *International Sociology* 28, 6, 605-611.
- Butler Judith, Habermas Jürgen, Taylor Charles (ed.) 2011, *The Power of Religion in the Public Sphere*. Columbia University Press, New York.
- Byung-Chul Han 2005, *Hyperkulturalität: Kultur und Globalisierung*. Merve, Berlin.
- Calhoun Craig J., Juergensmeyer Mark, Van Antwerpen Jonathan (ed.) 2011, *Rethinking Secularism*. Oxford University Press, Oxford.
- Casanova José 1994, *Public Religions in the Modern World*. University of Chicago Press, Chicago.
- Conterno Chiara, Stauffer Isabelle (a cura di) 2022, *Transkulturalität der Religion in Prosatexten der Gegenwart* [in: *Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG)*, Bd. 9, Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (a cura di)]. Lang, Bern, 2022, <https://www.peter-lang.com/document/1277912> [27/11/2024].
- Corrigan Paul T. 2015, *Wrestling with Angels: Postsecular Contemporary America Poetry*, PhD Diss. University of Florida.

- Davie Grace 2002, *Europe: The Exceptional Case. Parameters of Faith in the Modern World*. Darton, Longmann & Todd, London.
- Diana Massimo 2006, *Le forme della religiosità. Dinamiche e modelli psicologici della maturità religiosa*. EDB, Bologna.
- Epstein Mikhail 1995, *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*. University of Massachusetts Press, Amherst.
- Epstein Mikhail, Berry Ellen (ed.) 1999, *Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication*. St. Martin's Press, New York.
- Epstein Mikhail 2012, *Transformative Humanities: A Manifesto*. Bloomsbury, New York.
- Fendel Zechariah 2005, *Purim: Season of Miracles. A Hashkafah-Mussar perspective, with insights drawn from the thoughts of Chazal, Rishonim and Achronim*. Hashkafah Publications, New York.
- Frisk Liselotte, Nynäs Peter 2012, *Characteristics of Contemporary Religious Change: Globalization, Neoliberalism, and Interpretative Tendencies*, in Peter Nynäs, Mika Lassander, Terhi Utriainen (ed.), *Post-Secular Society*. Transaction Publishers, New Brunswick, 47-70.
- Guerrisi Marina 2013, *Religione e Narrazione. Indizi sull'identità post-secolare. Dialegesthai*. Rivista telematica di filosofia, 15, <https://mondodmani.org/dialegesthai/articoli/marina-guerrisi-01> [27/11/2024].
- Gorski Philip S. 2012, *The Post-secular in Question: Religion in Contemporary Society*. New York University Press, New York.
- Habermas Jürgen 2001, *Glauben und Wissen. Friedenspreis des Deutschen Buchhandels*. Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Hungerford Amy 2010, *Postmodern Belief: American Literature and Religion Since 1960*. Princeton UP, Princeton.
- Hodkinson James R., Horstkotte Silke 2021, *Introducing the Postsecular: From Conceptual Beginnings to Cultural Theory*. Poetics Today, 41, 3, 317-324.
- Kaufmann Michael 2009, *Locating the Postsecular*. Religion and Literature 41, 3, 67-73.

- Mączyńska Magdalena 2009, *Toward a Postsecular Literary Criticism: Examining Ritual Gestures in Zadie Smith's Autograph Man*. *Religion and Literature* 41, 3, 73-82.
- McLennan Gregor 2010, *The Postsecular Turn*. *Theory, Culture and Society* 27, 4, 3-20.
- Panagiotopoulos Anastasios, Rousou Eugenia 2022, *We Have Always Been Transreligious: An Introduction to Transreligiosity*. *Social Compass* 69, 4, 614-630.
- Praveen Abraham, Raisun Mathew 2021, *The Post-Truth Era: Literature and Media*. Authorspress, New Delhi.
- Sánchez Capdequí Celso, Carretero Pasín Enrique 2006, *The Basis of the Religious Experience and Its Versatility in the Contemporary World*. *Sociétés* 3, 93, 103-117.
- Stoeckl Kristina, Rosati Massimo, Holton Robert (ed.) 2012, *Global Connections: Multiple Modernities and Postsecular Societies*. Routledge, New York.
- Welsch Wolfgang 2017, *Transkulturalität. Realität – Geschichte – Aufgabe*. New academic press, Wien.



MONOGRAFICA

A cura di

Chiara Conterno, Davide Di Maio, Mattia Di Taranto

Letteratura e religioni nell'Europa attuale: qualche considerazione semiotica

Marcello La Matina
(Università di Macerata)

1. Da dove iniziare?

Ci rendiamo conto che sarebbe utile introdurre il tema del presente numero con una presentazione dello *status quaestionis*, così da offrire al lettore, in anteprima, le coordinate entro le quali collocare almeno il tenore dei contributi qui raccolti. Si avrebbe il vantaggio insito in ogni *frame*: quello di produrre uno spazio centrato sottomesso alle leggi della prospettiva. Abbiamo pensato dappprincipio di procedere in questo modo; tuttavia, man mano che andavamo avanti nella ricerca, ci siamo dovuti arrendere all'idea che così non potesse esser fatto, e per buone ragioni.

Anzitutto, per via del *topic* discorsivo. Discorrere della presenza di tematiche religiose nella letteratura europea contemporanea richiede molte più competenze di quelle che si possano schierare in queste pagine. I ben noti fenomeni della globalizzazione dei media e la conseguente universalizzazione della via digitale come tecnologia di accesso alla parola, letteraria e religiosa, abbisognano di una vera e propria mediologia costruita *ad hoc*. Parimenti, le profonde modificazioni subite dalle comunità europee per effetto delle migrazioni e dei processi di integrazione, della frammentazione degli Stati e delle confessioni religiose, hanno prodotto una deflagrazione e una omogeneizzazione senza precedenti nel

Marcello La Matina, *Letteratura e religioni nell'Europa attuale: qualche considerazione semiotica*, NuBE, 5 (2024), pp. 17-44.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1572> ISSN: 2724-4202

costume, nella vita politica e nella stessa vita culturale dei Paesi e delle persone. Un censimento di questi fenomeni, in tutta onestà, va oltre le competenze di una sociologia dei processi comunicativi o di una psicologia sociale.¹

Infine, Il contesto presente esibisce una costante contrapposizione fra concetti contrari che appaiono riluttanti a lasciarsi iscrivere in un modello generale. La principale è una opposizione interna alla categoria di testo: chiuso vs aperto. In molti casi, essa riscrive sotto altre forme l'antitesi voce vs scrittura; e, come si vedrà in seguito, si tratterà di riconoscere in questo assetto un modo della contrapposizione tra religioso e letterario, tra la voce come presenza e la scrittura

¹ Nelle pagine che seguono il discorso verrà condotto con particolare riguardo alla prospettiva della semiotica generativa, la corrente di pensiero elevata a metodo generale dalla Scuola di Parigi e dal suo fondatore, Algirdas J. Greimas, e oggi professata in tutto il mondo. Ferdinand de Saussure preconizzò una "scienza dei segni e della loro vita sociale" e la battezzò *sémiologie*. Da allora si danno molte semiologie e/o semiotiche: quella interpretativa (che si fa risalire a Charles S. Peirce e che è stata sviluppata ottimamente da Umberto Eco e dalla sua scuola), quella testologica (che ha i suoi massimi rappresentanti in János S. Petőfi e François Rastier), quella esistenziale (il cui interprete è Eero Tarasti 2000), per non dire che delle maggiori. C'è anche una semiotica della cultura/ delle culture, che si fa risalire a Jurij M. Lotman, e una sociosemiotica, campo nel quale studiosi come Paolo Fabbri, Gianfranco Marrone, Jacques Fontanille e altri hanno dato prove eccellenti di acribia metodologica. Esistono anche delle semiotiche che trattano specificamente il testo religioso, come Jean Délorme (1982), ma anche Jenny Ponzo (2019) e Massimo Leone (2014), o che tracciano interessanti linee di comparazione tra il discorso semiotico e il discorso dei testi biblici – fra tutti Ugo Volli (2019). Tuttavia, l'unica disciplina che possa oggi dirsi semiotica senza dover aggiungere alcun altro attributo è quella di Greimas. Per questi temi, vedi *exempli gratia* almeno i seguenti lavori: Barthes (1964), Eco (1984), Greimas & Courtés (1979), Greimas & Fontanille (1992), Jurij M. Lotman (1980), Groupe d'Entrevernes (1977), Fabbri (2001), Marrone (2001 e 2024), Volli (2019), Petőfi (1989 e 2004), Rastier (2015), La Matina (2004 e 2020).

come assenza. Anche per queste ragioni, siamo persuasi che nessun racconto potrebbe al momento restituirci il clima frammentario di queste relazioni, perché non c'è letteralmente uno stato dell'arte di cui si possa narrare.

In particolare, non c'è una letteratura esemplarmente ostensibile come paradigma, non c'è un autore che riassuma in sé lo spirito dei tempi; ma non v'è neppure una istanza dell'enunciazione – genere letterario, tipo di testo o forma della *performance* – capace di rappresentare questo XXI secolo così come il romanzo fece con l'Ottocento e il poema cavalleresco con il Cinquecento e il Seicento. E, d'altronde, come da molte parti si osserva, non si dà oggi un discorso religioso, ma se ne offrono in modo desultorio solo i materiali: frammenti che, come scaglie di un gigantesco meteorite, attraversano il nostro eone, depositando qua e là una memoria intrisa di passato, ma soprattutto di cose future. Pertanto, se rinunciamo all'idea di un discorso sistematico sullo stato delle cose, non rimane che offrire, così diligentemente come si potrà, quegli spunti e quelle riflessioni che possono servire a uno studioso che voglia muoversi nel ginepraio dei rapporti fra letteratura e religioni nell'Europa odierna.

2. Che cos'è l'Europa

Già, l'Europa. Diciamo, in primis anche dell'oggetto culturale che costituisce il teatro delle nostre riflessioni. Il nostro continente dà oggi di sé una rappresentazione così sparpagliata, da indurre a credere che il suo nome – Europa² – sia una parola scritta in un alfabeto che deve ancora essere decodificato. Quell'Europa, che nel saggio *La Bible et les Grecs* (1988) Levinas aveva icasticamente definito come il prodotto logico di due soli fattori, non possiede più quel carattere di unitarietà dovuto al connubio tra l'elemento greco (ovvero il *conatus essendi*

² Sul nome di Europa, sulla sua origine e i suoi significati, si è scritto tantissimo. Mi piace ricordare qui, per il carattere di inquadramento generale, il lavoro di J.-B. Duroselle (1965).

che certifica l'identità e il permanere delle cose nella loro essenza) e l'elemento ebraico-biblico che sempre Levinas individuava nel divieto di uccidere e nella apertura al trascendente e all'Altro che esso rende possibili.³

Certo, l'Europa resta leggibile come palinsesto del "grande codice" che Northrop Frye (2018) riconobbe in filigrana nella produzione letteraria di tutta la storia europea; e rimane anche la società discorsiva che ha prodotto il cosiddetto "canone occidentale" identificato da Harold Bloom. Ma vuol dire questo che l'Europa delle genti, delle migrazioni e delle contese identitarie d'oggi possa riconoscersi ancora in quelle immagini? O che quella sua cultura letteraria sia ancora espressione di una civiltà religiosa? Senza dire di Auschwitz, che ha messo la teologia nell'impossibilità di pensare il tradizionale concetto di Dio, buono e onnipotente; e questo crampo teorico ha pian piano trasformato tutta la letteratura europea nell'unico luogo dove, anziché parlare di Dio, è possibile celebrare la sua *κένωσις*, lo svuotarsi del divino.

Ma un campo così kenotico – se mai esso assomigliasse all'Europa odierna – potrebbe al massimo delimitare un'estensione spaziale, senza nulla dire della struttura di ciò che si trova al suo interno. L'Europa così immaginata sarebbe come la *χώρα* platonica, riletta però da Derrida (1967) come mera *différance*, cioè come quel fondamento negativo che permette di articolare i criteri di una teoria che vuole la letteratura come semplice condizione di possibilità per ogni pratica decostruttiva.⁴ Senza dire che, anche disponendo di un sapere teoretico "empiricamente motivato", l'idea di imporre una legge prospettica a un oggetto così frastagliato come l'Europa dei nostri giorni, potrebbe risultare scientificamente svantaggioso. La materia da cui prendere le mosse è vasta e screziata al suo interno. Chi ci dice, infatti, che essa, lungi dall'appartenere a quella geografia che può essere spiegata nei termini dello spazio euclideo, non si sia nel frattempo

³ Si veda, per questo aspetto fondativo dell'Europa, E. Levinas (1988, 155-159). Un saggio pertinente a questa prospettiva è anche quello di J.-P. Sonnet (2008, 177-193).

⁴ Il riferimento principale è Derrida (1987).

configurata come un oggetto frattale? Un oggetto nel quale l'omotetia delle parti ricorda molto più l'organizzazione delle forme di vita naturale (gli alberi, per esempio) che le strutture lineari della logica del primo ordine. Di quale Europa parla la letteratura? Di quale Europa dicono (o tacciono) le forme del discorso religioso? Secondo una tesi molto comune, l'invenzione dell'Europa fu originariamente letteraria.⁵ Lungi dal designare un luogo fisico, essa etichetterebbe piuttosto "a way of thinking about literature and the relations between cultures, not only in European nations, but also in those outside Europe whose languages are European" (Franco 2023, 55). Dovremmo quindi parlare di letterature d'Europa anziché di letterature europee. La nozione di Europa si sarebbe sviluppata per opposizione, come uno spazio contrastivo. In effetti, i riferimenti ad una alterità europea sono molteplici: dalla *Chanson de Roland*, alle avventure di Don Juan, agli amori di Tristano e Isotta, per non dire della contrapposizione tra la visione di Lutero e quella di Erasmo, che diedero vita ad una dicotomia non più riassorbibile tra due distinte concezioni dell'Europa: "quella, rappresentata da Erasmo, di un umanesimo aperto e senza confini, e quell'altra, rappresentata da Lutero, delle nazioni e dei conflitti che le dividono. Sicché, [...] è proprio questa seconda idea di Europa che la storia ha imposto" (*ibid.*).⁶

⁵ In verità, le correnti di pensiero si possono ricondurre a tre: v'è chi ritiene l'Europa una creazione settecentesca, tra questi F. Chabod (1995); v'è chi, come Christopher Dawson (1932), riconduce la sua nascita al Medioevo; infine, ci sono quelli che retrodatano la nascita dell'Europa addirittura all'età antica, tra questi Momigliano (1933, 477-487). Uno studio serio e informato sul tema è quello di G. D'Ippolito, *Europa: un'invenzione dei Greci* (di prossima pubblicazione).

⁶ Secondo Rémi Brague – altro autore che al tema ha dedicato più di un lavoro – a permettere che il fiorire di queste contrapposizioni non sfaldasse il disegno europeo sarebbe stato il permanere del suo carattere "romano" (1993, 32-40). Europa sarebbe così diventata una nozione variabile. Al centro di questa analisi sta la persuasione che la storia europea, come lo stesso Brague ha poi scritto, sia la condizione di possibilità della storia del mondo.

3. Che cos'è la Letteratura?

In un testo di alcuni decenni fa Roland Barthes metteva sotto la sua lente il sintagma “histoire de la littérature”; e in barba al credito di cui l'espressione godeva e gode tuttavia, trovava che ‘storia della letteratura’ non era che una comoda espressione tautologica: “L’histoire de la littérature, c’est un objet essentiellement scolaire, qui n’existe pas précisément que par son enseignement” (1975, 15). E se la letteratura è ciò che si insegna, veniva fatto di chiedersi che cosa sia letteratura fuori del contesto didattico e, perfino, se essa esista fuori del discorso che la costituisce. Domande invero un po’ provocatorie, ma certo legittime, che sarebbero piaciute al filosofo scettico Sesto Empirico (II-III sec. d.C.),⁷ e che intercettavano molte delle preoccupazioni teoriche di quegli anni. La critica letteraria, la filologia testuale, le correnti dello strutturalismo letterario e, più avanti, la semiotica europea provavano a parlare di testo, là dove gli storici della letteratura avevano perlopiù parlato di testi; e cercavano di parlare di significante proprio dove una lunga e incontestata tradizione aveva posto l’accento sul significato della letteratura.⁸

⁷ Sesto Empirico fu autore, tra l’altro, di un *Adversus Mathematicos*, nel quale si chiese anche se qualcosa, che venga insegnato, esista; o se non debba la propria esistenza al fatto che viene insegnato. Egli considerava assurda la pretesa che si desse un qualsiasi apprendimento. Ancora godibili sono le pagine dedicate all’oggetto dell’insegnamento, si veda la sezione *Εἰ ἔστι μάθημα* e la successiva, *Περὶ τοῦ διδασκομένου* (Sesto Empirico 1961, vol. III, I, 9-19). Oggi, quando le università hanno spesso moltiplicato i loro oggetti di studio *praeter necessitatem*, questa domanda rimane valida e andrebbe perfino formulata in ben altri ambiti di studio. Sulla decostruzione delle scienze umane antiche, si veda il capitolo dedicato a Sesto Empirico nel bel volume di Andrea Cozzo (2001, 247-302).

⁸ Nel testo succitato di Barthes, *Littérature / Enseignement* (1975), si legge tra l’altro una critica al predominio del significato e una bozza programmatica tendente alla perequazione del significante.

Si trattava allora di comprendere la pura letterarietà come un valore indipendente dal piano del contenuto referenziale o paideutico: quel che era da trovare era la letterarietà, o *Literaturnost*, come dicevano i formalisti dei circoli moscoviti degli anni Trenta. Questo spostamento dall'asse del significato a quello del significante avrebbe coinvolto non solo gli *studia humanitatis*, ma tutte le scienze sociali, dalla psicoanalisi di Lacan all'antropologia strutturale di Lévi-Strauss, dalla narratologia di matrice proppiana alla teoria della comunicazione e dei media della scuola di Toronto. Anche senza scomodare il proclama derridiano "il n'y a pas de hors-texte" (Derrida 1969, 182), questo dibattito ebbe il pregio di rimettere in discussione molte classificazioni anteriori, spesso formulate con criteri extra-letterari, i.e. in termini di retorica dei generi o di sociologia della letteratura.

Possiamo leggere il formalismo come una semplice istanza metodologica, maturata in un punto qualsiasi della storia delle arti. Ovvero, con occhio mistico possiamo intravedere in essa i segni di un malessere della letteratura e, più in generale, delle arti. Se così fosse, dovremmo dire che la forma si dà all'autore come una sorta di Odradek: un qualcuno e non un qualcosa; un principio formativo autonomo, ma non leggibile come istanza enunciazionale. Se così fosse, il formalismo sarebbe un'entità interstiziale, una presenza inconversevole, che sta lì per manifestare il disagio della letteratura dinanzi alla crisi che attanaglia l'Europa delle due guerre. Il formalismo sarebbe anche la dichiarazione di una non più negabile estraneità fra la lettera e lo spirito, fra il testo come dispositivo e la voce come presenza di un autore; o, piuttosto, di un untore che deposita nelle pieghe del testo la sua firma olfattiva, il suo odore.

Ma se così fosse, questa perequazione del formalismo non sarebbe solo un fenomeno letterario, ma un elemento che il religioso insinua e deposita nel processo compositivo, volendo significarvi il tratto stesso della propria assenza. Il formalismo, insomma, come via negativa, come apofatismo del referente. Quasi che il contenuto di un'opera letteraria potesse essere pensato genuinamente solo come qualcosa che è dato vedere mentre diletta, in una *Abwendung*. Ipotesi suggestiva e non peregrina, se guardiamo a *The Comforters* di Muriel Spark, o a

Der geteilte Himmel (Il cielo diviso) di Christa Wolf; per non dire di *Baltische zielen (Anime baltiche)*, romanzo di Jan Brokken nel quale è concentrata, attraverso personaggi realmente esistiti, una vera e propria storia dell'Europa recente. Anche romanzi come *Il Giuoco dell'Oca* di Edoardo Sanguineti o *Zazie dans le métro (Zazie nel metro)* di Raymond Queneau sembrano obbedire a una estetica della formatività nella quale il principio formale rivendica a scapito dell'autore uno spirito di iniziativa del tutto autonomo. E come Bach ci ha insegnato che Dio può darsi anche nelle disincarnate strutture dell'*Arte della fuga*, così questa letteratura ci mostra che l'assenza di Dio non deve necessariamente manifestarsi come un vuoto tematico, ma può bensì apparire come segno di questo vuoto, ovvero presentimento iscritto nelle pieghe della forma letteraria.

4. La crisi: e dopo?

Emerge così, tra gli altri, anche il tema del rapporto fra la letteratura e la profonda crisi spirituale e religiosa che aveva coperto di una nera caligine l'Europa nei decenni intorno al secondo conflitto mondiale.⁹ Il libro importante del comparatista Pascal Dethurens, *De l'Europe en littérature (2002)*, uscito a inizio del presente secolo, ne dà un quadro esauriente, mostrando la specificità del discorso letterario nel determinare il carattere di quella temperie, con particolare attenzione alla rivoluzione letteraria avvenuta tra le due guerre.

È la guerra che inventa una comunità letteraria in Europa e, va aggiunto, è una lettura comparata della guerra, da una letteratura all'altra, che permette di far luce sulla sua vera natura, cioè sul desiderio suicida che la guida da tutte le parti invece che sulla sua legittimità di superficie. Se si prendesse in considerazione solo la letteratura nazionale, la guerra rimarrebbe ininterpretabile (si limiterebbe, appunto,

⁹ Conviene ricordare in proposito il denso articolo di Paul Valéry (2016, 695-710), insieme all'ormai classico volume di Oswald Spengler (1922).

al suo pathos, o alla sua oscenità), ed è attraversando tutti i discorsi su di essa che riusciamo a renderla un oggetto capace di essere pensato (Dethurens 2000).

Da una parte, l'Europa del Novecento doveva fare i conti con la opprimente rivelazione di Auschwitz e con il senso che questa eclissi di Dio rappresentava per il credente e per le future prospettive del discorso teologico. I libri di Jean Améry (1977) e di Primo Levi (1947), il romanzo di Elie Wiesel (1958), il minuzioso diario di Victor Klemperer (1975)¹⁰ o quello di Etty Hillesum (1981) – per non citare che i primi nomi che si affacciano alla mente – inchiodavano gli intellettuali alle loro responsabilità. Dall'altra parte, si trattava di ridefinire l'oggetto di studio (la letterarietà, la testualità) non più in base alle tradizionali categorie storiciste, ma *iuxta sua principia*. Come maneggiare contenuti così esplosivi? Il campo delle scienze umane e sociali, a partire dagli anni Cinquanta, è pervaso da questa preoccupazione. In un frammento degli anni Cinquanta oggi conservato alla Library of Congress, Hannah Arendt intuiva il passaggio dall'orizzonte epistemico dello storicismo a quello dello strutturalismo: mentre per lo storico ogni fatto è un dato unico e irripetibile, per lo studioso avvezzo alle strutture i fatti sono significativi se e solo se realizzano delle possibilità predisposte da un sistema.¹¹ Va da sé che giudicare qualcosa disponendo di un sistema previamente stabilito è cosa che demolisce l'idea stessa della unicità di qualsivoglia fatto. E questo ha avuto delle conseguenze negli *studia humanitatis*. Scriveva dunque Arendt:

¹⁰ Su questo importante libro di Klemperer si veda La Matina (2021, 29-42).

¹¹ Il modello di tutto ciò, come è noto, si legge in Louis T. Hjelmslev: "The search for such an aggregating and integrating *constancy* is sure to be opposed by a certain humanistic tradition which, in various dress, has until now predominated in linguistic science. In its typical form this humanistic tradition denies a priori the existence of the constancy and the legitimacy of seeking it. *According to this view, human, opposed to natural, phenomena are non-recurrent and for that very reason cannot, like natural phenomena, be subjected to an exact and generalising treatment.*" (1961, 8). Corsivo mio.

All'interno dell'insegnamento accademico tale ipotesi [sc. l'ipotesi dei criteri pre-stabiliti, da applicare come regola a casi della regola stessa] si è oggi ampiamente affermata, come risulta con estrema evidenza dal fatto che le discipline storiche, le quali hanno a che fare con la storia del mondo e di quanto in esso è accaduto, si sono dissolte prima nelle scienze sociali e poi nella psicologia. Ciò implica che lo studio del mondo storicizzato, nelle sue stratificazioni cronologiche, venga abbandonato a favore dello studio di comportamenti prima sociali e poi umani, i quali a loro volta possono farsi oggetto di una ricerca sistematica soltanto escludendo l'uomo agente, autore di eventi mondani documentabili, e riducendolo ai suoi comportamenti (2001, 17).

Nel caso della letteratura, l'analisi strutturale del racconto ha di fatto reso opaca o inesistente la questione del riferimento semantico. Un testo è un dispositivo che crea la sua "realtà", che produce il suo senso talvolta come un "effet de réel" (Barthes 1968, 84). Come conciliare, allora, l'idea che la letteratura sia un campo di possibilità discorsive retto da schemi canonici ripetibili con l'idea che essa sia capace di mordere sulla singolarità irripetibile del reale, e possa così darsi come denuncia e critica di determinati poteri? Questa domanda ha contribuito a creare l'immaginario nel quale noi tutti ci siamo formati alle scienze del testo. È dunque importante chiedersi come sono oggi i rapporti fra letteratura e religioni in Europa.

5. Le sfide della differenza

Che nel sentire comune letteratura e religioni appaiano cose del tutto differenti è piuttosto scontato: da un lato, abbiamo dei riti e quelle che John Rawls chiama "comprehensive doctrines" (1993, 37); dall'altra, abbiamo delle storie e dei lettori appassionati. E però, a guardar bene, le storie, i lettori e gli autori si trovano anche nel campo delle religioni: cosa sono la Torah, il Qu'ran o il libro dell'Apocalisse se non dei magnifici pezzi di narrativa? Ed è corretto dire, all'inverso, che i mondi possibili entro i quali si muove il Piccolo Principe configurano quella

“sospensione della credulità” (Searle 1975, 157) che chiede al lettore di aderire in tutto alla matrice di mondo creata dall'autore: dunque, anche un romanzo è una “comprehensive doctrine”. E lo stesso potrebbe dirsi dei rituali letterari e di tutta una serie di sacramentali e di oggetti devozionali che accompagnano le varie fasi la crescita culturale dei lettori come degli autori. Il lettore che ha aperto, anche distrattamente, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* sa di cosa stiamo parlando. Viste come società del libro o del testo, le comunità religiose e quelle letterarie hanno in comune molte cose ed è difficile distinguere le loro formazioni discorsive, perché molto in esse nasce da una coltura primordiale che ha a che vedere con le religioni. René Ladmiral ha scritto una volta che nell'etimologia “biblio-” c'è un effetto di antonomasia che ci ricorda che in ogni libro che leggiamo c'è un po' della Bibbia, di cui proviamo nostalgia (1991, 24). E Borges disse in una sua conferenza:

Forse, se siamo panteisti, non bisogna prendere troppo sul serio il fatto che ora siamo individui differenti: siamo differenti organi della divinità continua. Ossia, lo Spirito Santo ha scritto tutti i libri e legge anche tutti i libri. Visto che è, in diverso grado, in ognuno di noi (1981, 51-52).

Se rinunciamo a forme triviali di differenziazione (ad esempio: le religioni riguardano Dio mentre la letteratura no), potremmo provare a decostruire alcuni concetti comuni. Uno di questi è il concetto di canone. Nel discorso religioso è canone un elenco delle letture permesse, dei testi che possono e debbono essere comunicati dalla casta sacerdotale al gruppo esteso dei credenti, dei seguaci. Esso introduce una discontinuità tra almeno due soglie di accesso ai testi. Il canone è una circoncisione che costruisce una società discorsiva a due velocità. Lo scopo è di preservare una sorta di calco della voce del dio o del profeta che lo rappresenta. Non molto diverso è in letteratura, dove canone oltre ad essere un elenco approvato è anche una gerarchia di preferenze estetiche; ovvero, è quel che Foucault chiamerebbe un apriori storico (1969). Esso delimita il campo

del possibile e apre alla assiologizzazione di una società di discorso. Ogni differenziazione tra l'uso religioso e l'uso letterario del concetto di canone¹² mette capo a una insignificante significanza. Non va meglio con il concetto di testo, sebbene venga declinato in modi apparentemente diversi tra le religioni e le società discorsive di tipo letterario. Per un verso, il Testo (o il Libro, religioso o letterario) funziona come un dispositivo capace di creare e normare una comunità: ha un valore nomotetico. Anche prima che la letteratura sorgesse, nelle culture orali/aurali dell'antichità il testo orale era il *σύνδεσμος* della comunità aristocratica, il collante da cui dipendeva il riconoscimento dello status personale e il funzionamento della sintassi sociale. Ed era anche il bordo tangibile di quel complesso di norme e schemi sociali che vivevano in modo sommerso nella forma di *ἄγραφα νόμιμα*, le voci non scritte dell'enciclopedia tribale. La memoria orale del testo – in quel caso, un poema in versi, preservato oralmente – era un meccanismo capace di gestire l'amnesia strutturale, consegnando all'oblio il superfluo e generando incessantemente il passato. Per altro verso, sia nelle religioni sia nella letteratura, il testo è un oggetto/dispositivo che organizza e rende visibile il significativo. Con la nascita delle moderne letterature, il senso della costruzione formale del testo letterario si ritaglia una dimensione preponderante e il concetto di testo diviene il centro di ricerche sistematiche: dalla linguistica del testo alla testologia semiotica, dalla critica testuale, dalla semiotica del testo alla filosofia del testo. Ad onta di tutto questo lavoro teorico, il testo, come tipo, rimane pressoché

¹² La nozione di canone – che deriva dalla parola greca *κανών* (che, a sua volta, presuppone una radice semitica), originariamente indicava un bastone, una canna o altra protesi usata nell'atto di misurare una grandezza dello spazio. Viene oggi usata nei campi più disparati, dalla letteratura all'arte, al diritto e alla religione e meriterebbe un approfondimento che non possiamo svolgere nel contesto di questo articolo. Essa ha ricevuto, nei secoli, diverse investiture, che hanno enfatizzato ora l'aspetto estensivo (il canone come elenco, lista, rassegna) e ora l'aspetto intensivo (il canone come criterio da estrapolare, come insieme di proprietà strutturali o estetiche).

indefinibile.¹³ E si trova sempre più a dipendere dal concetto di lettura, che viene diversamente declinato: nelle religioni la lettura è una pratica che risente di una divisione del lavoro linguistico data anteriormente; nella letteratura, leggere è semplicemente l'atto originario che costituisce la comunità letteraria e viene graduato in un clima di autodeterminazione.

Forse, allora, è possibile introdurre una differenza tra letterature e religioni basandoci sul concetto di lingua? Per esempio, potremmo chiederci: la letteratura è una lingua? In una accezione larga, essa può esserlo; ma, se è così, allora essa è lingua senza dover essere espressione di una nazione: è una lingua che non ha patria, una lingua in esilio. Nessun letterato può seriamente rivendicare una autoctonia, ma sempre le opere letterarie, anche le più nazionaliste, commettono a un altrove (in quei casi, la Nazione è un ideale storico e uno spazio trascendente). Destinata all'erranza spaziale, la letteratura è allora una lingua utopica, che abita lo spazio transitoriamente, a volte protetta dal suo debole mordente referenziale; altre volte dalla stessa innocenza del significante di cui è intessuta. La letteratura non è responsabile dei contenuti che vengono ad abitarla: per questo sopravvive alle ideologie, alle istanze di controllo (religiose, politiche, per esempio) che cercano di colonizzarla. Commentando brevemente *Giuseppe e i suoi fratelli* nei suoi *Testamenti traditi*, il grande scrittore boemo Milan Kundera

¹³ János S. Petőfi, grande linguista e semiotico, ha lavorato per moltissimi anni (in Ungheria prima, in Germania poi e da ultimo in Italia) a una definizione comprensiva del testo come oggetto segni complesso. E ha riconosciuto ben presto che la 'proprietà di essere un testo' non può essere stabilita sulla base di criteri sintattici o semantici: non esiste quindi una definizione di 'testo' che valga per tutti gli oggetti di tutte le culture umane. Qualcosa è un testo – osserva Petőfi – se è un comunicato che, in un dato contesto, soddisfa le aspettative socialmente determinate circa ciò che in una data cultura possa essere assunto come testo. La domanda giusta è quindi "quando è testo?". Per gli aspetti generali della questione, si veda János S. Petőfi (1989, 207-243).

osserva molto acutamente come, nella pratica romanzesca, i temi religiosi possano essere usati per compiere delle profanazioni dagli effetti desacralizzanti:

Dio, che nella Bibbia esiste fin dall'origine dei tempi, diventa qui una creazione umana: è Abramo a inventarlo e a trarlo dal caos politeista, dapprima come deità superiore, poi per farne l'Unico; Dio, consapevole di dovere a lui la propria esistenza, esclama allora "È incredibile fino a che punto mi conosce questa misera creatura. Non è forse grazie a lui che comincio a farmi un nome? In verità, voglio ungerlo" (1994, 19).

Il romanzo di Mann (1933-1943) è un testo che, pur rispettando in tutto il linguaggio religioso tradizionale, ne rovescia i termini, ottenendo effetti parodistici affini a quelli che Voltaire da una parte e Leonardo Sciascia dall'altra hanno ottenuto con i loro romanzi filosofici in parodia: rispettivamente *Candide, ou l'Optimisme* (1759) e *Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia* (1977). Anche in queste due opere, che si richiamano a distanza, si compiono atti di profanazione, che sono possibili grazie all'uso di stilemi del significante volutamente costretti a girare a vuoto, a ripetersi, a comparire decontestualizzati. Accade in letteratura quel che accade in molte delle opere musicali di Igor Stravinskij, dove un tema, un frammento melodico o una costellazione ritmica sono ripetuti con insistenza, sottratti al divenire della composizione, per essere esposti come stolti *junks*, come espressioni deittiche che mordono la propria stessa carne linguistica. Penso segnatamente al *Concerto in re per archi* (1946) o alla parodistica e geniale scrittura contrappuntistica del balletto *Pulcinella* (1920; composto *d'après* Pergolesi), che imita, straniandolo, il linguaggio musicale del Settecento europeo. In tutti questi casi una lingua comune o colta viene parodiata a mezzo del solo straniamento del significante che ne fa una sorta di *monde renversé*. Chiediamoci allora: anche le religioni funzionano come lingue? Tutti questi esempi – ed altri ancora possibili – depongono per il sì. E se le religioni sono lingue, se il loro significante, indipendentemente dal significato verso cui è intenzionato, può assumere una

autonomia espressiva che ha per effetto la profanazione del contenuto di partenza, allora occorre concluderne che anche le lingue religiose sono indipendenti da una data comunità di parlanti. Sicché, possono bensì avere una patria, ma, per indole, sono anch'esse votate all'erranza, questa volta nel tempo. Sono lingue ucroniche, la cui prestazione è la creazione di un simulacro che annunci la patria come ipostasi non consumabile, come *olam ha-ba*.

6. Piccola teoria dell'enunciazione letteraria e religiosa

Se finora i nostri prelievi ci hanno condotto a conclusioni in parte aporetiche, forse è il caso di provare a usare il metodo semiotico. Se non possiamo dire – in termini non triviali – che cosa è letteratura e che cosa è religione, forse possiamo trovare fra il religioso e il letterario degli scarti differenziali. Abbandonando perciò ogni tentazione ontologica, annidiamoci fra le differenze che i due fenomeni lasciano cogliere ad uno studio tipologico. Ogni religione scaturisce da un fare informativo: c'è qualcuno che annuncia o che semplicemente si rappresenta come figura di enunziante. Questo attante, soggetto agente di una azione informativa (=l'annuncio), può essere figurativizzato da un dio o da un profeta ovvero anche da un messaggero. In quanto soggetto agente di un fare trasformativo, egli convoca una comunità. Di solito, nei racconti fondativi, è importante che il luogo figurativizzi una esclusività del messaggero o del messaggio: è un deserto, o un luogo isolato, o una condizione di isolamento (per esempio, una malattia, una detenzione, una condizione di trance o di *ένθουσιασμός*); parimenti, la temporalizzazione presenta sovente figure contrapposte al tempo ordinario della vita o del lavoro, o vi introducono il seme della trascendenza come nel racconto dell'Annunciazione. Sia come sia, il sintagma costitutivo di una religione è la chiamata, la *κλήσις*. C'è un chiamante e ci sono dei chiamati, che vengono convocati dalla voce del chiamante. Le comunità religiose sono caratterizzate dalla presenza della voce. Tracce di questo rimangono nelle lingue antiche: *Qahal* o *Qohelet* in ebraico, *έκκλησία*, *άγγελος*, *όμιλία* nel greco cristiano e nelle sue trasposizioni

latine, *Qu'ran*, cioè recitazione nella chiamata di Mohammed. La presenza del dio non è altro che una ratifica della presenza della Voce chiamante. Le società discorsive religiose sono perciò delle comunità cletiche.

Assai diverso il quadro nelle comunità letterarie, le quali nascono quando piccoli gruppi di persone – almeno secondo l'esperienza dell'antichità greca e mediterranea, ma anche come avvenuto in Cina – si imbattono in un oggetto iscritto. Sono delle comunità transitorie, come per esempio i pellegrini che vanno a Delfi o dei viandanti che, senza averlo programmato, si imbattono in una iscrizione votiva o funebre e decidono di leggerla.

Il primo esempio di comunità letteraria lo troviamo in alcuni paesi come l'Egitto, la Mesopotamia e poi nella Grecia e a Roma, dove era costume segnalare la tomba di un defunto attraverso un monumento contenente una iscrizione. I Greci cominciarono a scrivere epigrafi in versi, esametri o distici elegiaci, forse perché per i Greci – come osserva Salvatore Nicosia – “ogni superamento del mero dato informativo, ogni tensione sul piano concettuale, ideologico, sentimentale ed espressivo, comporta ipso facto la scelta della forma poetica” (1992, 29-30). Secondo questa spiegazione, la letteratura moderna non è tanto un tipo di comunicazione basata su un testo fittizio, quanto una forma di vita che si sviluppa dalla *trouvaille* di un testo scritto che non è in nessun caso la trascrizione di un testo orale. Infatti, l'iscrizione, funeraria o votiva, nasce come scrittura priva di una ancestrale orale, come accade invece con l'epica. Ma mentre questa, a causa della sua composizione e fissazione orale/aurale appare come “la trascrizione di una voce”, risulta impossibile scorgere nelle iscrizioni arcaiche greche “degli enunciati orali successivamente affidati alla scrittura” (Svenbro 1991, 29). E ciò non per motivi accidentali, bensì – come ha in larga misura mostrato Jesper Svenbro – per ragioni legate alla strategia enunciativa che fa da cornice alla trascrizione, soprattutto funebre o votiva.

Si osservi ora la Figura 1, che raffigura nel tradizionale diagramma ideato da Greimas e Rastier (1968) le possibilità di porre in serie quattro termini secondo le relazioni di contrarietà (S1 vs S2), contraddizione (S1 vs non-S2 ed S2 vs non-

S1), implicazione (non-S2 -> S2 e non-S1 ->S1) e subcontrarietà (non-S1 vs non-S2). Quello qui sotto è il quadrato semiotico delle due società discorsive.

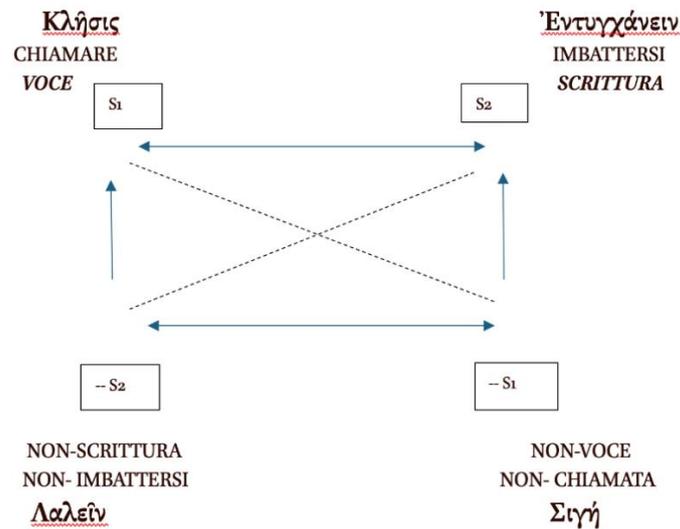


FIGURA 1

Osservando i vertici del lato superiore, lo scarto rispetto alle comunità religiose è evidente. Là si dà la presenza di una voce nella chiamata (*κλήσις*), qui si dà l'assenza di una voce nella iscrizione di un oggetto; lì qualcuno chiama, mentre qui ci si imbatte casualmente in una iscrizione priva di una voce rivendicabile. A testimonianza della casualità e transitorietà di questi incontri tra viandanti e iscrizioni c'è la parola che già nel greco antico indica i lettori: essi sono *οἱ ἐντυγχάνοντες*, quelli che si imbattono. L'evento costitutivo della comunità letteraria è perciò l'atto di leggere l'iscrizione, il testo, così da formare il suo significante. Il lettore antico non era, come per noi moderni, il ricevente, ma era l'editor del testo, colui che ne fissava l'esecuzione.¹⁴

¹⁴ Quanto importante fosse la figura del lettore ce lo dicono i numerosi testi, in prosa ma più spesso in poesia, che l'antichità ellenistica e imperiale ci ha lasciato. Gregorio di

Se ora proiettiamo questa coppia di contrari sul quadrato semiotico (vedi Figura 1), possiamo dedurre altre relazioni concettuali utili a definire il micro-universo semantico in cui si collocano tanto le comunità religiose quanto quelle letterarie. La chiamata e l'imbattersi sono i sintagmi costitutivi delle comunità rispettivamente religiose e letterarie. Nel quadrato *Κλήσις* (S1) e *Ἐντυγχάνειν* (S2) sono, come abbiamo detto, i contrari. Da ciascuno prende forma una comunità differente: cletica quella religiosa, transitoria ed ecdotica quella letteraria. Basata sulla presenza della voce la prima, e fondata sulla vacanza istituita dalla scrittura la seconda. Ma oltre alla presenza di una Voce e al trovamento di una Scrittura, altre situazioni narrative sono possibili. E anche di queste il nostro quadrato vorrebbe dar conto.

Ad esempio, cosa succede in una comunità religiosa (in una società discorsiva costituita attorno alla convocazione di una voce) quando questa Voce non si fa sentire più? O quando gli eventi – come nel caso della *Shoah* – fanno parlare di una “eclissi di Dio”, o di uno *Tzimtzum*? O, anche, quando una voce prima considerata profetica e ispirata viene a tacere? Che ne è delle rispettive comunità? Alcune possono sciogliersi, è vero. Ma più spesso, le comunità che sopravvivono si adeguano al silenzio della Voce e instaurano un regime vicario: se la voce non parla, abbiamo però le sue parole del passato: possiamo trascriverle e da esse trarre delle regole di vita. Possiamo, in altri termini, trasformare quella esperienza vocale in una amministrazione della parola parlata. Sicché, il silenzio o *Σιγή* (non-S1); non un qualsiasi silenzio, ma quel silenzio che è dato dal non udirsi più la chiamata, dal non esservi più la presenza di una voce che convocava. Questo sintagma (non-S1) configura quelle condizioni nelle quali l'assenza di una figura di chiamante (profeta, dio o inviato) getta la comunità religiosa nell'aporia sul da farsi. Il silenzio, l'eclissi del dio – così frequentemente ritratta nella produzione

Nazianzo, autore del IV secolo d. C., ha scritto un delizioso carme che contiene preziosi consigli di lettura. Da esso vogliamo trarre solo una riga: “Usa prudenza se *t'imbatti* / in libri di poeti”.

letteraria recente – non è la fine di tutto, né lo scioglimento della comunità esistente. Il silenzio del chiamante determina una funzione vicaria: quella di una grammatica del divino o del religioso, incaricata di sopperire all'assenza di chiamate. Esso è anche figura di una condizione dalla quale l'Altro, il trascendente, è giudicato assente. Varie forme di rispetto formale di una ritualità stipulazionale o forme di devozionismo sono figurativizzazioni di questo sintagma.¹⁵

D'altra parte, cosa succede in quei casi in cui non possiamo più imbatterci in una scrittura che vada compitata, prima ancora che interpretata? Ciò è accaduto per esempio in filologia, quando gli studiosi si sono resi conto che, dopo la grande messe dei manoscritti medievali e dei papiri sommersi sotto le sabbie del Sahara o di Ercolano, non erano più possibili altri atti di *έντυγχάνειν*. Questa limitazione tocca però una comunità, tutto sommato, ristretta. Che cosa accade alle masse? Quando si verifica per l'umanità intera una condizione analoga al non poter più imbattersi del filologo? Il filosofo coreano Byung-Chul Han ha più volte additato i pericoli di una società dove agli oggetti si sono sostituite le informazioni, alle cose le non-cose. La letteratura è un insieme di cose, ha un tenore cosale perché è fatta di forme significanti che oppongono resistenza al soggetto che vi si imbatte. Esse danno prova dell'*obicere* di ogni *obiectum* (Han 2022).

Ma cosa succede oggi con la comunicazione digitale? Succede che diventa difficile esperire la presenza dell'opera: leggere un libro significa tenerlo in mano, sfogliarlo, ricevere impressioni tattili e olfattive; al contrario, la relazione con un *e-book* o con i frustuli di un'opera che venga smembrata in una piattaforma digitale appare priva di autentico contatto con qualcosa. Inoltre, la perdita di una cosa

¹⁵ Varie sono le forme che la risposta a questo silenzio o eclissi del divino può prendere. Accanto a teologie di carattere argomentativo – quasi delle vere grammatiche del divino – è rilevante il tentativo, compiuto inizialmente nei paesi di lingua tedesca e poi in Francia – di sviluppare la sensibilità verso il tessuto narrativo della rivelazione cristiana. Sono nate quasi contemporaneamente la “teologia narrativa” di Bern Wacker, la semiotica del discorso religioso di Jacques Délorme e la retorica biblica di Roland Meynet.

in cui imbattersi determina un cambio di prospettiva nell'atto stesso della lettura: il predominio del significato e dell'informazione sulla forma e sul significante: "L'opera d'arte come cosa non è una mera latrice di pensieri. Non *illustra* nulla".
E ancora:

L'aspetto problematico dell'arte odierna consiste nella sua tendenza a comunicare un'opinione preconstituita, una convinzione morale o politica. Essa cerca cioè di comunicare informazioni. [...] L'arte non è più artigianato, che privo di intenzioni, modella la materia in una cosa. [...] L'arte è colta da una smemoratezza cosale (Han 2022, 68-69).

Una società di tal sorta ha eletto la *achose* in luogo della cosa. E là dove non si sono cose, non c'è altro che il metadato, l'informazione che parla in luogo della cosa assente ma che impedisce di fare esperienza della cosa stessa. Diviene, anche per questo motivo, possibile immaginare una condizione nella quale sia impossibile imbattersi in una scrittura trovata per caso. Ciò si verifica sempre più frequentemente. Non esistono quasi più le cose inscritte, nessuno può imbattersi in un oggetto sconosciuto, dal momento che sempre tutto è sotto le dita di ogni utilizzatore di *smartphone*. Non-S2 rappresenta pertanto quel perenne muoversi entro il chiacchiericcio, il *λαλεῖν*, ma anche l'impossibilità di imbattersi in oggetti privi di metadati. La figura di questo chiacchiericcio che non incontra più nessun oggetto iscritto è la *chat*, la perenne esposizione alla parola altrui. E la figura della non-cosa rimpiazzata dai metadati è l'infoma. Propongo di chiamare grammaticali e vicarianti le comunità che nascono per ovviare al silenzio della Voce chiamante, o alla perdita di un contenuto trascendente, e *chat-infomiche* quelle che sono incessantemente private della facoltà di imbattersi in una scrittura senza voce come in un oggetto senza metadati.

7. “*Del presente reale*”

Dopo aver tentato una piccola ricognizione fenomenologica dei rapporti tra letteratura e religione in Europa, abbiamo posto attenzione al loro modo di darsi come società discorsive. Abbiamo individuato nei tratti della presenza (della Voce) e della assenza (di un Autore nella scrittura) lo scarto distintivo molare. Ciò che ogni volta deve essere presupposto perché si dia una comunità religiosa è una Voce chiamante. Mentre ciò che permette di dar vita a quelle comunità transitorie e spesso occasionali che chiamiamo letterarie è la *trouvaille* di un oggetto in-scritto, che per comodità chiamiamo testo. Lo scarto non potrebbe essere maggiore. Una presenza della Voce può darsi se vi è un evento di chiamata, una *κλήσις*, mentre una assenza della voce stessa è proprio il carattere che ritroviamo nelle iscrizioni arcaiche – che abbiamo assunto, forti anche delle osservazioni di altri studiosi – come modello delle comunità letterarie: testo letterario è ciò in cui ci si imbatte, è il termine di un *ἐντυγχάνειν*. Il crinale su cui si svolge la vicenda delle influenze tra letterature e religioni è per noi quello stesso della presenza/assenza di qualcosa che sia reale: una Voce è una presenza reale, mentre la scrittura, traccia di un assente, presentifica proprio questa assenza, scoprendo un vuoto di essere.

Alcuni anni fa George Steiner (1990) scrisse un libro in cui si interrogava sui rapporti fra il testo letterario e la cosiddetta letteratura secondaria. La sua tesi sosteneva che la superfetazione di introduzioni, commenti, apparati critici e note di corredo finisse con lasciare in ombra l'unica cosa che dovrebbe contare nella società letteraria: il testo, il manufatto che un autore ha lasciato in luogo della propria presenza. *Von realer Gegenwart (Del presente reale)*, questo il titolo del libro, è un atto di denuncia contro un andazzo ormai quasi inavvertito, ma dalle conseguenze perigliose. E in quel libro Steiner voleva proprio suscitare una ribellione dei letterati e dei lettori contro lo strapotere della letteratura secondaria, al fine di liberare le opere di letteratura dalla schiavitù del commento a tutti i costi, affrancando la letteratura da ogni metadiscorso. Parte cruciale del discorso di

Steiner – quella che ha suggerito il titolo – è che nell’opera si ha la reale presenza della vita, del mondo, di Dio. L’espressione rievoca il contenuto dell’esperienza del sacramento della comunione eucaristica, dove ha luogo la reale presenza del corpo e del sangue di Cristo. Nell’edizione tedesca – ma non in quella inglese o italiana – si può leggere una illuminante postfazione di Botho Strauß,¹⁶ dalla quale vogliamo ricavare qualche riga essenziale al nostro discorso:

Nella celebrazione dell’eucaristia la delimitazione, la fine del segno (e del suo significare), è ben definita: il sacerdote consacrato trasforma il pane di grano e il vino della vite nella sostanza del corpo e del sangue di Cristo. In questo modo si estingue la sostanza di entrambi gli elementi nutritivi e si preservano solo le loro forme esteriori. A differenza della teoria del linguaggio razionale, l’uno (il segno, il pane) non sostituisce l’altro mancante (il corpo reale), ma assume la sua alterità. Di conseguenza, in una poetica sacrale si dovrebbe dire: la parola albero è l’albero, poiché ogni parola è sostanzialmente parola di Dio e quindi non può darsi alcuna differenza pneumatica tra il creatore della parola e il creatore della cosa (1989, 307-308).

Forse, i rapporti fra letteratura e religioni dovrebbero interrogarsi su quanto ancora rimane di questa reale presenza del testo e, nel testo, della sua ipostasi divina. Forse, le opere di letteratura dovrebbero essere guardate più che lette, osservate come si osserva una icona bizantina: alla quale è merito non la ricchezza cromatica dispiegata dall’iconografo, quanto la permeabilità alla luce e alla differenza ontologica tra colore e ori, linee e argenti. Senza quegli ori, questi colori si ridurrebbero a un impasto privo di voce, a una scrittura di assenti. Sono le reali presenze che, ci dicono Steiner e Strauß, salvano la letteratura dall’essere

¹⁶ Per la conoscenza di questo testo di Steiner e della importantissima postfazione di Botho Strauß sono debitore verso Roswita Bertelons, che è anche autrice della traduzione delle righe qui citate.

un gioco lezioso di rimandi intertestuali, restituendo la voce alla scrittura e sottraendo quest'ultima alla dittatura della sigetica.

8. Epilogo: gli ultimi rotoli di Krapp

A volte, i segni dell'indicibile si rendono visibili solo per allusioni. Accade così che un testo teatrale, scritto a metà Novecento, divenga profezia e, insieme, memoriale di una storia lontana, fatta di testi e di ricordi, speranze e disincanto.

La scena è la tana del signor Krapp, protagonista della famosa *pièce* di Beckett (1958). È sera e quest'uomo corpulento sta seduto alla scrivania, aprendo compulsivamente cassette dai quali tira fuori scatole zeppe di bobine, di nastri incisi anni prima. Tutta l'azione ruota attorno a questi rotoli magnetici. Giunto alla fine della sua vita, Krapp vi cerca la propria vita di trent'anni prima. Compulsandoli come fossero un testamento e, in un continuo andirivieni temporale, ascolta i propri sogni giovanili, commisurando le aspettative di allora alla delusione di un presente orfano di ogni futuro. La voce metallica del giovane Krapp si alterna al timbro stentoreo dell'uomo maturo, il quale realizza via via, nella sgraziata polifonia del sé di ora e del sé di allora, che il vuoto racchiuso tra questi due estremi è il solo contenuto della sua vita, il Niente: "Appena finito di sentire quel povero cretino per il quale mi prendevo trent'anni fa, difficile credere che abbia mai potuto essere tanto coglione" (Beckett 1962, 183).

Così come è difficile per lo spettatore resistere alla tentazione di leggere tra le righe di questo dramma il rovesciamento di una narrazione epocale, corale, anch'essa fatta di attese e memoria, storie e profezie. Forse, egli si chiede, in questo ossessivo *scrolling of coils* si nasconde un'immagine biblica: i rotoli vengono interrogati; una voce chiosa quella storia e quel passato che non si sono realizzati. È, questo, un monologo a due voci? O vero un dialogo a una voce? Ad ogni istante si ha l'impressione di trovarsi a cospetto di una letteratura che si sfa, di rotoli che non contengono alcuna *Torah*, di *midrashim* che non raccontano

una storia. Dappertutto, la parola e la voce incisa di Krapp – questo personaggio che appare quasi un anti-Qohelet spento e desinente – sono diventate *hevel*, vanità e fumo senza consistenza. Nessuna presenza reale abita queste voci e neppure i rotoli che le contengono. Quale immagine migliore di questo *hevel*, per annunciare la distanza che l'Europa di metà Novecento andava scoprendo tra il testo (il Testo) e il suo messaggio salvifico? Quale allusione più efficace per dire di una nascente estraneità tra letteratura e religione? Esse erano sempre state le cifre e il carattere del continente europeo, ma adesso, il panorama è mutato e con esso i modi di un possibile dialogo tra queste istanze testuali.

Bibliografia

- Améry Jean 1987, *Intellettuale a Auschwitz, (Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten, 1977)*, tr. it. di Enrico Ganni. Bollati Boringhieri, Torino.
- Arendt Hannah 2001, *Che cos'è la politica?, (Was ist Politik?, 1993)*, tr. it. di Marina Bistolfi. Edizioni di Comunità, Milano.
- Barthes Roland 1964, *Éléments de sémiologie*. Communications, 4, 91-135.
- Barthes Roland 1968, *L'Effet de réel*. Communications, 11, 84-89.
- Barthes Roland 1975, *Littérature / Enseignement. Entretien avec Roland Barthes*. Pratiques, 5, 15-21.
- Beckett Samuel 1962, *Teatro. Aspettando Godot – Finale di partita – L'ultimo nastro di Krapp – Giorni felici*, tr. it. di Carlo Fruttero. Mondadori, Milano.
- Bloom Harold 1994, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. Houghton Mifflin Harcourt, New York.
- Borges Jorge Louis 1981, *Oral, (Borges Oral, 1979)*, tr. it. di Angelo Morino. Editori Riuniti, Roma.
- Brague Rémi, 1993, *Europe : tous les chemins passent par Rome*. Esprit, 1940, 189 (2), 32-40.
- Chabod Federico 1995, *Storia dell'idea di Europa*. Laterza, Bari.

- Cozzo Andrea 2001, *Tra comunità e violenza. Conoscenza, logos e razionalità nella Grecia antica*. Carocci, Roma.
- Dawson Christopher 1932, *Making of Europe*. Sheed and Ward, London.
- Délorme Jean, Geoltrain Pierre 1982, *Le discours religieux*, in Jean-Claude Coquet (éd.), *Sémiotique: l'École de Paris*. Hachette, Paris.
- Derrida Jacques 1967, *L'écriture et la différence*. Seuil, Paris.
- Derrida Jacques 1969, *Della grammatologia*, (*De la grammatologie*, 1967), tr. it. Jaca Book, Milano.
- Derrida Jacques 1987, *Chora* in AA.VV., *Poikilia. Études offertes à Jean Pierre Vernant*. École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.
- Dethurens Pascal 2002, *De l'Europe en littérature. Création littéraire et culture européenne au temps de la crise de l'esprit (1918-1939)*. Droz, Paris.
- Dethurens Pascal 2000, *1914, ou l'invention de la littérature européenne*, in Michèle Finck et al. (éd.), *Littérature et expériences croisées de la guerre, apports comparatistes. Actes du XXXIXe Congrès de la SFLGC*, <https://sflgc.org/acte/pascal-dethurens-1914-ou-linvention-de-la-litterature-europeenne/>, [01/07/2024].
- Duroselle Jean Baptiste 1965, *L'idée d'Europe dans l'histoire*. Denoël, Paris.
- Eco Umberto 1984, *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Einaudi, Torino.
- Fabbri Paolo 2001, *La svolta semiotica*. Laterza, Bari.
- Foucault Michel 1969, *L'Archéologie du savoir*. Seuil, Paris; tr. it. *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano 1971.
- Franco Bernard 2023, *Europe in Literature*. Culture as Text, 1, 1-2, 55-71.
- Frye Northrop 2018, *Il grande codice. Bibbia e letteratura*. Vita e Pensiero, Milano.
- Greimas Algirdas J., Rastier François 1968, *The Interaction of Semiotic Constraints*. Yale French Studies, 41, 86-105.
- Greimas Algirdas J., Courtés Joseph 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Seuil, Paris.

- Greimas Algirdas J., Fontanille Jacques 1992, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'ame*. Seuil, Paris.
- Groupe d'Éntrevernes 1977, *Signes et paraboles. Sémiotique et texte évangélique*, avec une étude de Jacques Géninasca, postface de Algirdas Julien Greimas. Seuil, Paris.
- Han Byung-Chul 2022, *Le non cose. Come abbiamo smesso di vivere il reale*, (*Undinge: Umbrüche der Lebenswelt*, 2021), tr. it. di Simone Aglan-Buttazzi. Einaudi, Torino.
- Hillesum Etty 1996, *Diario 1941-1943*, (*Het verstoorde leven*, 1981), tr. it. di Chiara Passanti. Adelphi, Milano.
- Hjelmslev Louis T. 1961, *Prolegomena to a Theory of Language*, (*Omkring sprogteoriens grundlæggelse*, 1943), tr. ing. di Francis J. Whitfield. University of Wisconsin, Madison.
- Klemperer Victor 2010, *LTI. La lingua del Terzo Reich. Taccuino di un filologo*, (*LTI. Notizbuch eines Philologen*, 1975), tr. it. di Paola Buscaglione Candela. Giuntina, Firenze.
- Kundera Milan 1994, *I Testamenti traditi*, (*Les Testaments trahis*, 1993), tr. it. di Ena Marchi. Adelphi, Milano.
- Ladmiral, Jean René 1991, *La traduction: des textes classiques?*, in Salvatore Nicosia (a cura di), *La traduzione dei testi classici. Teoria Prassi Storia. Atti del Convegno di Palermo (6-9- aprile 1988)*. D'Auria, Napoli, 9-29.
- La Matina Marcello 2004, *Cronosensività. Una teoria per lo studio filosofico dei linguaggi*. Carocci, Roma.
- La Matina Marcello 2020, *Archäologie des Signifikanten. Musik und Philosophie im Gespräch*, übersetzt von Roswita Bertelons. Königshausen & Neumann, Würzburg.
- La Matina Marcello 2021 *Linguaggio e violenza, ovvero l'eroismo minuzioso di Victor Klemperer*, in Clara Ferranti, Nicola Santoni (a cura di), *Noi, la vostra bandiera. Studi e interventi per la Memoria della Shoah nelle università*,

- nelle scuole e nei musei d'Italia. Con un saggio di Esty G. Hayim.* EUM, Macerata, 29-42.
- Leone Massimo 2014, *Spiritualità digitale. Il senso religioso nell'era della smaterializzazione.* Mimesis, Milano.
- Levi Primo 1947, *Se questo è un uomo.* De Silva, Torino.
- Levinas Emmanuel 1988, *La Bible et les Grecs*, in Id., *À l'heure des Nations.* Minuit, Paris, 155-159.
- Lotman Jurij M. et al. 1980, *Tesi per lo studio semiotico della cultura.* Pratiche, Reggio Emilia.
- Marrone Gianfranco 2001, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo.* Einaudi, Torino.
- Marrone Gianfranco 2024, *Della significazione. Testualità, traduzione, culture.* Mimesis, Milano.
- Momigliano Arnaldo 1933, *L'Europa come concetto politico presso Isocrate e gli isocratei.* Rivista di Filologia e di Istruzione Classica, 61, 11, 477-487.
- Nicosia Salvatore 1992, *Il segno e la memoria. Iscrizioni funebri della Grecia antica.* Sellerio, Palermo.
- Petőfi János S. 1989, *Language as a Written Medium: Text*, in Neville Edgar Collinge (ed.), *Encyclopedia of Language.* Routledge, London – New York, 207-243.
- Petőfi János S. 2004, *Scrittura e Linguaggio.* Carocci, Roma.
- Ponzo Jenny 2019, *Religious Narratives in Italian Literature after the Second Vatican Council. A Semiotic Analysis.* De Gruyter, Berlin – New York.
- Rastier François 2015, *Arti e scienze del testo. Per una semiotica delle culture.* Mimesis, Milano.
- Rawls John 1993, *Political Liberalism.* Columbia University Press, New York.
- Searle John R. 1975, *The Logical Status of Fictional Discourse.* New Literary History, 6, 2, 319-332.

- Sesto Empirico 1961, *Sexti Empirici Opera* recensuit H. Mutschmann, vol. III *Adversus Mathematicos*, libros I-VI continens, iterum edidit J. Mau. Teubner, Leipzig.
- Sonnet Jean-Pierre 2008, *La Bible et l'Europe: une patrie herméneutique*. Nouvelle revue théologique, 130, 2, 177-193.
- Spengler Oswald 1963, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* (Braumüller, Wien-Leipzig, 1918; Beck, München, 1922). Beck, München.
- Svenbro Jesper 1991, *Storia della lettura nella Grecia antica, (Phrasikleia, anthropologie de la lecture en Grèce ancienne, 1988)*, tr. it. di Valeria Laurenzi. Laterza, Bari.
- Strauß Botho 1989, *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt, Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit*, in George Steiner, *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen einen Inhalt?*. Carl Hanser Verlag, München, 1990 (ed. orig. George Steiner 1989 *Real Presences*, Faber & Faber, London).
- Tarasti Eero 2000, *Existential Semiotics (Advances in Semiotics)*. Indiana University Press, Bloomington.
- Valéry Paul 2016, *La Crise de l'esprit* (1919), in Id, *Œuvres*, édition, présentation et notes de M. Jarrety, I. Librairie Générale Française, Paris, 695-710.
- Volli Ugo 2019, *Il resto è interpretazione. Per una semiotica delle scritture ebraiche*. Salomone Belforte, Livorno.

**“Choked by a kind of brightness”:
Travelling Transculturally into
Leila Aboulela’s Narrative of Faith**

Susanna Zinato
(Università di Verona)

To understand is not to project oneself into the text but to expose oneself to it; it is to receive a self enlarged by the appropriation of the proposed worlds that interpretation unfolds (Ricoeur 2008, 293).

1. Aboulela’s transcultural narrative of faith

“Choked by a kind of brightness” is how the Scottish bridegroom, a convert to Islam, feels when he is finally taken to his Muslim bride in Leila Aboulela’s story *Something Old, Something New* (2018). The marriage ceremony led by the imam, a signing of the contract with her father and the ritual prayer, has just been performed. “Congratulations, we’ve given her to you. She’s all yours now” (47). She has been waiting for him among the women in another room and he has been prevented from seeing her until this very moment, when a door opens and he is breath-taken by the sheer brightness of her beauty, whose intensity almost stuns his senses. It is an experience of sensuous as much as spiritual revelation for which he can only address God: “he could only say, oh my God, I can’t believe it! [...] God, I can’t believe it!” (48). The aesthetic/erotic and religious experiential

Susanna Zinato, “Choked by a kind of brightness”: *Travelling Transculturally into Leila Aboulela’s Narrative of Faith*, NuBE, 5 (2024), pp. 45-67.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1567> ISSN: 2724-4202

dimensions, the emotions of desire and faith are seen to coalesce in a way that appears to me a beautiful, persuasive example of what Aboulela means when she says that she wants her fiction to “reflect Islamic logic”:

I want to show the psychology, the state of mind and the emotions of a person who has faith. I am interested in going deep, not just looking at “Muslim” as a cultural or political identity but something close to the centre, something that transcends but doesn’t deny gender, nationality, class and race. I write fiction that reflects Islamic logic (Aboulela 2011).

She cohesively succeeds in doing this through her powerfully transcultural narrative of faith, and this is what the following discussion, substantiated by selected references to the above-mentioned short story, will be focussed on.

One of the most prominent African Arab writers in English today, critically acclaimed Leila Aboulela puts faith and Islam right at the centre of her writing. Daughter of a Sudanese father and an Egyptian mother, she grew up in Khartoum where she attended westernized schools and graduated in Economics and Statistics; then, as a postgraduate, she attended the London School of Economics in London. In 1990 she migrated with her husband and child to Aberdeen, Scotland, where she is currently based though she has always been familiar with culturally negotiating across different ethnicities and languages – in Khartoum, Cairo, Jakarta, Abu Dhabi, Dubai, besides London and Aberdeen. In Lindsay Moore’s statement, she is “the most high-profile advocate of the Islamic revival in English-language literature” (Moore 2012, 75). As a matter of fact, over the last three decades, Arab anglophone writers have been involved in a cultural critical revision of Western translations of Arab alterity, spurred by the need to react against both traditional reductive stereotyping and, more urgently, by the intensified demonization and criminalization of Arabs in Western media coverage after the Islamist attacks of 9/11 in 2001 and, in the UK, in 2005 and 2017. She fully participates from a courageous, fore-front position in this revival fuelled, in

particular, by hyphenated Arab diasporic writers engaged in a “politics of retranslation, rewriting, relocation, and cultural repollination that are abundantly featured in the postcolonial era” (Wahab 2014, 220).

Prejudiced reduction, when not invisibility, of the Arab culture was what Said denounced again and for the last time, being he close to dying, in 2003, asking independent intellectuals to forge a new humanistic approach by relying on historical knowledge:

There is, after all, a profound difference between the will to understand for purposes of co-existence and humanistic enlargement of horizons, and external domination. [...] Critical thought does not submit to state power or to commands to join one or another approved enemy. Rather than the manufactured clash of civilizations, we need to concentrate on the slow working together of cultures that overlap, borrow from each other and live together. [...] Twenty-five years after *Orientalism* was published, questions remain about whether modern imperialism ever ended or whether it has continued in the Orient (Said 2004, 872, 873).

His legacy is a lucid, intense call to the arms provided by a new humanism:

My point [...] is to insist that the terrible reductive conflicts that herd people under falsely unifying rubrics like “America”, “The West”, or “Islam” and invent collective identities for large numbers of individuals who are actually quite diverse, cannot remain as potent as they are, and must be opposed [...] humanism is the only and I would go so far as saying the final resistance we have against the inhuman practices and injustices that disfigure human history (878).

Aboulela, who has often mentioned Said, together with that other strenuous champion of postcolonial humanism, Fanon, as her main sources of inspiration, can surely be said to have answered this call to humanize Islam and the Islamic worldview against Western cultural ignorance and prejudice, as much as against Islamist Fundamentalism. The latter has appropriated the right to speak for an

Islam exploited for its own reactionary ideology, an ideology notoriously using women as its passive cultural emblems of the most traditional Arabo-Muslim patriarchal identity. It may be useful, at this point, to quote directly a statement of hers that effectively reflects both the climate denounced by Said and her will to resist through her creative writing:

The early 90's, when I first started writing, were the beginning of the forceful anti-Arab and anti-Islam sentiments in the Western media and my presence in Britain made me defensive. I needed to express that life in Khartoum was good, that the people were good, that it was circumstances that had made us all leave rather than choice. I was in a culture and place which asserted every minute that "West is best", Africa is a mess, only Islam oppresses women and that as an Arab woman I should be grateful that I had escaped. Youth and pride made me resist this description. [...] it was fiction that came out [...] – those early stories [...] As my writing progressed and I adapted to life in Britain, the stories too began to reflect less of the culture shocked protagonist and more of the global citizen (Aboulela 2024).

She is in the good company of Muslim female writers on both sides of the Atlantic, with whom she persuasively shares the effort to articulate through their art an "alternative episteme derived from Islam but shaped specifically by immigrant perspectives" (Hassan 2008, 299) – for instance, of Egyptian-American Leila Ahmed and Syrian-American Mohjan Kalif on the one hand, and on the other, one more engaged with transculturalism and secular feminism, of Jordanian-British Fadia Faqir and Egyptian-British Adhaf Soueif.

Countering the simplistic, flat portrayal of Muslim women in Western writing, Aboulela's Muslimas are not helpless victims or escapees of Islam as they are fulfilled in their religion, and this is only the most evident among many other motifs in her narrative that pre-empt and deconstruct many Western readers' expectations, to which she does not pander in any way. Not for nothing Aboulela has been included among the intellectuals contributing to Muslim Arab Feminism who are

involved in questioning the gendered formation of Islamic epistemology and “do not question the sacrality of the Qur’an, only the temporality of its interpretations” (Cooke 2000, 150), the fact, that is, that they have been the exclusive prerogative of men. “Islamic”, in the seemingly oxymoronic phrase Islamic Feminists, should be taken as “describ[ing] the speech, action, writing, or way of life engaged with questioning Islamic epistemology as an *expansion* of their faith position and not as a *rejection* of it” (151).¹

Quite interestingly, then, Aboulela’s deep interest in traditional Sufism, the spiritual core of Islamic culture, as inferable from her fiction’s multiple references to its doctrine, its Orders, and its historical figures – the classical scholar Abu Hāmid al-Ghazālī (d.1111) above all – may be seen as also due to what the theologian of Islam and feminist theory Sa’diyya Shaikh defines as Sufism’s “potential to enhance a rethinking of gender ethics” (Shaikh 2013, 267). The priority accorded by Sufism to the individual’s inner state and surrender to God, irrespective of this individual’s gender, together with its “inherent wariness [...] toward any person’s assertion of superiority over another” (277), “when combined with a feminist lens [has] much to offer in the way of developing a comprehensive framework for an egalitarian politics of gender” (268). As a matter of fact, Aboulela’s Muslimas are characterized by the deeply personal way in which they live their path towards God while, at the same time, quietly bypassing or deconstructing the patriarchal expectations of their own communities.

This quiet deconstruction, one should add, may be seen to operate at various levels, provocatively challenging that substantial part of Western society at large that, instead, would like to be confirmed in their prejudicial view of Muslim lives. In an interview released in 2005, Aboulela presents herself as

¹ Cooke’s underlinings. Other interesting British Islamic feminists whose texts are committed to their faith-based perspective are Yasmin Hai, Shelina Zahra Janmohamed, and Naima Robert.

a creative writer [attempting] to answer the need for self-representations on the part of the younger generation of Muslims. Islam is the epistemological force in these people's lives and the West is their home and yet they do not see an adequate representation of themselves in contemporary fiction and daily television programs and radio (Eissa 2005, n.p.).

While avoiding the hegemony of the anti-colonial writing-back discourse, her fiction aims at playing a different 'game' with her readers, one that, being exquisitely transcultural, asks more from them, as well as from her critics. As a matter of fact, faith and Islamic religion in her fiction become vectors of transculture, offering them a transcultural experience that, bypassing the impermeable tolerance of multiculturalism and the indifference of globalization, forces, as it were, the boundaries of their monocultural world. In Welsch's words, "[transculture] compels us to 'readjust our inner compass': away from the concentration on the polarity of the own and the foreign to an attentiveness for what might be common and connective whenever we encounter things foreign", far, it is important to add, from any attempt at exotic assimilation. "Transculturality contains the potential to transcend our received and supposedly determining monocultural standpoints" (Welsch 2001, 78), which does not mean that, as emphasized by Epstein (2009, 342), it aims at abolishing our cultural origins and habits; on the contrary, it enriches their potentials for transformation. So, one crucial lesson taught by Aboulela's fiction is that one should not be afraid of transculture, unless one prefers, as provocatively put by Epstein, "just to remain with [his/her] inborn identity, to confirm it again and again" (339).

Her novels (*The Translator* and *Minaret* in particular) and her short story collections² present us with a double challenge: for proposing religious faith as such as

² To date, Leila Aboulela has published six novels and two collections of short stories, translated in fifteen languages: *The Translator* (1999), *Minaret* (2005), *Lyrics Alley* (2010), *The Kindness of Enemies* (2015), *Birds Summons* (2019), *River Spirit* (2023),

a main theme for fiction to a largely secularized Western audience and, more to the point, for asking them to try to vicariously experience the “Islamic logic”, as she puts it.

The first challenge can be met by those readers, be they believers in a faith or not, who are willing to acknowledge and consider the role played by the spiritual dimension in everyone’s existence, unless one decides that secularism by definition should rule it out. Admittedly, though, it is quite a daring thematic choice, which Aboulela is perfectly aware of (“To be a practising person of any faith nowadays is to swim against the tide”, Aboulela 2015, 330). Western criticism appears somewhat unprepared and, more to the point, Western postcolonial criticism, with notable exceptions of course,³ cannot properly be said to have developed adequate conceptual tools to tackle religion and the sacred in literature. Yet, as keenly put by Bhabha, “[t]he sacred is in no sense alien to the secular; the secular and the sacred are ‘foreign’ to each other, while coexisting in a translational condition of growing kinship” (2021, xii). As pointed out later, Aboulela’s fiction, by showing how the world of her Muslim characters ‘transcends’, as it were, the oversimplified division between Islam and secularity in the continuum of their everyday lives, calls for a rethinking of the fixed opposition between religion and secular which has dominated and marred analyses of Islam and Muslim societies.⁴

and *Coloured Lights* (2001), *Elsewhere, Home* (2018). She has also authored many radio-plays.

³ Such as *Intimate Horizons: The Post-Colonial Sacred in Australian Literature* (2009) by Bill Ashcroft, Frances Devin-Glass and Lyn McCredden.

⁴ Useful reflections on the topic can be found in Sherine Hafez’s *An Islam of Her Own: Reconsidering Religion and Secularism in Women’s Islamic Movements* (2011). Though focused on women’s Islamic activism in Egypt, Hafez’s research, solidly grounded on a critical examination of Western social, anthropological and ethnographic tenets, succeeds in speaking to the general reader and to the current political climate as it seeks to challenge sweeping generalizations about religion versus secularism, or science versus

Then, to come to the second challenge, although it must be acknowledged that critical concern is growing about the tendency “to marginalize and demonize expressions of faith, especially the faith of others” (Dimitriu 2014, 79), and that a post-secular attitude more aware of multiple ways of being secular is gaining ground, Nash’s lucid statement according to which “Islam as a religion is the unwelcome guest at the feast of Western secularism” (Nash 2012, 15) still holds true. However, it must be emphasized that Islam, in Aboulela’s texts, is not hypostatistically and a-historically given, nor is it politically or ideologically assumed. On the contrary, it is approached phenomenologically, staged in the everyday lives of her Muslim characters, especially her female protagonists and especially in British contexts poisoned by Islamophobia. Extending to her whole production what Ghazoul says about *The Translator*, in going through it we learn about “how enmeshed Islam is in the life of Muslims and the kind of spiritual solace it gives”, especially to the uprooted and the exiles. “By pointing out how Islamic faith permeates daily life [...] Aboulela makes Islam familiar [...] more comprehensible as a mode of being and thus more humane” (Ghazoul 2014, 200, 201-202).

In its effort to translate for us the “state of mind and the emotions of Muslim believers”, practicing or not, and their transnational feeling of religious belonging or, in Dimitriu’s coinage (2014, 71), their “home-in faith”, by avoiding domesticating their foreignness to us, Aboulela’s narrative acts as a powerful, if uncomfortable at times, transcultural aesthetic experience. And, as with any translation of a foreign text, a degree of disturbance for the target reader cannot but testify to the goodness of the translation, to the respect of the ethics of difference.⁵

rationality, generalizations that become reified categories easily adopted in any field of culture, including literary criticism.

⁵ A. Berman, *The Experience of the Foreign: Culture and Translation in Romantic Germany* (1992, 5, 4: “Bad translation [...] carries out a systematic negation of the strangeness of the foreign work [...] Good translation [...] forces the domestic language and culture to register the foreignness of the foreign text.”).

Write in a western language, publish in the west, and you are constantly translating back and forth – this is like this here but not there. A thing has high value here, a certain weight, move it to another place and it becomes nothing (Aboulela 2002, 201-202).

Through a continuous translational experience, Aboulela's stories invite us to travel into the transformative power of faith in her protagonists' lives. If successful, this travel should enact a transcultural transformation for her reader, too, meant as an "enlargement of [his/her] self", to retrieve Ricoeur's epigraph, an expansion of cultural horizons, an understanding of a different world which does not necessarily imply a sharing of it.

It is by now a firm point of the criticism devoted to the Sudanese-British writer that translation is a philosophical, thematic, and rhetorical pivot of her whole narrative. In particular, Hassan's acute observations are in order here, even though they are referred in particular to *The Translator*, whose protagonist is a Sudanese Muslima working as a translator into English of Arab texts for an anti-Orientalist Scottish academic, Rae. Elaborating on the Benjamin-oriented theory of translation put forth by Berman and Venuti,⁶ he calls "translational texts" those texts that "lay special emphasis on translation as an essential component of cross-cultural contact" (Hassan 2006, 754), thus undercutting the multicultural myth of autonomous and pure cultures. More specifically, "translational texts emphasize the complexity of cultural and linguistic negotiations and their ideological investments, show the limits of translation, construct new models of identity based on cultural exchange and mutual transformation" (Hassan 2008, 304). As a matter of fact, Aboulela's novels and short stories succeed in widening our epistemic paradigms and in extending our transcultural awareness, including the awareness of the complexity and, at times, the ineradicable opacity of foreignness so

⁶ Besides Berman 1992, cf. L. Venuti, *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*, in particular the paragraph "The Ethics of Translation" (1998, 81-87).

that, in the end, her kind of translation perfectly exemplifies Hassan's typology of translational text, which "does not leave us with a comfortable sense of self-identity, let alone superiority" (Hassan 2006, 754).

This should apply to her critics, too, excluding those critics who, speaking from a secularist, supposedly progressive, position, are not prepared for this 'transforming' experience. It is the case, for example, of Sadia Abbas (2011), who charges Aboulela with writing Islamic apologetics, novels monologically subordinated to religion, rather than considering that Aboulela writes about religiosity, about people who have or do not have faith, not about religion in itself. In quite a bizarre critical move, she also measures *The Translator* with the generic paradigm of an English eighteenth-century novel, Richardson's *Pamela*, by virtue of their supposed sharing in common motifs like female virtue and the marriage plot, only to find the first disappointing due to its conservative Islamism. From a similar position Nadia Butt (2009) advances the thesis according to which Aboulela excludes any possible translation or bridge between Islam and modern Europe by using, again, *The Translator* as her testing ground, in which the transcultural approach and, finally, conversion to Islam of Scottish Rae should be enough to prove exactly the opposite.

Of course, what remains absolutely untranslatable in her works is exactly her protagonists' experience of faith, the sheer fact of their believing in God, that being a miracle, a translation-cum-conversion that only a divine Translator can offer. As Sammar, the protagonist of *The Translator*, says about the Koran, "the meanings can be translated but not reproduced. And of course the miracle of it can't be reproduced" (Aboulela 2008, 121). That is out of Aboulela's poetics. She does not mean to convert her readers; she aims at having them experience a travel into Islamic alterity. There is nothing exotic in this, and much that disturbs while enveloping us in the excitement of a new understanding, in the enjoyment of a different beauty.

To enter Aboulela's world and appreciate her art the Western reader has, in a way, to surrender to a sort of initiation rite, a sort of temporary cultural conversion

for the entire duration of the textual, par-excellence transcultural, voyage. The writer has always been aware of the difficulties involved in her determination to write a narrative of faith from an existential, not political nor doctrinal perspective:

[t]o me faith is more than that, and if modern-day secular discourse does not have the language to explain it, then I have to make up this language or chart this new space. This is the biggest motivation I have to write (Aboulela 2007).

She has, indeed, opened a new space in anglophone Arab writing, successfully meeting with a third challenge, that of making art out of the logic of faith, by employing a nuanced and finely cut prose largely celebrated for its beauty and a narrative rhetoric unfailingly attuned to the diversity and complexity of her characters' postcolonial and postmigratory modes of being and belonging.

2. Transculturality and faith in *Something Old, Something New*

Something Old, Something New (2003) is a short story that in its brevity nonetheless can provide us with effective textual examples of Aboulela's transcultural approach to Islamic religion. Incidentally, while her novels have received substantial attention, the same cannot be said of her remarkable short stories, so I hope that what follows may be a useful contribution in that direction, though it is not meant as an extensive close reading of the whole text but, rather, as a selective reading of those elements in it especially relevant to its transculturality.

Something Old, Something New is part of the collection *Elsewhere, Home*, whose thirteen stories were originally published between 1999 and 2017. Set in Africa (Khartoum, Cairo) and in the UK (London, Aberdeen, and elsewhere), they offer the possibility of approaching a new phase of Arab migration writing, one more focussed on postmigrant and transcultural ways of being Muslim in secular, often secularist, and often Islamophobic Britain. "Postmigrant" is to be meant in the way Roger Bromley intends it, that is, as characterizing those postcolonial

contemporary “narratives that are post-national/ist, post-ethnic and postmigrant”, “stories of complex subjectivities which unsettle, render unstable, ideas of otherness”, stories that, while being linked with diaspora, nevertheless look at “a present and future trajectory rather than anchorage in an ‘originary’ culture” (Bromley 2017, 38, 37).

The postmigrant condition of her characters, so, is antagonistic towards ideological configurations of identity based on ethnicity, nationalism, or coloniality, and this is perfectly in keeping with the transnational vocation of the Islamic *umma*, faith figuring as the unique, real home for its believers all over the world. The spaces of plurality outlined by Bromley are here played out mainly “through [the collection’s] representations and negotiations of gender, family practices, and generation as well as religious belief and practice” (Englund 2020, 2). Faith, as it were, envelops all these motifs, that are certainly not “denied” but “transcended” (to use Aboulela’s previous quote).

Something Old, Something New is no exception. We might define it as a trans-cultural love story subsumed under the unnamed protagonists’ love for Allah. The young Scot is already a convert to Islam when he meets his future Sudanese wife for the first time in Edinburgh at the “Nile Café”, the Sudanese restaurant near the mosque,⁷ where she works as a waiter, and where he returns again and again, after the Friday prayer, driven by his attraction for her rather than by the Café’s “weird tastes”, as he is “by nature cautious, wanting new things but held back by a vague mistrust” (25). We will see how, by the end of the story, the ‘new’ and the ‘old’ in him will have interpenetrated.

During a trip to Arthur’s Seat, the two protagonists talk to each other freely. They are made to appear to us as free agents facing generational and parental/social conflicts. She tells him calmly that she is a divorcee, having been married for six

⁷ Translated in Edinburgh, the mosque – a constant, material and symbolic presence in all stories and novels by Aboulela – has no outside Eastern beauty to offer; nonetheless it maintains its vital function for the Muslim community.

months to a Sudanese who was actually in love with an English girl but who had married her to satisfy his own parents' expectations: "They thought a Sudanese girl like her would make him forget the girlfriend he had been living with. They were wrong". She is keen to stress that her husband had married "not against her will [...] but against his will" and though she had "wanted to love him", his parents did put the blame for the marriage failure on her, for not being "clever enough", for not "trying hard enough" (28). Now she does not want to go back to Sudan, she is determined to go on living in Edinburgh, a Muslima with a single life of her own. Then they "spoke about their faith. He told her how he had become a Muslim", how he had found a mentor in a Scottish teacher of his and chosen Islam after a dramatic existential crisis full of "taboo questions" ("what is all for, what does it all mean, what's the point of going on") for which he could find no answers. We come to know about his Catholic parents' bafflement: "they did not understand that side of him that was theoretical, intangible, belonging to the spiritual world", and fear: "it was easier for [them] to accept that he was in love with a Muslim girl than it was to accept that he was in love with Islam" (29-30). Indeed, erotic love and religious love/faith, sensuality and spirituality are seen to intersect and define each other in the story. The couple's desire transpires from the very first page and gets even intensified by the physical distance required from them by the Islamic customs until they become husband and wife.

The story opens with the arrival of the Scottish bridegroom at Khartoum airport: "he was driven by feelings, that was why he was here, that was why he had crossed boundaries and seas" (11). The story will stage a proper transcultural crossing: an opening to the Sudanese reality (including the civil war in the South evidenced by "the army trucks carrying young soldiers in green uniforms", 41), and culture coinciding with an expansion, not a cancellation, of his European background. More importantly, it will be a transcultural Sufi crossing and expansion of his ego's boundaries, which is how Sufism, the core of Muslim mysticism, conceives of the "travel" of faith: "One of the Sufis said, 'Travel away from home

and the difficulties will be a medicine for your ego's badness, you will return softer and wiser" (Aboulela 2002, 201).

As already pointed out, Aboulela's fiction reveals her deep knowledge of *Taşawwuf* or Sufism and of the Sufi methods for knowing and cultivating the self and its relationships with the community in order for the submission or self-surrender to God to be enacted. In particular, as highlighted by Billy Gray, it often stages a "Sufi dialectics" when "her protagonists embark upon spiritual journeys characterized by experiences strikingly similar to those embedded in traditional Sufi practices" (Gray 2021, 147). In *Something Old, Something New* one can recognize the motif of travel as a spiritual journey and that of the Jihad meant as the individual internal struggle to overcome one's *nafs al-ammāra*, one's inclinations toward ego-based and unrefined or even base instincts, and confirm one's strength of faith. In the same way other recognizable important Sufi motifs surfacing in the text are the necessity of a teacher/spiritual guide, the value of submission, the crucial role of praying, as well as the importance of the daily practices and rites of Islam to be engaged in support of a deep, internal awakening and enlightenment. So, while it is true that our Scottish convert is travelling from Scotland to Africa driven by his love for the Sudanese divorcee, he also embodies the Sufi traveller embarked on a journey of cultural and spiritual submission not to be seen as, in the secularist view, subjection or subjugation. He is bound to meet with trials, but also with discoveries and spiritual pleasures, that will enact a profound transformation of his ego, so that he will actually return to Scotland "softer and wiser", that is, transculturally aware and enlightened in faith.

In Edinburgh, his teacher of chemistry had already been a spiritual guide to him, as we have seen. Now, in Khartoum, it is his future bride's turn to play that role. She will turn out to be sensitive to and aware of her fiancé's difficulties with cultural translation, reassuring him with her smiles and joyous expectations, while guiding him through the customs of the place and her extended family's expectations. In Sufi terms, she transmits to him that impalpable force passed from master to pupil called *Baraka* (Gray 2021, 8).

“I mustn’t kiss you. No, she laughed, you mustn’t” (21). The first and, perhaps, the hardest trial for him is the physical separation from her that he has to maintain, as from the first moment they meet at the airport, where she appears accompanied by her brother, until they are ritually acknowledged as husband and wife, he shall never be able to see her alone. While sitting in the rear seat of her brother’s car,

He wanted her to be next to him. And it suddenly seemed to him, in a peevish sort of way, unfair that they should be separated like that. She turned her head back and looked at him, smiled as if she knew. He wanted to say, you have no idea how much I ache for you, you have no idea. But he could not say that, not least because the brother understood English (22).

This effort at cultural translation obeying the Islamic logic will take place again when he has to comply with the marriage customs, the gifts and dowry to bring to her family (nothing too expensive, anyway, and for which he has received precise directions from his Muslima) and, above all, the marriage ceremony itself that, in a way, disappoints him for being, properly, the signing of a contract with her father in an all-male ceremony accompanied by prayer. A patriarchal exchange, as it is perceived from his European perspective, that embarrasses him, making him feel as if he had bought her.

In preparing himself for the ceremony he is also taken by a melancholic feeling of loneliness for not having his parents with him on this occasion, and he goes with his mind to his brother’s marriage feast, so different. Having passed the stage of the new convert’s “pride” feeling no qualms in rejecting his past customs, he is now “more ready to admit to himself what he misse[s]” (44). This is because, unlike his Sudanese-British Muslima, he still has to reach the really transcultural expansion, rather than rejection, of his old self.

Another important translational trial is represented by the mourning customs he makes experience of when her family is struck by the sudden death of her uncle, which implies that their wedding is to be postponed, apparently, for an indefinite

time. This absolute prioritizing of the community rites over the needs of its single members, together with the rule of gender separation in the carrying out of the mourning practices compels him to share a tent outside with the males of the enlarged family for three days, with no possibility of speaking to her or even seeing her. He feels disoriented and also annoyed, yet, to his own surprise, he gradually discovers that he is able not only to tolerate but even to appreciate and enjoy the comforting climate of bonding created by the new situation, the praying together most of all, no matter if the majority of them do not speak his language. Their religious brotherhood is able to overcome that, and then, there is always someone who worries about giving him rudimentary summaries in English of what is being said.

In the same way, though at the beginning he feels hostage of her numerous family, willy-nilly involved with them at all meal times, he soon appreciates their generous inclusiveness and the feeling of sharing that contrast so much with his own experience of northern atomized families. As much as he appreciates her father's attempt at communicating with him in a broken English which tastes with colonial heritage or, in the same, funnier, vein, her uncle's singing exhibition of "Cricket, lovely cricket at Lords", a calypso made famous by Trinidadian Lord Beginner which celebrates the 1950 victory of the West Indian cricket team over England and which is here apparently meant as a homage of colonial solidarity to a Scotsman.

Our traveller experiences the crucial value given in Islam to hospitality, especially towards the unknown traveller, no matter how poor the givers may be, and heedless of any reward, in keeping with the teachings of the Koran.⁸ Hers is certainly

⁸ Cf. Mehrez Hamdi, *La religion est-elle un obstacle au dialogue interculturel ?* 2010, p. 89: "Le voyageur aussi, celui qui n'est que de passage, qui est en terre étrangère, loin de siens, il est foncièrement moral de le recevoir, de lui donner à manger et à boire et de lui offrir asile le temp qu'il reprenne ses forces et poursuive son chemin. [...] La noblesse de l'action vient du fait qu'en l'accomplissant, nous sauvons des vies. Mais ne vient-elle pas aussi du fait que ce voyageur est inconnu, et que demain on ne le verra plus ? Il ne peut pas y avoir d'action plus désintéressée, plus belle. 'Nous vous

not an affluent family and contrastive comparisons with the comfortable life he has grown up in strike him immediately. For example, only now, after seeing her house, “shabbier” than he had imagined, and “full of people” (32),

he realized for the very first time, the things she’d never had: a desk of her own, a room of her own, her own cupboard, her own dressing table, her own mug, her own packet of biscuits. She had always lived as part of a group, part of her family. What was that like? He didn’t know. He didn’t know her well enough. He had yet to see her hair (33).

That the transcultural dynamic in their relationship presents them with difficulties and margins of misunderstanding and untranslatability is suggested at various points in the text. Yet, interestingly, these are accompanied by a feeling of shame, shame at not being up to the experience, shame at seeing themselves under the otherizing look of the other, not exactly under a self-satisfying light. This gives the measure of how strongly both are involved in the effort of opening and overcoming boundaries. For example, this happens when he gets robbed of his passport and his valuables while walking on a crowded and dusty street in the company of his fiancée and her brother. The eruption of fury he becomes prey of (he kicks the car tyres, shouting “f-this and f-that”) is clearly out of all proportions and terribly embarrassing to her. Still, this episode makes him aware and ashamed of how full of prejudiced “latent fears” (35) and mistrust towards ‘these’ people he is, as the robbery is lived by him as a full, inevitable confirmation of them.

Another instance of the limits of their reciprocal translations takes place at the British Embassy, where they go to renew their documents after the robbery and where she feels humiliated when she clearly perceives that she is being suspected of having stolen his passport in her presumed desperation to leave Sudan

nourrisson (disaient-ils) pour l’amour d’Allah, ne désirant de vous ni récompense ni gratitude’ (Coran L XXVI, 9)”.

and escape to the UK. He is not able to understand her predicament and appears completely insensitive to her shame, thus disappointing her bitterly:

They interrogated her and her brother, broad, flat questions but still she felt sullied and small. / Coming out of the Embassy, she was anything but calm. / What did they think, what were they trying to insinuate – that I stole your passport, as if I am desperate to go back there? / What's that supposed to mean? / It's supposed to mean what it means. You think you're doing me a big favour by marrying me? / No, I don't think that, of course not... / They do. they do, the way they were talking. Sneering at me and you didn't even notice! (36).

Still, at this and other difficult times, he is not going to give up or “drop out”; rather, he is going to disprove all those that, in Edinburgh, had “put him in a box” as “a giver-upper” (27) when he had fallen prey of the existential crisis that would lead him to approach Islam.

His cultural and spiritual journey towards a “softer, wiser” ego, to retrieve Aboulela's Sufi quote, receives a strong boost from his experiencing himself as the Other of the place, though not in hostile terms. Looking out of the window of her brother's beat-up car, “he became aware that everyone looked like her, shared her colour, the women were dressed like her and they walked with the same slowness which had seemed to him exotic when he had seen her walking in Edinburgh” (63). Here there is a reversal in otherization: here, in Sudan, it is his turn to embody the exotic Other and to attract the prying eyes of the people. However disorienting these episodes may be, they are transformative, they make him proceed along an inner journey that is making his cultural sensitiveness wider, as demonstrated by the patient attitude he adopts when he understands that her brother has been exploiting the couple's predicament, trying to get some extra money for himself from him, in a definitely un-hospitable, un-Islamic way. But Aboulela's Muslim characters are never meant to embody role models, as her readers know very well.

The sheer beauty of the African sky at night, the deep blue colour of the Nile, the touching bareness of her country (“a sensuous place, life stripped to the bare bones” 41), which was “disturbing” to him at first, together with the intense immersion into the rich tastes of the food offered to him, and the perfumes of Khartoum, but, above all, the touching hospitality and authenticity of its people’s Islamic life, all this, in the end, has made his journey emotionally vibrant and deep. By the time we reach the final section of the story, after the imam’s words quoted at the opening of the present essay – “Congratulations, we’ve given her to you now. She’s all yours now” (47) –, when “the door open[s] for him” (48) to reveal his spouse’s “glow” and “secret glamour” and he feels unable to say a single word, “choked by a kind of brightness”, the Sufi echoes are unmistakable: “doors’ openings”, “glimmers”, “flashes” are recurrent when describing the Sufi disciple’s experience of being finally able to pierce the opacity of the world, “when the heart is cleansed and illuminated by the divine light” (Shaikh 2013, 279). Allah has kept them apart, but now, as his wife, her long unveiled hair, her luminous beauty, “her dress in soft red, sleeveless” (48) intoxicate him as a revelation. It is a definitely sensual experience, promising erotic delights, but it is, at the same time, an experience of spiritual illumination, as if this bride were the embodiment of the powerful beauty of the world wanted by the “One”.⁹

This ecstatic moment lends itself to being glossed with the words employed by Aboulela to describe how the cultural shocks encountered in travelling/migration are like the medicine the Sufis say makes people less proud, culturally and spiritually: “in the clarity of shock, the hidden pattern in seemingly random events is revealed. Everything interlocks, makes sense. I travel from home and blows to my pride knock some sense into me, some sense” (Aboulela 2002, 202). The ‘pattern’ of his journey, its real ‘sense’ is no more hidden to him, though it has not

⁹ The Sufi term “One” refers to God’s Absolute Being, comprehending the metaphysical and the phenomenological planes of reality, of which man is a microcosmic reflection.

been an exotic, easy journey. She knows, she understands: “it’s been rough for me, these past days. Please, be sorry for me. / I do, she whispered, I do”.

The creative transcultural transformation infused, like spiritual energy, by their common faith has been working both ways. And now that they are going back to their life in Europe, she will not need to cover the ritual wedding henna decorating her hands: “I’ll wear gloves, she said, when we go back to Scotland, I’ll wear gloves, so as not to shock everyone. /No, you needn’t do that, he said, it’s lovely” (49). We are allowed to think that she will not need to stop wearing the veil, either, which used to make their outings “not as carefree as he imagined it” (27). That will continue to be a token of her postmigratory and transcultural mode of living, since the freedom and autonomy she enjoys in being able to choose whether to wear it or not (and around her examples of unveiled Muslim women are certainly not lacking) is translated by her into an enhancement of her loving submission to God, a fulfilling sign of free religious commitment in a largely secularized and largely anti-Islamic society.

References

- Abbas Sadia 2011, *Leila Aboulela, Religion, and the Challenge of the Novel*. Contemporary Literature, Vol.52, No.3, 430-461.
- Aboulela Leila 2002, *Moving Away from Accuracy*. Alif: Journal of Comparative Poetics, Vol. 22, 198-207.
- Aboulela Leila 2007, *Interview*. University of Aberdeen. [Online Available: <http://www.abdn.ac.uk/sll/complit/leila.shtml>].
- Aboulela Leila 2008, *The Translator*, (1999). Polygon, Edinburgh.
- Aboulela Leila 2011, ‘Author Statement’, British Council, *Leila Aboulela*, literature. Britishcouncil.org/writer/leila_aboulela [10.11.2024].
- Aboulela Leila 2015, Q&A with *Leila Aboulela*, in ID, *The Kindness of Enemies*. Weidenfeld & Nicolson, London, 327-331.

- Aboulela Leila 2018, *Something Old, Something New*, (2003), in ID, *Elsewhere, Home*. Telegram, London, 21-49.
- Aboulela Leila 2024, <https://leila-abouela.com/books/elsewhere-home/> [10.11.2024]
- Ashcroft Bill et al. 2012, *Intimate Horizons: The Post-Colonial Sacred in Australian Literature*. AFT Press, Adelaide.
- Berman Antoine 1992, *The Experience of the Foreign: Culture and Translation in Romantic Germany*, trans. S. Heyvaert. State University of New York Press, Albany.
- Bhabha Homi 2021, *Foreword*, in S. Bertacco et N. Vallorani, *The Relocation of Culture*. Bloomsbury Academic, New York/London/Dublin, x-xvii.
- Bromley Roger 2017, *A Bricolage of Identifications: Storying Postmigrant Belonging*. *Journal of Aesthetics and Culture*, Vol. 9, No. 2, 36-44.
- Butt Nadia 2009, *Negotiating Untranslatability and Islam in Leila Aboulela's The Translator*, in E. Bekers et al. (eds.), *Transcultural Modernities: Narrating Africa in Europe*. Rodopi, Amsterdam/New York, 167-179.
- Cooke Miriam 2000, *Women, Religion, and the Postcolonial Arab World*. *Cultural Critique*, No. 45, 150-184.
- Dimitriu Ileana Sora 2014, *"Home in Exile" in Leila Aboulela's Fiction*. B.A.S., Vol. XX, 71-80.
- Eissa Saleh 2005, *Interview with Leila Aboulela*. *The Eye Witness*, July n.p. Web 6 Nov. 2006.
- Englund Lena 2020, *Toward Postmigrant Realities in Leila Aboulela's Elsewhere Home*. *The Journal of Commonwealth Literature*, vol. 58, No. 1, 2020, 1-17.
- Epstein Mikhail 2009, *Transculture: A Broad Way between Globalism and Multiculturalism*. *The American Journal of Economics and Sociology*, Vol. 68, No. 1, 327-352.
- Hassan Waïl 2006, *Agency and Translational Literature: Ahdaf Soueif's The Map of Love*. *PMLA*, Vol. 121, No. 3, 753-768.

- Hassan Wail 2008, *Leila Aboulela and the Ideology of Muslim Immigrant Fiction*.
Novel: A Forum on Fiction, Vol.41, No. 2/3, 298-319.
- Ghazoul Ferial J. 2014, *Humanising Islam's Message and Messenger in Post-colonial Literature*. Journal of Qur'anic Studies, Vol. 16, No. 3, 196-215.
- Gray Billy 2021, *From the Secular to the Sacred: The Influence of Sufism on the Work of Leila Aboulela*, in H. Jonsson et al. (eds.), *Narratives Crossing Borders: The Dynamics of Cultural Interaction*. Stockholm University Press, Stockholm, 145-168.
- Hafez Sherin, 2012, *An Islam of Her Own: Reconsidering Religion and Secularism in Women's Islamic Movements*. New York University Press, New York/London.
- Hamdi Mehrez 2010, *La religion est-elle un obstacle au dialogue interculturel ?* in J. Poulain et al. (eds), *Violence, Religion et dialogue interculturel. Perspectives euroméditerranéennes*. L'Harmattan, Paris, 77-90.
- Moore Lindsay 2012, *Voyages Out and In: Two (British) Arab Muslim Women's Bildungsromane*, in R. Ahmed et al. (eds.), *Culture, Diaspora, and Modernity in Muslim Writing*. Routledge, London/New York, 68-84.
- Nash Geoffrey 2012, *Writing Muslim Identity*. Continuum, London/New York.
- Ricœur Paul 2008, *From Text to Action*, (1991). Continuum, London/New York.
- Said Edward 2004, *Orientalism Once More*. Development and Change, Vol. 35, No. 5, 869-879.
- Shaikh Sa'diyya 2013, *In Search of al-Insān: Sufism, Islamic Law, and Gender*, in E. Aslan et al. (eds.), *Muslima Theology. The Voices of Muslim Women Theologians*. Peter Lang A G, Frankfurt am Main, 267-308.
- Venuti Lawrence 1998, *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*. Routledge, New York /London.
- Wahab Ahmed Gamal Abdel 2014, *Counter-Orientalism: Retranslating the 'Invisible Arab' in Leila Aboulela's The Translator and Lyrics Alley*. Arab Studies Quarterly, Vol. 36, No. 3, 220-241.

Susanna Zinato

Welsch Wolfgang 2001, *Transculturality: The Changing Form of Cultures Today*.

Filozofski vestnik, Vol. XXII, No. 2, 59-86.

Exploring Transcultural Dimensions: Hindu Mythology and Identity Politics in Mithu Sanyal's *Identitti*

Girishsha Tilak
(University of Mumbai)

Identitätskämpfe sind Kämpfe um Fiktionen in der Wirklichkeit (Sanyal 2021, 423).¹

1. Introduction

Mithu Sanyal's *Identitti* (2021) is an autofictional novel that explores themes of race, identity, and cultural appropriation in an academic setting. Its resonance in Germany lies in its timely engagement with identity politics and post-colonial discourse, reflecting ongoing national debates on diversity (Moltke 2022). Within the broader discourse on identity politics and racism, *Identitti* provides a compelling exploration of contemporary identity, positioning itself as a critical examination of the multifaceted nature of selfhood in today's globalized society.

The novel's protagonist, with her mixed-race background, becomes a pivotal figure through which the themes of the book are explored. Her journey of self-discovery is significantly influenced by the Hindu Goddess Kali, who transitions from an imaginary source of guidance to an active and dynamic character within the story. This transformation of Kali emphasizes the novel's engagement with the

¹ "The struggle over identity is the struggle over fiction in reality" (Sanyal 2022, 356).

evolving roles of religious figures in personal identity formation and decision-making processes. The interplay between the protagonist's personal struggles and the mythical elements of Kali enriches the narrative, offering a unique perspective on the intersections of mythology and modern identity.

Identitti not only reflects the complexities of identity and mythology but also contributes to the broader discourse on the role of literature in navigating transcultural and transreligious processes (Panagiotopoulos & Roussou 2022). As the protagonist tackles with her identity amidst a globalized world, the novel highlights the intersection of cultural and religious diversity with individual selfhood. This research aims to enhance the understanding of these intersections, offering fresh insights into how literature can address the challenges and opportunities posed by a multicultural and multi-faith world.

Eventually, this study seeks to illuminate the ways in which *Identitti* navigates the intricate landscapes of race, identity, and mythology. Through a detailed examination of the novel, the research aspires to contribute to the ongoing debate about the significance of literature in a world where cultural and religious boundaries are increasingly fluid and interwoven.

2. Plot overview

In Mithu Sanyal's *Identitti*, Nivedita Anand, a blogger known as "Mixed-Race Wonder Woman" (Sanyal 2021, 3) grapples with identity and relationships, including her tumultuous romance with Simon. When her mentor, Professor Saraswati, is exposed as a racial fraud, Nivedita defends her, thus causing a public backlash. Seeking for clarity, Nivedita moves in with Saraswati, where a diverse cast of characters, including relatives and lovers, gathers. Set in Saraswati's upscale apartment overlooking an immigrant neighbourhood, the story unfolds through intricate discussions about race, identity, and belonging. As the characters confront Saraswati's decision to claim a transracial identity, the narrative delves into complexities of privilege and self-perception, paralleled by online

debates. Amidst the turmoil, Nivedita navigates her own journey of self-discovery, influenced by her friendships and the enigmatic presence of the Hindu Goddess Kali. Sanyal introduces characters who come from diverse cultural backgrounds or who are engaged in cultural exchange. These characters often find themselves navigating between multiple cultural identities, leading to a rich exploration of how individuals negotiate their sense of self within a complex cultural landscape.

Nivedita Anand is a complex character, born in Germany to an Indian father and a Polish-German mother. Despite her mixed heritage, she faces criticism as a “coconut”. Nivedita’s world is shaken when her esteemed supervisor, Professor Saraswati, a renowned scholar in postcolonial and race studies, is revealed to be white, challenging Nivedita’s understanding of identity. Priti, Nivedita’s cousin from Birmingham, UK, embodies a contrasting perception of Indianness, seen by Nivedita as more authentic and self-assured. Saraswati’s brother, Raji, adds another layer to the story as an adopted Indian, complicating notions of identity within the family dynamic. Nivedita’s romantic entanglements add further depth to the narrative, particularly her relationship with Simon, a potentially narcissistic white man. Oluchi, Simon’s ex and Nivedita’s classmate, plays a pivotal role through her tweets and outbursts, influencing the course of events in the novel (Benofsky 2022). Throughout her journey, Nivedita’s thoughts and actions are accompanied by the constant commentary of Kali, who offers insights and challenges to her understanding of self and the world around her.

2.1 Identity negotiation

Through her characters’ experiences, Sanyal portrays the process of negotiating cultural identity in contemporary society. This includes grappling with questions of authenticity, belonging, and representation, as well as navigating the tensions between tradition and modernity. By depicting characters who actively engage with their cultural heritage in various ways, Sanyal highlights the dynamic nature of identity and the ongoing process of self-discovery and self-definition.

Francis Fukuyama's assertion that the "demand for recognition of one's identity is a master concept that unifies much of what is going on in the world politics today" (Fukuyama 2018, 4) directly complements Nivedita's journey in *Identitti*. Her exploration of identity, sparked by the question: "Wo kommst du her?" (Sanyal 2021, 15),² reflects societal pressure to neatly categorize individuals, particularly in terms of race and ethnicity, suggesting that identity must be fixed and singular. Amartya Sen, on the other hand, resists this notion, asserting that a home has to be exclusive is a limited perspective. His response, "I don't share your idea that a home has to be exclusive" (Sen 2021, 3) emphasizes the fluidity and multiplicity of identity and belonging, which, like identity, need not conform to singular or restrictive definitions. This portrays Fukuyama's idea that identity is a central force shaping global politics, as individuals and groups seek validation of their inner selves in the face of external social norms.

Furthermore, Fukuyama's notion that "Identity grows, in the first place, out of a distinction between one's true inner self and an outer world of social rules and norms that does not adequately recognize that inner self's worth or dignity" (Fukuyama 2018, 9) aligns with Nivedita's reflection on the fluidity of being: "[...] war Sein tatsächlich etwas, was man nicht war, sondern tat" (Sanyal 2021, 45),³ raising the question: "Falls Identitäten überhaupt etwas sind" (46).⁴ Her inquiry – whether identities are fixed or constructed – resonates with Fukuyama's argument that the clash between inner self-perception and societal recognition fuels the quest for identity. This tension underscores the personal and political stakes of identity, a theme central to both *Identitti* and contemporary discourse.

The concept of identity, particularly concerning race, is a primary focus for Saraswati. For Nivedita, however, identity encompasses a broader spectrum,

²"Where are you from?" (Sanyal 2022, 8).

³ "[...] being wasn't really something you were, it was something you did" (Sanyal 2022, 33).

⁴"Identities are even a thing" (Sanyal 2022, 35).

especially when her perception is disrupted upon discovering that Saraswati, whom she had idolized as a person of colour, was actually born white and originally named Sarah Vera Thielmann. Nivedita articulates her perspective in her blog, stating,

Race ist nicht real, race ist ein soziales und politisches Konstrukt. [...] weil sie sich auf in der Welt zu Wirklichkeit geronnene Realitäten beziehen [...] Diese inkarnierten Realitäten können einen großen Einfluss auf uns [...] denn die ihnen zugrundeliegenden Realitäten sind eben nicht an und für sich real. Was vor allem anderen bedeutet: Sie sind nicht unveränderlich (67).⁵

This quote encapsulates a pivotal moment in *Identitti* where Nivedita engages with the constructed nature of racial identity, particularly after discovering Saraswati's true background. Nivedita's statement highlights her growing awareness that race, while socially powerful, is not a biological or immutable truth. Instead, it is a social construct shaped by historical, political, and cultural forces. Nivedita acknowledges that while these incarnated realities of race feel tangible and have profound impacts on individuals, they are ultimately fluid and subject to change. The recognition that race is not unchangeable challenges conventional ideas about identity and authenticity. This realization not only disrupts her idealization of Saraswati but also forces her to confront the complexity of racial identity, which can be both deeply influential and simultaneously constructed.

Saraswati is very conscious of her identity, asserting confidently "[...] natürlich bin ich Saraswati" (96).⁶ In contrast, Nivedita is on a persistent quest to understand

⁵ "Race isn't real, race is a sociopolitical construct. [...] because out in the world they relate to realities that have become truths [...] these incarnated realities can have major influence on us [...] because their foundational realities are, in and of themselves, equally unreal. Which means, above all: They are not unchangeable" (Sanyal 2022, 52).

⁶ "[...] of course I'm Saraswati" (Sanyal 2022, 77).

her identity, expressing a desire: “Ich wünsche wäre als indisches Mädchen in England aufgewachsen. Dort gibt es wenigstens eine Community und kulturelles Wissen über [...] uns” (118).⁷ For Nivedita, her Indian origin is not problematic; it is the color of her skin that poses an issue. She initially perceived racism as a confrontation, assuming “[...] es handle sich dann um Rassismus, wenn jemand auf der Straße auf sie zukäme und sagte: Ich werde dich jetzt wegen deiner Hautfarbe beleidigen/anderweitig abwerten/ zusammenschlagen” (120).⁸

Saraswati challenges Nivedita to define what it means to be Indian, a question Nivedita struggles to answer, as her life has been centred around this enquiry. Nivedita associates her Indian identity with her skin color. She states, “Inderin vielleicht nicht, aber Colour ist eine Kategorie. Nämlich eine Unterdrückungskategorie” (125).⁹ Saraswati responds by quoting from her own book, “Identität ist eine notwendige Lüge” (126).¹⁰ Her response challenges the very notion of fixed identities. By calling identity a “necessary lie” Saraswati suggests that identity is a construct shaped by societal narratives and power dynamics. It is “necessary” because people use it to navigate the world and relate to others, but it is also a “lie” because it oversimplifies the complex, fluid nature of human existence.

Nivedita’s struggle with her identity, influenced by racial perceptions and societal constructs, mirrors Anderson’s notion of the nation as an imagined community. Her sense of belonging is shaped by the external categorizations of race and the inherent inequalities she faces, akin to the “deep, horizontal comradeship” that Anderson describes, despite the underlying disparities.

⁷ “Could’ve grown up as an Indian girl in England. At least there, there’s a community and a modicum of cultural awareness of [...] us” (Sanyal 2022, 97).

⁸ “[...] Racism was someone came up to her in the street and said, ‘I’m gonna insult/hurt/offend/belittle/clobber you because of your skin color’” (Sanyal 2022, 99).

⁹ “Maybe Indian isn’t, but color certainly is a category. Namely, a category used for oppression” (Sanyal 2022, 104).

¹⁰ “Identity is a necessary lie, but a lie nonetheless” (Sanyal 2022, 104).

Benedict Anderson, in his work *Imagined Communities*, defines a nation as:

[...] an imagined political community - and imagined as both inherently limited and sovereign. [...] It is imagined as a community because, regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship (Anderson 2006, 7).

This concept of the nation as an imagined and collectively perceived entity parallels the perspectives of Nivedita and Saraswati on identity. Nivedita's sense of identity, like Anderson's notion of the nation, is not grounded in any inherent or fixed reality but is an imagined construct shaped by external forces, yet powerful in its social impact.

Thus, both Saraswati's assertion that "identity is a necessary lie" and Anderson's idea of nations as imagined communities point to the constructed, fluid, and often unequal nature of identity – whether individual or collective. The title *Identitti* plays on this tension, foregrounding how race, nationality, and culture shape our sense of self and how these constructs can simultaneously empower and constrain. Both identity and nationhood are seen as socially constructed concepts that, while essential for individual and collective identity, are based on shared perceptions and beliefs.

The juxtaposition of Saraswati's and Nivedita's perspectives on identity underscores the complexity and multifaceted nature of self-perception. Saraswati's assured stance, "of course I'm Saraswati", contrasts sharply with Nivedita's ongoing struggle to reconcile her Indian heritage with the colour of her skin and the societal implications it brings. Nivedita's journey reveals the profound impact of racial categorization and societal constructs on personal identity, highlighting that for many, identity is inextricably linked to external perceptions and experiences of racism. Saraswati's challenge to Nivedita to define Indian identity, coupled with her assertion of identity being a lie prompts a deeper reflection on the fluid and constructed nature of identity. Saraswati asserts, "Als trans Inderin hatte ich die

Chance, ich zu sein, ein Ich, das ich als... Deut... Weiße nicht sein konnte. Und nicht nur das, ich durfte sogar mehr als nur ich sein" (Sanyal 2021, 356).¹¹ Saraswati's ability to be "more than just herself" draws attention to the expansive nature of identity, suggesting that through self-redefinition and crossing social boundaries, individuals can break free from the limiting labels imposed by society. This echoes the theme in *Identitti* that identity is mutable, performative, and ultimately constructed through one's interaction with societal narratives and power structures.

Saraswati's perspective, juxtaposed with Nivedita's struggle to reconcile her Indian identity with her skin colour, points out the extent to which identity categories can be both empowering and oppressive. Nivedita's identity is deeply influenced by external racial categorizations, which reflect the ways societal structures impose limitations on how individuals can self-identify. Saraswati, on the other hand, shows that while these categories exist, they are also malleable and can be subverted or expanded, allowing individuals to craft new, hybrid identities.

Thus, Saraswati's concept of "trans Inderin" illustrates that identity, far from being singular or essential, is a dynamic and evolving process. It invites us to consider how race, gender, and nationality intersect and how the act of "becoming" allows individuals to redefine themselves in ways that resist societal constraints. This self-definition reflects a profound exploration of identity's fluidity, where personal agency and societal structures continuously interact.

3. Cultural appropriation and identity as performance

The narrative of *Identitti* revolves around the collapse of Professor Saraswati's carefully constructed public persona, which leads to the painful disintegration of

¹¹ "Being a trans Indian woman gave me a chance to be me – a me that, as ... a Germ ... as a white woman, could never have been. Not only that, but I could even be more than just me, myself, and I" (Sanyal 2022, 299).

her identity. This downfall not only reflects Saraswati's personal journey but also challenges the very notion of identity itself. Saraswati is introduced as a character who performs her ethnicity through acts of "Ethnic Drag", embodying the concept described by Katrin Sieg as "the performance of 'race' as a masquerade" (Sieg 2002, 2). This performance holds particular relevance in the German context, where discussions of race are surrounded by taboo. Saraswati meticulously mimics "Indianness" through calculated gestures, movements, and the use of ethnically and academically coded props, effectively duping her students, including narrator Nivedita, into seeing her as someone she may not authentically be but continuously becomes through her performance. Her dramatic entrance into the classroom highlights her impactful presence:

[...] stürmte sie schließlich mit wehender Dupatta herein, schleuderte ihre Leder- tasche aufs Pult und verharrte einen Atemzug lang mit dem Rücken zu ihnen vor der Tafel, als müsse sie sich erst sammeln, bevor sie sich dem Seminar stellte wie einer Herausforderung. Ihr Haar lag lang und schwarz und schwer auf ihrem Nacken [...] ein synästhetisches Ganzkörpererlebnis (Sanyal 2021, 33).¹²

This narrative, partly told by Nivedita in her blog and partly through a third-person narrative, presents Saraswati's theatrical performance as both intellectually stimulating and unambiguously erotic. Nivedita, transfixed by Saraswati's act, describes it as a multisensory and erotic encounter. This scene of the first seminar highlights the somatic, psychological, and intellectual effects of Saraswati's performance on the audience, particularly on Nivedita, who experiences a profound

¹² "[...] she finally stormed in, dupatta streaming, flung her leather briefcase onto the lectern, and paused in front of the blackboard, her back to everyone, as if she had to gather herself for a second before diving into the seminar, unveiling the provocation. Her hair cascaded long and black and heavy down her nape, [...] an all-enveloping, synaesthetic whole body ASMR experience of that sort" (Sanyal 2022, 23).

moment of self-recognition and empowerment. As a person of color herself, Nivedita sees herself mirrored in Saraswati, experiencing a sense of unlimited potential and possibility that she had not previously felt.

The extraordinariness of Saraswati's performance: of a woman of colour claiming her space in the academic realm and prioritizing the experiences of other persons of colour, is emphasized through Nivedita's physical and emotional response: "Ein synästhetisches Ganzkörpererlebnis" (Sanyal 2021, 33).¹³ This portrayal illustrates the rarity and exceptionalism of such radically inverted conditions of possibility (Schweiger 2023).

Mithu Sanyal raises questions about who has the authority to interpret and represent a culture, and how this authority shapes perceptions of identity and belonging. Sanyal explores the performative nature of identity, portraying characters who actively negotiate their cultural identities in response to social and political pressures. Through their experiences, she illustrates how identity can be both constructed and contested within the framework of cultural narratives.

In their book *Ethics of Cultural Appropriation*, Young and Brunk identify two harmful ways of cultural appropriation:

The first sort of harm is violation of a property right. [...] The second sort of harm is an attack on the viability or identity of cultures or their members. Appropriation that undermines a culture in these ways would certainly cause devastating and clearly wrongful harm to members of the culture. If appropriation threatens a culture with assimilation, the same moral issues are raised. Other acts of appropriation potentially leave members of a culture exposed to discrimination, poverty, and lack of opportunity. Again, if acts of cultural appropriation can be shown to be harmful in one of these ways, we have a case for thinking that they are wrong (Young & Brunk 2009, 5).

¹³ "An all-enveloping, synaesthetic whole body ASMR experience of that sort" (Sanyal 2022, 23).

Young and Brunk's framework in *Ethics of Cultural Appropriation* identifies two key harms: the violation of property rights and the undermining of cultural identity or viability. Professor Saraswati's actions, while challenging conventional notions of identity, are risking harm as they are eroding the cultural integrity of POCs. By adopting an identity not her own, Saraswati is potentially depriving POCs of opportunities and visibility that rightfully belong to them. Her revelation of being originally white is bringing her into the spotlight, overshadowing the voices and recognition that POCs might otherwise be receiving. As Oluchi points out:

Das ist die Definition von White Privilege: dass eine weiße Frau, die über Rassismus spricht, mehr Aufmerksamkeit bekommt als Schwarze Menschen, die über Rassismus sprechen. Dass sie ins Fernsehen eingeladen wird, während PoCs nach wie vor draußen bleiben müssen (Sanyal 2021, 248).¹⁴

By embodying and performing an identity associated with a marginalized group, Saraswati inadvertently reinforces systemic inequalities. Her privileged position allows her to gain visibility and credibility in discussions about racism, overshadowing the voices of actual POCs who face the consequences of these issues daily. This aligns with the second harm described by Young and Brunk, where cultural appropriation undermines the identity and viability of a culture's members, leaving them marginalized and excluded from critical conversations and opportunities.

Professor Saraswati's actions illustrate the potential harms of cultural appropriation, as outlined in *Ethics of Cultural Appropriation*. Her performance of an Indian identity and her prominence in anti-racism discourse highlight how appropriation

¹⁴ "That is the very definition of white privilege – that a white woman tells us what racism is, that a white woman talking about racism gets more attention than black people who talk about racism. That she's invited on TV shows, while all the POC are left out – before, during, and after" (Sanyal 2022, 208).

can perpetuate white privilege and marginalize the very people it aims to represent and support.

4. Mythology as cultural lens

Cultural appropriation in *Identitti* is critically examined through Professor Saraswati's performance of Indianness, which challenges authenticity and highlights the power dynamics in cultural representation. By employing Hindu mythology as a lens, Sanyal delves into these themes, using mythological figures like Kali and Saraswati to highlight the constructed and performative nature of identity. This intersection emphasizes how cultural narratives and appropriations shape and are shaped by mythological and religious symbols, revealing deeper insights into identity politics.

Mithu Sanyal uses Hindu mythology as a lens through which to examine the transcultural dimensions of identity. By exploring the symbolism, allegory, and archetypes within these myths, she prompts readers to consider how cultural narratives shape our understanding of self and others.

4.1 Engagement with mythological archetypes

Sanyal's characters often embody or interact with archetypal figures from Hindu mythology, such as gods, goddesses, demons, and heroes. These archetypes serve as reference points for exploring universal themes and psychological dynamics, allowing readers to engage with the mythological dimension of the story on a deeper level. Through their encounters with these archetypal figures, characters deal with questions of identity, morality, and destiny.

As previously mentioned, Mithu Sanyal has selected Goddess Kali to be Nivedita's constant companion or mentor. Nivedita, with her roots in Kolkata, India, is influenced by the cultural prominence of Kali in this region. Kolkata, historically and culturally, is closely associated with the worship of Kali, who is revered as a

powerful and protective deity. The city hosts the famous Kali Temple in Kalighat, which is one of the major pilgrimage sites dedicated to her. Kali's influence is deeply embedded in the local culture, festivals, and religious practices, making her a significant figure in the collective consciousness of Kolkata's inhabitants.

Kali has a profound influence over Nivedita's thought processes, acting as her inner voice and guiding her through various situations. Described by Sanyal as "[e]ine indische Göttin mit zu vielen Armen und einer Kette aus den abgerissenen Köpfen ihrer Feinde" (9)¹⁵ and as "Kali, der hinduistischen Göttin der Zerstörung" (18),¹⁶ Kali embodies both the destructive and protective aspects of divinity, reflecting the dual nature of creation and destruction.

By describing Kali as "Prakriti" and associating her with the wild, untamed state of the forest, Pattanaik uses the metaphor of nature – characterized by chaos, unpredictability, and the absence of rules – to reflect aspects of human nature that are similarly raw and uncontrolled. The forest, symbolizes a primal state where survival and instinct dominate, paralleling certain wild or fierce qualities in human behaviour, particularly those embodied by Kali. Thus, he is not only speaking of nature in a literal sense (plants, trees, rivers) but also using it to represent untamed human instincts, suggesting that both natural and human realms share an inherent wildness when ungoverned by rules or civilization. He elaborates,

Forest is the default state of Nature. In the forest there are no rules. [...] there is no law, no authority, and no regulation. This is called 'matsya-nyay' or law of fish, the Vedic equivalent of the law of the Jungle. This is Prakriti, visualized as Kali, the wild goddess who runs naked with unbound hair, of the Puranas (Pattanaik 2017, 43).

¹⁵ "An Indian Goddess with too many arms, wearing a necklace made of her enemies' severed heads" (Sanyal 2022, 3).

¹⁶ "Kali, the Hindu goddess of Destruction" (Sanyal 2022, 10).

Kali, an extraordinary and enthralling divinity of the Indian subcontinent, is vividly described by Nilima Chitgopekar in her work *Shakti: an exploration of the divine feminine* as the goddess

[...] with a long, lolling tongue, dishevelled hair, an apron of chopped hands as a lower garment, upper body bereft of clothing, and a necklace of decapitated male heads barely hiding her drooping breasts (Chitgopekar 2022, 127).

The interpretation of unbound hair is articulated by Devdutt Pattanaik: “Hair is a powerful metaphor in Hindu mythology. [...] Unbound, unruly hair represents wild nature” (Pattanaik 2017, 101). Kali is often depicted as a fierce and powerful goddess, associated with destruction and transformation. Her story is deeply rooted in the Puranas, where she emerges as a manifestation of the goddess Durga during a battle against the demon Raktabija. Each drop of Raktabija’s blood that touched the ground produced a clone of the demon, making him nearly invincible. In her wrathful form, Kali drank the demon’s blood to prevent it from spawning more clones, ultimately leading to his defeat (Cartwright 2013). This myth underscores her role as a destroyer of evil and a protector of the cosmos.

Another significant cultural association in the novel is with Goddess Saraswati, described as “indische Göttin der Weisheit, [...] der Professorin an der Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf” (Sanyal 2021, 18)¹⁷ Saraswati represents wisdom and learning, juxtaposed with Kali’s fierce and transformative power. This duality of divine influences the character’s journeys, particularly Nivedita’s, as they navigate the complexities of identity and self-discovery.

¹⁷ “The Indian goddess of Knowledge, [...] Professor at Düsseldorf’s Heinrich Heine University” (Sanyal 2022, 11).

Goddess Sarasvati,¹⁸ revered as the goddess of speech and wisdom, embodies peace, positivity, and purity. Clad in white, accompanied by a swan, with a lute and manuscript in her hands, she symbolizes knowledge, creativity, and eloquence (Chitgopekar 2022, 187). In Hindu philosophy, the potency of speech and sound is central, and eloquence is often attributed to Sarasvati dancing on one's tongue (Flood 2006). Sarasvati's influence extends beyond the geographical confines, particularly evident in educational institutions, where she symbolizes not only education but liberating wisdom (Chitgopekar 2022, 192).

In *Identitti*, Professor Saraswati touches upon many aspects of the goddess Sarasvati. Described as charismatic with "Charme und ihrer schieren Intelligenz"¹⁹ (Sanyal 2021, 19), she commands respect and attention.

Sanyal delves into the intricacies of Hindu mythology by incorporating its rich symbolism and allegory into the narrative. Hindu mythology is replete with stories, characters, and symbols that carry deep cultural and philosophical significance. Sanyal draws upon this reservoir of mythological narratives to infuse her story with layers of meaning and complexity. Characters, events, and motifs from Hindu mythology are woven into the fabric of the narrative, serving as vehicles for exploring themes of identity, power, and cultural heritage.

4.2. Cultural commentary through mythology

In Mithu Sanyal's *Identitti*, the parallels between mythological figures and contemporary characters offer a rich commentary on cultural and social issues. By drawing from Hindu mythology, Sanyal encourages readers to reflect on how cultural narratives shape perceptions, behaviours, and power dynamics in modern society.

¹⁸ Goddess Sarasvati has been spelled with 'v' while Professor Saraswati has been spelled with 'w' in this paper.

¹⁹ "Disarming charm and sheer intelligence" (Sanyal 2022, 11).

The embodiment of wisdom and knowledge is central to both Goddess Sarasvati and Professor Saraswati. Goddess Sarasvati, revered for her creativity and intellectual enlightenment, symbolizes the liberating power of knowledge. Similarly, Professor Saraswati, a respected figure in South Asian postcolonial and race studies, described as having “disarming charm and sheer intelligence” (Sanyal 2022, 11), exudes charisma and intellect, mirroring the goddess’s qualities. Both figures command attention through their mastery of speech, with Goddess Sarasvati associated with eloquence, and Professor Saraswati captivating audiences through her performative lectures.

While Goddess Sarasvati transcends cultural boundaries as a universal figure of wisdom, Professor Saraswati’s identity is more complex. She performs her Indianness through calculated acts, raising questions about cultural authenticity. This tension adds depth to the novel’s exploration of identity politics, as her performance challenges notions of representation and belonging. Katrin Sieg’s concept of “Ethnic Drag” further complicates her character, as Professor Saraswati’s racial performance subverts expectations of authenticity and reinforces the fluidity of identity.

The influence of both Goddess Sarasvati and Professor Saraswati is profound. Goddess Sarasvati inspires creative and intellectual pursuits, while Professor Saraswati empowers her students, especially Nivedita, through moments of self-recognition and empowerment. Nivedita’s sense of potential mirrors the inspiration devotees find in the goddess, linking the divine and academic realms in the novel’s examination of identity and knowledge.

The comparison between Kali and Nivedita underline themes of transformation and empowerment. Kali, known for destruction and rebirth, shows Nivedita’s journey of self-discovery. Nilima Chitgopekar notes that Kali’s hair signifies her untrammelled freedom and liberation from societal norms, earning her the name *Muktakeshi*, meaning one with free-flowing hair (Chitgopekar 2022, 143). Nivedita’s unruly hair, resembling Kali’s dishevelled appearance, becomes a symbol of her untamed identity. Like Kali, Nivedita challenges societal norms,

confronting issues of race, identity, and appropriation. Her blog, *Mixed-Race Wonder Woman*, and her defence of Professor Saraswati exemplify her determination to oppose conventional views and advocate for a more nuanced understanding of identity.

Nivedita's blog also functions as a crucial tool for expressing her identity and challenging societal norms. Her use of the web as a resonance tool for her voice reflects the shifting dynamics of power and discourse in modern society. The web, much like the multiple arms of the goddess Kali, represents an uncontrolled and multifaceted space where diverse and often conflicting forces interact. This contrasts sharply with the structured, hierarchical environment of the university, where rationality and authority traditionally dominate.

Nivedita's decision to use her blog as a platform for her thoughts reflects Kali's chaotic energy and her ability to disrupt conventional structures. The web's decentralization and openness provide Nivedita with a space where she can freely express her identity without the constraints of institutional authority. The internet, like Kali, defies regulation and allows for multiplicity, enabling voices that are often marginalized or silenced in more formal spaces, such as academia, to be heard. In this sense, Nivedita's blog serves as a metaphorical extension of Kali's arms, reaching into various realms and engaging with multiple forces simultaneously. This duality – between the unrestrained nature of the web and the controlled atmosphere of the university – highlights the tension in Nivedita's identity and speech. While the university represents an intellectual hierarchy where Professor Saraswati holds authority, the web allows Nivedita to navigate her complex identity on her own terms, offering her a form of empowerment and agency. Thus, her use of the web not only serves as a platform for self-expression but also symbolizes the transformative potential of uncontrolled spaces in shaping and redefining identity.

5. Conclusion

The novel *Identitti* and its characters are transreligious and transcultural as they navigate and blend multiple cultural and religious identities, reflecting the complexities of contemporary global society. Nivedita, born to an Indian father and Polish-German mother, inadvertently gravitates towards Hindu religious symbols and deities, especially Kali, despite her Polish heritage. This blending of identities highlights the fluid and dynamic nature of cultural and religious affiliations in the modern world, where traditional boundaries are increasingly porous, allowing for a more inclusive and multifaceted exploration of selfhood. In the chapter *Decolonising the Mind* Kali interrupts Nivedita's thoughts, asking her, "Genau, warum mit mir? Und nicht zum Beispiel mit einer polnischen Göttin?".²⁰ Nivedita is initially perplexed, having no idea whom Kali is referring to. Kali then sarcastically remarks, "Soviel zu kulturellem Wissen!" (Sanyal 2021, 340).²¹ This exchange prompts Nivedita to reflect on her fixation with India and why she never considered her Polish heritage. Nivedita's fixation on her Indian heritage, as highlighted by Kali's remark about her cultural knowledge, intertwines with Sanyal's critical statement that individuals only become subjects of others when they begin to see themselves as inferior, suggesting that Nivedita's narrow cultural focus may hinder her genuine self-empowerment and growth. Through Kali, Sanyal makes a critical statement: "Aber Menschen sind erst dann vollständig unterworfen, wenn sie sich selbst als unterlegen ansehen" (341).²² This insight suggests that individuals may victimize themselves and engage in a blame game, which hinders genuine self-empowerment and growth.

²⁰ "Why me, exactly, Why don't you talk to someone else, like say, a Polish goddess for instance?" (Sanyal 2022, 285).

²¹ "So much for cultural knowledge!" (Sanyal 2022, 285).

²² "But people only truly, fully become subjects of other people when they begin to see themselves as inferior" (Sanyal 2022, 286).

This reflection connects to the earlier notion that “the struggle over identity is the struggle over fiction in reality” (Sanyal 2022, 417). The narrative underscores that identity is not a fixed essence but a dynamic and often contested construct shaped by personal, social, and cultural narratives. Nivedita’s journey, influenced by her interactions with Kali, reveals the importance of embracing the complexity and fluidity of identity, rather than succumbing to reductive or essentialist views. By doing so, Sanyal encourages readers to critically examine their own identities and the stories they tell about themselves, ultimately advocating for a more nuanced and liberated understanding of self and culture.

References

- Benofsky Susan 2022, *Kali Meets the Twitterati: On Mithu Sanyal’s “Identitti”*. Los Angeles Review of Books, <https://lareviewofbooks.org/article/kali-meets-the-twitterati-on-mithu-sanyals-identitti/> [22/04/2024].
- Cartwright Mark 2013, *Kali*. World History Encyclopedia.
- Chitgopekar Nilima 2022, *Shakti. An Exploration of the Divine Feminine*. DK Penguin Random House, London.
- Fukuyama Francis 2018, *Identity. Contemporary Identity Politics and the Struggle for Recognition*. Profile books, London, <https://www.worldhistory.org/Kali/> [03/06/2024].
- Moltke Johannes v. 2022, *The Metapolitics of Identity: Identitarianism and its Critics*. German Studies Review, 45, 1, 151-166, <http://doi.org/10.1353/gsr.2022.0008> [13/05/2024].
- Panagiotopoulos Anastasios, Roussou Eugenia 2022, *We have always been transreligious: An introduction to transreligiosity*. Social Compass, 69(4), 614-630, <https://doi.org/10.1177/00377686221103713> [26/05/2024]
- Pattanaik Devdutt 2017, *Culture: 50 Insights from Mythology*. Harper Collins, Noida.
- Said Edward 2001, *Orientalism*. Penguin books, Noida.

- Sanyal Mithu 2021, *Identitti*. Penguin Random House Verlagsgruppe FSC, Munich.
- Sanyal Mithu 2022, *Identitti*, (*Identitti*, 2021), engl. transl. by Alta Price. Astra House, New York.
- Schweiger Sophie 2023, *Intertextual Identittis? Sanyal's Ambiguous Acts of Appropriation*. *Genealogy+Critique*. 9, 1, <https://www.genealogy-critique.net/article/id/10613/> [12/05/2024].
- Sen Amartya 2021, *Home in the World, A Memoir*. Penguin Random House UK, New Delhi.
- Sieg Katrin 2002, *Ethnic Drag: Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*. University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Young James O., Brunk Conrad G. 2009, *The Ethics of Cultural Appropriation*. Blackwell Publishing Ltd, New Jersey.

“Meghillàt Estèr”.

Per un’idea transculturale della religione nel romanzo

***Vielleicht Esther* di Katja Petrowskaja**

Irene Orlandazzi
(Università di Milano)

1. Introduzione

All’interno di un necessario discorso sulla transculturalità della religione, fortemente richiamato dal succedersi degli eventi della storia contemporanea, la letteratura assume un ruolo di particolare importanza. Entro i confini della narrazione – dunque all’interno di ciò che chiamiamo anche *fiction*, “finzione” – trova infatti spazio un processo di riflessione e di profonda ridefinizione del concetto di religione e dei suoi valori, che esula dai confini fittizi per approdare invece nel vivo della realtà. In sintesi, la letteratura e la religione entrano in un rapporto di reciproca interdipendenza: la tematica della religione permette alla letteratura di affondare le proprie radici in discorsi profondamente legati alla storia dell’umanità nel suo complesso, alle più antiche memorie di un singolo popolo, facendo luce sugli aspetti particolari e singolari di ogni cultura; la letteratura, d’altra parte, racconta questi stessi discorsi in una prospettiva universale, rendendoli comprensibili al di là di ogni differenza culturale e al di là di ogni distanza spazio-temporale. Il discorso culturale che emerge dalla tematica della religione diviene dunque in quest’ottica un discorso trans-culturale, dove l’intersezionalità che riunisce

Irene Orlandazzi, “Meghillàt Estèr”. *Per un’idea transculturale della religione nel romanzo Vielleicht Esther di Katja Petrowskaja*, NuBE, 5 (2024), pp. 89-108.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1550> ISSN: 2724-4202

i numerosi e intrecciati “fili” delle diverse culture fa sì che si possa addirittura parlare di iper-culturalità (si veda Conterno & Stauffer 2022, 16). A questo proposito, Wolfgang Welsch afferma: “zeitgenössische Kulturen sind extern denkbar stark miteinander verflochten. [...] Und intern sind zeitgenössische Kulturen weithin durch *Hybridisierung* gekennzeichnet” (2012, 28).¹

A conferma di tale affermazione, attraverso l’analisi del romanzo *Vielleicht Esther* (2014) dell’autrice ucraina di origini ebraiche Katja Petrowskaja, il presente contributo intende fare emergere la stretta, inscindibile correlazione tra identità culturale e religione che, nel contesto contemporaneo, corrisponde al rapporto diretto tra il fenomeno della transculturalità e quello della transreligiosità. Questo romanzo si inserisce infatti nello spazio di una letteratura transnazionale, dove vengono scardinati i confini e le credenze tradizionali per cercare di ricostruire una identità determinata non dalla mera origine, bensì da una somma di esperienze, una “*Hybridisierung*” secondo le parole di Wolfgang Welsch.

Sulla base di tali premesse, si intende mostrare come nella trama del romanzo sia possibile individuare, silenziosamente intrecciato nel fitto e variegato *textus* linguistico, unitamente alla tematica transculturale, un preciso riferimento intertestuale che inserisce l’opera di Petrowskaja nell’odierno discorso interreligioso. In particolare, il nome della bisnonna della protagonista, che dà il titolo al romanzo, rimanda *in primis* al Libro di Ester, testo contenuto sia nella Bibbia ebraica sia in quella cristiana che oggi si trova al centro di una moltitudine di studi che considerano la figura di Ester come un fenomeno post-biblico e post-canonico (Greenspoon & Crawford 2003, 2). Traducendo dall’ebraico, *Meghillàt Estèr* significa letteralmente rotolo di Ester, ovvero, sciogliendo i significati legati alle radici delle singole parole, rivelazione di quanto è nascosto. Infatti, la radice di

¹ “Dall’esterno, le culture contemporanee sono concepibili come fortemente intrecciate l’una con l’altra. [...] E, dall’interno, le culture contemporanee sono universalmente caratterizzate dall’*ibridizzazione*”. Quando non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

Meghillah è גלל (g-l-l), arrotolare, ed è vicina alla parola גילה, all'infinito scoprire, rivelare. La radice di Ester סתר (s-t-r) si riferisce invece al segreto, all'atto del celarsi. In questo senso la *Meghillah* di Ester può corrispondere semanticamente alla rivelazione del segreto, del nascosto (Marcus & Block 2020, 1-11). Si vuole dunque utilizzare questo specifico riferimento intertestuale come principale chiave di lettura per fare emergere dal romanzo di Petrowskaja la riflessione su una possibile transreligione, capace di rispecchiare le "identità-patchwork" (Welsch 2012, 30) che costellano la nostra contemporaneità. Tale analisi dimostrerà come la letteratura giochi un ruolo fondamentale nel processo di svelamento di connessioni sovente nascoste, agglomerati di infinite e complesse sfaccettature identitarie in ogni individuo, senza tuttavia pretendere di proclamare verità assolute, ma anzi lasciando sempre aperto lo spazio per ulteriori, nuove intersezioni.

2. La figura di Esther in Katja Petrowskaja: per una identità transculturale

Come sottolineano Bellomi e Larcati (2023, 7-9), gli autori che oggi affrontano tematiche religiose non sono legati ad alcuna dottrina nello specifico, e non obbediscono a nessun dogma. Per questo, anche le storie dei personaggi della Bibbia, se estrapolate dalla tradizione religiosa in cui sono nate, possono essere rilette e reinterpretate alla luce della contemporaneità e, allo stesso tempo, servire esse stesse per leggere e interpretare gli eventi odierni. Per rimanere entro i confini della letteratura tedesca, si pensi alla figura di Giuseppe in *Joseph und seine Brüder* di Thomas Mann, al Giobbe di Joseph Roth e, appunto, alla Esther di Katja Petrowskaja.

La figura biblica di Ester, richiamo che ritorna in diverse opere moderne e contemporanee della letteratura tedesca e mondiale (16-19), si lascia leggere oggi come portatrice di una identità complessa e di un possibile dialogo tra diverse culture e religioni. Per questo, se inserita in modo esplicito o implicito come richiamo intertestuale, diviene un chiaro segnale di una sempre più frequente

riflessione transreligiosa, aconfessionale e, più in generale, transculturale che si fa oggi motivo letterario.

In questo senso, il romanzo di Katja Petrowskaja *Vielleicht Esther* può essere riletto come esempio concreto rispetto a tale svolta transculturale della letteratura contemporanea, con particolare riferimento al *focus* sulla conseguente ricerca di una transreligione proprio attraverso il *medium* della letteratura. Scritto in lingua tedesca, il romanzo appare come uno specchio immediato dell'identità composita della sua autrice, nella quale si intrecciano le culture russa, ucraina, tedesca ed ebraica (Von der Lühe 2016, 369-371). In questo senso, il romanzo si iscrive all'interno del genere degli "autobiographische interkulturelle Texte" (Holdenried 2021, 712; Wagner-Egelhaaf 2005, 84-87; Heiss 2021, 107), testi autobiografici interculturali, nei quali permane un legame identitario tra l'autore e il narratore e dove, soprattutto, lo spazio del testo² rappresenta un terreno fertile dove andare a fondo in una analisi introspettiva della propria identità (Ortner 2022, 105-141). Osserva a tal proposito Lydia H. Heiss:

Die Autorin hat ihrer Ich-Erzählerin die schwierige Aufgabe gestellt, sowohl Ereignisse aus der eigenen Lebensgeschichte zu berichten, die ihre Identität beeinflusst haben, als auch Begebenheiten aus dem Leben gleich mehrerer Generationen vor ihr, auch der Generation des Holocaust. So muss Petrowskaja bei der literarischen

² Si fa particolare riferimento alla teoria di Maurice Blanchot dello "spazio letterario" (Blanchot 1955), ovvero alla concezione del testo come *medium* capace di assorbire e rimodellare lo spazio in cui si situa, configurandosi così come spazio finzionale che dà forma alla realtà. Si veda inoltre Hallet e Neumann, dove nell'introduzione del volume i curatori affermano: "Damit rückt nicht nur die Materialität des Mediums Text selbst in den Blick, sondern ebenso die materielle Bedingtheit textueller Wissensproduktion und -vermittlung, die sich auch aus der spezifischen Raumanordnung von Buchseiten sowie der linearen Räumlichkeit der Schrift ergibt. Die mediale Betrachtungsweise eröffnet zugleich Zugänge zu den semiotischen Übersetzungs- und Transformationsprozessen, denen Raumwahrnehmungen in literarischen Texten unterworfen werden" (2009, 26).

Erschaffung ihrer Protagonistin folglich nicht nur der eigenen Erzählstimme und Erinnerung gerecht werden, sondern auch den Erlebnissen und Gefühlen von Verwandten vor ihr (2021, 109).³

Sfumano dunque i confini tra realtà e finzione, tra storia e letteratura, e proprio questa ambiguità fa sì che la storia raccontata possa diventare un esempio universale in cui il lettore di ogni tempo e di ogni luogo possa rispecchiarsi. La storia di Petrowskaja, la quale narra la ricerca delle proprie origini attraverso il racconto delle vicende dei propri avi, che si susseguono e intrecciano in un fitto e complesso assemblaggio di diverse storie (Ortner 2022, 105), arrivando così a definire l'identità intrinsecamente transculturale della Katja autrice e personaggio, diviene un esempio concreto e chiaro di ciò che intendiamo oggi con "identità-patchwork" (Welsch 1999, 2022; Bhabha 2013).

Il romanzo di Petrowskaja si inserisce dunque all'interno del clima transculturale che sta investendo la nostra contemporaneità, contribuendo così anche alla ricerca di una possibile dimensione transreligiosa nel mondo di oggi. La tematica religiosa è presente in profondità nella trama di *Vielleicht Esther* ed è da rintracciare soprattutto a livello testuale, ovvero nella lingua del romanzo e nella concreta materialità – il significante – delle parole (Hahn 2018, 256). La lingua è infatti la dimensione principale entro la quale l'autrice iscrive un manifesto di transculturalità e, a ben guardare, anche di transreligiosità. Afferma Hans-Joachim Hahn:

³ "L'autrice ha affidato alla sua narratrice in prima persona il difficile compito di riportare gli eventi della storia della propria di vita che hanno influenzato la sua identità, così come gli eventi della vita di diverse generazioni prima di lei, compresa la generazione dell'Olocausto. Nella creazione letteraria della sua protagonista, Petrowskaja deve quindi rendere giustizia non solo alla propria voce narrante e alla propria memoria, ma anche alle esperienze e ai sentimenti degli avi che l'hanno preceduta".

Das bedeutet eine klare Absage an Genealogie als Form der Identitätsstiftung und zugleich eine Aufladung von Sprache als einem transnationalen, durchlässigen Medium für Entwürfe pluraler Zugehörigkeiten. Als solches wird Sprache unabhängig von der jeweiligen Herkunft und entgegen ihrer historischen Engführung als ethnisch-kulturell definiertem Marker zu einem Möglichkeitsraum für eine Vielfalt von Aneignungen und Ausdrucksformen erweitert (248).⁴

Prima ancora che nelle esplicite riflessioni che si trovano nel romanzo, l'autrice dichiara infatti la propria volontà di mettere in discussione il concetto canonico di identità attraverso l'atto stesso di scrivere in tedesco, ovvero non nella propria lingua madre:

Ich hatte das Glück, mich in der Kluft der Sprachen, im Tausch, in der Verwechslung von Rollen und Blickwinkeln zu bewegen. Wer hat wen erobert, wer gehört zu den Meinen, wer zu den anderen, welches Ufer ist meins? (Petrowskaja 2014, 115).⁵

La scelta di scrivere in tedesco risponde dunque alla necessità di muoversi all'interno di un *third space* (Bhabha 2012 e 2013; Gutiérrez 2008; Ika & Wagner 2008; Miglio 2021), uno spazio terzo in cui si intreccino diverse prospettive, origini, abitudini linguistiche. In sintesi, la lingua tedesca si configura nel romanzo

⁴ “Ciò significa un chiaro rifiuto della genealogia come forma di formazione di identità e, allo stesso tempo, una presa in carico della lingua come mezzo transnazionale e permeabile per la progettazione di molteplici appartenenze. In questo modo, la lingua si espande in uno spazio di possibilità per una varietà di appropriazioni e forme di espressione, indipendentemente dalla rispettiva origine e contrariamente alla sua costrizione storica come marcatore etnicamente e culturalmente definito”.

⁵ “Avevo la fortuna di potermi muovere nella fenditura dei linguaggi, nello scambio, nell'alternanza dei ruoli e delle prospettive. Chi ha conquistato chi, chi appartiene ai miei e chi agli altri, quale sponda è la mia?” (Traduzione a cura di Ada Vigliani, in Petrowskaja 2014b, 101).

come una “zona di contatto” (Pratt 1991, 34; Pratt 2007) nella quale Petrowskaja incontra e indaga i molteplici tasselli della propria identità, mantenendo tuttavia quella necessaria distanza emotiva per poterli considerare e raccontare – per quanto possibile – con oggettività, rimuovendo tutti i possibili strati di immedesimazione e coinvolgimento emotivo legati all’uso della propria lingua madre (Battegay 2018; Michaelis-König 2018; Benevento 2020): “Mein Deutsch, Wahrheit und Täuschung, die Sprache des Feindes, war ein Ausweg, ein zweites Leben, eine Liebe, die nicht vergeht, weil man sie nie erreicht, Gabe und Gift, als hätte ich ein Vöglein freigelassen” (Petrowskaja 2014, 80).⁶ Con le parole di Sylvia Battegay (2018, 64), il tedesco dell’autrice diviene un mezzo di costituzione di identità infinitamente diverse, al di là della nozione di autenticità culturale nazionale. Inoltre, all’interno del tessuto linguistico del romanzo, Petrowskaja inserisce implicitamente anche la riflessione sulla religione (2014, 56-58). Si legge in un passaggio:

Meine Großmutter Rosa hätte uns beide nicht verstanden, meinen Bruder und mich. Mit Ende zwanzig lernte er Hebräisch, ich Deutsch. Er wandte sich dem orthodoxen Judentum zu, aus blauem Himmel, wie wir alle dachten, ich verliebte mich in einen Deutschen, beides war von Rosas Lebensvorstellungen gleich weit entfernt. Sein Hebräisch und mein Deutsch – diese Sprachen veränderten unsere Lebenswege, Betreten auf eigene Gefahr. Wir waren eine sowjetische Familie, russisch und nicht religiös [...]. Gemeinsam schufen wir, mein Bruder und ich, durch diese Sprachen ein Gleichgewicht gegenüber unserer Herkunft (78).⁷

⁶ “Il mio tedesco, verità e illusione, la lingua del nemico, era una via di fuga, una seconda vita, un amore che non passa perché mai lo si conquista, offerta e dote, come se avessi restituito a un uccellino la libertà” (Petrowskaja 2014b, 73).

⁷ “La nonna Rosa non ci avrebbe certo capiti, mio fratello e me. Alla soglia dei trent’anni lui cominciò a studiare l’ebraico e io il tedesco. Lui aderì all’ebraismo ortodosso – un fulmine a ciel sereno, pensammo tutti –, mentre io mi innamorai di un tedesco, due scelte egualmente assai lontane dalle aspettative di Rosa. L’ebraico di mio fratello e il mio

La tematica religiosa si inserisce nel romanzo come motivo silente e nascosto, fittamente intrecciato nella più esplicita riflessione intorno alle origini variegata dell'identità della protagonista. In questo senso, la tematica religiosa in *Vielleicht Esther* diviene un motivo sottile che rafforza il tema principale della transculturalità. Più precisamente, il motivo transreligioso viene inserito nel romanzo grazie ad alcuni riferimenti intertestuali che si ricollegano alla tradizione biblica delle origini, legata più precisamente all'Ebraismo:

Die jüdische Identität der Ich-Erzählerin und mit ihr der Drang, die Vergangenheit für sich selbst aufzuarbeiten, sind Resultat ihrer Herkunft. Petrowskajas Ich-Erzählerin entstammt einer Familie, in der alle Mitglieder, bis auf ihren Großvater Wassilij, der Herkunft nach Juden waren. Ihre Mutter, ihre Großmütter Rosa und Rita, ihre Urgroßmütter Anna und (vielleicht) Esther, Titelfigur des Buches, waren Jüdinnen (Heiss 2021, 147).⁸

Si pensi in particolare al titolo del romanzo: *Vielleicht Esther*, "forse Esther". Tale Esther, presunta bisnonna dell'autrice e della narratrice-protagonista, punto di origine di tutte le altre molteplici diramazioni identitarie, linguistiche e culturali che si materializzano nelle varie storie e nei vari volti del romanzo, non ha un nome casuale. Soprattutto in una prospettiva transreligiosa, il nome "Esther" rimanda infatti al Libro di Ester, testo redatto originariamente in lingua ebraica, contenuto sia nel *Tanakh* sia nella Bibbia cristiana, che pare risalire alla prima metà del II

tedesco ci cambiarono la vita, *a nostro rischio e pericolo*. Eravamo una famiglia sovietica, russa e non religiosa [...]. Insieme, mio fratello ed io riequilibrammo, mediante queste lingue, il rapporto con le nostre radici" (Petrowskaja 2014b, 71-72).

⁸ "L'identità ebraica della narratrice in prima persona, e con essa l'esigenza di fare i conti con il passato, sono il risultato delle sue origini. La narratrice in prima persona di Petrowskaja proviene da una famiglia in cui tutti i membri, a parte il nonno Vasilij, erano ebrei. Sua madre, le sue nonne Rosa e Rita, le sue bisnonne Anna e (forse) Esther, la protagonista del libro, erano ebree".

secolo a.e.v. (Marcus & Block 2020, vii-xxi; Kalimi 2023, 16-19). L'idea di religione che emerge dalle pagine di Petrowskaja, tutta laica, ovvero aconfessionale, è dunque legata al significato ultimo e più profondo del riferimento biblico presente nel nome della bisnonna: *Meghillàt Estèr*, "rivelazione di quanto è nascosto".

3. Dall'*Hester Panim* a una idea di transreligione

Nel quinto capitolo del romanzo, quando la ricerca delle origini della famiglia della protagonista-autrice giunge lontano e indietro nel tempo, viene per la prima volta nominata la *babuška* presente nel titolo:

Ich glaube, sie hieß Esther, sagte mein Vater. Ja, vielleicht Esther. Ich hatte zwei Großmütter, und eine von ihnen hieß Esther, genau.

Wie, vielleicht?, fragte ich empört, du weißt nicht, wie deine Großmutter hieß?

Ich habe sie nie bei ihrem Namen genannt, erwiderte mein Vater, ich sagte Babuschka, und meine Eltern sagten Mutter (Petrowskaja 2014, 209).⁹

Tale presunta bisnonna Esther compare non a caso nel capitolo dedicato al racconto del massacro di Babij Jar, burrone nei pressi di Kiev dove nel 1941 trovarono la morte migliaia di ebrei (Boschiero 2018; Heiss 2021, 146-151). Ecco che il nome della *babuška* del padre – forse Esther – assume un significato preciso, soprattutto se osservato dal punto di vista del discorso sulla transreligiosità. In particolare, ciò che accomuna il Libro di Ester e la storia della bisnonna nel romanzo di Petrowskaja è l'incertezza che caratterizza la loro origine: come il

⁹ "Credo si chiamasse Esther, disse mio padre. Sì, forse Esther. Avevo due nonne, e una delle due si chiamava Esther, proprio così.

Come, forse? esclamai io scandalizzata, non sai come si chiamava tua nonna?

Non l'ho mai chiamata per nome, replicò mio padre, dicevo *babuška*, e i miei genitori dicevano mamma" (Petrowskaja 2014b, 177).

“forse” sempre preposto al nome della *babuška*, anche l’effettiva storicità del Libro di Ester è controversa, e si divide tra opinioni di critici che giudicano gli eventi descritti come eventi realmente accaduti e altri, invece, che giudicano il Libro come puro racconto di finzione (Metzger 1961). Al di là della dubbia veridicità degli eventi raccontati, tuttavia, la più grande particolarità della *Meghillàt Estèr*, ovvero letteralmente il rotolo di Ester, è l’assenza di qualsiasi riferimento esplicito a Dio e a qualsiasi suo attributo (Esth. 4:14; Kalimi 2023, 72-77). Scrive a questo proposito Isaac Kalimi:

It seems that by the literary absence of God’s name and religious laws, rituals, and institutions, the author of Esther meant to convey the religious presence: In order to present the above-mentioned theological notion effectively, he creates a “theology” without explicitly mentioning theos – any form of God’s name, or any theological theme (75).

Ecco dunque il collegamento diretto tra il tema del cosiddetto “*Hester Panim*”, che nella tradizione esegetica rabbinica fa riferimento al nascondimento del volto (72), e la possibilità di una lettura transreligiosa del testo biblico nel contesto contemporaneo: come nel romanzo di Petrowskaja, anche nel riferimento biblico la storia di Ester è legata a una identità complessa e nascosta, slegata da una interpretazione univoca. Non a caso, come anticipato, in ebraico il nome proprio Ester significa letteralmente io mi nasconderò, e infatti il personaggio biblico è costretto a tenere celata la propria vera identità di ebrea per salvare il suo popolo. Ecco perché allora il senso ultimo della *Meghillàt Estèr*, che significa letteralmente srotolare, svelare ciò che è nascosto, permane anche nel romanzo di Petrowskaja.

Durante lo srotolamento della pergamena si comprende infatti che Dio è una guida silenziosa, celata dietro ogni azione e ogni pensiero dell’essere umano (Greenspoon & Crawford 2003, 1-3; Kalimi 2023, 65-83). Nel non nominare Dio in tutto il racconto, il Libro di Ester lascia nelle mani dell’uomo la responsabilità delle proprie azioni e dello scorrere degli eventi: spetta all’uomo interpretare ciò

che accade e cogliere la presenza del divino nel quotidiano, senza seguire in modo acritico una parola già scritta e dettata una volta per tutte. Si riconosce qui l'origine del concetto della transreligiosità che oggi rappresenta un tema di urgente necessità, sia dal punto di vista strettamente storico sia dal punto di vista letterario. In sintesi, secondo quanto racconta la *Meghillàt Estèr*, sta all'essere umano salvarsi e salvare il proprio popolo svelando la propria identità più autentica, cercandone le radici più lontane e nascoste per poi aprirsi all'incontro con l'Altro, rivelandole. Scrive ancora Isaac Kalimi:

Esther's point may not be that God no longer intervenes, but instead that even in those times when the direct interference of God is unseen, and clear and unusual miracles are extremely rare, in the ages of *hester panim* (that is, the "hidden face" of God, which implies his temporary silence); God will still help his people and redeem them (covertly), and the Jews can continue to live outside of their homeland, in the Diaspora. Most likely, this is the central theological theme (die Mitte) of the book of Esther: God will save his people at any time and place, directly and indirectly, by extraordinary miracles or by acting "behind the story" (or, if you wish, "behind the scenes"), where the particulars of his acts are hidden and invisible (72).

È questo suo significato più profondo dunque, slegato dalla concretezza degli eventi narrati, che permane come importante riferimento intertestuale anche nel romanzo contemporaneo di Petrowskaja e, più in generale, come esempio per riflettere su una possibile transreligione nel contesto odierno. Si legga in questa prospettiva il seguente passaggio tratto dal romanzo:

Vielleicht spiegelte sich in Vielleicht Esthers verzögertem Gang ein sprachlicher Irrtum wider. Für die älteren Kiewer Juden war Jiddisch noch immer ihre Muttersprache, egal ob sie religiös waren und die Traditionen achteten oder ob sie ihren Kindern hinterherstürzten, geradewegs vorwärts in die helle sowjetische Zukunft. Viele jüdische Alte waren stolz auf ihr Deutsch, und als die Deutschen kamen, dachten sie möglicherweise, trotz all dem, was da schon erzählt wurde, was durch

die Luft flog und nicht mehr als Lüge bezeichnet werden konnte, dass sie, gerade sie, die nächsten Verwandten der Okkupationstruppen seien, ausgestattet mit dem besonderen Recht derer, für die das Wort alles ist. Den Gerüchten und Berichten, die aus Polen und aus der zum großen Teil schon besetzten Ukraine nach Kiew drangen, wurde einfach nicht geglaubt. Wie hätte man solchen Gerüchten auch glauben können? (Petrowskaja 2014, 213).¹⁰

In *Vielleicht Esther* si incontrano diverse origini, lingue, tradizioni religiose, finzione e realtà. Esther diviene così nel romanzo una figura chiave, punto di convergenza di tutti o almeno tanti dei molteplici pezzi dell'identità tanto cercata dalla protagonista. Inoltre, se riletta attraverso il richiamo intertestuale al Rotolo della Bibbia ebraica, la figura di Esther si fa chiaro simbolo di una possibile transreligione, specchio della transculturalità che contraddistingue lei e la sua intera famiglia.

Il legame con il Libro di Ester è rinforzato e reiterato, inoltre, da quel “*vielleicht*” che precede il nome proprio. Quel “forse” è infatti la chiave di lettura dell'intero romanzo di Petrowskaja e, al contempo, lo snodo per poter trovare una transreligiosità nell'oggi: come si evince dalle diverse storie che compongono il romanzo e, prima ancora, dagli eventi raccontati nel Libro di Ester, non esiste una verità definitiva e immutabile, tutto è sempre in divenire, proprio come il rotolo

¹⁰ “Forse nell'andatura rallentata di Forse Esther si ripercuoteva un equivoco linguistico. Per i vecchi ebrei di Kiev lo yiddish continuava a essere la lingua materna, indipendentemente dal fatto che fossero religiosi e osservassero le tradizioni oppure si precipitassero dietro i loro figli, diritto filato nel luminoso avvenire sovietico. Molti vecchi ebrei erano fieri del loro tedesco, e quando arrivarono i tedeschi – nonostante tutti i racconti, e tutte le voci non più suscettibili di essere liquidate come menzogne –, pensarono di poter essere loro, proprio loro, i parenti più stretti delle truppe di occupazione, poiché forniti del diritto affatto speciale di quelli per i quali la parola è tutto. Alle voci e ai racconti, che arrivavano a Kiev dalla Polonia e dall'Ucraina in gran parte occupata, si rifiutavano semplicemente di credere. Ma come si poteva credere a simili voci?” (Petrowskaja 2014b, 180-181).

materialmente inteso e come il concetto di identità che sta al centro delle due narrazioni. Si legge ancora in un passaggio successivo:

Als Vielleicht Esther einsam gegen die Zeit ging, gab es in unserer Geschichte eine ganze Menge unsichtbarer Zeugen: Passanten, die Verkäuferinnen in der Bäckerei drei Stufen tiefer und die Nachbarn hinter den Vorhängen dieser dicht bewohnten Straße, eine nirgendwo erwähnte, gesichtslose Masse für die großen Flüchtlingszüge. Sie sind die letzten Erzähler. Wohin sind sie alle umgezogen? (222).¹¹

La storia di (forse) Esther si perde e si crea nel tempo e nello spazio. Si comprende allora che l'importante non è conoscere Esther come in un fermo immagine, in un determinato momento o in un determinato luogo che possa in qualche modo definirne meglio i confini. Al contrario, è importante addentrarsi nella nebbia di quei confini incerti, fare spazio agli intrecci inaspettati, accogliere diverse tradizioni e interpretazioni. Le strade si moltiplicano e si aggrovigliano in una identità in movimento, composta e mai definita dall'esterno, proprio come lo è il concetto di divinità nel *Tanakh*. Afferma a tal proposito Michael V. Fox:

The book is exploring and affirming the potential of human character to rise to the needs of the hour by whatever means and devices the situation demands. In Esther's, it is not miracles, but inner resources – intellectual as well as spirituals – that one must call upon in crisis (2003, 55).

Petrowskaja continua così la sua ricerca della verità comprendendo la necessità di “svelare ciò che è nascosto”, senza mai pensare di raggiungere una verità

¹¹ “Quando *Forse Esther* s'incamminò da sola contro il tempo c'erano nella nostra storia una quantità di testimoni invisibili: passanti, le commesse del fornaio tre gradini più in basso e i vicini di casa dietro le tende di quella città molto popolosa, una folla senza volto, che non viene mai menzionata e che vide i lunghi cortei di profughi. Sono loro gli ultimi narratori. Dove si sono trasferiti tutti quanti?” (Petrowskaja 2014b, 188).

assoluta ma, anzi, dando spazio e valore a quegli interstizi dove è possibile trovare e raccontare nuove storie.

4. *Meghillàt Estèr*: lo svelamento del nascosto attraverso la letteratura

Lo svelamento del nascosto, processo in comune al romanzo di Petrowskaja e al riferimento biblico inserito in esso, a ben guardare avviene soprattutto attraverso l'atto stesso della narrazione. Quest'ultima, infatti, si costruisce su un delicato equilibrio tra realtà e finzione, su rielaborazioni dentro le quali l'autrice può distanziarsi criticamente dal proprio vissuto – fattuale ed emotivo – e guardarlo e rinarrarlo secondo la propria visione del mondo, scoprendo sfaccettature e intere visioni prima nascoste. È proprio all'interno di tale equilibrio che Petrowskaja mette in atto la ricerca delle proprie origini, che a mano a mano, storia dopo storia, restituiscono il dipinto preciso e variegato di una identità-patchwork, composta da una delicata e ricca commistione tra elementi di culture, lingue e religioni diverse. Christiane Dätsch riconosce in questo processo di svelamento attuato mediante la narrazione una vera e propria "poetica transculturale del *Da-zwischen*" (Dätsch 2022, 94),¹² specificando che la differenza culturale è anche un prerequisito per comprendere la cultura come un permanente processo di incontro e mediazione. Questo dà vita a elementi intrinsecamente transculturali, di cui la letteratura si rivela un *medium* adeguato, un efficace strumento di comunicazione e connessione. Si legga dunque in questa prospettiva il seguente passaggio di *Vielleicht Esther*:

Der Fikus scheint mir die Hauptfigur, ja, wenn nicht der Weltgeschichte, dann meiner Familiengeschichte zu sein. In meiner Fassung hat der Fikus das Leben

¹² "Zugleich ist kulturelle Differenz auch eine Voraussetzung dafür, Kultur als permanenten Prozess der Begegnung und der Übersetzung zu begreifen. Er hat seinerseits transkulturelle Produkte zur Folge, wobei sich Literatur als ein geeignetes Medium erweist".

meines Vaters gerettet. Doch wenn selbst mein Vater sich nicht mehr an den Fikus erinnern kann, dann hat es ihn vielleicht tatsächlich nicht gegeben. [...] Gab es den Fikus oder ist er eine Fiktion? Wurde die Fiktion aus dem Fikus geboren – oder umgekehrt? [...] Ich rufe meinen Vater an, und er tröstet mich. – Sogar wenn er nicht existiert hat, sagen solche Fehlleistungen manchmal mehr aus als seine penibel geführte Bestandsaufnahme. Manchmal ist es gerade die Prise Dichtung, welche die Erinnerung wahrheitsgetreu macht. So wurde mein fiktiver Fikus als literarischer Gegenstand rehabilitiert. [...] Es hat sich also herausgestellt, oder es könnte sich herausstellen, dass wir unser Leben einer Fiktion verdanken (Petrowskaja 2014, 219-220).¹³

Ecco emergere l'importanza, nel titolo del romanzo, di quel "*vielleicht*". Soltanto all'interno di questo "forse", infatti, è possibile addentrarsi oltre la superficie delle cose per indagarne invece le profondità, abitate da complessi intrecci, custodi del cuore più autentico di ciò che chiamiamo identità.

Come si evince dal passo citato sopra, Petrowskaja, pur scrivendo un romanzo dichiaratamente autobiografico dove i fatti raccontati non si allontanano granché dalla materiale realtà della vicenda biografica sua e del suo albero genealogico, inserisce all'interno elementi finzionali – come il ficus – che si collocano sul confine tra ricordo, immaginazione e realtà (Heiss 2021, 113-119; Conterno 2018). Tuttavia, come afferma nel romanzo il padre della narratrice, sono proprio questi

¹³ "Il ficus mi sembra il protagonista, se non proprio della storia universale, almeno di quella familiare. Nell'idea che me n'ero fatta io, il ficus aveva salvato la vita di mio padre. Ma ora, se nemmeno lui se ne ricordava più, poteva darsi che, in effetti, il ficus non fosse mai esistito. [...] Quel ficus esisteva, o era una finzione? E la finzione era nata dal ficus – o viceversa? [...] Telefono a mio padre, e lui mi consola. «Persino se il ficus non fosse mai esistito, sbagli del genere dicono a volte più di un inventario minuzioso. A volte è proprio quel pizzico di poesia che rende il ricordo veritiero». E così il ficus fittizio venne riabilitato come oggetto letterario. [...] Risulta dunque, o potrebbe risultare, che noi dobbiamo la nostra vita a una finzione" (Petrowskaja 2014b, 185-186).

stessi elementi, forse veri o forse inventati, a fungere da punto di congiunzione tra i diversi fili che compongono l'identità e a illuminarne, grazie alla "poesia" insita in loro, gli aspetti più complessi e nascosti (Heiss 2021, 115; Conterno 2017). Ecco che si comprende allora ancora meglio il collegamento con la *Meghillàt Estèr*, anch'esso testo in bilico tra finzione e non-finzione, tra storia e immaginazione: nel Libro di Ester, in particolare, la narrazione ruota intorno al tema di *purim*, letteralmente sorti, che è al cuore dell'identità dell'Ebraismo che si ritrova tra le origini della protagonista e che, a ben guardare, viene ripreso anche in diverse forme nella società contemporanea (Marcus & Block 2020, xxi, 70; Greenspoon & Crawford 2003, 50-61). In questo senso, il riferimento intertestuale, così come i vari elementi di finzione coscientemente inseriti nel racconto autofinzionale di Petrowskaja, permettono di andare al di là delle apparenze e tradizioni che spesso irrigidiscono e falsificano la realtà, mostrandone soltanto alcuni aspetti superficiali e non rivelando la ricchezza e la complessità che invece la contraddistinguono. La vicenda di Ester rappresenta nel testo biblico una storia della salvezza ovvero la storia religiosa del popolo ebraico che funge da paradigma per un libero cammino di fede di ogni essere umano. Essendo l'unico Libro del *Tanakh* in cui non è utilizzato alcun nome di Dio, ognuno è infatti libero di interpretare il concetto di divinità secondo la propria visione spirituale e secondo la propria singolare identità. Il Libro di Ester, in questo senso, insegna a ricercare una propria idea personale di religione e di fare sì che questa non sia mai una entità immobile e dogmatica. Al contrario, questa religione intima e personale deve adeguarsi a identità sempre più complesse e composite, in continuo mutamento, le quali hanno dato vita al contesto transculturale che viviamo oggi.

In conclusione, come dimostra Katja Petrowskaja attraverso il riferimento implicito alla *Meghillah* in *Vielleicht Esther*, la letteratura permette di addentrarsi negli interstizi sempre più sottili e nascosti che caratterizzano la nostra contemporaneità, e di far luce sugli snodi più reconditi di ogni singolo individuo svelando nuove connessioni senza mai proclamare verità assolute. Si crea così spazio per ulteriori, inedite intersezioni, dove possono germogliare e crescere i concetti di

transculturalità e transreligiosità, oggi più che mai necessari per interpretare e comprendere la realtà che ci circonda.

Bibliografia

- Battegay Sylvia 2018, *Sprache der Stummen: Katja Petrowskajas Vielleicht Esther als literarische Praxis der Desintegration*. Yearbook for European Jewish Literature Studies, 5, De Gruyter, Berlin/Boston, 51-66.
- Bellomi Paola, Larcati Arturo 2023 (a cura di), *Presenza-assenza. L'identità ebraico-biblica femminile nelle letterature moderne di lingua spagnola e tedesca*. La Giuntina, Firenze.
- Benevento Tomas 2020, «*In questo libro tutto è vero, tranne la lingua tedesca*». *Il patchwork linguistico in Vielleicht Esther di Katja Petrowskaja*. NuBE, 2020, 1, 83-98.
- Bhabha Homi K. 2012, *The location of culture*. Routledge, London.
- Bhabha Homi K. 2013, *Culture's in between*, in David Bennett (ed.) *Multicultural states*. Routledge, London, 29-36.
- Blanchot Maurice 1955, *L'espace littéraire*. Gallimard, Paris.
- Boschiero Manuel 2018, *Babij Jar e la memoria della Shoah in Forse Esther di Katja Petrowskaja*, in Manuel Boschiero, Gabriella Pelloni (a cura di), *L'est nell'ovest*. I libri di Emil, Bologna, 215-234.
- Conterno Chiara 2017, «*A volte è proprio quel pizzico di poesia che rende il ricordo veritiero*». *Interstizi di generi e memorie in Forse Esther di Katja Petrowskaja*, in Marco Prandoni, Marika Piva (a cura di), *In-certi confini. Percorsi nelle letterature europee contemporanee*. I libri di Emil, Bologna, 119-131.
- Conterno Chiara 2018, *Katja Petrowskaja tra Est e Ovest. Note su una lettura mnemografica di Forse Esther*, in Manuel Boschiero, Gabriella Pelloni (a cura di), *L'est nell'Ovest*. I libri di Emil, Bologna, 195-213.

- Conterno Chiara, Stauffer Isabelle 2022 (Hrsg.), *Transkulturalität der Religion in Prosatexten der Gegenwart*, in Laura Auteri et al. 2022 (Hrsg.), *Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG)*. Lang, Bern, vol. 9, 11-145.
- Dätsch Christiane 2022, *Davids Psalmen. Zu Kamel Daouds transkultureller Poetologie in Zabor oder die Psalmen (2017/19)*, in Chiara Conterno, Isabelle Stauffer 2022 (Hrsg.), *Transkulturalität der Religion in Prosatexten der Gegenwart*. Lang, Bern, 85-96.
- Fox Michael V. 2003, *Three Esthers*, in Leonard J. Greenspoon, Sidnie White Crawford 2003 (eds.), *The Book of Esther in Modern Research*. T & T Clark International, London, 50-61.
- Greenspoon Leonard J., Crawford Sidnie White 2003 (eds.), *The Book of Esther in Modern Research*. T & T Clark International, London.
- Gutiérrez Kris D. 2008, *Developing a sociocritical literacy in the third space*. Reading research quarterly, 2008, 43.2, 148-164.
- Hahn Hans-Joachim 2018, *"Oak Ridge hat die Welt gerettet": Sarkastische Neophyten und nichtjüdische Juden als letzte Europäer in Katja Petrowskajas Vielleicht Esther*. Yearbook for European Jewish Literature Studies, 2018, 5, 247-262.
- Hallet Wolfgang, Neumann Birgit 2009 (Hrsg.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. transcript, Bielefeld.
- Heiss Lydia Helene 2021, *Jung, weiblich, jüdisch – deutsch? Autofiktionale Identitätskonstruktionen in der zeitgenössischen deutschsprachig-jüdischen Literatur*. Vienna University Press, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Holdenried Michaela 2021, *Autobiografische interkulturelle Texte: Julya Rabino-wich Spaltkopf (2008), Melinda Nadj Abonji Tauben fliegen auf (2010), Katja Petrowskaja Vielleicht Esther (2014)*, in Helmut Grugger, Johann Holzner (Hrsg.), *Der Generationenroman*. De Gruyter, Berlin/Boston, 712-732.
- Ikas Karin, Wagner Gerhard 2008 (eds.), *Communicating in the third space*. Vol. 18. Routledge, London.

- Kalimi Isaac 2023, *The Book of Esther Between Judaism and Christianity*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Marcus Yosef B., Block Eliyahu N. 2020 (eds.), *Meghillat Esther – The Book of Esther with Commentary from the Talmud, Midrash, Classic Rabbinic Commentators, and the Chabad Rebbes*. Kehot Publication Society, New York.
- Metzger Mendel 1961, *Il Libro di Ester*. La Rassegna Mensile di Israel, 1961, 27.2, 73-76.
- Michaelis-König Andree 2018, *Multilingualism and Jewishness in Katja Petrowskaja's Vielleicht Esther*, in Katja Garloff, Agnes Mueller (eds.), *German Jewish Literature after 1990*. Camden House, Rochester/New York, 146-166.
- Miglio Camilla 2021, *Il terzo spazio del perdono. Katja Petrowskaja, Vielleicht Esther e la post-lingua tedesca*, in Gabriele Guerra et al. (a cura di), *East Frontiers. Nuove identità culturali nell'Europa Centrale e Orientale dopo la caduta del Muro di Berlino*. Mimesis, Roma, 103-122.
- Ortner Jessica 2022, *Transcultural Memory and European Identity in Contemporary German-Jewish Migrant Literature*. Camden House, New York.
- Petrowskaja Katja 2014, *Vielleicht Esther*. Suhrkamp, Berlin.
- Petrowskaja Katja 2014b, *Forse Esther*, tr. it. di Ada Vigliani. Adelphi, Milano.
- Pratt Mary Louise 1991, *Arts of the Contact Zone*. Profession, 33-40.
- Pratt Mary Louise 2007, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Routledge, New York.
- Von der Lühe Irmela 2016, *Die Esther-Gestalt in der Literatur des deutschsprachigen Exils*, in Katarzyna Jastal et al. (Hrsg.) *Odysseen des Humanen. Antike, Judentum und Christentum in der deutschsprachigen Literatur* (Festschrift für Prof.Dr. Maria Klanska zum 65.Geburtstag). Peter Lang, Frankfurt/M., Bern/Brüssel, 369-376.
- Wagner-Egelhaaf Martina 2005, *Autobiographie*. Metzler, Stuttgart.
- Welsch Wolfgang 1999, *Transculturality: The puzzling form of cultures today. Spaces of culture: City, nation, world*, 13.7, 194-213.

Welsch Wolfgang 2012, *Was ist eigentlich Transkulturalität?*, in Dorothee Kimmich, Schamma Schahadat (Hrsg.), *Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*. transcript, Bielefeld, 25-40.

La reelaboración (negativa) del simbolismo religioso en la obra tardía de Manuel Álvarez Ortega¹

Marina Bianchi

(Università degli Studi di Bergamo)

Tiziano Faustinelli

(Università degli Studi di Milano – Universidad de Córdoba)

Pare che l'essere delle cose abbia per suo proprio ed unico obbietto il morire. [...] Vero è che le creature animate si propongono questo fine in ciascuna opera loro; ma da niuna l'ottengono: e in tutta la loro vita, ingegnandosi, adoperandosi e penando sempre, non patiscono veramente per altro; e non si affaticano, se non per giungere a questo solo intento della natura, che è la morte (Leopardi 1994 [1824], 217).

¹ Esta publicación se inserta en el marco del proyecto PRIN 2022 - “Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panispanica (1980-2022)” / “Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-2022)”, ID 2022JML3N9, Ministero dell'Università e della Ricerca y Unión Europea - Next Generation EU.

1. Premisa: el significado de la trilogía final de Álvarez Ortega²

El compacto universo poético de Manuel Álvarez Ortega se construye sobre la conciencia del destino final que repercute en cualquier ámbito de la vida humana y aparece exacerbado en la producción final: *Heredad de la sombra*, publicado por primera vez en *Obra poética (1941-2005)* (Álvarez Ortega 2006, 653-722), *Cenizas son los días* (2011) y *Ultima necat* (2012). Como sugieren los títulos, en la última etapa asistimos a la defunción del sujeto poético que se imagina en el más allá. Los tres libros, que según Francisco Ruiz Soriano pertenecen a la fase más metafísica, de mayor hermetismo y concisión (2013, 344), se podrían concebir como una trilogía donde la reflexión se centra en los últimos días de la vida terrenal y en la ultratumba que no garantiza la paz.

Sin lugar a duda, estamos ante una poética de ecos cernudianos, construida sobre el amor como motor que mueve el mundo, ocasionando la vida y la muerte, el recuerdo y el olvido que anula su carácter intrínseco de experiencia inolvidable, el fallecimiento como final de una relación y el exilio interior que conlleva. La serie infinita de caídas y acercamiento al más allá que puebla la trayectoria creativa de Álvarez Ortega, con distintos matices, no deja de ser metafórica hasta llegar al último libro, *Ultima necat* (2012), donde recobra su significado literal, como se anuncia en los dos títulos que lo anteceden.

Como ya se ha remarcado en otras ocasiones (Bianchi 2023a; 2024), la trilogía final de Álvarez Ortega lleva la conciencia del destino humano hasta sus consecuencias extremas, hacia un pesimismo de legado leopardiano ensanchado a una dimensión aún más extensa. Según corrobora el mismo Álvarez Ortega, esto se debe a que los tres volúmenes proponen un sujeto lírico que “deja su voz en el libro que la muerte escribe de su eterna soledad” (2011, 46), que proporciona un “testimonio del día que dejó oír su adiós” (48), como se lee en el final de *Cenizas son los días*. Es decir, el conjunto de las tres obras que conforman la

² El presente apartado corre a cargo de Marina Bianchi.

última etapa de la trayectoria creativa de nuestro autor es la transcripción de la despedida, desde la vejez.

La etapa de la senectud se abre en *Heredad de la sombra* (Álvarez Ortega 2006b, 653-722) con un naufragio – entendido como caída al abismo tras “Navegar por un recuerdo”, yendo “de un cuerpo a otro cuerpo” entre “Las ruinas de otra edad en el espejo” (710) –, al que siguen la muerte y el nuevo nacimiento a otra forma de existencia – “Nace otro oscuro cautiverio” (684) –, concebidos como alegoría de la pérdida de un amor y el fallecimiento figurado que supone, hasta un nuevo encuentro.³ Todavía estamos en el momento vital del “ciego emigrante del último paraíso” (687) que admite la posibilidad de la “pasión terrestre” (675), aún nos hallamos frente al “alma fiel a su oscuro naufragio” (691), “Heraldo de otra resurrección” (696). Los últimos poemas de *Heredad de la sombra* (713-722) anuncian el contenido de *Cenizas son los días* (2011), donde asistimos a una serie de naufragios debidos al “oscuro deseo que santifica” (Álvarez Ortega 2011, 34), y donde se aclara que la muerte es la consecuencia metafórica de los amores perdidos: “Morir es siempre esperar, hacer un itinerario de engaños y quebrantos, reconocerse en prófugos espejos de desdicha y tentaciones” (34). Del sujeto lírico sabemos que “conoció la luz generosa del amor” (40) y que lo perdió, ya que se dirige “donde el amor no fue” (41); todavía guarda el “el calor de sus tentaciones” (42), aunque ahora “sólo hay un desamor” y es “reo de remordimiento” (45). La tentación “renueva el acoso de una culpa” (47), el yo se vuelve “auriga de un itinerario de pena y acusación” (47), y el cierre del libro

³ Lo que afirmamos acerca de *Heredad de la sombra* (Álvarez Ortega 2006, 653-722) ya se ha demostrado (Bianchi 2023a, 77), interpretando los tres apartados del libro como etapas del recorrido que empieza en la “anunciación” (Álvarez Ortega 2006, 660; 663) y en el “presagio” (2664) del final, pasa por el “naufragio” (686; 691) y por el “luto” (685; 687; 694; 695), y llega hasta la “última ascensión” (703), a la “gloria” (710; 716), a la “paz nocturna” (710) del “epitafio escrito en la piedra” (719), único resto de la “liturgia del amor” (719).

marca el paso a la definitiva soledad del siguiente: “No quiera ahora ser otro –: la leyenda está cerrada, la sentencia está cumplida” (48). Finalmente, *Ultima ne-cat* (2012) establece ya para siempre la culpabilidad y la condena que quedarán eternamente grabadas en la escritura: el corazón “herido de un amor” (Álvarez Ortega 2012, 15) ahora “vive encadenado a un lecho de humo, harapo solo, hábito carnal” (16), es un “ángel caído” (17), un “residuo de un desamor” (18) que padece “el dolor de no ser” (29), culpable de infidelidad y traición (30), cuya “cruz se yergue” (40) irremediabilmente.

Ultima ne-cat (2012), libro de la confesión final del desamor como causa de la entrega al fallecimiento, también establece la necesidad de que quede cincelada para siempre en la poesía: “suenan sus palabras igual que sílabas marchitas” (Álvarez Ortega 2012, 26), y “las horas dicen su oficio” (46). El sujeto lírico se insta a sí mismo – “Comienza a hablar, es la hora” (34) –, para que sobreviva cuando ya no pertenezca a este mundo: “Una oración es ya tu adviento, una lengua de fuego en el destierro, un rostro sagrado que dice, ciega esfinge, su letanía por el duelo de tu eternidad” (46). En el *Cármides*, Sócrates considera que el alma se cura del sufrimiento debido a su dependencia del cuerpo mediante los ensalmos, conversaciones capaces de producir el autocontrol y la moderación (Platón 1985, 333); asimismo, para Epicuro, la finalidad de la palabra del filósofo es remediar al sufrimiento del hombre (Epicuro 2007, 177). Del mismo modo, Álvarez Ortega encuentra en la poesía, además de su eternización *post mortem*, su áncora de salvación en vida: a falta de felicidad en la existencia, transcribir el sufrimiento funciona como catarsis y curación del alma, cuya única heredad será el recuerdo tallado en el poema.

Ahora bien, si, como reza la proposición 47 del libro IV de la *Ética* de Spinoza, “Un hombre libre no piensa en cosa alguna menos que en la muerte” (1984, 245), idea que lo entristece y merma sus fuerzas y posibilidades para obrar, entonces no le queda otra opción que conformarse poco a poco con moldear su espera del final, con expresar en su vejez la desesperanza, la imposibilidad del amor, la culpa, el dolor y la acedía que esta le provoca. Es lo que Álvarez Ortega hace

sin reserva, en la trilogía que cierra su trayectoria creativa. De esta manera, la palabra moldea la inefabilidad de la condena humana, ardua tarea que los autores asumen desde los orígenes de la literatura.

Evidentemente, estamos ante tres poemarios cuyo fondo surge de la religión católica y de una postura cuya aparente irreverencia depende de sus múltiples conexiones con la filosofía, como ya se ha corroborado (Bianchi 2023b) y se profundiza en un ensayo que pronto verá la luz, titulado “Desde Platón a la poesía de Manuel Álvarez Ortega” (Bianchi en prensa). Aquí, se pretende analizar ese eslabón intermedio de los dogmas cristianos y su influencia en el pensamiento y la poética del cordobés que todavía no se ha estudiado con la debida atención, entendida como conjunto de referencias transmediales, es decir, como diálogo complejo con textos procedentes de un ámbito diferente al estrictamente literario.

2. Antecedentes: el simbolismo religioso y la relación conflictiva con Dios⁴

Si bien, como señala Marina Bianchi en la sección que introduce el presente apartado, los recursos retóricos que este artículo pretende enseñar destacan especialmente en la trilogía final, en la obra poética de Álvarez Ortega en su conjunto no faltan referencias que intentan subvertir el legado simbólico de la tradición cristiana.

Hace falta aclarar desde el principio como el acercamiento más profundo del poeta cordobés con la dimensión de lo sagrado no se da con un propósito halagador o apologético hacia la misma, sino con el objetivo alcanzar una retórica meta-poética. Como aclara el propio autor en su ensayo *Intratexto* (1997):

El poema se nutre de materias no siempre conocidas, más bien como ejercicio de un intercambio con una realidad que no está del todo manifiesta o que cede parte de su sustancia o que es reflejo de una simulación. Esas materias son útiles de

⁴ Tanto el presente apartado como los que siguen están a cargo de Tiziano Faustinelli.

una química particular: hacer de la existencia real un dominio de virtualidades surreales, en un espacio que nadie monopoliza. Cuanto se infiere de ese proceso de asimilación es un dardo arrojado al espacio del poema, una segregación que el poeta, de regreso a sus coordenadas habituales, neutraliza, en tanto hace que se ilumine el orbe más oscuro o que [sic] lo que estuvo muerto, con tan ejemplar concordancia, resucite (Álvarez Ortega 1997, 17).

Sobresale en el texto un proceso de sacralización de la palabra poética como conjunto de “materias no siempre conocidas” y que “no está del todo manifiesta”. Se instituye el planteamiento de una especie reflexión teológico-teórica que remite a la teología mística, entendida según su raíz etimológica de *mystikós*, por el que la palabra poética se presenta como el misterio que reside en la propia esencia de su revelación. Aclarando al final su inmortal eternidad, el poema-dios se revela al sujeto lírico a través de la Palabra, “ilumin[ando] el orbe más oscuro”. Acierta entonces Stefano Pradel al señalar que en la etapa última: “Nos encontramos en el punto máximo de expresión del misterio de la poesía y de su dimensión sagrada, ese pulso de trascendencia que parte de lo inmanente” (2023, 134) Como ya se ha expresado en otros trabajos (Faustinelli 2024, 89-102; Faustinelli en prensa), ya desde las primeras composiciones, publicadas en 1948 bajo el título *La huella de las cosas*, en la obra de Álvarez Ortega se establece una tensión entre ascenso y caída que hace hincapié en la voluntad de elevación del sujeto poético y la aparente imposibilidad de hacerlo. Nos hallamos frente a una metáfora moral que lleva a la exacerbación de un viejo anhelo humano, como comenta Eduardo Chirinos, es decir el de ascender con sus propios medios y desplazarse libremente por el cielo (2008, 52), lo que podría considerarse una evidente referencia al mito clásico de Ícaro. Esta dicotomía vertical es el resultado de una “dialéctica [...] en que lo terrenal y lo aéreo se ponen en comunicación a través de una dinámica de caída o de vuelo según el punto y el tiempo de observación de este movimiento” (Calabrese 2024, 143) que en los versos del cordobés representa la anhelación al “canto que no sé decir” (Álvarez Ortega

2006a, 11): el intento de superar los límites de la realidad “ante [cuya] imagen / mis labios doloridos se hielan y el corazón en medio de tu luz naufraga” (Álvarez Ortega 2006a, 11) frente al deseo de descubrir las más sublimes posibilidades del lenguaje. Volviendo a la perspectiva teológica de la mística cristiana, nos hallamos frente al mismo deseo de liberarse de los límites terrenales e ir más allá de todo lo que es naturalmente accesible al ser humano para desentrañar el misterio (Stępień, Kochańczyk-Bonińska 2018, 206) y adquirir la unión con lo alto. En los versos del cordobés, el anhelado encuentro con Dios de los místicos se convierte en metáfora alegórica de la búsqueda de aquel “canto” lleva en sí las más sublimes posibilidades del lenguaje. Entonces, la elevación como aspiración de alcanzar una dimensión que trascienda lo terrenal no deja de ser relacionada con la materia misma de la poesía. Asimismo, junto con la palabra poética, el amor es lo único que concede la salvación del alma y su eterno existir más allá de la muerte: “nuestros cuerpos desnudos se abrazan, se destruyen y se crean, dioses únicos, reales” (Álvarez Ortega 2006a, 46). Este recurso retórico es llevado al extremo a lo largo de la obra poética del cordobés, hasta resultar incluso en el paradójico acercamiento de lo divino a la corporalidad – entendida como manifestación más humana, física y pasional del amor – como demuestran los versos del poema “De noche descienes hacia la eternidad”, perteneciente al libro *Mantia Fidelis*, que se proponen a continuación:

De noche, descalzo a la puerta
de otro paraíso, vas hacia abajo, hacia la oscuridad
de una caverna de bruma intermitente,
hacia la verde humedad de tu pubis
que proclama su destierro, tú solo oleaje de un
complaciente olvido,
muerte sacralizada.

De noche eres un archipiélago carnal,
una marea en cuyo centro, altar del sobresalto, te
haces harapienta divinidad,
y, entre salmos voraces,
hilvanas tu boca a otra boca, te entregas a un sexo
malsano que te irisa
en la sima de otro sexo
(Álvarez Ortega 2006b, 287-288).

Se aprecia aquí el establecimiento de una clara analogía entre el cuerpo humano, en particular la zona genital femenina, y un espacio sagrado. La “caverna de bruma intermitente”, la “verde humedad del pubis” y el “archipiélago carnal” acompañan un lenguaje cargado de connotaciones religiosas y adquieren una dimensión trascendente. En el acto sexual, la mujer se convierte en una “harapienta divinidad” que “entre salmos voraces” lleva a “otro paraíso” al que se llega aquí por descenso. Nos hallamos frente a un proceso de sacralización de lo profano y profanación de lo sagrado al mismo tiempo, donde la sexualidad es elevada a la categoría de experiencia mística. Las imágenes procedentes de la tradición religiosa son despojadas en el poema tanto de su valor como de su sentido simbólico habituales y el acto sexual se convierte en una especie de ritual, en una liturgia donde el cuerpo se ofrece como sacrificio en un “altar de sobresalto”. Asimismo, en los versos conclusivos, es apreciable como el acto sexual se convierte en una especie de muerte simbólica: una entrega total que permite al sujeto renacer transformado.

Por cierto, esa estrategia retórico-estilística destaca a menudo en la obra de Álvarez Ortega a través de símbolos o metáforas que remiten al ámbito religioso. En el poema “Suavemente, tal el seno desnudo”, el sujeto lírico manifiesta su

deseo de reunirse con su espacio – la ciudad de Córdoba – y que este pueda volver a su “antigua vida”⁵:

[...] alto
me asomaré al balcón de esta casa, tocaré tu apacible crepúsculo,
y, en medio de una tempestad de recuerdos que el tiempo amarillea,

tal una sombra que no duda, conoceré la dicha de unirme a tu alma [...]
(Álvarez Ortega 2006a, 13).

En los versos señalados, parece establecerse un recorrido interior otra vez de molde místico que recuerda la vía unitiva de San Juan de la Cruz,⁶ por el que los esfuerzos del sujeto lírico permitirán, por fin, la codiciada unión.

Otra antítesis frecuente en la obra poética de Álvarez Ortega está representada por la pareja memoria-olvido. En la obra *Lilia culpa* (1962), se establece una comparación alegórica entre el sacrificio de la memoria y la inmolación de Cristo:

Antes de ser crucificada en el espacio,
su rostro hundido en el dolor, abierta
la mirada sobre el alisio del mal,
ebria su boca – pues las aves nocturnas

⁵ El poeta hace referencia a la destrucción procurada por los bombardeos de la guerra civil española que hicieron de la ciudad de Córdoba un teatro de muerte y destrucción.

⁶ En la obra del poeta eclesiástico “se tocan los tres estados o vías de ejercicio espiritual por las cuales pasa el alma [...] que son: purgativa, iluminativa y unitiva, y se declaran acerca de cada una algunas propiedades y efectos de ellas. El principio de ellas trata de los principiantes, que es la vía purgativa. Las de más adelante tratan de los aprovechados, donde se hace el desposorio espiritual, y ésta es la vía iluminativa. Después de éstas, las que se siguen tratan de la vía unitiva, que es la de los perfectos, donde se hace el matrimonio espiritual” (de la Cruz 1999, 360).

se habían confiado a su oscuridad –,
y aun reconocida en su vano testamento,
así fue, pasión de tanto día, virgen
consagrada al olvido, única imagen
que los espejos nunca devolverán
(Álvarez Ortega 2006a, 459).

Los versos señalados son entre los más representativos desde el punto de vista de la simbología religiosa, puesto que muchas son las imágenes que remiten al catolicismo (la crucifixión, el testamento, la pasión, la virgen, la consagración) que en relación con el “rostro hundido en el dolor” y la “mirada sobre el alisio del mal” remiten al sufrimiento de Jesús en la cruz. Queda claro, de todas formas, que las referencias no surgen de un acto de fe y ni siquiera de la voluntad de abrazar incondicionadamente la verdad de alguna doctrina religiosa; se trata más bien de un laico recurso a una tradición como fuente de símbolos para convertir poéticamente.

De forma más concreta y evidente, la relación del yo poético con Dios se da por una subversión total con los dogmas cristiano-católicos, que marcan profundamente el contexto histórico y social de la España de Álvarez Ortega. En los versos del cordobés sobresale una imagen de Dios muy alejada de la tradicional cristiana de perfección, consuelo y salvación:

Y de pronto, alzados los ojos al mar brumoso del cielo, una voz
dejó caer su lluvia en paz: “¿Qué haces, oh Dios, con las almas que te llevas?”,
y el dolor se hizo frío silencio alejándose por el campo
y el día una planicie de soledad.

Yo decía: “Hermosa es la vida”, y nada hablaba, Dios era
lo mismo que una sombra muerta, una música rota
(25).

El yo poético deja clara la imposibilidad de encontrar en la religión lo que está buscando, puesto que Dios es “una sombra muerta, una música rota” que no escucha al sujeto lírico ni responde a sus preguntas. Sobresale entonces la ausencia de lo divino y su desinterés frente al sufrimiento del hombre, que se hace reflejo en la tierra de “dolor” y “soledad”. En la obra del cordobés, el mismo expediente llega incluso a un verdadero proceso de desacralización de la imagen de Dios que se deshace de sus rasgos de omnipotencia y perfección tan incuestionables en la tradición cristiana, convirtiéndose en un “heredero de la sombra” (Álvarez Ortega 2006b, 705) para alcanzar debilidades típicas del ser humano. Esa estrategia que se acaba de subrayar se podría entrecruzar con la (im)posibilidad de elevación del sujeto poético a raíz de la misma comparación Dios-poesía que aquí se ha propuesto. Como señala Bernard McGinn:

Dios no se hace presente a la conciencia humana del mismo modo que se dice que está presente un objeto del mundo concreto. [...] Por eso hablar de la presencia de Dios es, en el fondo, otra estrategia para decir lo indecible [...] y por eso muchos místicos han luchado con la paradoja de que Dios se encuentra en la ausencia y la negación más que en la presencia (2006, XV).⁷

3. Teofanía negativa, visión distópica del paraíso y negación del más allá

A modo de cierre del círculo hermenéutico que aquí se ha ido delineando, retomamos a conclusión de este estudio la obra tardía de Álvarez Ortega, que asumamos coincidir con la trilogía final. En esta última parte se quiere subrayar cómo

⁷ Traducción mía. Original en inglés: “God does not become present to human consciousness the way that an object in the concrete world is said to be present. [...] This is why speaking of God’s presence is at bottom another strategy for saying the unsayable [...] and why many mystics have wrestled with the paradox that God is found in absence and negation more than in presence” (McGinn 2006, XV).

la estrategia transmedial que se genera a partir de la constante intersección entre el lenguaje poético, la filosofía y sobre todo la tradición religiosa, llegue a su auge en la etapa que cierra la labor poética alvarezorteguiana, dando lugar a una retórica tanto original cuanto compleja.

En la “conciencia del final” (Bianchi 2024, 27-58), la muerte tan a menudo metafóricamente anunciada en los versos del cordobés, se hace ahora más presente y concreta que nunca, lo que implica el establecimiento de una indagación más profunda y de matices metafísicos. De hecho, acercándose al final, la poesía de Álvarez Ortega parece despojarse casi totalmente del carácter mimético en favor de una anexión más evidente a la línea del arte por arte. De todas formas, he de subrayar que nunca se da en los poemas del cordobés una entrega total al realismo figurativo y que en todo caso, hechos y acontecimientos reales son un pretexto para alcanzar un *ars poética* que, para citar Luis Antonio de Villena, consigne el encuentro entre la voz lógica y la voz órfica (2003, 7-40). Por cierto, hay – sobre todo en el primer Álvarez Ortega – cierta alusión anecdótica que crea un aparente “tono narrativo” donde las imágenes que destacan en los poemas parecen de alguna forma más claras y detectables. Todo eso va desapareciendo cuanto más nos acercamos a su obra tardía.⁸

A los múltiples contrastes en que se funda la poética del autor, hay otro que se vuelve aquí aún más evidente. Entre filosofía y poesía hay una afinidad y una hostilidad secretas, argumentó el filósofo Louis Lavelle (1967, 162) quien, a

⁸ Si queremos proyectar esta perspectiva a la obra poética de Álvarez Ortega en su conjunto, consideramos necesario referirnos a Marina Bianchi, quien argumenta la necesidad de romper el dualismo entre *poiesis* y *mimesis*, que en la historia de la literatura y bajo diferentes denominaciones ha marcado la ubicación de las direcciones poéticas. En virtud de dicha ruptura, la estudiosa propone la adición de una tercera línea que rebautiza “intimismo”, en la que convergen las poéticas que “propenden por la emoción privada y la profundidad reflexiva que surge observando el universo desde la individualidad” (2016, 24).

través de su estudio de la obra de Paul Valéry, buscó elementos de contacto entre dos mundos unidos por una especie de atracción mutua que no deja de producir una buena dosis de celos (162). Poesía y filosofía son dos caras de la misma moneda, marcadas por una relación contradictoria unitiva y divergente. Las raíces del debate se remontan a la antigüedad clásica y a la concepción de la poesía como un representante del *mythos*: un mero ejercicio “imitativo” derivado de la inspiración (Goyes Narváez 2002, s.p.). Por el contrario, la filosofía era fruto de las ideas, un proceso marcado por la razón y el conocimiento (2002, s.p.). Sin detenernos en este espinoso debate más del necesario, se respalda la posibilidad de que las dos posturas puedan confluir en una “poesía filosófica” entendida según expuso María Zambrano en *Filosofía y poesía* (1939), donde exalta justamente la unión entre la palabra poética y la razón filosófica o, como prefiere Vicente Cervera Salinas (2007), entre la poesía y la idea. En el caso del poeta objeto del presente estudio, acierta entonces Katrine Andersen en decir que

Álvarez Ortega relaciona la poesía con ideas acerca del ser, la verdad y el pensamiento, las cuales tradicionalmente pertenecen al campo filosófico. [...] El poema es más que un género literario, es un género filosófico en el que se destruye lo real, tal y como lo percibimos a diario, y se vuelve a componer en una perspectiva nueva, es decir, debemos entender que se recompone en otra realidad o dimensión, de modo que el poema construye una nueva versión distinta de lo real conocido, pero hecha de la misma materia. Esta destrucción-construcción es una dialéctica continua de opuestos o contradicciones tras la que no se crea una síntesis, sino que se nutre de la tensión, y de esta tensión surge el poema (2023, 17-18).

Como la muerte forma parte integrante del proceso vital, la indagación en la existencia que se lleva a cabo en los versos de Álvarez Ortega alcanza su cumbre justo en la etapa última y está sostenida por el vasto recurso a imágenes y símbolos que proceden del ámbito religioso. Como ya se ha subrayado en el primer apartado, ya en los títulos de las tres colecciones (*Heredad de la sombra*, *Ceniza*

son los días y Última neocat) se deja claro al lector como el sujeto lírico se encamina hacia su muerte con total desilusión, consciente de que esta no será una etapa de transición que anticipa un glorioso más allá – puesto que la única herencia será la sombra –, sino el punto final; el acabar de su tiempo que se deshace entregándose a la nada. En los tres libros que componen la etapa final de Álvarez Ortega, el autor nos proporciona una retórica enraizada en un evidente cuestionamiento de los dogmas cristianos.

No obstante, como ya he señalado, se deje claro en los versos del cordobés el hecho de que la muerte es la última y definitiva parada del trayecto – “Epitafio es ya” (Álvarez Ortega 2006b, 667) –, después de que “Nada de lo que ha sido volverá” (666), resulta abundante la presencia, aunque manifiestamente negatizada de algunas referencias a la tradición religiosa que se suelen relacionar con la posibilidad de un más allá. Según se lee en el capítulo 21 del libro del Apocalipsis:

²¹ ¹Y vi un cielo nuevo y una tierra nueva, pues el primer cielo y la primera tierra desaparecieron, y el mar ya no existe.²Y vi la ciudad santa, la nueva Jerusalén que descendía del cielo, de parte de Dios, preparada como una esposa que se ha adornado para su esposo.³Y oí una gran voz desde el trono que decía: “He aquí la morada de Dios entre los hombres, y morará entre ellos, y ellos serán su pueblo, y el ‘Dios con ellos’ será su Dios”.⁴Y enjugará toda lágrima de sus ojos, y ya no habrá muerte, ni duelo, ni llanto ni dolor, porque lo primero ha desaparecido (Conferencia Episcopal Española s.a, s.p.).

El paraíso se invoca a menudo en los poemas, sin embargo, es sujeto a una representación distópica que restituye la imagen de un Reino de los Cielos en ruinas que no es más que “un muerto cautiverio” (Álvarez Ortega 2006b, 664) y “una oscura ladera del olvido” (665). Este “ciego paraíso de polvo” (663), “de humo” (694), “de sombras” (Álvarez Ortega 2011, 36) y “de infortunio y soledad” (Álvarez Ortega 2012, 16) parece asimilarse al infierno – que también es citado

a menudo en los versos – en la génesis de un único “reino de memoria y luto” (Álvarez Ortega 2006b, 699). Contrariamente a lo que se describe en las Sagradas Escrituras, después de su muerte, el sujeto lírico de Álvarez Ortega será “testimonio del dios que nunca conocimos” (Álvarez Ortega 2011, 36) y se encontrará en un lugar de miseria gobernado por una “trinidad de cieno” (Álvarez Ortega 2012, 42). El intento de alterar la percepción gloriosa del más allá lleva a la cumbre con una vuelta que parece cerrar el círculo otra vez: la negación de su efectividad. Al respecto, en los versos de “Secreto de la nada...” el yo poético se dirige a su interlocutor: “ahora, cuando una voz tardía deletrea en tu piel su oración, ángel o demonio, ¿a qué frontera van tus pasos si sabes que nunca a ningún lugar llegarás?” (45).

Como hemos podido apreciar, en la obra última, la componente religiosa es muy fuerte y no menos injuriadas, a partir de la negativización de los símbolos frecuentes o la sacralización de conceptos negativos: “sólo el deseo en su maldad se santifica” (Álvarez Ortega 2006b, 688), “profanado sepulcro” (698), “cielo cerrado” (Álvarez Ortega 2011, 17), “desciende a un infierno” (16), “la soledad se santigua” (18), “ánima marchita” (19), “turba monacal” (41), “salmo pobre” (44), “tristeza eterna sea tu paz” (Álvarez Ortega 2012, 20), “sudario de cenizas” (37), “alma convulsa en el dolor” (46). En este contexto más profano que laico, las oraciones se convierten en “letanía por el duelo de [la] eternidad” (46) que solo sirven para dar “gloria al fin de un dios difunto” (Álvarez Ortega 2006b, 700).

En los versos de *Ultima necat* sobresale también una crítica mordaz a la Iglesia como institución, que se traduce en renegarle a la misma la observancia de la tercera virtud teologal: la caridad.⁹ Frente a quien “llora a las puertas de una

⁹ La catequesis de la Iglesia Católica da cuenta de un conjunto de siete virtudes: tres teologales (fe, esperanza y caridad) y cuatro cardinales (prudencia, justicia, fortaleza y templanza). Para más detalles, véase *Le sette lampade della vita cristiana. Catechesi sulle virtù teologali e cardinali*, editado por A. Franchi a partir de las notas de Papa Juan Pablo I y Papa Juan Pablo II (Franchi 2006).

iglesia” – que se define “insepulta” para señalar que no se está refiriendo a una entidad concreta – estas “se cierra[n] al dolor” y la única respuesta que llega es el “silencio”. Ejemplares y contundentes son los versos conclusivos del poema, que se reproducen a continuación:

Dueño de un orbe muerto, huésped de un solar malvivido por la costumbre, viste la túnica de su oficio, se hace albacea del dolor, muerto ejemplar.

No abrirá su casa a ningún peregrinar, descalzo irá a distancia del olvido, será calendario escrito en una aciaga noche de miseria y laceración
(Álvarez Ortega 2012, 42).

Otro ejemplo al respecto es el verso “un ángel caído ciñe su corona” (17), donde sobresale la soberbia de un ángel imperfecto que de alguna forma parece auto-exaltarse, manchándose de uno de los que la Iglesia considera los siete pecados capitales y que tan firmemente intenta contrastar con sus enseñanzas. Asimismo, esta imagen nos permite introducir otro tema fundamental para el análisis que aquí se está llevando a cabo: la teofanía. En los versos de la trilogía se da a la evocación de figuras sagradas o celestiales. Otra vez, los mismos se hacen heraldos de sombra y angustia, mensajeros de unos “dioses del mal” (Álvarez Ortega 2011, 30) que en su errar se acoge a las cuerdas del suicidio” (Álvarez Ortega 2012, 16). Volviendo al Apocalipsis, aquí se señala:

²¹ ⁹Y vino uno de los siete ángeles que tenían las siete copas llenas de las siete últimas plagas, y me habló diciendo: «Mira, te mostraré la novia, la esposa del Cordero». ¹⁰Y me llevó en espíritu a un monte grande y elevado, y me mostró la ciudad santa de Jerusalén que descendía del cielo, de parte de Dios, ¹¹y tenía la gloria de Dios; su resplandor era semejante a una piedra muy preciosa, como piedra de jaspe cristalino. ¹²Tenía una muralla grande y elevada, tenía doce puertas y sobre las puertas doce ángeles y nombres grabados que son las doce tribus de Israel (Conferencia Episcopal Española s.a, s.p.).

En cambio, los ángeles que aparecen en los versos de Álvarez Ortega anuncian “un reino que es muerta despedida” (Álvarez Ortega 2011, 19):

Te rodean ángeles de una iglesia infernal, acólitos sin rostro que enconan el aire con la fría aureola de su réproba encarnación.

[...]

Su oración es el negro rito de otro mal del mundo, y, dolientes, pobre ofertorio, celebran la victoria del sueño en tu patria intemporal

(Álvarez Ortega 2012, 38).

En *Heredad de la sombra*, el lector encuentra un “ángel transitorio” en su “negra peregrinación”, que trae al sujeto lírico la “eterne heredad de la sombra” (Álvarez Ortega 2006b, 722).

La trilogía final representa la condensación de las trayectorias poética que el cordobés fue delineando a lo largo de su producción, cuya sensibilidad estético-retórica llega aquí a su ápice. Como subraya Stefano Pradel:

La producción última suele a menudo tener un carácter testamentario, a veces en sentido propiamente vital pero siempre en sentido metapoético. Los últimos poemarios encierran en sí una condensación de los temas, de los motivos, de los símbolos y de los recursos formales, es decir, de las preocupaciones ético-estéticas de un autor, proponiéndose, a menudo, como punto de entrada privilegiado para leer, en un proceso de reconocimiento retroactivo, una obra en su cierre (2023, 120).

Con respecto a lo que se ha destacado aquí, la desacralización del simbolismo religioso consigue el alcance de unos propósitos esenciales en la poética de Álvarez Ortega: la crítica social, el contraste cuerpo-alma como expresión metapoética (133) y la distorsión del sentido común asociado a la existencia y, sobre todo, a su final. Desde esta perspectiva, la reelaboración negativa del simbolismo religioso como expediente poético se fundamenta en dos objetivos claves: por

un lado, la necesidad de encontrar una base cultural compartida con lector para ponerla en tela de juicio, haciendo su mensaje y el efecto que produce más impactantes; por el otro, negar firmemente la presencia de verdades absolutas, procurando que la recepción de su poesía no esté vehiculada por concepciones preestablecidas.

Para cerrar, quiero remitir a unos versos que resumen perfectamente los recursos retóricos que he intentado subrayar: “El cáliz de ceniza humea en su altar, y tú, rostro de ausencia, sólo eres al fin el residuo sacralizado de la última condena” (Álvarez Ortega 2011, 30).

Bibliografía

- Álvarez Ortega Manuel 2006a, *Obra poética (1941-2005) I*. Visor, Madrid.
- Álvarez Ortega Manuel 2006b, *Obra poética (1941-2005) II*. Visor, Madrid.
- Álvarez Ortega Manuel 2011, *Cenizas son los días*. Devenir, Madrid.
- Álvarez Ortega Manuel 2012, *Ultima necat*. Abada Editores, Madrid.
- Andersen Katrine 2023, *La recomposición de lo real en otra perspectiva. Manuel Álvarez Ortega: entre la poesía y la filosofía*, en Guillermo Aguirre (ed.), *Nada. La obra tardía de Manuel Álvarez Ortega*. Devenir, Madrid, 15-36.
- Bianchi Marina 2016, *De la modernidad a la postmodernidad. Vanguardia y neovanguardia en España*. Renacimiento, Sevilla.
- Bianchi Marina 2023a, *Heredad de la sombra: las antítesis del ser, entre intertextualidad y revisión de la tradición*, en Guillermo Aguirre (ed.), *Nada. La obra tardía de Manuel Álvarez Ortega*. Devenir, Madrid, 73-93.
- Bianchi Marina 2023b, *La trilogía final de Manuel Álvarez Ortega: lecturas desde Platón y Martin Heidegger*. Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas, 915, 32-34.
- Bianchi Marina 2024, *La conciencia del final: de Heredad de la sombra a Ultima necat. Lecturas a la luz de Dante Alighieri y Giacomo Leopardi*, en Blas

Sánchez Dueñas (ed.), *Manuel Álvarez Ortega, recepción y nuevas lecturas*. Devenir, Madrid, 27-58.

Bianchi Marina en prensa, *Desde Platón a la poesía de Manuel Álvarez Ortega*, en Marina Bianchi, Giuliana Calabrese (eds.), “*Esa habitación que ocupas en el tiempo*”. *La intertextualidad en la poesía de Manuel Álvarez Ortega*. Devenir, Madrid, 89-109.

Calabrese Giuliana 2024, *La palabra alada de Manuel Álvarez Ortega en Fiel infiel*, en Blas Sánchez Dueñas (ed.), *Manuel Álvarez Ortega, recepción y nuevas lecturas*. Devenir, Madrid, 141-155.

Cervera Salinas Vicente 2007, *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querrela*. Mérida-Murcia, El otro@el mismo – Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia.

Chirinos Arrieta Eduardo 2008, *Ascenso y caída de Vicente Huidobro*. *Anales de literatura chilena*, 2008, 9, 47-65, <https://analesliteraturachilena.lettas.uc.cl/index.php/alch/article/view/36549/28445> [05/07/2024].

Conferencia Episcopal Española (ed.), *Sagrada Biblia*. BAC, Madrid. En línea: <<https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia>> [05/07/2024]

de la Cruz Juan 1999, *Declaración de las Canciones que Tratan del Ejercicio de Amor entre el Alma y el Esposo Cristo [Cántico Espiritual]*, Paola Elia (ed.). Textus, L'Aquila.

Epicuro 2007, *Obras*, trad. de Carlos García Gual. Gredos, Madrid.

Faustinelli Tiziano 2024, *El testimonio intimista de Manuel Álvarez Ortega: los ecos de la guerra civil española en La huella de las cosas (1948)*. *Acta Iassyensia Comparationis*, 33 (1), 89-102, http://www.literaturacomparata.ro/Site_Acta/issues/aic-33/08%20Faustinelli_Layout%201.pdf [10/07/2024].

Faustinelli Tiziano en prensa, *Muerte y angustia en la poesía de Manuel Álvarez Ortega, Pablo Neruda y César Vallejo: una aproximación transtextual*, en Marina Bianchi, Giuliana Calabrese (eds.), “*Esa habitación que ocupas en*

- el tiempo*". *La intertextualidad en la poesía de Manuel Álvarez Ortega*. Devenir, Madrid, 267-280.
- Franchi A. (ed.) 2006, *Le sette lampade della vita cristiana. Catechesi sulle virtù teologali e cardinali*. Chirico, Napoli.
- Goyes Narváez Julio César 2002, *Poesía y filosofía: ¿Gradación de la verdad o del conocimiento?*. Espéculo. Revista de estudios literarios, 21, s.p.
- Lavelle Louis 1967, *Chroniques philosophiques: science, esthétique, métaphysique*. Albin Michel, Paris.
- Leopardi Giacomo 1994, *Operette Morali*, Saverio Orlando (ed.). Rizzoli, Milano.
- McGinn Bernard (ed.) 2006, *The Essential Writing of Christian Mysticism*. Modern Library, New York.
- Platón 1985, *Diálogos I. Apología. Criticón. Eutifrón. Ion. Lisis. Cármides. Hippias menor. Hippias mayor. Laques. Protágoras*, introd. Emilio Lledó Íñigo, trad. y notas Julio Calonge, Emilio Lledó Íñigo y Carlos García Gual. Gredos, Madrid.
- Pradel Stefano 2023, *Tras las cenizas, o de la (des)posesión*, en Guillermo Aguirre (ed.), *Nada. La obra tardía de Manuel Álvarez Ortega*. Devenir, Madrid, 119-137.
- Ruiz Soriano Francisco 2013, *La poesía de Manuel Álvarez Ortega*. Devenir, Madrid.
- Spinoza Baruch 1984, *Ética*, trad. de Ángel Rodríguez Bachiller. Madrid, Sarpe.
- Stępień Tomasz, Kochańczyk-Bonińska Karolina 2018, *Unknown God, Known in His Activities. Incomprehensibility of God during the Trinitarian Controversy of the 4th Century*. Peter Lang, Berlín.
- Zambrano María 1987 [1939], *Filosofía y poesía*. F.C.E., Madrid.

Il peso di carne dell'eternità

Teresa Bartolomei
(CITER | Universidade Católica Portuguesa)

frondes de palmeiras
imóveis contra os céus
mas a eternidade caía sobre nós
com todo o peso da sua carne
(Mendonça 2021, 485)¹

1. Introduzione

La poesia poetologica, la poesia metapoetica che si sdoppia in autoriflessione sul processo di scrittura, per cui il poeta scrive sulle tavole di pietra del verso la legge da cui esso è generato, ha una antica ed illustre tradizione: l'*Ars poetica* di oraziana memoria attraversa tutta la storia della letteratura come una sua forma privilegiata, di preminente rilievo estetico e critico. Essa assume tuttavia crescente importanza a partire dalla rivoluzione romantica, quando la scrittura rompe programmaticamente con la tradizione e l'autore pretende di divenire tradizione a sé stesso, Mosè che libera la poesia dalla schiavitù di appartenenze passate per darle un comandamento nuovo, di cui lui è portatore e garante.²

¹ "Rami di palma / si stagiavano immobili contro il cielo / ma l'eternità cadeva su di noi / con tutto il peso della sua carne" (Mendonça 2023, 163).

² Così, come famosamente formulato da Pound (1934), il primo comandamento della poesia modernista non è più "make it beautiful" ma "make it new" (per una panoramica

L'artista non può limitarsi a scrivere; deve rielaborare continuamente ed esplorare riflessivamente la forma e le ragioni della propria scrittura, perché la novità intrinseca della sua voce è parte fondamentale di quello che dice: il senso della sua parola è dato anche dall'avvenimento della rottura che esso produce e solo nel riconoscimento esplicito di questo movimento instaurativo la poesia arriva a compimento.

Per questa ragione i testi poetologici, programmatici, dei poeti degli ultimi due secoli sono composizioni chiave, che illuminano l'insieme della loro opera ed aiutano a coglierne la prospettiva ermeneutica, la collocazione storico-critica, l'intenzione spirituale e letteraria più autentica, costituendo una buona porta d'ingresso al rispettivo universo artistico. Ed è perciò da un pugno di "arti poetiche", scritte nell'arco di circa vent'anni, ma nel segno di una forte continuità concettuale,³ che il lettore può partire per una ricognizione critica dell'opera di Tolentino Mendonça. I testi in questione permettono infatti di mettere a fuoco un aspetto essenziale di questo singolare percorso letterario, caratterizzato da un profilo esistenziale di impronta vocazionalmente religiosa che nella scrittura non viene tuttavia mai declinato identitariamente, confessionalmente, per configurarsi piuttosto come inquieta e inquietante fonte di interrogazione e di superamento di ciò che è e si è. Cronaca di una ricerca incessante, di un esodo senza compromessi dalle false sicurezze dell'inautenticità, questa poesia parla della fede come instancabile rischio della verità, come abbandono inerme e gioiosamente (non

storico-critica di questa svolta, cfr. North 2013). Celebre la presa di posizione eliotiana (Eliot 1975) contro questo mantra, in una paradossale palinodia critica rispetto alla propria produzione lirica.

³ Questa serie di poesie poetologiche si inaugura con un'*Arte Poetica* del 1999 (Mendonça 2021, 132) per continuare con *Poética*, del 2000 (139); *O poema* del 2005 (200); *Ensaio* del 2008 (206); *Para ler aos Noviços* e *Graffito* del 2009 (211, 212); *Do poema como contrato social* del 2015 (277); *A estação impossível*, *Bocca della Verità*, *Poética*, del 2017 (445, 482, 493). A questi testi si affiancano riferimenti poetologici significativi sparsi in altri componimenti, cui sarà fatto occasionalmente riferimento.

perdutamente) impotente alla potenza allarmante del mistero in cui il quotidiano viene trasfigurato dalla sete mistica⁴ del desiderio, dall'ascolto libero e vulnerabile del trascendente che disinstalla la frontiera in passaggio, il saputo in ignoto, e rigenera in maniera incessante l'esperienza in incontro con l'altro da sé.

2. La poesia come antiidolatratico esercizio di dissidenza

All'interrogativo, limpidamente lineare: *Cos'è una poesia*,⁵ l'autore dà una risposta di aforistica energia, che non lascia ombra di dubbio: la sua è una poesia di guerra, una poesia in rivolta, in rotta di collisione⁶ con l'ordine costituito, i poteri di questo mondo, i saperi sclerotizzati dalle convenzioni. È “um exercício de dissidência, uma profissão de incredulidade na onnipotência do visível, do estável, do apreendido” (Mendonça 2021, 493),⁷ collocandosi in un orizzonte spirituale che, come è stato ampiamente rilevato dai critici (Cfr. Leote de Almeida Dias 2016; Zaccuri 2023; Pizarro 2014), rinvia all'eretico Pasolini piuttosto che a paesaggi di ordinaria edificazione. Una poesia può contenere “una guerra civil” (212), “segue as premissas da guerrilha urbana” (493).⁸ È un'attività clandestina, che si regola su un rigido protocollo di occultamento, di elusione sistematica della

⁴ Due termini essenziali nell'orizzonte di pensiero dell'autore (cfr. Pizarro 2014), che ad essi ha dedicato anche due scritti monografici di taglio spirituale, cfr. Mendonça 2015 e 2018.

⁵ La scelta di traduzione italiana è di dare lo stesso titolo a due testi che in portoghese sono designati rispettivamente come *O poema* e *Poética* (cfr. Mendonça 2023, 74, 178).

⁶ “O poema exprime-se em [...] linhas da corrente, irrisórias explosões” (Mendonça 2021, 445). “Una poesia si esprime in [...] linee di corrente in collisione, esplosioni irrisorie” (Mendonça 2023, 89).

⁷ “Una poesia è un esercizio di dissidenza, una professione di incredulità nell'onnipotenza di ciò che è visibile, stabile, appreso” (75).

⁸ “una guerra civile”; “segue le premesse della guerriglia urbana” (Mendonça 2023, 179).

mappatura pubblica della vita personale e collettiva.⁹ Perché, come dice un *haiku* di *A papoila e o monge*, “[c]aminhos plausíveis / espelhos / enganadores” (408).¹⁰ E se c’è sempre qualche pietà che pretende di “conservar os mapas” (282),¹¹ la legge dell’escatologia è che il giorno del Signore viene come un ladro di notte.¹² “Deus regressa / carregado de intimidade e de imprevisto” (282),¹³ è un’irruzione violenta che sconvolga pace e sicurezza e ogni piano, ogni protocollo di programmazione risulta totalmente inservibile dal punto di vista escatologico che per il credente porta la storia al suo compimento. Come il Figlio dell’uomo, che “non ha dove posare il capo”, perché a differenza di volpi e uccelli “non ha né tana né nido” in cui fermarsi (Mt 8, 20), così la poesia non dà rifugio e non mette al sicuro, ma “obriga a pernoitar na solidão dos bosques, em / campos nevados, por orlas intactas” (Mendonça 2021, 200).¹⁴ Consegnarsi al discorso poetico significa rinunciare ad ogni garanzia, esistenziale e cognitiva, correre il rischio mortale della

⁹ “Cancela / dos seus arquivos nomes legais ou ilegais e toda a espécie / de informação biográfica, mapas e planos. Não permite a / ninguém conhecer a globalidade dos elementos em campo” (Mendonça 2021, 493). “Elimina dai suoi archivi nomi legali o illegali e ogni sorta di informazione biografica, mappe e piani. Non permette a nessuno di conoscere la totalità degli elementi in campo” (Mendonça 2023, 179).

¹⁰ “Percorsi plausibili [sono] specchi ingannevoli” (Mendonça 2022, 151).

¹¹ “conservare le mappe”. Quando non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

¹² “Riguardo poi ai tempi e ai momenti, fratelli, non avete bisogno che ve ne scriva; infatti voi ben sapete che come un ladro di notte, così verrà il giorno del Signore. E quando si dirà: ‘Pace e sicurezza’, allora d’improvviso li colpirà la rovina, come le doglie una donna incinta; e nessuno scamperà” (1 Ts, 5, 1-3).

¹³ “Dio ritorna / carico di intimità e di imprevisti”.

¹⁴ “obbliga a pernottare nella solitudine dei boschi, in campi innevati, in rive incontaminate” (Mendonça 2023, 75). “Não somos a casa / somos a montanha / e o relento” (Mendonça 2021, 375). “Non siamo la casa / siamo la montagna / e l’addiaccio” (Mendonça 2022, 114).

parola, perché la poesia “pode conter: coisas incorrectas [e] venenos para manter fora do alcance” (212).¹⁵ È questa l'intuizione inaugurale in cui si autodefinisce l'autore, che le dà una formulazione folgorante sin dalla poesia di apertura della prima raccolta pubblicata:

Não sabia que todo o poema
é um tumulto
que pode abalar
a ordem do universo agora
acredito (9-10).¹⁶

Quest'autocomprensione programmatica di una poesia ribelle,¹⁷ sul piede di guerra,¹⁸ risulta confermata da un'esplorazione dell'opera complessiva dell'autore, che appare spoglia di ogni tratto edificante, apologetico, confessionale. Che non presenta nessuno degli aspetti che contraddistinguono canonicamente la poesia religiosa, che non appare portatrice di messaggi, formule parenetiche, ricette spirituali, riferimenti dottrinali, ma risuona al contrario carica di uno sguardo

¹⁵ “può contenere: cose scorrette [e] veleni da non lasciare a portata di mano”.

¹⁶ “Non sapevo che ogni poesia / è un tumulto / che può squassare / l'ordine dell'universo ora / ci credo”.

¹⁷ La poesia vive dell'idea di passaggio: “o poema precisa [...] de derrocadas e do silêncio que lhes sucede, / precisa de descendências particularmente radicais / do relâmpago ou de um absurdo ainda maior” (Mendonça 2021, 277). “La poesia ha bisogno [...] di crolli e del silenzio che ne segue, / ha bisogno di discendenze particolarmente radicali / del fulmine o di un assurdo ancora più grande”.

¹⁸ Evidente è qui la vicinanza a Emily Dickinson, che in una metafora vertiginosamente controintuiva raffigura la propria scrittura come un fucile carico, che spara e uccide, implacabile, tutto quello che prende di mira: “My Life had stood – a Loaded Gun –... [...] To foe of His – I'm deadly foe – / None stir the second time – / On whom I lay a Yellow Eye – / Or an emphatic Thumb –” (F764 (1863) / J754 (1863); Dickinson 1999, 235).

di forte intensità esistenziale, a tratti singolarmente straniante, che ci guida sul terreno biblico del Libro di Giobbe piuttosto che su quello dei Proverbi: nel cuore delle contraddizioni profonde e razionalmente insanabili della condizione umana, rispetto alle quali la fede può fornire ascolto, condivisione, speranza, ma non risposte né soluzioni. Perché è precisamente come voce profetica di rottura e non appagamento, di escatologica fuoriuscita dallo stabile e l'appreso, che emerge la dimensione, non anonimamente religiosa ma di certo profondamente cristiana, della poesia di Mendonça. Con la sua faticosa, a tratti dolorosa ed enigmatica, rinuncia a nomi, mappe e piani (dispositivi di controllo culturale, spaziale e temporale), questa scrittura prende infatti la propria legge non dalle barriere del testamento, dalla tradizione, ma, messianicamente, dalla “necessidade desconhecida / que de instante em instante se revela”, per cercare di decifrare quella “língua fantasma / que recolhe aquilo que nenhuma língua / é capaz de dizer” (206).¹⁹

La legge della parola poetica, come quella della fede, non è quella della legalità (*la lettera*) che battezza gli esseri umani e il mondo sulla base di convenzioni e protocolli, norme e tradizioni che finiscono per estraniare dalla vita, che rispondono alla volontà del passato (testamento), ma è quella di una necessità sconosciuta, misterica, incontrollabile (sottratta al dominio dell'uomo) che messianicamente si fa strada ad ogni nuovo istante per dire cose inaudite, di cui neppure sospettavamo il senso, ma la cui irrecusabilità si fa evidente al momento di udirle. Ma perché – possiamo chiederci a questo punto – questa lingua fantasma che dice cose impensate e rende necessario quello che non conosceamo, lo sconosciuto, accomuna poesia e fede? Perché la legge di entrambe è una forma di “apostasia” (200) da “lettera e testamento”?²⁰

¹⁹ “necessità sconosciuta / che di istante in istante / si rivela”; “lingua fantasma / che raccoglie ciò che nessuna lingua / è in grado di dire”.

²⁰ “Que dizem os exploradores / os viajantes, os peregrinos [...] / a quantos, como nós, tomam lei da letra e do testamento” (Mendonça 2021, 206). “Cosa dicono gli esploratori

Per formulare la risposta può essere utile fare una deviazione paradossale, passando dalle parti del grande filosofo Francesco Bacone, uno dei protagonisti della rivoluzione scientifica moderna, strenuo difensore del metodo induttivo, uno dei padri dell'empirismo. Nel *Novum Organum*, grandioso trattato in cui si propone di formulare un metodo rigoroso di conoscenza scientifica, Bacone identifica una serie di dispositivi cognitivi fallaci (è la *pars destruens* del suo percorso)²¹ che condizionano il nostro rapporto con la realtà, modellandolo sulla base di una serie di false credenze, di illusioni simboliche che ostacolano o addirittura impediscono la conoscenza invece che promuoverla.

Bacone elenca quattro ordini di questi errori categoriali con cui ci autoinganniamo, che bloccano la nostra capacità di conoscere la verità, battezzandoli con il nome suggestivo di "idoli", quelle false rappresentazioni che l'uomo si costruisce artificialmente, deformando il proprio rapporto con il reale: 1) *idola tribus* – gli errori della tribù: fallacie universali del genere umano; 2) *idola specus* – gli errori della caverna platonica: fallacie individuali o proprie di una tradizione particolare; 3) *idola fori* – gli errori della piazza, delle relazioni sociali codificate come linguaggio: fallacie linguistiche, semantiche; 4) *idola theatri* – gli errori della rappresentazione scenica: fallacie filosofiche o culturali.

Solo distruggendo questi quattro ordini di idoli, di false rappresentazioni, l'uomo si libererà dalle tenebre dell'ignoranza e dell'errore per divenire capace di verità e autentica conoscenza. Quest'ultima, infatti, emerge unicamente da un processo di sistematica "messa alla prova" (Mendonça 2021, 206), di interrogazione, esplorazione delle proprie credenze e dei propri linguaggi di partenza – dei nomi legali e illegali, delle identità e degli indirizzi (Cfr. Mendonça 2023, 179), dei dispositivi linguistici, etici, religiosi, simbolici che riceviamo dalla società (che riceviamo in "testamento", di cui siamo eredi), per verificare in che misura essi siano

/ i viaggiatori, i pellegrini [...] / a coloro che, come noi, prendono la propria legge dalla lettera e dal testamento".

²¹ Cfr., in particolare, gli aforismi XXXVIII, XXXIX; XLIII; LIX- LX (Bacone 1965, 264-271).

idolatrici o autentici: in che misura sono strumento di discernimento del senso e della verità e in che misura sono invece ostacolo e ingannevole deformazione della nostra condizione e del reale. La conoscenza e la comprensione autentiche, così come la fede, insomma, scaturiscono da un gesto radicalmente antiidolatrico, da una rottura originaria con noi stessi e con tutto quello che in noi è pura eredità conformistica ed estrinseca: lettera e testamento.

Tutta la Bibbia è animata da questo movimento antiidolatrico, dall'istanza di non barattare il Dio dell'Alleanza con gli idoli cananei; di non barattare il suo volto di misericordia per quello legalistico del sacrificio. Questa esigenza fondativa, che trova voce esemplare ed esplicita nei profeti, culmina nel Nuovo Testamento nell'appello ancora più radicalmente antiidolatrico di infrangere l'assolutizzazione della Legge mosaica per riconoscere nel Figlio la manifestazione piena e irrevocabile del Padre. Il profeta, e poi l'apostolo, è il testimone supremo del fatto che unicamente la rottura del velo delle rappresentazioni umane, anche religiose, proiettate sul Verbo divino,²² apre lo sguardo dell'uomo sulla verità nella sua potenza trascendente.²³

Ed è perciò precisamente questa urgenza antiidolatrica di spezzare le convenzioni che imprigionano la visione della verità, che accomuna il profeta, l'apostolo, il cristiano in generale e il poeta, che nella sua "profissão de incredulidade" (Mendonça 2021, 200)²⁴ nei confronti di ciò che si vede e si sa, nella sua dissidenza dalla lingua della piazza (la lingua usata ma non pensata e interrogata come fonte di senso, ridotta a mero strumento di scambio) prende congedo dalle certezze simboliche ereditate, dal visibile, non per cercare l'inesprimibile,

²² "Ed ecco, il velo del tempio si squarciò in due, da cima a fondo" (Mt 27, 51).

²³ "Ora invece, morti a ciò che ci teneva prigionieri, siamo stati liberati dalla Legge per servire secondo lo Spirito, che è nuovo, e non secondo la lettera, che è antiquata" (Rom 7, 6).

²⁴ "professione di incredulità" (Mendonça 2023, 75).

ma per restituirlo, riscattarlo dalla nostra noncurante dimenticanza,²⁵ per aiutarci a ritrovarlo dentro ciò che esprimiamo, “a fenda tornada umbral”²⁶ (472) e ci permette di ascoltare la “presença sem palavras / que lança trevas nos símbolos / e torna os argumentos / insustentáveis” (132),²⁷ come formulato nell’*Arte Poetica* di *Baldios*.

La poesia, come la fede, deve innanzitutto liberare dall’errore che imprigiona l’uomo dentro sé stesso, dentro i propri fantasmi (razionali o pulsionali), che lo inchiodano a una finitezza incapace di trascendersi in infinito, a una contingenza che si autocomprende come pura immanenza, a frontiere che calano intorno a noi come barriere invalicabili invece che accompagnarci come limiti da attraversare,²⁸ segnali di differenze da riconoscere per farne condizione di superamento incessante e rigenerante del dato (è questa lezione essenziale della raccolta di poesie *Teoria da fronteira*). La poesia, come la fede, è innanzitutto forza di liberazione, che non si sottrae al conflitto, perché la libertà non è uno stato ma una conquista incessante, frutto prezioso di una lotta contro la resistenza che la morte oppone alla vita, che il dominio oppone alla relazione, che la stasi oppone alla generazione.

²⁵ “O poema não busca o inexprimível: não há piedoso / que, na agitação da sua piedade, não o procure. O poema / devolve o inexprimível” (Mendonça 2021, 200). “Una poesia non cerca l’inesprimibile: non c’è uomo pio che, nella concitazione della sua pietà, non lo cerchi. Una poesia restituisce l’inesprimibile” (Mendonça 2023, 75).

²⁶ “la crepa che diventa una soglia” (139).

²⁷ “presenza senza parole / che getta tenebre nei simboli / e rende le argomentazioni/ insostenibili”.

²⁸ “Só a beleza pode descer para salvar-nos / quando as barreiras levantadas / permitirem / às imagens, aos ruídos, aos espúrios sedimentos integrar o magnífico / cortejo sobre os escombros” (Mendonça 2021, 176). “[S]oltanto la bellezza può scendere a salvarci quando le barriere sollevate / permetteranno / a immagini, rumori, sedimenti spuri di unirsi al magnifico / corteo che avanza tra le macerie” (Mendonça 2023, 27).

Ma che cosa può una poesia, possiamo chiederci dopo avere risposto alla domanda cos'è una poesia? Se è forza antiidolatrica di liberazione, quali sono in concreto gli idoli che combatte, da cui intende risvegliarci, scuoterci, sollevarci? Tra i molti territori percorsi da questa parola ribelle e combattiva, “che vaga in boschi regali” come dice Dickinson,²⁹ che percorre “palmas de floresta [que] / giram em círculo / sem terem sido medidos” (Mendonça 2021, 386)³⁰ (perché il pellegrino, il viaggiatore, non vuole abolire e dominare le distanze ma attraversarle), possiamo sceglierne due che incarnano con singolare chiarezza il gesto profetico di questa scrittura in rivolta nei confronti delle illusioni simboliche, spirituali e politiche che ci siamo autoinflitti, che ci imprigionano.

Il primo territorio che attraverseremo è quello in cui questa scrittura si misura, per infrangerlo, con il doppio *idolum theatri* (l'idolo di scena) del dualismo anima/corpo, naturale/soprannaturale, materia/spirito, visibile/invisibile, e del suo rovesciamento speculare in monismo materialistico (secondo il lemma: non c'è che un qui senza alterità), una duplice fallacia teologico-filosofica che ancora imprigiona, magari inconsciamente, la nostra autorappresentazione di esseri umani. Il secondo territorio è quello della lotta con l'*idolum fori* (l'idolo di piazza) di una lingua univocamente comunicativa, designativa, strumentale, che si propone di trasmettere la pura visibilità e che espelle la poesia come futile indeterminazione e il mistero come ineffabilità irrilevante se non vacuamente immaginativa.

3. Cos'è un corpo

È in un pugno di splendide poesie di *Teoria da fronteira*, raccolte nella sezione *Sans-Papiers*, che troviamo condensata in una catena di immagini potenti una

²⁹ “And now We roam in Sovereign Woods –” (F764, 235).

³⁰ “palmi di foresta / [che] girano in tondo / senza essere stati misurati” (Mendonça 2022, 125).

esperienza che attraversa tutta l'opera dell'autore portoghese. Contestando da un lato ogni forma di dualismo platonico-cartesiano, sostenitore della polarità sostanzialistica di anima e corpo, come, dall'altro, ogni monismo materialista, l'autore esplora instancabilmente la dimensione rivelativa della carne, del suo essere spazio di manifestazione dell'invisibile precisamente nella fragilità e vulnerabilità cui espone l'essere finito. Il corpo non è la gabbia cieca che separa l'anima dalla visione (zavorra, velo, prigionia), né l'orizzonte insuperabile oltre il quale ci attende solo il vuoto del non essere, ma la condizione di possibilità perché la nostra finitezza si autotrascenda in infinita potenzialità rigenerativa. Lungi dall'essere ostacolo materiale a questo trascendimento, il corpo è il campo del suo aver luogo, significativa in attesa di decifrazione, fonte di senso:

O corpo sabe ler o que não foi escrito
[...] sabe ouvir o que não foi dito
e conhece assim por outras fontes
o vazio aceso que sugere um princípio
a fenda tornada umbral”
(Mendonça 2021, 472).³¹

È necessario accogliere la debolezza, la caduta, la ferita — la “crepa”: il groviglio oscuro e pesante della nostra carnalità —, non come semplici problemi da eliminare, patologie da curare, sconfitte da oltrepassare e auspicabilmente dimenticare, ma come luoghi di senso, occasioni di passaggio che ci dischiudono una comprensione autentica di noi stessi e del mondo. Tra desiderio e frustrazione, salute e malattia, godimento e sofferenza, successo e fallimento, il corpo (porta della nostra simultanea esperienza della bellezza e della spaventosa crudeltà del

³¹ “Il corpo sa leggere ciò che non è stato scritto [...] sa ascoltare ciò che non è stato detto / e così viene a sapere da altre fonti / il vuoto ardente che suggerisce un inizio / la crepa che diventa una soglia” (Mendonça 2023, 139).

mondo) inanella una catena di polarità in cui ci strutturiamo come relazione, interdipendenza, mai autosufficiente sete di autonomia. “Enclave [que se] forma no duplo do visível [entre] a visão nascente e o caminho às cegas” (472),³² il corpo articola la differenza tra visione data, visione negata, e visione promessa, non come un’opposizione ma come un attraversamento di possibilità. Perché, come insegna Merleau-Ponty, il grande pensatore novecentesco della carne, il corpo è lo spazio di condensazione in cui visibile e invisibile si articolano come due facce della stessa medaglia, non due regni opposti e separati, ma due forme speculari e indisciungibili di abitare noi stessi e la terra:

Lo spessore di carne fra il vedente e la cosa è costitutivo della visibilità propria della cosa come della corporeità propria del vedente; non è un ostacolo che si interponga fra di essi, ma il loro mezzo di comunicazione (2014, 337).

[La] distinzione immediata e dualistica dell’invisibile e del visibile, quella dell’estensione e del pensiero essendo respinte, non perché l’estensione sia pensiero o il pensiero estensione, ma perché essi sono *l’uno per l’altro il diritto e il rovescio* e perché sono per sempre l’uno dietro all’altro – (375).

La modalità della relazione tra soggetto e mondo, finito e infinito, dice Merleau-Ponty,³³ non è quella dell’opposizione e della separatezza ma quella della “reversibilità”, che si dispiega come evento della vita, territorio della carne: la vita è il darsi dell’uno insieme all’altro, dell’uno come “il rovescio dell’altro”, per cui l’uno è decifrabile, pensabile, sperimentabile, unicamente a partire dall’altro. Il visibile,

³² “Enclave” che “si forma nel doppio del visibile” tra “la visione nascente e l’avanzare alla cieca” (139).

³³ “Si deve altresì comprendere che, dall’una all’altra di queste vedute, non c’è rovesciamento dialettico, noi non abbiamo il compito di riunirle in una sintesi: esse sono due aspetti della reversibilità che è verità ultima.” (Merleau-Ponty 2014, 382)

in altre parole, è gravido di invisibile, che si dischiude alla nostra percezione se ci caliamo nel visibile per esplorare quello che non è, “il suo rovescio”:

Os corpos são geografias deslocadas
correntes em fuga do que primeiro é visível
os corpos velam sobre uma passagem
e por vezes regressam para dizer
em que medida somos
fragmentos e fantasmas de outros corpos
(Mendonça 2021, 478).³⁴

Pensare il nostro corpo come pura superficie visibile è spegnervi la vita, come fa il tassidermista (protagonista di una poesia struggente e allucinata della raccolta *Tábuas de Pedra*) che “procura apenas o inanimado” e per questo finisce per far morire quella cosa infinita che è ogni corpo sotto la “folha trémula” (207)³⁵ della mera visibilità, dimenticando che la carne è un mezzo di comunicazione (di comunione) con il mondo, non un semplice pezzo di materia³⁶ cui siamo presi per il breve lasso di tempo di una occorrenza biologica, non una semplice “cosa finita” ma una “cosa infinita”, una condizione di possibilità: un essere vivi che come proprio inverso non ammette la morte, pensabile solo come il suo opposto: “Diz-me [...] se a vida é o avesso da vida e se há morte” (16).³⁷

³⁴ “I corpi sono geografie spaesate / correnti in fuga da ciò che è per prima visibile / i corpi vegliano su un passaggio / e a volte tornano per dire / fino a che punto siamo / frammenti e fantasmi di altri corpi” (Mendonça 2023, 151).

³⁵ “cerca solo l’inanimato”; “la foglia tremante”.

³⁶ “como se de nada tivessem valido ao corpo / suas quedas, suas perdas, a clandestina / imensidão que se fareja / desesperadamente próxima” (Mendonça 2021, 207). “come se a niente fossero valse al corpo / le sue cadute, le sue perdite, la clandestina / immensità che si presente / disperatamente vicina”.

³⁷ “Dimmi [...] se la vita è il rovescio della vita e se esiste la morte”.

Per questo “a eternidade caía sobre nós com todo o peso da sua carne” (485),³⁸ perché solo come carne possiamo pensare la vita, e la vita non possiamo che pensarla eterna. Punto d’unione tra il visibile e l’invisibile, il finito e l’infinito che è il miracolo del nostro essere al mondo, la vita è la “radiante potenza” che rende possibile il mondo, senza il quale esso stesso viene meno:

O corpo é a caixa negra que nunca se encontra
com ele tem fim uma transacção sensorial
mas não a potência radiante
não o nome que lhe sobrevive
sem esse o mundo torna-se incapaz
de dar a ver aquilo que sobre a terra
nos ampara:
as imagens luminosas projectadas
na lâmina escura
o silêncio que nenhum temporal
em nós derruba (476).³⁹

La puntuale transazione sensoriale del soggetto con il mondo può avere fine, ma non possiamo credere che questa fine sia la morte, non possiamo credere alla morte, precisamente perché siamo carne.⁴⁰ Se infatti moriamo perché siamo

³⁸ “l’eternità cade[va] su di noi / con tutto il peso della sua carne” (Mendonça 2023, 163).

³⁹ “Il corpo è la scatola nera mai rinvenuta / con lui ha fine una transazione sensoriale / ma non la radiante potenza / non il nome che gli sopravvive // senza di lui il mondo diviene incapace / di far vedere ciò che sulla terra / ci sostiene: / le immagini luminose proiettate / sulla lamina scura / il silenzio che nessuna tempesta / in noi può abbattere” (147).

⁴⁰ “A small Leech – on the Vitals – / The sliver, in the Lung – / The Bung out – of an Artery – / Are scarce accounted – Harms – // Yet mighty - by relation / To that Repealless thing – / A Being – impotent to end – / When once it has begun –”, (F527 (1863) / J565 (1862) (Dickinson 1999, 166-167).

carne (occorrenza biologica individuale), è perché siamo carne (punto di intersezione tra il soggetto e il mondo, tra il visibile e l'invisibile) che non crediamo alla morte, neppure individuale, che non è il rovescio ma l'opposto della vita: la comunione con l'invisibile manifestata dal nostro vedere, dal nostro abitare la visibilità, è incancellabile perché è condizione stessa del mondo — di quelle "immagini luminose" che si fanno strada nel buio, di quel "silenzio che non si lascia abbattere", in cui è custodita la voce non nostra che "ci sostiene sulla terra": "Questa nuova reversibilità e l'emergenza della carne come espressione sono il punto di inserimento del parlare e del pensare nel mondo del silenzio" (Merleau-Ponty 2014, 359).

Come l'invisibile non va pensato come l'opposto, ma come il rovescio, l'inverso, del visibile, così il silenzio⁴¹ va pensato non come l'opposto ma come il rovescio, l'inverso, della parola: "O silêncio / não é o oposto / mas o avesso" (Mendonça 2021, 315).⁴²

Come la segreta nerezza del latte, di cui ha parlato Valéry, è accessibile unicamente attraverso la sua bianchezza, così l'idea della luce o l'idea musicale sottendono le luci e i suoni, ne sono l'altra faccia o la profondità. La loro trama carnale ci presenta quella assente di ogni carne (Merleau-Ponty 2014, 197-198).

Luce e suoni, visibilità e parola, presenza ed assenza carnale, sono la forma in cui il corpo esplora e trasmette l'invisibile e il silenzio, nella forma di un'incessante transumanza che nasce dal fatto che, come dice sempre Merleau-Ponty, è "per la stessa ragione che io sono nel cuore del visibile e che ne sono lontano" (337), o, come dice con altre parole il nostro autore: "o mundo é aquilo que nos separa

⁴¹ "A palavra que Deus pronuncia é silêncio" (Mendonça 2021, 270). "Ed è silenzio la Parola di Dio".

⁴² "Il silenzio / non è l'opposto / ma il rovescio" (Mendonça 2023, 50).

do mundo” (Mendonça 2021, 217).⁴³ La condizione della comunione è la diversità, che va incessantemente attraversata perché la separazione diventi unione, incontro, condivisione, ma non può mai installarsi come conquista, possesso, punto d’arrivo, rendiconto e misurazione delle distanze oltrepassate. Nella pendolarità di questo incessante attraversamento, il ritorno può darsi unicamente come ripartenza:

Regressamos a uma terra misteriosa
trazemos uma ferida
e o corpo ferido
imprevistamente nos volta
para margens mais remotas (174).⁴⁴

La dinamica del rapporto, nomadico, mai stanziale, tra visibile e invisibile, la legge del corpo, è quella del già e non ancora e della ferita inguaribile che questa non coincidenza apre in noi, come forma stessa della vita, che è processo e generazione non stato e stasi, che è autotrascendimento del finito nell’infinito, del visibile nell’invisibile, della parola nel silenzio, non sovrapposibilità del prima e del poi, del qui e del lì, dell’io e del me, del corpo-cosa, oggettivo (percepito e agito alla terza persona) e del corpo proprio, fenomenale (percettore e agente):⁴⁵

O corpo nunca é o mesmo
ainda quando se repete:
de onde vem este braço que toca no outro

⁴³ “il mondo è ciò che ci separa dal mondo”.

⁴⁴ “Ritorniamo a una terra misteriosa / portando con noi una ferita / e il corpo ferito / imprevedibilmente ci rinvia / a confini più remoti” (Mendonça 2023, 23).

⁴⁵ Per questa distinzione, cfr. Merleau-Ponty 2001.

de onde vêm estas pernas entrelaçadas
como alcanço este pé que coloco adiante? (244).⁴⁶

Cada corpo é um milenar monólogo sobre a luta
onde um braço faz caminho para outro
na desordem aparente
e por vezes como semelhantes
por vezes como estranhos
tocam-se naquilo que do tempo
se transcreve num contorno (471).⁴⁷

Questo andare e venire che è il nostro corpo, territorio in cui la vita si iscrive e si produce come reversibilità dell'ente e del mondo, del visibile e dell'invisibile, della parola e del silenzio, è governato dalla regolarità causale ma non assoluta del meccanismo biologico, segnato dalla inesauribile e pericolosa possibilità di novità iscritta nella contingenza, che è condizione di una legalità materiale, fisica, irriducibile al solo calcolo razionale, alla mera predicibilità logica:

[O] corpo é um mergulho estranho à ideia
um traço em permanente perigo
buraco, declive, cegueira

⁴⁶ “Il corpo non è mai lo stesso / nemmeno quando si ripete: / da dove viene questo braccio che tocca l'altro? / da dove vengono queste gambe accavallate / come raggiungere questo piede che metto avanti?”.

⁴⁷ “Ogni corpo è un monologo millenario sulla lotta / in cui un braccio apre la strada all'altro / in apparente disordine / e a volte come se fossero simili / altre volte come estranei / si toccano in quella parte del tempo / che si trascrive in un contorno” (Mendonça 2023, 137).

e ao mesmo tempo transparência precisa
por variável que seja o seu vaivém (474).⁴⁸

Tracciato in costante pericolo, il corpo è l'evidenza della nostra immersione nella contingenza, del nostro non appartenere al regno iperuranio della necessità, ma al qui e ora della possibilità, in cui l'adesso vacilla tra il non più e il non ancora e, in una costante tensione che ci incalza esso è, gravida di rischio, una minaccia:

De dentro o corpo abre seus círculos
curva-se a persuadir o mundo
com uma palavra que apavora
uma alta torre de ferro
poços onde se encontra a negridão da travessia
ossos pestilências e milagres (477).⁴⁹

La parola è persuasiva ma atterrisce, nel buio fitto che la sua esatta trasparenza denuncia, nell'andirivieni che ci fa decifrare quello che siamo, confrontandoci con la nostra non coincidenza, con quello che non siamo, e che perciò al tempo stesso ci espropria sempre di nuovo, esponendoci come domanda insolubile piuttosto che come risposta: "nunca saberemos se o corpo é a tenda / ou o nómada que numa despedida / sem aceno a abandona" (477).⁵⁰

⁴⁸ "[i]l corpo è un'immersione estranea all'idea / un tracciato in costante pericolo / voragine, pendenza, cecità / e per mutevole che sia il suo andirivieni / è al tempo stesso una esatta trasparenza" (Mendonça 2023, 143).

⁴⁹ "Il corpo apre i suoi cerchi dall'interno / si curva a persuadere il mondo / con una parola che atterrisce / un'alta torre di ferro / pozzi in cui si addensa il buio fitto della traversata / ossa pestilenze e miracoli" (149).

⁵⁰ "non sapremo mai se il corpo sia la tenda / o il nomade che in un addio / senza un cenno l'abbandona" (149).

Se abbandoniamo il duplice idolo, la duplice mistificazione, del corpo-prigione dello spirito, gabbia della ragione, e del corpo-feticcio, monolitico orizzonte materiale del nostro essere al mondo, il corpo si dà a noi come congiunzione paradossale di codice ed enigma, domanda senza risposta e mezzo di espressione, un andare e venire che è esporsi alla voragine, alla profondità insondabile della vita, nella consapevolezza che aprirsi al suo mistero non ha la forma del controllo (dello stare eretti: alzarsi) ma della caduta: “Não aprendo com o corpo a levantar-me / aprendo a cair e a perguntar” (244).⁵¹

O corpo é o estado onde cada um
respira mais perto de si
a forma que lhe corresponde
mesmo se ao crepúsculo pelas ruas
os radares não assinalem / senão uma passagem

o corpo é um peregrino alucinado
primeiro pergunta: o que é cair?
e depois escolhe um lugar / onde as malhas
da rede não o amparem (475).⁵²

Il corpo, “pellegrino allucinato” che viaggia cadendo, che prima si interroga su che cosa sia il cadere e poi sceglie esattamente il punto del mondo, della vita, della propria esperienza, in cui le maglie della rete non tengono e lui precipita, ci insegna che solo abbandonandoci alla nostra impotenza, solo abbracciando

⁵¹ “Con il corpo non imparo a rialzarmi / imparo a cadere e a interrogare”.

⁵² “Il corpo è lo stato in cui ciascuno / respira a tu per tu con sé stesso / la forma che gli corrisponde / anche se al crepuscolo per strada / i radar non segnalano altro / che un passaggio // il corpo è un pellegrino allucinato / prima chiede: cadere cos'è? / e poi sceglie un posto / in cui le maglie / della rete non lo sostengono” (Mendonça 2023, 145).

l'ingovernabilità della contingenza, scegliamo quella libertà in cui la vita si schiude come miracolo, dono improbabile e imprevedibile, che eccede ogni spiegazione: "Qualquer dom / não deixa de ser também / um enigma" (384).⁵³

In questo elogio della caduta, nel riconoscere in essa la legge spirituale che impariamo andando a scuola dalla carne, Tolentino Mendonça si rifà direttamente alla lezione mistica di Simone Weil:⁵⁴

Scendere con un moto in cui la pesantezza non intervenga affatto... La pesantezza fa discendere, l'ala fa salire... quale ala alla seconda potenza può fare discendere senza pesantezza?

La creazione è provocata dal moto discendente della pesantezza, dal moto ascendente della grazia e dal moto discendente della grazia alla seconda potenza.

La grazia è la legge del moto discendente.

Abbassarsi significa salire nel senso della pesantezza morale. La pesantezza morale ci fa cedere verso l'alto (2016, 21-22).

Per la grande pensatrice francese, "cade verso l'alto" chi è guidato dalla "pesantezza morale", dall'arroganza di una ragione disincarnata, che disprezza i corpi e la loro immersione nella contingenza, la fragilità, la vulnerabilità e la dipendenza dal mondo che essi costituiscono e insegnano. "Sale", invece, "sulle ali della Grazia", chi si lascia cadere verso il basso, chi accoglie quella "reversibilità" che fa di visibile e invisibile, parola e silenzio, conoscenza e mistero, finito e infinito, i

⁵³ "Qualsiasi dono / è comunque anche / un enigma" (Mendonça 2022, 123).

⁵⁴ La pensatrice è figura essenziale per Mendonça, che ad essa torna costantemente, ed è presentata nei versi dell'autore come: "capaz de proteger / tanto a ordem como a rebeldia / sozinha perante pedidos / agitações e escombros" (Mendonça 2021, 136) ovvero "capace di proteggere / sia l'ordine che la ribellione / sola davanti a richieste, tumulto e macerie".

versanti inscindibili del nostro essere al mondo: “O corpo tem / um desabamento que começa do avesso / e formas que ninguém ouve” (244).⁵⁵

Consegnarci alle “forme non udite” custodite dal corpo, alla lezione di reversibilità che si consuma come caduta, “crollo”, è rinunciare al dominio, è accogliere la nostra inquieta e povera nudità, privarci delle nostre sicurezze per correre il rischio della Grazia. È la forma suprema di “devozione”, di prossimità a Dio:

O que julga ter atravessado os espaços
não saiu do seu lugar
e quem repete o seu nome
ignora o que não se deixa ver
nem se adivinha

prende na boca
o silêncio e mergulha com ele
até ao fundo
nisto consiste a devoção verdadeira

tudo o mais é vaidade (458)⁵⁶

4. Il rovescio del visibile: parole che si assomigliano all'ombra

Quella proposta, e praticata da questa poesia di estatica tensione spirituale, è una scelta ardua, dolorosa, che richiede uno sconvolgente cambiamento delle priorità quotidiane, la relativizzazione di quella norma dell'ordine e del controllo

⁵⁵ “Il corpo è fatto di / un crollo che inizia dal rovescio / e forme non udite da nessuno”.

⁵⁶ “Chi pensa di aver attraversato gli spazi / non si è mosso dal suo posto / e chi ripete il proprio nome / ignora il non visto / e non presagito // prendi in bocca / il silenzio e immergiti con lui / fino al fondo / in questo consiste la vera devozione // tutto il resto è vanità” (Mendonça 2023, 115).

che abbiamo interiorizzato come legge di sopravvivenza, e che non può prodursi come una decisione volontaristica e istantanea, segno estremo di quel dominio di sé e della propria condizione (della pesantezza morale, della caduta verso l'alto) che tale cambiamento mette in questione. Prima che la volontà e l'azione, è la nostra visione che si deve trasformare, è il modo in cui guardiamo, il nostro fare tesoro della luce non come mezzo di dominio (condizione della visibilità) ma come condizione di accoglienza dell'essere, riconosciuto anche nella sua invisibilità, nella sua non dominabilità: “[U]m avesso de lume é o meu único segredo / no impreciso avanço das lâminas um anjo o descobriria” (49).⁵⁷

Il “rovescio del fuoco” (l'oscurità cui il suo bagliore di luce ci espone, negativo dell'immagine,⁵⁸ occultato nello snodarsi della pellicola, dello svolgersi del discorso, condiviso con l'angelo) è il “segreto della poesia,” un modo di abitare il mondo, se stessi, la parola, che fa posto a quello che non può essere detto, visto, posseduto, e così lascia essere la luce non come strumento nelle mani dell'uomo ma come sua fonte di vita: “due forze”, dice Weil, “regnano sull'universo: luce e pesantezza” (Weil 2016, 11) e continua: “Non giudicare. Tutte le colpe sono eguali. C'è una colpa sola: non aver la capacità di nutrirsi di luce. Perché, abolita questa capacità, tutte le colpe sono possibili.” (13) Riconoscere nella luce non uno strumento ma un alimento, non un dispositivo di controllo ma una sorgente di vita, è cosa che insegnano il corpo e la poesia, che è forma suprema di dargli

⁵⁷ “un rovescio del fuoco è il mio unico segreto / nell'impreciso avanzare delle lame / un angelo potrebbe scoprirlo”.

⁵⁸ “[O] corpo serve-nos para filmar o escuro / uns quantos passos cambaleantes / até a inevitável rendição / como se fôssemos apenas / a presa de um século de vento” (Mendonça 2021, 473). “[I]l corpo ci serve per filmare il buio / qualche passo barcollante / fino all'inevitabile resa / come se fossimo solo / la preda di un secolo di vento” (Mendonça 2023, 141).

ascolto: “isso, compreendemos depois, é a sua forma / de indicar o abrigo: / o mundo como mantimento luminoso” (Mendonça 2021, 471).⁵⁹

Os versos assemelham-se a um corpo
quando cai
ao tentar de escuridão a escuridão
a sua sorte

nenhum poder ordena
em papel de prata essa dança inquieta (95).⁶⁰

“Danza inquieta” è quella della poesia, in cui “nessun potere può mettere ordine”, che non si lascia confezionare in ornamento luccicante (“carta argentata”), perché, come il corpo, essa è “caduta nel buio (da oscurità a oscurità)”, un visibile, del silenzio che gravita nelle parole, per stipulare un “patto ancora oscuro” con un mistero anonimo che al tempo stesso fa paura ed è fonte di speranza, percorso di luce: “Recorda-te desta fala / pacto ainda sombrio / nomes que se dirigem a ninguém” (77).⁶¹ Perché se quella del corpo, e della poesia che la raccoglie e le dà voce, rendendola udibile, è “uma palavra que apavora” (477),⁶² che fa paura, nell’inevitabile nozione (*apreensão*) del fatto che “no corpo / vai acontecer o terrível” (74),⁶³ è anche

⁵⁹ “questo, lo capiamo solo dopo, è il suo modo [del corpo] / di indicare dove trovare riparo: / il mondo come nutrimento luminoso” (Mendonça 2023, 137).

⁶⁰ “I versi si assomigliano a un corpo / quando cade / tentando da oscurità a oscurità / la propria sorte // nessun potere mette ordine / di carta argentata in questa danza inquieta”.

⁶¹ “Ricorda questo discorso / patto ancora oscuro / nomi che non si rivolgono a nessuno”.

⁶² “è una parola che atterrisce” (Mendonça 2023, 149);

⁶³ “nel corpo accadrà ciò che è terribile”.

vero che “qualquer corpo é sempre sem esperança / e, contudo, apenas aos corpos / a esperança pertence” (475).⁶⁴

Il corpo è abitato dal terribile, spaventoso mistero della solitudine estrema, della perdita del mondo, dalla paura del proprio irreparabile annientamento:

[I]magino o meu descendo no escuro
um bote atirado à solidão
ensaiando ao mesmo tempo
uma liturgia e um naufrágio
para o qual tive sempre apenas espanto
e jamais respostas (478).⁶⁵

E tuttavia pronuncia sé stesso come quella promessa invincibile che è la vita, come scialuppa di salvataggio che nella propria terribile oscurità avanza come un rifugio:

Na lâmina, no fio mortal da lâmina
caminham pensamentos, avisos, envios
esses nomes que sem querer condenámos
à terrível escuridão de um abrigo
no fundo do nosso corpo (57).⁶⁶

⁶⁴ “ogni corpo è sempre senza speranza / e, tuttavia, la speranza / solo ai corpi appartiene” (Mendonça 2023, 145).

⁶⁵ “immagino il mio scendere nel buio / scialuppa calata nella solitudine / che allo stesso tempo fa le prove / di una liturgia e di un naufragio / per il quale ho sempre avuto solo sgomento / e mai risposte (151).

⁶⁶ “Sulla lama, sul filo mortale della lama / camminano pensieri, avvisi, dispacci / quei nomi che abbiamo involontariamente condannato / alla terribile oscurità di un rifugio / nel fondo del nostro corpo”.

Solo le parole che si misurano con l'abisso terribile (*tremendum*) di questo rischio estremo cui diamo il nome di morte, che non si sottraggono alla paura ("indispensabile") e al buio dell'invisibilità, possono esprimere la meraviglia (il *fascinosum*) della vita, che è spazio di manifestazione del sacro (dell'intangibile, del non dominabile dalla mano dell'uomo) precisamente nell'inestricabile congiunzione di queste due dimensioni opposte e coesenziali:⁶⁷

[H]á um medo indispensável nas figurações
aqui alojadas
elas conhecem o transtorno
implícito à sua própria efabulação
o risco de uma natureza vacilante (76).⁶⁸

A queste parole coscienti dello "sconquasso" inerente all'attraversamento del buio, che ci chiedono di lasciare il cuore a distanza dalla lingua comune,⁶⁹ è affidata l'espressione della sacralità della vita, del mistero della carne e l'evidenza del nostro non poter credere alla morte. Sono parole che evitiamo nel quotidiano, nella neutralità funzionale della comunicazione pratica, che isola il visibile dal suo rovescio invisibile, separa la luce dal buio, la voce dal silenzio, ma che possono emergere improvvisamente, inaspettatamente, per mettere a soqquadro la neutralità, l'illusione dell'ordine, del controllo, del dominio:

Existem palavras por nós ignoradas
vivem ao lado das que mais usamos
e nunca sabemos quando
uma delas em fuga

⁶⁷ Come ricostruito da Otto (1966).

⁶⁸ "C'è una paura indispensabile nelle figurazioni / che qui hanno dimora / conoscono il disordine / implicito nella loro stessa affabulazione / il rischio di una natura vacillante".

⁶⁹ A "que distância da língua comum deixaste / o teu coração?" (Mendonça 2021, 92).

com a calibração precisa
surgirá para transtornar a neutralidade (482).⁷⁰

Queste parole “se parecem com a sombra” (139),⁷¹ perché vengono a dirci che non c'è a questo mondo altra verità “para lá daquela que não pertence a este mundo” (200),⁷² che la contingenza non è la prigioniera dell'immanenza (che questo qui e ora che vedo non è tutto quello che c'è), ma la libertà di scegliere l'evento della trascendenza: la carne è infatti lo spazio di esperienza in cui il mio vedere si manifesta come reversibilità rispetto a quello che non vedo, la parola si manifesta come reversibilità del dire rispetto al silenzio, a quello che non è stato detto e può essere ancora detto.

5. Conclusioni

Per questo una poesia è l'atto spirituale per eccellenza, rivendica l'autore, facendo propria la citazione di E. Levinas apposta come epigrafe di *Graffito*. La poesia non può essere pensata come un semplice genere letterario, una forma di discorso tra gli altri. Ben più radicalmente, essa scaturisce da una forma (mistica, nel senso che questa parola assume nella scrittura di S.Weil) di relazionarci con il mondo, di fare esperienza del senso, di attendere ed amare la verità che scaturisce dalla lingua risanata dalla menzogna e dall'errore, dall'abbattimento degli idoli, dalla purificazione delle illusioni e delle false credenze: “esse momento em que a língua dos homens não possa mais mentir” (445).⁷³

⁷⁰ “Ci sono parole da noi ignorate / vivono accanto a quelle che usiamo di più / e non sappiamo mai quando / una di loro in fuga / si innalzerà con calibrazione esatta / per mettere a soqquadro la neutralità” (Mendonça 2023, 157).

⁷¹ “si assomigliano all'ombra”.

⁷² “se non quella che non appartiene a questo mondo” (Mendonça 2023, 75)

⁷³ “il momento in cui la lingua degli uomini non può più mentire” (Mendonça 2023, 89).

Nel suo franto, convulso, contraddittorio balbettio, la poesia⁷⁴ crede che gli uomini siano capaci di verità, siano in grado di abbandonare la menzogna e “nutrirsi di luce”. Per questo la poesia ci colloca in un territorio e in una stagione impossibili, che dobbiamo attraversare non come fuga dalla storia, come rifugio utopico, e onirico svincolamento dal reale, ma come condizione per pensarlo altrimenti, per restituirlo alle potenzialità irrealizzate e tradite che esso custodisce. “O poema não busca o inexprimível: não há piedoso que, na agitação da sua piedade, não o procure. O poema devolve o inexprimível” (200).⁷⁵

“Restituire l’inesprimibile”: farlo risuonare nell’inespresso, fare attraversare il detto come impronta dell’invisibile. Questo fa la poesia, che non rappresenta, non produce presenza, ma attesta l’assenza come mancanza e come potenzialità, come promessa e come speranza, facendo del buio preghiera, del silenzio espressione, dell’abbandono possibilità e incontro. La poesia non è visione, ma senza la sua capacità di ascoltare la lingua di cenere di Dio, non sapremo pronunciare quella preghiera in cui Dio si fa strada fino alla nostra attesa:

Deus não aparece no poema
apenas escutamos a sua voz de cinza
e assistimos sem compreender
a escuras perícias
A vida reclama inventários e detalhes
não a oiças
quando inutilmente perscruta as sequências
do seu trânsito
Só há um modo verdadeiro de rezar:
estende o teu corpo ao longo do barco

⁷⁴ “Una poesia si esprime in frasi spezzate” (89); “la mia lingua è divenuta così strana che nessuno la capisce” (57).

⁷⁵ “Una poesia non cerca l’inesprimibile: non c’è uomo pio che, nell’inquietudine della sua pietà, non lo cerchi. Una poesia restituisce l’inesprimibile” (75).

que desce silencioso o canal
e deixa que as folhas mortas dos bosques
te cubram (2021, 211).⁷⁶

Bibliografia

- Bacone Francesco 1965, *Nuovo Organo o Veri indizi dell'interpretazione della natura* (Novum Organum, 1620), in Id. *Opere filosofiche*, a cura di Enrico de Mas. Laterza, Bari, 247-502.
- Eliot Thomas Stearns 1975, *Tradition and the Individual Talent* (1919), in *Selected Prose of T. S. Eliot*, a cura di Frank Kermode. Faber and Faber, London, 37-44.
- Dickinson Emily 1999, *The Poems of Emily Dickinson: Reading Edition*, a cura di Franklin Ralph W. Harvard U. P., Cambridge Mass.
- Leote de Almeida Dias e Francisco Maria 2016, *Il magnifico corteo sulle macerie José Tolentino Mendonça e Pier Paolo Pasolini: due poetiche sulle orme di San Paolo*. Tesi Università degli Studi Roma Tre. <https://arcadia.sba.uniroma3.it/handle/2307/5896?locale=it> [15/09/2024].
- Mendonça José Tolentino 2021, *A noite abre meus Olhos. Poesia reunida*. Assírio & Alvim, Lisboa.
- Mendonça José Tolentino 2022, *Il papavero e il monaco*. Tr. it. di Teresa Bartolomei. Qiqajion, Bose.
- Mendonça José Tolentino 2023, *Estranei alla terra*. Tr. it. di Teresa Bartolomei. Crocetti, Roma.

⁷⁶ “In una poesia Dio non appare / vi ascoltiamo soltanto la sua voce cinerea / e assistiamo senza capire / a oscure certificazioni / La vita richiede inventari e dettagli / non darle retta / quando scruta inutilmente le sequenze / del suo passaggio / Esiste un solo vero modo di pregare / distendi il tuo corpo sulla barca / che discende silenziosa il canale e lascia che le foglie morte del bosco / cadano su di te, fino a coprirti.

- Mendonça José Tolentino 2015, *La Mistica dell'istante*. Vita e Pensiero, Milano.
- Mendonça José Tolentino 2018, *Elogio della Sete*. Vita e Pensiero, Milano.
- Merleau-Ponty Maurice 2001, *Phénoménologie de la perception* (1945). Gallimard, Paris.
- Merleau-Ponty Maurice 2014, *Il visibile e l'invisibile (Le Visible et l'invisible, 1964)*. Bompiani Epub, Milano.
- North Michael 2013, *Novelty: A History of the New*. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Otto Rudolph 1966, *Il sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale (Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen, 1926)*. Feltrinelli, Milano.
- Pizarro Jeronimo 2014, *O património da sede*, in José Tolentino Mendonça, *A noite abre meus olhos. Poesia reunida*. Assírio & Alvim, Lisboa, 441-446.
- Pound Ezra 1934, *Make it new: Essays*. Faber and Faber, London.
- Weil Simone 2016, *L'ombra e la grazia (La pesanteur et la grâce, 1948)*. Bompiani Epub, Milano.
- Zaccuri Alessandro 2023, *Prefazione*, in José Tolentino Mendonça, *Estranei alla terra*. Crocetti, Roma, 5-12.

A Postcolonial Prayer: Trauma, Heterotopic Spaces, and the Deconstruction of Soviet Discourse in Svjatlana Aleksievič's *Černobyl'skaja Molitva*

Manuel Boschiero
(Università di Verona)

1. The voice of memory

Svetlana (in Russian) /Svjatlana (in Belarusian) Aleksievič¹ is undoubtedly one of the most prominent figures in the international field of post-Soviet literature and beyond. Her cycle *Voices from Utopia (Golosa Utopii)*, which encompasses her entire oeuvre, is an example of hybrid literature combining documentary with fiction. The central theme of the cycle is the narration of the traumas of the Soviet (and post-Soviet) era and the representation of *Homo Sovieticus* through individual voices. The first volume, *The Unwomanly Face of War (U vojny ne ženskoe lico, 1984)*, examines the role of Soviet women in the Second World War and their marginalisation in the official Soviet narrative of the conflict. The second volume, *Last Witnesses (Poslednie svideteli, 1985)*, is also dedicated to the Second World War, while the third, *Zinky Boys (Cinkovye mal'ciki, 1990)*, deals with the Soviet war in Afghanistan. The final two volumes of the series do not focus on the

¹ In this article, any further reference to Aleksievič's first name will follow the Belarusian variant, Svjatlana.

Manuel Boschiero, *A Postcolonial Prayer: Trauma, Heterotopic Spaces, and the Deconstruction of Soviet Discourse in Svjatlana Aleksievič's Černobyl'skaja Molitva*, NuBE, 5 (2024), pp. 159-187.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1560> ISSN: 2724-4202

topic of war: *Černobyl' Prayer. A Chronicle of the Future* (*Černobyl'skaja molitva. Chronika buduščego*, 1997)² explores the consequences of the 1986 nuclear disaster, while *Secondhand Time* (*Vremja second chénd*, 2013) focuses on the aftermath of the collapse of the USSR. *Enchanted by the Death* (*Začarovannye smert'ju*, 1993), which deals with suicide, is not typically included in the cycle as it was subsequently revised and partially incorporated into *Secondhand Time*. The works were created through a distinctive writing method, beginning with an extensive preparatory phase comprising numerous oral interviews conducted by Aleksievič with witnesses, followed by the author's selection, editing, and montage of the different texts.

Growing international recognition of her work has also been accompanied by attention to her efforts as a dissident intellectual and her political activism against the regimes of Lukašénka in Belarus, Putin in Russia, and recently, her role in the Coordination Council of Svjatlana Cichanoŭskaja, the leader of the Belarusian democratic movement in 2020.

Although her success came well before she was awarded the Nobel Prize for Literature in 2015, critical attention increased afterwards, even in the absence of new literary works. Evidence of this can be found in the two monographic volumes dedicated to her by *Canadian Slavonic Papers* (Coleman 2017) and the German journal *Osteuropa* (Tippner et al. 2018). It would be overly simplistic to state that this interest was exclusively due to the Nobel Prize. Instead, the awarding of the prize itself and the growing attention to Aleksievič's work should be seen, at least in part, as a consequence of the acquired centrality of memory of the Soviet past and communism in the field of memory studies (Blacker & Etkind 2013) and European identity. In 2013, Assmann observed the persistence of a divided memory between East and West in Europe, at the same time as Russia has undergone "a

² It should be noted that the various English editions use different titles. In this article, any further reference to the title and the title chapter will follow the translation by Anna Gunin and Arch Tait (Alexievich 2016) and the scientific transliteration.

transformation by reasserting imperial greatness based on a memory projected into a new past” (Assmann 2013, 34). In this regard, Rothberg argued that

only a nonorganic conception of the subjects of memory and historical responsibility can account for the multiple legacies that crisscross a Europe simultaneously postcolonial, postsocialist, post-National Socialist, and postmigrant (Rothberg 2013, 83).

Svjatlana Aleksievič is credited with giving voice to post-Soviet traumatic memory; not only giving meaning to the past but also attempting to decipher the present. Moreover, her deconstruction of the Soviet myth of the “great Victory” not only addresses a central issue in the memory wars that have shaped identity transformation and nation-building processes in the post-Soviet context (Torbakov 2011), but has also acquired renewed urgency today, as the Russian and Belarusian regimes invoke this myth of greatness and heroism (see Posokhin 2019; Bekus 2023), particularly in the context of Russia’s invasions of Ukraine in 2014 and 2022. As Noordenbos has observed, there is a process of weaponisation of memory that is no longer merely metaphorical but tangible reality:

Today, the banner or its replicas insert Russian soldiers into a heroic memory script that anticipates their (supposedly) imminent victory and exonerates their destruction of Ukrainian lives, framing Russia’s unprovoked aggression as a ‘reenactment’ of World War II heroism (Noordenbos 2022, 1300).

2. Critical reception

The complex interplay between fiction and documentary writing is an evident characteristic of Aleksievič’s work. On the one hand, her creative method is based on oral interviews with witnesses and the value of the authentic voices that populate her works (see Marchesini 2017; Lindbladh 2017, 284-285; Sorvari 2022).

On the other hand, Aleksievič's prose exhibits literary characteristics in its composition and structure, situating it within the domain of literary fiction. This hybrid nature has made it difficult to categorise her work (Roesen 2018), which has been defined in several ways: "collective testimony" (Marchesini 2017, who applies the concept coined by Suchich to Aleksievič), "novel of voices" or "history of emotion" (used by Aleksievič herself) (see Sorvari 2022, 103); "a sort of collective auto-fiction" (Roesen 2018, 104), and "documentary novel" (Stępniaik 2019, 162).

Aleksievič has also been accused of 'manipulating' oral testimonies due to discrepancies in the accounts of the same witness in different literary works or editions (Pinkham 2016; Suchich 2021). However, selecting and editing the accounts (as Marchesini notes, "voices speak to the reader through the author" 2017, 316) and placing them within a narrative structure built on editing and montage renders her authorial presence discernible in the text. This endows the author with extraordinary responsibility, requiring her to act as a guarantor of the trust placed in her by the witnesses and the reader's trust in the authenticity of her voices (Roesen 2018, 108).

From the perspective of the trauma narrative, Lindbladh emphasises the necessity to consider Aleksievič's work in relation to the "ambivalence about the act of representing the traumatic past" (Lindbladh 2017, 283, 286) and not on the dichotomy between fact and fiction. Lindbladh claims that this ambivalence, defined by Dori Laub in terms of the witness's "impossibility of telling" and "imperative to tell" (Laub 1992, 78-80), is a pervasive element in the various internally focused, performative monologues that inform the structure of *Voices from Utopia*. The monologues are characterised by extensive use of

exclamation marks, question marks, ellipses, meta-comments regarding the impossibility of representing the traumatic experiences from the past, constantly addressing the Other, but altogether reflecting the hesitant state of mind in relation to the act of testifying (Lindbladh 2017, 288).

The absence of an external perspective, in the form of dialogues or substantial interventions by the author, engenders an implicit ethical involvement by the implicit reader, who becomes, “in turn, a witness to these testimonies” (302).

In addition to searching out manipulations, critics have questioned how editing affects the work, both in terms of literary technique and the authenticity of the content (Roesen 2018, 106). Furthermore, critics have questioned why the author presented the voices as “performed by first-hand witnesses” (Lindbladh 2017, 283). In this regard, the frequent revisions to already published texts are a distinctive aspect of Aleksievič’s oeuvre, characterised by a dialogical quality even in its open-ended, never-ending form (Oushakine 2016).

The relationship between fiction and non-fiction has also prompted critics to examine a range of literary models that emerged from the Soviet tradition of documentary literature above all (Colombo 2017). The Belarusian writer Ales’ Adamovič, an author of documentary prose in the 1970s, is regarded as the author’s mentor by critics and Aleksievič herself (Brintlinger 2017; Lindbladh 2017; Weller 2018). From a perspective of genre, Il’ja Kukulin acknowledges that the origins of Aleksievič’s work (and of similar experiments in the re-actualisation of the genre in contemporary Russian literature) can be traced back to the aesthetics of montage, which emerged in the 1920s. In the 1960s, the montage re-emerged to represent uncensored or partially censored literature, focusing on private, real-life experiences excluded from dominant Soviet narratives (Kukulin 2015, 314, 332-334). Another crucial element of Aleksievič’s work that is subject to critical analysis is the gender perspective (see Vicroy 2021; Britlinger 2017). Aleksievič’s key concept of “voice” represents individual subjectivity in its unique presence in time and space (Sorvari 2022, 106), and her work is populated mainly by women’s voices. Indeed, female voices are “the primary prisms used to communicate traumatic events” (Marchesini 2017, 315). In her analysis, from a gender, trauma, and memory perspective, Sorvari situates *Secondhand Time* within the framework of “literary representations of cultural memory written by women regarding lived experiences of displacement, and dealing with the painful and traumatic memories

of Soviet history through polyphonic narratives” (2022, 2). As Sorvari states, these representations

contest prevailing narratives of cultural memory, identity and belonging and aim to produce new knowledge, which emerges from the fringes and borders of the historical narratives of greatness in the memory politics of Putin’s Russia (17).

The experience of dislocation and the contesting power of Aleksievič’s polyphonic memory highlight the perspective of postcolonial studies applied to the post-Soviet context.³ In 2016, Oushakine defined her as the “first major postcolonial author of post-Communism” (12):

With her cycle, Svetlana Alexievich has established herself as the first major post-colonial author of post-Communism: the daughter of a Ukrainian and Belarusian who uses the Russian language – the only language in which she is completely fluent – to collect and present, from her own subaltern perspective, subaltern accounts of the traumas inflicted by empire. Shaped by the language of the empire, she fractures and fragments it from within, testifying to the fragility of its power (Oushakine 2016, 12).

Similarly, Puleri identifies the writer as an emblematic case in the intersection of the postcolonial paradigm and post-Soviet studies:

Notwithstanding the historians’ enduring reluctance to endorse the methodological hybridization between postcolonialism and post-communism, Aleksievich’s experience reveals once again the presence of multiple points of intersection between the two “post-”: postcolonial linguistic and cultural hybrids, textual and identity de-territorialization, conflictual binary discourses re-emerge in a different form – but,

³ For a reconstruction of the lengthy debate on the intersection between postcolonial and post-Soviet studies, see Puleri (2021).

at the same time, akin to classical colonialism – in the cultural contexts of the new countries that have arisen from the ashes of Communism (2020, 23).

Reference to Aleksievič's work is situated within an in-depth analysis of the theoretical debate on post-Soviet Russophone literature that considers the evolution of this literature in terms of global decentralisation and attempts to free contemporary forms of writing in the Russian language from a Russocentric national (or imperial) perspective. In this interpretative paradigm shift, Aleksievič's work is a noteworthy example of the in-between space of post-Soviet Russophonia in all its diversity, as evidenced by its evolution over time (1-40).

This article analyses *Černobyl' Prayer* in the context of Puleri's and Oushakine's reflections on the postcolonial approach. It puts forth the argument that, if *Voices from Utopia* is a paradigmatic example of post-Soviet postcolonial literature, in *Černobyl' Prayer*, the traumatic Soviet experience is concretely and symbolically condensed into a single place of displacement: the space of Čornobyl'.⁴ The reference to prayer in the title and throughout the text can also be seen through the lens of postcolonial theory: it represents a textual space of individual grief and condensed collective identity, a space of sharing in response to Soviet colonial discourse.

3. The Soviet and Post-Soviet "Culture of War"

Černobyl' Prayer is comprised of three distinct chapters – *Zemlja męrtvych* (*Land of the Dead*), *Venec tvorenija* (*The Crown of Creation*), *Voschiščenie pečal'ju* (*Admiring Disaster*) – each of which is further divided into a series of monologues and choirs. This relatively complex structure is enclosed by two different framing

⁴ In the article, the Ukrainian toponym (Čornobyl') is used to refer to the site of the nuclear catastrophe, whereas the Russian toponym (Černobyl') is employed exclusively when the title of Aleksievič's work is mentioned.

texts, both entitled *Odinokij človečeskij golos* (*A lone human voice*) as well as a further text that serves as the conclusion, *Vmesto épiloga* (*In place of an epilogue*). An additional text, situated before the initial chapter (within the limits of the frame) and entitled *Interv'ju avtora s samoj soboj o propuščennoj istorii i o tom, počemu Černobyl' stavit pod somnenie našu kartinu mira* (*The author interviews herself on missing history and why Černobyl' calls our view of the world into question*) (henceforth *Interview*), is a distinctive element in *Černobyl' Prayer*: it exhibits meta-reflexive qualities that elucidate the author's perspective on her own work and Černobyl'. In this text, Aleksievič underscores the interconnection between the "cosmic" nuclear catastrophe on the one hand and the "social" catastrophe of the dissolution of the USSR on the other:

Сошлось две катастрофы: социальная – на наших глазах уходит под воду огромный социалистический материк, и космическая – Чернобыль. Два глобальных взрыва (2013, 38).⁵

The dual meaning of Černobyl', well documented (see Plokhy 2018, 316; Hundorova 2019, 63), is used here to challenge the dominant Soviet myth of World War II (see Brunstedt 2021, 6-11). This concept was a significant component of Soviet colonial identity discourse during the latter period of the Soviet Union, particularly in relation to the three Soviet Slavic republics (Fedor et al. 2017, 8). In *Černobyl' Prayer*, the collapse of Soviet identity (the "social disaster") accompanying the "cosmic" catastrophe of Černobyl' is frequently depicted as the downfall of the myth of the "great Victory" – a heroic model rooted in war, which now appears inadequate and illusory:

⁵ "Two disasters coincided: a social one, as the Soviet Union collapsed before our eyes, the giant Socialist continent sinking into the sea; and a cosmic one – Chernobyl. Two global eruptions" (Alexievich 2016, 32).

Всю жизнь мы воевали или готовились к войне, столько о ней знаем – и вдруг! Образ врага изменился. У нас появился другой враг. Враги... Убивала скошенная трава. Пойманная рыба, пойманная дичь. Яблоко... Мир вокруг нас, раньше податливый и дружелюбный, теперь внушал страх (Aleksievič 2013, 34-35).⁶

The nuclear disaster challenges the heroic paradigm, which is revealed to be a mechanism for domination and a means of concealing reality. This process of unmasking is a recurring motif in the text and exemplifies the specific dialogue between the author's voice (expressed in this case in *Interview*) and the other voices in the text:

Нужно место действия, чтобы 'проявить мужество и героизм'. И водрузить знамя. Замполит читал заметки в газетах о 'высокой сознательности и четкой организованности', о том, что через несколько дней после катастрофы над четвертым реактором уже развевался красный флаг. Полыхал. Через несколько месяцев его сожрала высокая радиация. Флаг снова подняли. Потом новый... А старый рвали себе на память, запихивали куски под бушлат возле сердца. Потом везли домой... Показывали с гордостью детям... Хранили... Героическое безумие! Но я тоже такой... (Aleksievič 2013, 110-111).⁷

⁶ "All our lives we had been at war or preparing for war; we were so knowledgeable about it – and then suddenly this! The image of the adversary had changed. We'd acquired a new enemy. Or rather enemies. Now we could be killed by cut grass, a caught fish or game bird. By an apple. The world around us, once pliant and friendly, now instilled fear" (Alexievich 2016, 28).

⁷ "We need a stage for our 'displays of courage and heroism'. Somewhere to hoist the flag. The political officer read us news items on the 'high level of political awareness and efficient organization', on how, within a few days of the accident, the red flag was flying over Reactor No. 4. There it proudly fluttered, until a few months later it was ravaged by

Voices more aligned with the Soviet myth also appear, but this does not detract from the deconstruction of the heroic paradigm; on the contrary, it reinforces awareness of its presence, unmasking its claim to reality and exclusivity. It is also important to note that the critique of the myth of victory specifically concerns the Belarusians in their identity as a “partisan republic”, which constitutes the core of their Soviet identity:

The partisan myth – that the entire republic had united under the banner of Soviet statehood to fight the German occupation – became the basis of collective identity for postwar Belarusian society; this process was achieved, at least in part, by the elimination of any discussion of local collaboration with the Germans, the non-Soviet Belarusian independence movement, or local resistance to partisan activity. Built on a hero myth of loyalty and thoroughly Russified, Belarus gained a reputation as the “most Soviet of the Soviet republics” – inter alia, this meant that it had lost its memory (Lewis 2013, 200).

The term “partisan” is used several times in *Černobyl’ Prayer* testimonies. Those defined as such are the soldiers encamped near the nuclear power plant, as well as those responsible for guarding the Čornobyl’ exclusion zone (the zone with the highest levels of radioactive contamination, where access and habitation were restricted):

Призвали на службу... А служба такая: не пропускать в выселенные деревни местных жителей. Стояли заслонами вблизи дорог, строили землянки, наблюдательные вышки. Звали нас почему-то ‘партизанами’. Мирная жизнь.

the tremendous radiation. So they raised a new flag. And another. The old one was kept as a souvenir. They ripped it into shreds and shoved it under their jackets next to their hearts. Then they took the rags back home, showed them off proudly to their children. They preserved them. Heroic lunacy! But I was just the same, no better” (Alexievich 2016, 103).

А мы стоим... Одеты по-военному. Крестьяне не понимали, почему, например, нельзя забрать со своего двора ведро, кувшин, пилу или топор. Собрать урожай. Как им объяснить? (Aleksievič 2013, 84).⁸

The individuals fleeing Soviet military forces and subjected to forced relocation most closely resembled partisans: “Солдаты нас не пускали. Омоновцы. Так мы ночью... Лесными тропками. Партизанскими” (Aleksievič 2013, 58).⁹ If “[t]he partisans’ heroics were the proof in the pudding of Soviet Belarusian identity” (Lewis 2017, 377), that paradigm had been subverted, and the hegemonic discourse contested. The deconstruction is achieved not only by exposing the illusory nature of a heroic and war paradigm incapable of dealing with the Čornobyl’ disaster, but also by reversing the perspective: if in the Soviet myth, the “great Victory” was based on the agency of the collective – “it was the political body which both suffered and retaliated, and finally claimed victory” – and the individual dimension of the trauma (Lewis 2017, 379), the victim’s perspective, was denied, in *Černobyl’ Prayer* it becomes instead the very center of the narration. Nevertheless, the dismantling of the heroic narrative of the Soviet victory does not lead to a denial of the heroism of those who worked at Čornobyl’. As Aleksievič notes, their heroism is fundamentally different (and parallels with the war are refuted again):

⁸ “I got called up for service. And our duty was not letting the local people back into evacuated villages. We stood in lines near the roads, we built dugouts and look-out towers. For some reason, the locals called us ‘partisans’. This was peacetime, but there we stood, decked out in our army gear. The peasants couldn’t understand why they weren’t allowed, say, to fetch a bucket from their yard, a jug, a saw, an axe. Or get the crops in. How could you explain it?” (Alexievich 2016, 76).

⁹ “We came back together. The soldiers and riot police wouldn’t let us in, so we came by night. Took the forest footpaths. The partisan paths” (Alexievich 2016, 52).

Они – герои. Герои новой истории. Их сравнивают с героями Сталинградской битвы или сражения под Ватерлоо, но они спасали нечто большее, чем родное отечество, они спасали саму жизнь. Время жизни. Живое время” (Alexievich 2013, 36).¹⁰

4. An unfinished interview, a text in progress

As previously stated, *Interview* addresses the Soviet myth of victory. However, the textual variations in the several editions reveal an evolution of the deconstruction of this myth. The open character of the entire cycle of *Voices from Utopia* has already been discussed. As Ouskhakine notes:

This “polyphony” of experience and remembrance, or (to evoke another Bakhtinian term) the inherent “unfinalizability” of the dialogic exchange that Alexievich generates between testimonies, also affected the biographies of the books themselves. Their method of composition invited frequent revisions and additions, and almost every book was altered after first publication (2016, 10).

Černobyl’ Prayer is no exception. The first edition appeared in 1997, preceded by a partial periodical publication and followed by other editions, with significant variations over the years.¹¹ In *Interview*, the changes between the first and later

¹⁰ “They were heroes. Heroes of the new history. Sometimes compared to the heroes at the Battle of Stalingrad or the Battle of Waterloo, but they were saving something greater than their homeland. They were saving life itself. Life’s continuity” (Alexievich 2016, 29).

¹¹ This open and, at the same time, philologically intricate condition is also reflected variously in the translated editions (see Karpusheva 2017; Zink 2018). Due to space limitations, this article will not provide an exhaustive analysis of the textual differences between the various editions of *Černobyl’ Prayer*. Instead, it will focus on a few examples related to the deconstruction of the Soviet myth of victory and, in the final paragraph, the form of the prayer.

editions (including the title) are so substantial that it would be more accurate to consider it a new text rather than a revised one. In the first edition, the reference to the myth of Soviet victory is merely indirect: “Наша история – это история страдания. Страдание – наш культ. Наше убежище. Мы загипнотизированы им” (Aleksievič 1997, 27).¹² However, in later editions, *Interview* deals with the issue openly and thoroughly, clearly defining the Soviet discourse as a “culture of war”:

Искали шпионов и диверсантов, ходили слухи, что авария – запланированная акция западных спецслужб, чтобы подорвать лагерь социализма. Надо быть бдительными. Эта картина войны... Эта культура войны рухнула у меня на глазах (Aleksievič 2013, 35).¹³

Interview shifts perspective, moving from the “history of suffering” in the first edition to the “culture of war”. Although the theme was already present in *Unwomanly Face of War*, over time, it became a central topic in interviews and public speeches, especially in the context of the post-Soviet era and the emergence of discourse on Soviet nostalgia in the Belarusian and Russian regimes. In the Nobel Lecture, Aleksievič similarly argues:

I lived in a country where dying was taught to us from childhood. We were taught death. We were told that human beings exist in order to give everything they have, to burn out, to sacrifice themselves. We were taught to love people with weapons. Had I grown up in a different country, I couldn't have traveled this path. Evil is cruel,

¹² “Our history is a history of suffering. Suffering is our cult. Our refuge. We are hypnotised by it”. If not specified otherwise, translations are by the article’s author.

¹³ “They were looking for spies and saboteurs. The accident was rumoured to be a Western intelligence operation designed to undermine the Socialist order. We needed to stay vigilant. It was a picture of war. This culture of war crumbled before my eyes” (Alexievich 2016, 29).

you have to be inoculated against it. We grew up among executioners and victims (2015).

In comparable terms, Aleksievič is referring to repression in Belarus' following the protests against Lukašėnka's falsification of results during the presidential elections in 2020 and the full-scale Russian invasion of Ukraine in 2022. In an interview with the Ukrainian international TV channel Freedom on 27 December 2022, Aleksievič observed:

Я поняла, что мы – люди войны. Это вся наша культура. Говорят о великой русской культуре, но главное в этой 'великой русской культуре' – это культура войны. Я помню своё поколение, даже поколение моей внучки, которой сейчас 17 лет... Их учат убивать и умирать. Другого нет. Это главный наш опыт.

[...] Потому что вся наша культура не основана на любви (Ajmurzaev 2022).¹⁴

5. Čornobył' as a heterotopia

In its semantic stratification, the space of Čornobył' can be defined a heterotopia. The concept of heterotopia, used by Michel Foucault in his essay *Des espaces autres* (1984), identifies real but different and other places that have the power to contain within an infinite number of juxtaposed other incompatible spaces. The use of heterotopic space has been broadly addressed in a postcolonial perspective (see Villet 2018; Wygoda 2021; Burrows 2008) and in the context of post-Soviet literatures. Chernetsky applies it to postmodern writing and uses it less to

¹⁴ "I realised that we are people of war. That is our whole culture. They talk about the great Russian culture, but the main thing in this 'great Russian culture' is the culture of war. I remember my generation, even the generation of my granddaughter, who is now 17 years old... They are taught to kill and to die. There is no other way. That is the main experience we have. [...] Because our whole culture is not based on love".

indicate places (“what the text describe”) and more what texts can be (the condition of a text where “multiple textual regimes come into contact to create a new symbiotic identity”), “a chronotope of coexistence that is simultaneously affirmed and ironically subverted” (Chernetsky 2007, 90). In his analysis, Puleri employs the concept of heterotopia to explore the marginal narratives of Ukrainian Russo-phone writer Aleksej Nikitin. Nikitin, as Puleri notes, “constructs his texts as literary heterotopias to deterritorialise the post-Soviet experience” (2020, 138). The association of Chernobyl with heterotopia is not new. Stone (2013) explored this concept through the lens of dark tourism. In *Černobyl’ Prayer*, this theme is also present (*In place of an epilogue*), but a central role is reserved for the rupture of time. Foucault emphasises how heterotopia also presupposes heterochrony:

Heterotopias are most often linked to slices in time – which is to say that they open onto what might be termed, for the sake of symmetry, heterochronies. The heterotopia begins to function at full capacity when men arrive at a sort of absolute break with their traditional time (Foucault 1986, 26).

Čornobyl’ can be considered a tangible manifestation of the rupture in the flow of time. It is an apocalyptic temporality where beginning and end coincide, where time itself collapses, as Aleksievič emphasises in *Interview*: “Когда мы говорим о прошлом или о будущем, то вкладываем в эти слова свои представления о времени, но Чернобыль – это прежде всего катастрофа времени” (Aleksievič 2013, 30).¹⁵

Another example of time-related heterotopia can be observed in the cemetery. As Foucault notes, it is “a highly heterotopic place since, for the individual, the cemetery begins with this strange heterochrony, the loss of life, and with this quasi-eternity in which her permanent lot is dissolution and disappearance” (Foucault

¹⁵ “When we talk about the past or the future, we read our ideas about time into those words; but Chernobyl is, above all, a catastrophe of time” (Alexievich 2016, 24).

1986, 26). In *Černobyl' Prayer*, the post-apocalyptic world of Čornobyl' is depicted as an inverted cemetery, where the living, too, experience the loss of their former lives and bear witness to the disappearance and dissolution of the bodies of their loved ones. As Marchesini notes, there is often an “‘inversion of the perspective’, bodies are objectified, whereas objects are personified and acquire human-like traits” (2017, 320). Consequently, individuals who succumb to radiation-related illnesses, such as firefighter Ignatenko, are defined as “reactors” while objects are buried as if they were people: “Платья, сапоги, стулья, гармошки, швейные машинки... Закапывали в ямы, которые называли ‘братскими могилами’” (Aleksievič 2013, 92).¹⁶ The dehumanisation of the afflicted and the deceased evokes the Soviet model of heroism, as heroes are akin to state-owned objects:

Всем говорили одно и то же, что отдать вам тела ваших мужей, ваших сыновей мы не можем, они очень радиоактивные и будут похоронены на московском кладбище особым способом. В запаянных цинковых гробах, под бетонными плитками. И вы должны этот документ подписать. Нужно ваше согласие. Если кто-то возмущался, хотел увезти гроб на родину, его убеждали, что они, мол, герои и теперь семье уже не принадлежат. Они уже государственные люди... Принадлежат государству (Aleksievič 2013, 24).¹⁷

Due to radiation, these bodies are to be isolated and hidden, both alive and dead.

¹⁶ “Dresses, boots, chairs, accordions, sewing machines. Buried it all in pits, which we called ‘communal graves’” (Alexievich 2016, 87).

¹⁷ “They told everyone the same thing: that they couldn’t give us the bodies of our husbands and sons, they were highly radioactive and would be buried by some special method in a Moscow cemetery. In sealed zinc coffins, under slabs of concrete. And we had to sign some paperwork, they needed our consent. They drummed it into anyone who was unhappy and wanted to take the coffin back home that the dead were now heroes and no longer belonged to their families. They were public property, belonged to the state” (Alexievich 2016, 18-19).

In the second text entitled *A Lone Human Voice*, Valentina Timofeevna Apanasevič, the wife of a Čornobyl' liquidator, recalls:

Я сама читала, что могилы чернобыльских пожарников, умерших в московских госпиталях и похороненных под Москвой в Митино, люди обходят стороной, своих мертвых возле них не кладут. Мертвые боятся, не говоря о живых (Aleksievič 2013, 297).¹⁸

Nevertheless, these bodies are the extreme product of the “culture of war” that demands self-sacrifice. The deconstruction of the Soviet heroic discourse observed in *Čornobyl' Prayer* is also reflected in the body's dissolution. The heroes of Čornobyl' do not exemplify the abstract, normocentric model of the Soviet body. Instead, they are bodies devastated by radioactive contamination, bearing the indelible marks of sacrifice and violence. These individuals have become emblematic of a society “that has staked everything on the collective, on the typical and a utopian ideal of humanity and has cared little for the individual, which it has often sacrificed without hesitation” (Imposti 2014, 13). This perspective is further illuminated through the account of Vasilij Ignatenko's wife, in the initial text entitled *A Lone Human Voice*:

Одели в парадную форму, фуражку на грудь положили. Обувь не подобрали, потому что ноги распухли. Бомбы вместо ног. Парадную форму тоже разрезали, натянуть не могли, не было уже целого тела. Все – кровавая рана (Aleksievič 2013, 23).¹⁹

¹⁸ “I had read myself that people gave a wide berth to the graves of the Chernobyl firemen who had died in Moscow hospitals and been buried nearby in Mitino. Local people wouldn't bury their own dead alongside them. The dead afraid of the dead ... to say nothing of the living” (Alexievich 2016, 291).

¹⁹ “They put him in his dress uniform, with the service cap on his chest. They didn't pick any shoes out because his feet were too swollen. He had balloons for legs. They had to

The portrayal of deformed and mutilated corpses is a recurring theme in the work. Although these descriptions are presented as individual testimonies within *Černobyl' Prayer*, they ultimately represent the collective trauma of Čornobyl', encompassing both the "cosmic" and the "social" dimensions. The conjunction of these two meanings is underscored by the resonance amongst the various monologues, created by the montage and the compositional structure, and reinforced by the author's subsequent modifications.

However, it would be a mistake to restrict the concept of heterotopia to the depiction of the physical space of Čornobyl' alone. In light of the textual interpretations of heterotopia made by Chernetsky (2007) and Puleri (2020), *Černobyl' Prayer* itself represents a heterotopia. Aleksevič's endeavour to depict the Soviet trauma through a polyphonic multitude of voices can be regarded as a heterotopic space of multifaceted memory, wherein the Soviet traumatic experience is reconstructed.

6. A prayer to write back

In the context of the cycle *Voices from Utopia*, *Černobyl' Prayer* is the only work that refers to a specific textual typology in its title. The explanation for the title can be found in the second text *A lone human voice*: "Мы будем ждать с ним вместе. Я буду читать свою чернобыльскую молитву... Он – смотреть на мир детскими глазами..." (Aleksievič 2013, 298).²⁰ These are the last words of Valentina Apanasevič. Nevertheless, the multitude of references (which are frequently generic) is a pervasive presence that permeates the entire text, thereby reinforcing the connections between the various voices:

slit the dress uniform too, they couldn't pull it on his mess of a body. All just one gory wound" (Alexievich 2016, 18).

²⁰ "We will wait for him together. I will say my Chernobyl prayer, and he will look at the world with the eyes of a child ..." (Alexievich 2016, 292).

Снег. Ветер. Погода лютая. Священник служит панихиду. Читает молитву. С непокрытой головой. [...]

О чем я молюсь? Спросите меня: о чем я молюсь? Я не в церкви молюсь. Дома... Утром или вечером. Когда все спят. Я хочу любить. Я люблю! Я молюсь за свою любовь (Aleksievič 2013, 183, 119).²¹

Karpusheva identifies the traditional Slavic death lament as the *Černobyl' Prayer's* reference model for expressing trauma, noting that

like death laments that offer verbal means to overcome cosmic, epistemological, and ideological ruptures in the regular flow of life, Aleksievich's narrative aspires to bridge the ideological, epistemological, and cosmic ruptures Chornobyl' brought about (2017, 262).

Notwithstanding Karpusheva's emphasis on the distinction between prayer and lament concerning the addressee (who, in the case of lament, is not the deity but the community), this distinction may be relatively peripheral in the context of *Černobyl' Prayer*. What primarily engages Aleksievič is the performative, both individual and choral, dimension of prayer, combined with the expression of mourning in lament. The dialogue between the different voices in the text is further consolidated into a collective dimension (a "Čornobyl' prayer", indeed) by the reference to prayer, further reinforced by the narrative structure (the soldiers' choir, the folk choir, the children's choir), but also arises from the performative and dialogical orientation of the text towards the other, which, as Lindbladh (2017) suggests, stimulates the ethical responsibility of the implied reader.

²¹ "Snow, strong winds, atrocious weather. The priest was conducting the funeral service, reciting the prayer, bareheaded" (Alexievich 2016, 179). "What do I pray for? If you were to ask me what I pray for ... I say my prayers at home, not in church. In the morning or evening, when everyone is asleep. I want to feel love. I do feel love! And I pray for that love" (113).

The appearance of the expression “Чернобыльская молитва” (“Chernobyl prayer”) in the second *A Lone Human Voice* provides additional interpretative value to the two texts and a response to the construction of a dimension of identity based on sacrifice. Both texts describe a love shaped by care. They are characterised by a representation of emotional and bodily proximity of two women who care for their dying husbands despite the high radiation levels to which their bodies have been exposed. The first text, the account of Ljudimila Ignatenko, begins with the following words: “Я не знаю, о чем рассказывать... О смерти или о любви?” (Aleksievič 2013, 11).²²

The construction of an “us” based on a non-domination model that prioritises care for the other can be seen as a form of proximity that responds to the production of social distance and the othering mechanisms of power. This response is significantly informed by the perspective of women (the two lone human voices are both female). The same proximity is also evident in Aleksievič’s method of interviewing, in which she provides support and assistance to witnesses to help them find their voice (see Vicroy 2021).

As in other cases, there is intertextual resonance between one voice and the other to create a dense network of transversal nodes of meaning. In *Monolog o tom, čto tol’ko vo zle čelovek izoščren, no on prost i dostupen v nechitrych slovach ljubvi* (*Monologue on how man is crafty only in evil, but simple and open in his words of love*), where the witness is a hermit living in the dead zone, the words of the two lonely human voices seem to resonate:

Молюсь я просто... Читаю про себя... Господи, возвах меня! Услыши! Только во зле человек изощрен. Но как он прост и доступен в нехитрых словах любви.

[...]

²² “I don’t know what to tell you about. Death or love?” (Alexievich 2016, 6).

Слово абсолютно соответствует тому, что в душе, только в молитве, в молитвенной мысли. Я физически это ощущаю. Господи, возвах меня! Услыши!

И человек тоже... (Aleksievič 2013, 80).²³

An examination of *Interview* reveals that the reference to prayer, which historically reflects the phenomenon of religious revival linked to the collapse of ideology in the 1980s, is made explicit in subsequent editions from 2006 onwards:

Рядом с Чернобылем все начинали философствовать. Становились философами. Храмы опять заполнились людьми... Верующими и недавними атеистами... Искали ответов, которые не могли дать физика и математика. Трехмерный мир раздвинулся, и я не встречала смельчаков, которые бы снова могли поклясться на библии материализма (Aleksievič 2013, 32-33).²⁴

Prayer thus plays a dual role in contesting the discourse of power and in uniting the polyphony of voices in the search for a new collective dimension that is both universal and situated in the post-Soviet space. Once again, the cosmic meaning of 'Čornobyl' merges with the social to shape the perspective of the post-Soviet condition. This 'situated we' is also given greater emphasis in the text added to *Interview* starting with the 2006 edition:

²³ "My prayer is simple. I say it silently. 'Lord, I cry unto me! Give ear!' Man is crafty only in evil, but he's so simple and open in his plain words of love [...] The word genuinely attunes to what's in our soul only in prayer, and in prayerful thoughts. I can feel it physically. 'Lord, I cry unto me! Give ear!' And man too" (Alexievich 2016, 75).

²⁴ "Everybody near Chernobyl began to philosophize. They became philosophers. The churches filled up again with people – with believers and former atheists. They were searching for answers that could not be found in physics or mathematics. The three-dimensional world came apart, and I have not since met anyone brave enough to swear again on the bible of materialism" (Alexievich 2016, 26).

Имя моей маленькой, затерянной в Европе страны, о которой мир раньше почти ничего не слышал, зазвучало на всех языках, она превратилась в дьявольскую черновыльскую лабораторию, а мы, белорусы, стали черновыльским народом (Aleksievič 2013, 31).²⁵

If, as Lewis (2013, 200) observed, the Belorussian Soviet identity, founded upon the partisan myth, rendered Belorussian SSR the most Soviet of Soviet republics, Aleksievič instead – who had been writing *Černobyl' Prayer* since the 1990s – situates the new Belarusian post-Černobyl' identity at the core of the post-Soviet condition characterised by dislocation and deterritorialization.

Indeed, in recent decades, contemporary Belarusian identity and culture have very often been associated with a state of “in-betweenness, hybridity and even transculturation” (Posokhin 2021, 253), as well as with the concept of *pogranič'e* (borderland) (Bobkov 2005; see also Oushakine 2017; Ghilarducci 2022), a peculiar condition rooted in the country's historical, cultural and linguistic development, but at the same time somewhat prototypical of the post-Soviet postcolonial condition. Similarly, the definition of Belarusians as the people of Černobyl' (“Černobyl'skij narod”) in *Černobyl' Prayer* also refers to the social meaning of the disaster, to the collapse of Soviet imperial modernity and its myths, which contributes to the generation of the heterotopic space of Černobyl', an in-between space that ultimately also embodies, in condensed form, the indelible traces of the Soviet colonial experience and its overcoming. In *Interview*, the intensification of the first-person plural in the narrative starting from the 2006 edition occurs in parallel with that of the first person, which emphasizes, on the one hand, the author's role as a witness (“– Я – свидетель

²⁵ “The name of my small country, lost in some corner of Europe, which until then the world had heard almost nothing about, now blared out in every language. Our land became a diabolical Chernobyl laboratory, and we Belarusians became the people of Chernobyl” (Alexievich 2016, 25).

Чернобыля...”; Aleksievič 2013)²⁶ and, on the other, the challenge and awareness of her own responsibility as a writer: “Через год после катастрофы меня кто-то спросил: ‘Все пишут. А вы живете здесь и не пишете. Почему?’” (Aleksievič 2013, 31).²⁷

7. Conclusion

The specificity of *Černobyľ’ Prayer* within the cycle *Voices from Utopia* lies in the peculiar condensation in the space (and time) of Čornobyľ’ of the trauma of the Soviet experience and the deconstruction of the Soviet identity discourse embodied in the myth of victory, but also in the post-Soviet Belarusian identity. Čornobyľ’ itself can be defined as a contagious and uncontrollable heterotopia, which is situated in the former periphery of the USSR, but, at the same time, it also invisibly traverses spaces and crosses boundaries, both physically and metaphorically. As a result of this condensation, the postcolonial discourse in *Černobyľ’ Prayer* is particularly evident and is amplified by textual changes made after the first edition.

In conclusion, the text can be considered a heterotopic space, constituted by a polyphonic montage of different voices, through which the fragmented memory of the Soviet experience is reconstructed and the traumatic past worked through (LaCapra 2001, 86-91). The reference to prayer in the title and its recurrence throughout the text serves to give voice to individual grief, but to create a space for sharing. This can be seen as a response to the Soviet colonial discourse.

²⁶ “I am a witness to Chernobyl” (Alexievich 2016, 24).

²⁷ “A year after the disaster, someone asked me, ‘Everybody is writing. But you live here and write nothing. Why?’” (Alexievich 2016, 24).

Černobyl' Prayer is thus a prayer that rises from the margins: from the apocalyptic space of Čornobyl', from the former Belarusian periphery of the Soviet empire, and also from the gendered marginalisation of women, to create a new dimension of coexistence. The reference to prayer also helps to join together a multiple “we” at the narrative level: it is a reference to all humanity and the trauma of the Soviet experience, and it is also the “we” situated in the Belarusian post-Soviet situation. In the end, Aleksievič's ethical and political responsibility to write back arises from this identity perspective.

References

- Ajmurzaev Saken 2022, *Belarus okkupirovana RF! Mir zavisit ot Ukrainy*. Interview Aleksievič, programma Ljudi dobroj voli. Telekanal Freedom, 28.12, <https://youtu.be/QbSSMeUSAvs> [01/07/2024]
- Aleksievič Svetlana 1997, *Černobyl'skaja molitva. Chronika buduščego*, Ostož'e, Moskva.
- Aleksievič Svetlana 2013, *Černobyl'skaja molitva. Chronika buduščego* (Ostož'e, Moskva, 1997). Vremja, Moskva.
- Alexievich Svetlana 2016, *Chernobyl Prayer. A Chronicle of the Future* (Černobyl'skaja molitva. Chronika buduščego, 1997), Engl. transl. by Anna Gunin; Arch Tait. Penguin Books “Penguin Classics”, London.
- Alexievich Svetlana 2015, *Nobel Lecture*, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/lecture/> [01/07/2024]
- Assmann Aleida 2013, *Europe's Divided Memory*, in Uilleam Blacker et al. (ed.), *Memory and theory in Eastern Europe*. Palgrave Macmillan “Palgrave Studies in Cultural and Intellectual History”, New York, 25-43.
- Bekus Nelly 2023, *Reassembling Society in a Nation-State: History, Language, and Identity Discourses of Belarus*. Nationalities Papers, 51(1), 98-113.

- Blacker Uilleam, Etkind Aleksandr 2013, *Introduction*, in Uilleam Blacker et al. (ed.), *Memory and theory in Eastern Europe*. Palgrave Macmillan “Palgrave Studies in Cultural and Intellectual History”, New York, 1-22.
- Bobkov Igor’ 2005, *Étika pogranič’ja: transkulturnost’ kak beloruskij opyt*. Perekrestki, 3-4, 127-136, [https://ru.ehu.lt/wp-content/uploads/2017/10/Cross Road 3-4 2005.pdf](https://ru.ehu.lt/wp-content/uploads/2017/10/Cross_Road_3-4_2005.pdf) [01/10/2024]
- Brintlinger Angela 2017, *Mothers, Father(s), Daughter: Svetlana Aleksievich and The Unwomanly Face of War*. Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne Des Slavistes, 59 (3-4), 196-213.
- Brunstedt Jonathan 2021, *Introduction: War and the Tensions of Patriotism*, in *The Soviet Myth of World War II: Patriotic Memory and the Russian Question in the USSR*. Cambridge University Press “Studies in the Social and Cultural History of Modern Warfare”, Cambridge, 1-34.
- Burrows Victoria 2008, *The Heterotopic Spaces of Postcolonial Trauma In Michael Ondaatje’s Anil’s Ghost*. Studies in the Novel, 40 (1-2), 161-177.
- Chernetsky Vitaly 2007, *Mapping Postcommunist Cultures: Russia and Ukraine in the Context of Globalization*. McGill Queen’s University Press, Montreal.
- Coleman Heather J. (ed.) 2017, Special Issue: *Svetlana Aleksievich: the writer and her times*. Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne Des Slavistes, 59 (3-4).
- Colombo Duccio 2017, *Ceci c’est la pipe: come si racconta l’assedio di Lenigrado*, in Laura Piccolo (a cura di), *Violazioni. Letteratura, cultura e società in Russia dal crollo dell’Urss ai nostri giorni*. RomaTre Press, Roma, 37-66.
- Fedor Julie et al. 2017, *Introduction: War and Memory in Russia, Ukraine, and Belarus*, in Julie Fedor et al. (ed.), *War and Memory in Russia, Ukraine and Belarus*. Palgrave Macmillan “Palgrave Macmillan Memory Studies”, Cham, 1-40.
- Foucault Michel 1986, *Of Other Spaces (Des espaces autres, 1984)*, Engl. transl. by Jay Miskowiec. Diacritics, 16 (1), 22-27.

- Ghilarducci Manuel (2022), *(Un)representing Belarus(ianness): Ihar Babkoŭ's Adam Klakotski and His Shadows (2001)*. Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne Des Slavistes, 64 (2-3), 274-295.
- Hundorova Tamara 2019, *The Post-Chornobyl Library: Ukrainian Postmodernism of the 1990s* (Pisljačornobyl's'ka biblioteka: Ukrajins'kyj literaturnyj postmodern, 2005), Engl. transl. by Sergiy Yakovenko. Academic Studies Press "Ukrainian studies", Boston.
- Imposti Gabriella Elina 2014, *Metamorfosi del corpo nella cultura (post)sovietica*. Between, IV (7), <http://www.Between-journal.it/> [01/07/ 2024].
- Karpusheva Anna 2017, *Svetlana Aleksievich's Voices from Chernobyl: between an oral history and a death lament*. Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne Des Slavistes, 59 (3-4), 259-280.
- LaCapra Dominick 2001, *Writing history, writing trauma*. John Hopkins University Press "Parallax: Re-visions of Culture and Society", Baltimora and London.
- Laub Dori 1992, *An Event without a Witness: Truth, Testimony, and Survival*, in Shoshana Felman, Dori Laub (ed.), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Routledge, New York, 75-92.
- Lewis Simon 2013, *Toward Cosmopolitan Mourning: Belarusian Literature between History and Politics*, in Uilleam Blacker et al. (ed.), *Memory and Theory in Eastern Europe*. Palgrave Studies in Cultural and Intellectual History, Palgrave Macmillan, New York, 195-215.
- Lewis Simon 2017, *The "Partisan Republic": Colonial Myths and Memory Wars in Belarus*, in Julie Fedor et al. (ed.), *War and Memory in Russia Ukraine and Belarus*. Palgrave Macmillan "Palgrave Macmillan Memory Studies", Cham, 371-396.
- Lindbladh Johanna 2017, *The polyphonic performance of testimony in Svetlana Aleksievich's Voices from Utopia*. Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne Des Slavistes, 59 (3-4), 281-312.

- Kukulin Il'ja 2015, *Mašiny zašumevšego vremeni. Kak sovetskij montaž stal metodom neoficial'noj kul'tury*. Novoe Literaturnoe Obozrenie "Naučnaja biblioteka", Moskva.
- Marchesini Irina 2017, *A new literary genre. Trauma and the individual perspective in Svetlana Aleksievich's Chernobyl'skaia molitva*. Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne Des Slavistes, 59 (3-4), 313-329.
- Noordenbos Boris 2022, *Memory wars beyond the metaphor: Reflections on Russia's mnemonic propaganda*. Memory Studies, 15 (6), 1299-1302.
- Oushakine Serguei 2016, *Neighbours in memory. Svetlana Alexievich: the first major postcolonial author of post-Communism*. Times Literary, Supplement 18.11, 10-12.
- Oushakine Serguei 2017, *How to Grow out of Nothing: The Afterlife of National Rebirth in Postcolonial Belarus*. Qui Parle, 26 (2), 423-490.
- Pinkham Sophie 2016, *Witness Tampering. Nobel Laureate Svetlana Alexievich Crafts Myths, not Histories*. New Republic, 29.08, <https://newrepublic.com/article/135719/witness-tampering> [01/07/2024]
- Plokhyy Serhii 2018, *Chernobyl. History of a Tragedy*, Penguin Books, London.
- Posokhin Ivan 2019, *Soft Belarusization: (Re)building of Identity or "Border Reinforcement"?*. Colloquia Humanistica, 8, 57-78, <https://journals.ispan.edu.pl/index.php/ch/article/view/ch.2019.005/4988> [01/07/2024].
- Posokhin Ivan 2021, *The Alienated Homeland in Sasha Filipenko's The Former Son*. NuBE, 2, 251-274.
- Puleri Marco 2020, *Ukrainian, Russophone, (Other) Russian*, Peter Lang Verlag "Postcolonial Perspectives on Eastern Europe", Berlin.
- Puleri Marco 2021, *Ripensare il post-sovietico. Un'introduzione*. ESamizdat. Rivista Di Culture Dei Paesi Slavi, 14, 7-17. <https://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/article/view/115> [01/07/2024]
- Roesen Tina 2018, *Zwischen den Stühlen: Dokument und Fiktion bei Svetlana Aleksievič*. Osteuropa, 68 (1-2), 99-108.

- Rothberg Michael 2013, *Between Paris and Warsaw: multidirectional memory, ethics, and historical responsibility*, in Uilleam Blacker et al. (ed.), *Memory and theory in Eastern Europe*. Palgrave Macmillan "Palgrave Studies in Cultural and Intellectual History", New York, 81-101.
- Sorvari Maria 2022, *Displacement and (Post)memory in Post-Soviet Women's Writing*. Palgrave Macmillan "Palgrave Studies in Contemporary Women's Writing", Cham.
- Stępnia Anna 2019, *Obraz sovětského člověka v románech světlany Aleksievich Černobyl'skaja Molitva. Chronika Budoucího*. Acta Universitatis Lodzianae. Folia Litteraria Rossica, 12, 161-172.
- Stone Philip R. 2013, *Dark Tourism, Heterotopias and Post-Apocalyptic Places: The Case of Chernobyl*, in Leanne White, Elspeth Frew (ed.), *Dark Tourism and Place Identity. Managing and interpreting dark places*. Routledge, Melbourne, 70-93.
- Suchich Igor' 2021, "Vremja..." Aleksievich: čto i kak?. Novyj mir, 1, <https://nm1925.ru/articles/2021/01-2021/vremya-Aleksievich-cto-i-kak/> [01/07/2024]
- Tippner Anja et al. (ed.) 2018, *Nackte Seelen. Svetlana Aleksievich und der „Rote Mensch“*. Themenheft der Zeitschrift Osteuropa, 68 (1-2).
- Torbakov Igor' 2011, *History, Memory and National Identity: Understanding Politics of History and Memory Wars in Post-Soviet Lands*. Demokratizatsiya, 19 (3), 209-232.
- Vicroy Laurie 2021, "It's More Terrible Not to Remember": Alexievich and Women's War Literature. Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal, 54 (4), 65-81.
- Weller Nina 2018, *Vielstimmige Gegengeschichten Kriegserfahrung, Kriegserzählung*. Osteuropa, 68 (1-2), 165-182.
- Wygoda Frank T. 2021, *Strasbourg, the crossroads and the borderline: Poetics of heterotopia in contemporary literature*. Journal of Postcolonial Writing, 57 (3), 344-357.

Zink Andrea 2018, *Die Katastrophe, der Schmerz und die Liebe. Svetlana Aleksievičs Annäherung an Tschernobyl*. Osteuropa, 68 (1-2), 197-209.

MISCELLANEA

A cura di
Gabriella Pelloni

Architetture metaforiche e spazi nascosti nei romanzi di Peter Høeg

Bruno Berni

(Istituto Italiano di Studi Germanici)

Secondo un'affermazione di Renzo Piano in una sua recente intervista, “gli scrittori nutrono una gelosia profonda per gli architetti, che costruiscono cose”, mentre “gli architetti sono gelosi degli scrittori, che costruiscono mondi” (Cazzullo 2022). Nell'esprimere tale confronto, Piano pensava forse a Italo Calvino, tra gli autori che hanno influenzato gli *Urban Studies* (Petronella 2021). Ma si può supporre che tanto maggiore sia l'invidia degli architetti nelle occasioni in cui gli scrittori, invece di creare interi mondi, si occupano semplicemente di costruire edifici, proprio come loro. Molti autori creano infatti strutture architettoniche nelle quali ambientare la trama dei loro romanzi, costruendo elementi dotati spesso di un'importanza decisiva, che vengono persino disegnati, come si fa con le architetture vere, per permettere al lettore di seguire gli spostamenti: pensiamo all'abbazia del *Nome della rosa* di Eco, o al palazzo di *La vie, mode d'emploi* di Perec.

Tuttavia, nonostante ciò che degli architetti pensa Nietzsche, secondo il quale “im Bauwerk soll sich der Stolz, der Sieg über die Schwere, der Wille zur Macht versichtbaren” (Nietzsche 1969, 112),¹ forse l'invidia nasce soprattutto perché, contrariamente agli edifici degli architetti, solo a quelli creati in letteratura è

¹ “Nella costruzione deve rendersi visibile l'orgoglio, la vittoria sulla gravità, la volontà di potenza” (Nietzsche 1970, 115).

davvero concesso ottenere “la vittoria sulla gravità” che dona agli scrittori una libertà che agli architetti non è concessa. Spesso è proprio in tale potenzialità creativa, in quelle pieghe della realtà concreta, che la finzione letteraria trova o persino crea i suoi spazi di azione. Perché uno scrittore ha molte possibilità: gli è permesso usare strutture architettoniche esistenti, per dare al lettore una parvenza di adesione alla realtà, gli è concesso crearne di nuove, per marcare la realizzazione di uno spazio – anche fantastico – piegato alle sue necessità, ma soprattutto gli è possibile modificare architetture – esistenti o plausibili – secondo le esigenze della trama oppure affiancare loro elementi creati intenzionalmente, anche in violazione delle leggi della fisica o – talvolta – delle aspettative del lettore, creando una commistione tra realtà e creazione letteraria che per il lettore può risultare fuorviante e in certi casi persino ingannevole. La possibilità della scrittura di trascendere le regole alla base della costruzione architettonica ha numerosi esempi: autori come Dino Buzzati con il suo *La Torre Eiffel* (1964), che cresce – per volontà e ambizione dell’uomo – molto al di là delle possibilità offerte dalle regole della statica, o Peter Seeberg, con lo scavo al centro di *Il buco* (*Hullet*) e i palazzi fatti di niente di *L’impalcatura* (*Stilladset*), entrambi nella raccolta *Eftersøgningen* (1962), altri due casi in cui si tratta di opere dell’uomo che superano i limiti del possibile.

Per rimanere nell’ambito del superamento dei limiti, uno degli scrittori che spesso manovrano in tal senso l’orizzonte di attesa, violando d’improvviso il patto narrativo – a volte dopo aver immerso il lettore per molte pagine in una parvenza di realismo – è Peter Høeg.² Nelle sue opere apparentemente più legate a una

² In generale sull’autore cfr. Stounbjerg 2000 (benché breve e piuttosto critico), e i numerosi saggi contenuti in Harsberg & Rösing 2005, che trattano solo le opere di Høeg pubblicate fino a quel momento, ma anticipando molti temi della critica successiva (e si tenga conto della forte rarefazione della sua scrittura a partire dagli anni Duemila). La successiva letteratura critica su Høeg – molto caro ai lettori ma a lungo oggetto di disinteresse accademico – tende a concentrarsi sul suo ruolo nell’ondata del giallo nordico

realistica verosimiglianza – come pure in quelle in cui il realismo non è un dato determinante – ciò avviene con i luoghi geografici, nei quali il confine tra topografia reale e topografia immaginaria è labile e ogni cosa diviene possibile per assecondare le esigenze della narrazione: si pensi all'improvvisa comparsa di un centro storico di Copenaghen devastato da un abbassamento del piano di faglia, in un'atmosfera distopica che viene rivelata solo dopo molte pagine in *La bambina silenziosa* (Berni 2022, 50-52).

Un fenomeno simile si verifica con molte delle costruzioni architettoniche che prendono forma nei romanzi di Høeg grazie a dettagliate descrizioni: edifici ispirati a strutture esistenti per creare ambientazioni realistiche, ma con scarti dalla realtà – qualora siano edifici reali – o dalla plausibilità – qualora siano inventati – sempre evidenti e funzionali alla trama, e molto di frequente dotati di un valore metaforico. Leggendo con attenzione la sua opera, le pagine si rivelano costellate di costruzioni architettoniche: palazzi, antichi manieri, chiese sconstate e conventi, stanze, cantine, gallerie di servizio, archivi sotterranei e costruzioni ipogee di ogni tipo, ma anche tetti, soffitte, osservatori, attici panoramici. Nei suoi romanzi si può reperire un'ampia varietà di architetture, delle quali qui si cercherà di tracciare una rapida mappatura e un'ipotesi interpretativa. Naturalmente non sarà possibile nello spazio di questo intervento analizzare nel dettaglio tutte le strutture, ma è possibile esaminare l'uso che Høeg fa del meccanismo creativo delle architetture per sviluppare la narrazione e tracciare una linea di evoluzione all'interno delle sue opere.

Il valore metaforico degli edifici è palese già nel primo romanzo, *Forestilling om det tyvende århundrede* – pubblicato nel 1988 e in Italia solo dieci anni dopo, con il titolo *La storia dei sogni danesi* – dove lo scrittore presenta un campionario di architetture inserito negli schemi del libro con lo scopo di ricreare, come recita il titolo originale, una “rappresentazione del ventesimo secolo”, rispecchiando

(tra i numerosi contributi cfr. Ritter 2011, Stougaard-Nielsen 2017), sul discorso ecologico (Schröder 2010) e sugli aspetti postcoloniali (Newman 2020).

peraltro un dibattito sull'identità danese in corso proprio negli anni in cui il romanzo fu pubblicato (Stephan 2016, 184).

Ritroviamo nelle varie sezioni del testo personaggi che incarnano simbolicamente i vari elementi della società danese a partire dagli albori del Novecento – anzi ben prima, se si tiene conto che il primo capitolo, sulla nobiltà, parte dal 1520 –, nobili, borghesi, artigiani, religiosi, proletari, che man mano mescolandosi vanno a comporre la società moderna. I personaggi che nel testo rappresentano tali elementi vanno perciò a legarsi nel corso del romanzo, cosicché Carl Laurids – truffatore e usurpatore dei beni del conte di Mørkhøj – sposa Amalie Teander di Rudkøbing, nipote della Vecchia Signora e come tale erede della ricchissima borghesia di provincia nata alla fine dell'Ottocento, mentre Anna Bak, figlia del predicatore Thorvald del piccolo villaggio di Lavnæs, condivide il destino con Adonis Jensen, figlio onesto di una lunga dinastia di ladri e vagabondi. I figli delle due coppie, rispettivamente Carsten e Maria, pur di origini così diverse, sono poi i genitori del narratore dell'intera storia, Mads (e di sua sorella Madelene).

Questo per offrire un riassunto quanto mai riduttivo dell'affresco creato dall'opera, la cui trama scorre parallela alla formazione della società danese moderna nel corso del Novecento, con una ricchezza di situazioni e personaggi (anche reali, come si vedrà) e un andamento epico simili forse solo ai *Cent'anni di solitudine* di Márquez, cui il romanzo è stato talvolta paragonato.³ Le costruzioni architettoniche che compaiono nel testo rispecchiano anch'esse, metaforicamente, la storia danese e, seguendo la struttura del libro, riproducono le diverse componenti della società: nella prima parte la tenuta del conte di Mørkhøj, simbolo della nobiltà, dove cresce Carsten, poi la casa di Rudkøbing che – come in seguito la tipografia di Copenaghen – rappresenta la crescente importanza della borghesia ed è la dimora di Amalie, poi ancora il villaggio di pescatori di Lavnæs in cui cresce Anna, isolato dal mondo – quando il conte costruisce un muro per tutelare il potere nobiliare minacciato dalla storia, il villaggio è tagliato fuori dalla proprietà

³ Cfr. per esempio Stounbjerg 2000, 453.

a causa del suo fetore –, e infine il palazzo di Christianshavn, dimora simbolica del proletariato in cui vanno ad abitare Anna e Adonis. Manca, nel catalogo di metaforiche costruzioni nei primi capitoli del romanzo, la dimora di Ramses Jensen – padre di Adonis – che, ladro e vagabondo, non ha una casa propria ma penetra in quasi tutte quelle già citate, come il castello e la casa di Rudkøbing. Incontreremo inoltre, nel corso del romanzo, la villa sulla Litoranea e successivamente la casa sui Laghi, espressione, queste ultime, della società più moderna: le architetture acquistano concretezza man mano che la storia si avvicina al presente e diventa più reale, sebbene compaiano in tutte – descritte spesso con molti dettagli – elementi realistici affiancati da creazioni fantastiche, a dispetto della realtà affermata dal narratore. Per inciso va detto che il narratore onnisciente interviene di continuo a rafforzare un patto referenziale, dichiarando di basarsi su documenti, fotografie, narrazioni dei protagonisti, ma altrettanto spesso viola il patto dubitando di eventi del tutto plausibili e giurando sulla veridicità di avvenimenti improbabili. In questo caso la realtà affermata è dunque, evidentemente, solo un artificio narrativo, tanto che l'aspetto fantastico e onirico, quella "storia dei sogni danesi" che rappresenta l'incipit del romanzo – e nella versione inglese e italiana assume la funzione di titolo –, è invece la dominante dell'opera. Del resto, anche disseminare la narrazione con fatti della recente storia danese e personaggi reali della politica e della cultura – politici come Peter Alberti, compositori come Fini Henriques, oppure scrittori come Johannes V. Jensen e Karen Blixen – è solo un artificio atto a dare al libro una parvenza di realismo.

L'architettura della tenuta di Mørkhøj ci viene presentata fin dalla prima pagina e rimane simbolicamente immutata per secoli – dal 1520, appunto –, ferma nel tempo per decisione del conte nel tentativo di arrestare il decadimento del ruolo dell'aristocrazia nella società danese. Mentre questo avviene, il conte percepisce la rovina e decide di barricare la sua dimora e le sue terre "bag en mur der er meget høj [og] omkredser slottets jorder og bygninger der er opført af samme

sten som muren” e “beskyttet af en voldgrav” (Høeg 1988, 11).⁴ Non c’è possibilità di sviluppo, e mentre gli edifici – e gli abitanti – della tenuta rimangono fermi all’anno zero e l’unico tentativo di cambiare qualcosa scavando alla ricerca della pietra filosofale ha un esito – per così dire – rovinoso, l’unica espansione apparente oltre le regole della fisica, in una proprietà che in superficie ha i limiti imposti dal muro perimetrale, è quella delle “endeløse kældre” (Høeg 1988, 15).⁵ Vale la pena soffermarsi proprio su tali infinite cantine, perché i luoghi sotterranei sono un aspetto importante al quale l’autore, come si è detto, tornerà in altri romanzi. Le infinite cantine di Mørkhøj hanno un senso perché in quel mondo sotterraneo sono resi possibili i passaggi decisivi, e in questo caso, per esempio, è dai corridoi sotterranei che Ramses Jensen, più avanti nel corso del libro, penetra non visto nel maniero isolato dal mondo, risalendo poi nell’edificio principale (Høeg 1988, 95; Høeg 1998, 106): a dispetto dell’isolamento voluto dal conte, il maniero è perciò permeabile all’esterno e proprio i suoi anfratti più nascosti rappresentano una simbolica apertura per gli altri elementi della società. Di contro, il Conte si isola nel suo laboratorio ubicato nella soffitta, uscendone di rado, in alto e lontano dunque da ogni possibilità di contatto con l’esterno.

La dimora della borghesia in espansione agli albori del Novecento, ovvero la casa di Rudkøbing in cui cresce Amalie Teander, è, al contrario del maniero di Mørkhøj, un alloggio senza fine in cui ai personaggi che la abitano è possibile trovare “et værelse [...] som det aldrig senere lykkedes dem at genfinde” (Høeg 1988, 29)⁶ e nel quale “det skete at hun [Amalie] for vild og måtte gå i dagevis indtil tilfældet før eller siden førte hende ind i en skrivestue eller til en korridor hun kendte”

⁴ “Dietro un muro altissimo [che] circonda le terre e gli edifici del castello, costruiti con le stesse pietre”, “protetti anche da un fossato” (Høeg 1998, 11).

⁵ “Infinite cantine” (Høeg 1998, 16).

⁶ “Una stanza [...] che in seguito non riuscirono mai più a ritrovare” (Høeg 1998, 31).

(Høeg 1988, 32).⁷ Persino il testamento della Vecchia Signora viene letto “i en stue som kun én gang senere blev brugt og som derefter tilsyneladende ophørte med at eksistere” (Høeg 1988, 47).⁸ Se il maniero di Mørkhøj rimane immobile per secoli, la descrizione di un’epoca in cui la borghesia danese è artefice di enormi rivolgimenti nella società – e il mondo è in forte mutamento – è coerentemente ambientata in una struttura architettonica dotata di spazi illimitati e in costante metamorfosi. Le stesse caratteristiche di spazio illimitato e misterioso della casa di Rudkøbing avrà peraltro la tipografia che la stessa famiglia apre a Copenaghen anni dopo:

Amalie [var] gået ud i dette mørke indtil lampen var en fjern lysplet, og hun var vendt tilbage fordi hun i stedet for vægge havde fundet et endeløst rum fyldt med bogstaber og med ekkoer fra Christoffers anekdoter og gennemtrukket af en tør, bitter duft af papir (Høeg 1988, 170).⁹

Il villaggio di pescatori di Lavnæs condivide invece con Mørkhøj il totale isolamento dal mondo, un isolamento imposto, non generato dalla volontà di chi lo abita, ma dalla costruzione del muro di Mørkhøj che anche a Lavnæs genera la dissoluzione della struttura sociale e il decadimento dei costumi della popolazione. La caratterizzazione delle abitazioni in questo caso non è peculiare da un punto di vista architettonico, ma è comunque descritta, come sempre, con dovizia di particolari:

⁷ “Capitava che [Amalie] si perdesse e dovesse camminare per giorni finché, prima o poi, il caso la conduceva in uno studio o in un corridoio conosciuto” (Høeg 1988, 34).

⁸ “In una stanza che in seguito venne usata solo un’altra volta, dopodiché, a quanto pare, cessò di esistere” (Høeg 1988, 51).

⁹ “Amalie si era addentrata in questa oscurità finché la lampada era diventata un lontano puntino luminoso, ma poi era tornata indietro, perché invece delle pareti aveva incontrato un locale immenso, pieno di libri e intriso di un secco e aspro odore di carta, dove risuonava l’eco degli aneddoti di Christoffer” (Høeg 1988, 189).

omkring 80 huse med vægge af sten og tage af et metertyk lang tang fordi disse materialer var de eneste som kunne modstå stormfloderne, regnskyllene, snestormene og tørkeperioderne som uden hensyn afløste hinanden i en meningsløs uendelighed (Høeg 1988, 61).¹⁰

È con la residenza del nuovo sottoproletariato urbano, rappresentato nel romanzo da Anna Bak, proveniente proprio da Lavnæs, e da Adonis, figlio di quel Ramses Jensen che non aveva dimora ma penetrava in quelle altrui, che Peter Høeg crea la metafora di un'umanità che fa parte del Novecento descritto nel romanzo e sarà fondamentale per la creazione della società odierna. Il palazzo dove la coppia prende alloggio in due stanze sorge "i en glemt del af Christianshavn" ed è "en slags Atlantis" (Høeg 1988, 120).¹¹ Nonostante le persone che costituiscono la varia umanità che lo popola partano dal presupposto "at deres hus, denne uflyttelige ejendom, når som helst kunne rive sig løs og sejle bort med dem over havet mod varmere og lykkeligere himmelstrøg" (Høeg 1988, 120),¹² la protagonista Anna ha fin da subito "en stærk fornemmelse af at dette sted ville gå til grunde" (Høeg 1988, 119).¹³

Il palazzo di Christianshavn, un tempo quartiere tra i più poveri della capitale, è forse l'edificio descritto inizialmente con più marcato realismo, ma anche quello che assume maggiore valenza metaforica. Ne leggiamo la descrizione seguendo il peregrinare di Anna nei "labyrinter af baggårde og sidegader" (Høeg 1988,

¹⁰ "Circa ottanta case con i muri di pietra e i tetti di uno strato di alghe spesso un metro, perché quelli erano gli unici materiali in grado di contrastare le tempeste, gli acquazzoni torrenziali, le bufere di neve e i periodi di siccità che, indipendentemente dalla stagione, si succedevano all'infinito in una sequenza assurda" (Høeg 1998, 67).

¹¹ "In una zona dimenticata di Christianshavn", "una sorta di Atlantide" (Høeg 1998, 134).

¹² "Che la loro casa, questo edificio inamovibile, potesse salpare in qualsiasi momento e portarli verso lidi più caldi e felici" (Høeg 1998, 134).

¹³ "La netta sensazione che quel posto sarebbe sprofondato" (Høeg 1998, 134).

120)¹⁴ caratteristici del quartiere popolare, poi al pianterreno e nei sotterranei popolati da osterie, caffè e sale da ballo, e più tardi “ned gennem kældrene som var beboet af husvilde og videre ned til kældrene under kældrene der lå så dybt, at ikke engang kattene kom derned” (Høeg 1988, 131-132),¹⁵ dove lei, unica tra gli innumerevoli abitanti dell’immenso casermone, assume la consapevolezza che tutto ciò che vede sta affondando.

La lenta scomparsa del mondo rappresentato dal casermone di Christanshavn non stupisce né sembra inizialmente ledere nessuno – gli abitanti piano piano trovano nuove, migliori sistemazioni –, e l’affondamento avviene lentamente, violando due volte le leggi della fisica: man mano che i piani vengono inghiottiti dal terreno, l’appartamento in cui risiede la protagonista rimane “mirakuløst [...] hængende i første sals højde uden at Anna på noget tidspunkt syntes at undre sig over at de øvre etager kom glidende ned forbi hende” (Høeg 1988, 139),¹⁶ fino alla definitiva dissoluzione in cui anche Anna, l’unica a occupare ancora l’edificio, scompare (Høeg 1988, 159; Høeg 1998, 177).

L’intera opera di Peter Høeg, che in trent’anni di attività ha pubblicato otto romanzi e un’unica raccolta di racconti, presenta un campionario di registri e di temi tali da far supporre che l’autore intendesse misurarsi con generi sempre nuovi, dal realismo magico nordico di questo primo romanzo alle atmosfere blixeniane dei *Racconti notturni* che lo seguirono, dal thriller nordico *ante litteram* del *Senso di Smilla per la neve* alla critica dei sistemi di integrazione scolastica dei *Quasi adatti*, dalla critica della civiltà e della cultura scientifica di *La donna e la scimmia* alla commistione di noir e distopia di *L’effetto Susan*, dal romanzo d’azione tra il grottesco e l’esoterico della *Bambina silenziosa* alle rocambolesche e ironiche

¹⁴ “Labirinti di cortili e viuzze” (Høeg 1998, 135).

¹⁵ “Sotterranei abitati dai senzateo, e ancora più giù, nei sotterranei sotto i sotterranei, così in basso che non ci scendevano nemmeno i gatti” (Høeg 1998, 147).

¹⁶ “Miracolosamente all’altezza del primo piano, senza che Anna sembrasse stupirsi del fatto che i piani superiori lo oltrepassassero, affondando” (Høeg 1998, 155).

avventure dei *Figli dei guardiani di elefanti* e infine ai viaggi nella coscienza e nel tempo del più recente romanzo, *Attraverso i tuoi occhi*. Ma nonostante l'apparente diversità di temi e di registri, le opere dell'autore possono essere considerate un macrotesto per i numerosi richiami intertestuali interni, situazioni che quasi impercettibilmente transitano da un romanzo all'altro. Parlando di elementi che possono essere considerati spazi architettonici, esistono strutture ricorrenti la cui origine forse ha provenienza autobiografica, luoghi che dapprima affiorano quasi casualmente e poi a un certo punto della produzione assumono un ruolo centrale. Basti pensare alla botte arredata a uso dei bambini che compare per la prima volta in *Esperimenti sulla durata dell'amore*, nella raccolta *Racconti notturni*:

I et hjørne af denne have stod en stor, dansk øltønde. Den var indrettet som legehus med en dør og et vindue, bænke og et bord, og med ryggen mod det buede, varme træ, havde Charlotte nu blyant og papir i hånden. [...] "Når man skal tegnes", sagde hun [Charlotte], "skal man tage tøjet af" (Høeg 1990, 124).¹⁷

Lo stesso identico tino di legno, con la medesima funzione ludica, compare in *I figli dei guardiani di elefanti*:

Børnehaven havde fået nogle kæmpe øltønder af træ af Finø Bryggeri, og dem havde de lagt ned og klodset op og lagt gulv i og lavet små døre og vinduer, så de

¹⁷ "In un angolo di quel giardino c'era una grossa botte danese da birra. Era stata arredata come una casetta, con una porta e una finestra, delle panche e un tavolino, e Charlotte, con la schiena appoggiata al legno caldo e curvo, aveva ora in mano carta e matita. [...] 'Quando uno deve essere disegnato' disse [Charlotte] 'bisogna che si tolga i vestiti'" (Høeg 1997, 142).

kunne bruges som legehuse. Inde i en af tønderne spurgte jeg Conny, om hun ville tage tøjet af foran mig (Høeg 2010, 17).¹⁸

E di nuovo in *Attraverso i tuoi occhi*, dove la scena, ricorrente, assume un valore centrale nella trama:

Børnehaven havde fået gamle øltønder fra Carlsberg. De var meget store. De var blevet lagt ned, der var blevet skåret døre og vinduer og lagt et gulv, med bænke og et bord. Dér sad vi inde, vi tre, mens de andre sov. Dér begyndte det. Dér begyndte vi at opdage at man kan komme ind i et andet menneskes bevidsthed (Høeg 2018, 47).¹⁹

Vi stod nøgne foran Lisa. Så gjorde hun tegn til at vi skulle sætte os. Så rejste hun sig og begyndte at klæde sig af (Høeg 2018, 182-183).²⁰

¹⁸ “L’asilo aveva ricevuto in dono dalle Birrerie Finø alcuni giganteschi tini da birra, che erano stati messi a terra, sistemati l’uno accanto all’altro, vi era stato fatto un pavimento ed erano state ricavate delle piccole porte e finestre, in modo che potessero essere usati come casette per giocare. Dentro uno dei barili chiesi a Conny se poteva spogliarsi davanti a me” (Høeg 2011, 20).

¹⁹ “L’asilo aveva ricevuto dalla Carlsberg dei vecchi tini da birra. Erano molto grandi. Furono appoggiati a terra, vennero tagliate delle aperture che fungessero da porte e finestre; posarono anche un pavimento, con delle panche e un tavolo. Noi stavamo seduti lì dentro, noi tre, mentre gli altri dormivano. Cominciò lì. Lì cominciammo a scoprire che si può entrare nella coscienza di un’altra persona” (Høeg [2020], 42). La traduzione italiana del romanzo esiste solo in una versione pronta per la stampa, ma non pubblicata per scelte editoriali. Da tale versione si cita qui, pur con la consapevolezza che il lettore non avrà accesso al testo.

²⁰ “Eravamo nudi davanti a Lisa. Poi lei ci fece cenno di sederci. Si alzò e cominciò a spogliarsi” (Høeg [2020], 145-146)

Come si vede, l'elemento torna cambiando la funzione, anche se solo in parte, perché il nucleo del racconto *Esperimenti sulla durata dell'amore* è una serie, appunto, di esperimenti di misurazione dei sentimenti, che anticipa in qualche modo, di quasi trent'anni, i test di condivisione della coscienza al centro del romanzo *Attraverso i tuoi occhi* – che sarà il punto di arrivo di questa breve analisi –, dove l'episodio si arricchisce di dettagli e, come si è detto, è ricorrente.

Un altro esempio è l'uso di spazi sotterranei come le gallerie di servizio di una scuola, che fanno una fuggevole comparsa proprio nella *Storia dei sogni danesi*, dove una delle protagoniste, Madelene – sorella ribelle di Mads, il narratore – durante una delle sue proteste finisce “i ingeniørgangene dybt under skolen og her tændte et bål for at sprede mørket” (Høeg 1988, 326).²¹ Le gallerie di servizio sotto una scuola e l'incendio divengono più tardi un elemento centrale – e ricorrente – nel romanzo *I quasi adattati*, che, seguendo immediatamente *Il senso di Smilla per la neve*, ha sorpreso la critica per un brusco cambio di passo: dopo un giallo di grande successo, Høeg affrontava la storia di un piccolo gruppo di bambini disadattati – Peter, August e Katarina – che, inseriti in una scuola di alto livello e dal rigido modello pedagogico, cercano di scoprire il ‘piano’ alla base dell'esperimento che coinvolge le loro vite.

Più del ruolo scenico degli spazi architettonici – definizione che qui si è estesa all'uso dei tini da birra in funzione di casa, ancorché rifugio destinato a scopi ludici –, che pure dimostra la presenza di un vero e proprio macrotesto, come si è accennato all'inizio è importante osservare la funzione metaforica di tali spazi, anch'essa frequente nell'opera di Peter Høeg. Se già nel primo romanzo gli edifici rappresentavano spazi legati, per le loro caratteristiche, al ruolo sociale dei loro abitanti, nei *Quasi adattati* è l'autore stesso a usare esplicitamente elementi architettonici in funzione metaforica.

²¹ “Nelle gallerie di servizio sotto la scuola, dove accese un falò per illuminare le tenebre” (Høeg 1998, 356).

Det er som om der er lagt meget smalle tunneler ud, og man går dér og ikke andre steder, de er usynlige, som glas der lige er blevet pudset, man ser det ikke hvis man ikke flyver ind i det (Høeg 1993, 80).²²

afferma Peter, il protagonista e narratore in prima persona, e subito continua con un pensiero che sviluppa la similitudine iniziale affiancando i progressi personali all'interno del sistema e lo sviluppo verticale dell'edificio scolastico:

Skolen er et apparat til forædling. Det fungerer på den måde, at hvis man præsterer som man skal, så løfter tiden en opad. Det er derfor klasserne ligger som de ligger. Man går i første til tredje nede i stuen, så kommer man på første sal, så på anden, så i realen på tredje, til sidst får man sit eksamensbevis af Biehl, i sangsalen, helt oppe, og kan flyve i verden (Høeg 1993, 80).²³

In questa architettura precostruita per integrare nel sistema scolastico – e quindi nella società – anche i bambini più problematici, l'ultimo piano è riservato ai vertici scolastici (direttore, insegnanti, ambulatorio) (Høeg 1993, 134; Høeg 1996, 135), perciò i protagonisti scelgono di porsi fuori dal sistema incontrandosi in uno spazio sotterraneo, nelle gallerie di servizio sotto la scuola, alla ricerca di uno spazio altro, fuori dalla società costituita:

Det var ingen hemmelighed at gangene fandtes. [...]

²² “È come se fossero stati costruiti dei tunnel stretti, uno ci cammina e non può uscire, sono invisibili, come il vetro appena pulito, uno non li vede se non ci va a sbattere” (Høeg 1996, 81).

²³ “La scuola è uno strumento per elevare. Funziona così, che se uno fa ciò che gli si chiede di fare, il tempo lo eleva. È per questo che le classi sono dove sono. Dalla prima alla terza sei al pianterreno, poi sali al primo piano, poi al secondo. Al terzo fai le superiori e alla fine ricevi il diploma d'esame da Biehl nella sala canto, su in cima. Da lì puoi volare nel mondo” (Høeg 1996, 81-82).

På muren havde der været hængt en plan op over skolen, så man kunne se hvordan det ville blive med de nye toiletter. Som ville få fliser og lys og være ordentlige, og altså ikke være tjærede og sorte og stinke som de gamle.

På tegningerne havde man kunnet se ingeniørgangene. [...] Gangene løb seks meter under jorden, to meter under kælderetagen. Igennem dem løb varmerør, varmtvandsrør og elektriske kabler. Og ikke gas. Det var hvad man kunne se (Høeg 1993, 126).²⁴

La predilezione di Peter Høeg per i locali sotterranei usati come vie di fuga, come luoghi che forniscono una possibilità di uscire dagli schemi imposti dalla società, di ottenere conoscenze altrimenti nascoste o persino di raggiungere luoghi in altro modo inaccessibili è un'altra costante nelle sue opere. Come si è visto, è attraverso corridoi sotterranei e "endeløse kældre"²⁵ che nella *Storia dei sogni danesi* Rasmus Jensen riesce a penetrare a Mørkhøj, come è grazie alle proprie visite nei sotterranei nel palazzo di Christianshavn che Anna Bak – nello stesso romanzo – è l'unica a essere consapevole dell'imminente affondamento dell'edificio. È in un buco nella parete di una cantina che Smilla, dopo aver riflettuto sul "behovet for gemmestedet, for det hemmelige rum" (Høeg 1992, 52)²⁶ nei bambini, scopre i primi indizi – nascosti dal piccolo Esajas prima di essere ucciso – del complotto che è al centro del romanzo, così come è dentro "et dobbelt arkiv,

²⁴ "L'esistenza delle gallerie non era un segreto. [...]"

Al muro era appesa una piantina della scuola, per vedere come sarebbe cambiata con i nuovi bagni. Che sarebbero stati piastrellati e illuminati, quindi ordinati e non sporchi, neri e puzzolenti come quelli vecchi.

Sui disegni si potevano vedere le gallerie di servizio. [...] Erano sei metri sotto terra, due sotto il livello dei sotterranei. Vi passavano i tubi del riscaldamento, quelli dell'acqua calda e i cavi elettrici. Ma non il gas. Questo era quanto si poteva vedere" (Høeg 1996, 127).

²⁵ "Infinite cantine" (Høeg 1998, 16). Cfr. *supra*, nota 7.

²⁶ "Bisogno del nascondiglio, dello spazio segreto" (Høeg 1994, 52).

i kælderens, under villaen på Strandboulevarden” (Høeg 1992, 74)²⁷ che la stessa protagonista trova la relazione sulla spedizione che ha ucciso il padre del bambino, ovvero altre prove del complotto in corso. L’archivio sotterraneo che apre l’accesso a verità nascoste torna più tardi anche in *L’effetto Susan*, dove i protagonisti trovano – in un archivio segreto sotto il Parlamento danese, raggiunto grazie alle immancabili gallerie di servizio – i documenti in grado di svelare i piani che muovono la trama del romanzo (Høeg 2014, 153; Høeg 2016, 154).

E ancora è grazie alla scoperta della stanza segreta nel sotterraneo della loro residenza che i piccoli protagonisti di *I figli dei guardiani di elefanti* riescono ad accedere agli elementi che permetteranno loro di avviarsi sulle tracce dei genitori scomparsi. Tali spazi nascosti fanno la loro inaspettata comparsa in edifici realmente esistenti o perlomeno plausibili e all’apparenza del tutto normali. Altre volte rappresentano invece veri e propri mondi paralleli sotterranei creati appositamente dall’autore per permettere ai suoi protagonisti di muoversi liberamente in una geografia della città – quasi sempre Copenaghen – che fino a quel momento era apparsa credibile: Høeg presenta al lettore descrizioni fedeli e realistiche prima di sorprenderlo con uno slittamento improvviso e particolari distopici, aprendo a un mondo nascosto. Nella *Bambina silenziosa* – ambientato in una Copenaghen che a sorpresa si rivela distopica – è grazie a un percorso sotterraneo che Kasper Krone accede prima alla sala di monitoraggio sismico (Høeg 2006a, 306; Høeg 2006b, 304), dove troverà la soluzione di parte del mistero, e poi, attraverso gallerie nascoste che immaginano un ‘ventre’ di Copenaghen che è solo frutto della fantasia dell’autore, insieme agli altri protagonisti trova passaggi impossibili in un mondo sotterraneo, per raggiungere il covo dei malviventi nel quale non era riuscito ad accedere dal piano stradale, e che si trova a più di venti piani di altezza (Høeg 2006a, 348; Høeg 2006b, 345).

²⁷ “Un doppio archivio, nei sotterranei, sotto la villa in Strandboulevard” (Høeg 1994, 74-75).

Per riassumere, la creazione letteraria, costruita spesso su una geografia urbana nota e rassicurante, e su architetture reali o plausibili, è sempre affiancata dalla realizzazione di luoghi che presentano al lettore parti nascoste che coesistono con la realtà apparente e il più delle volte, invece di assumere un ruolo perturbante tipico del fantastico, hanno un valore risolutivo per la trama.

Gli enigmi, gli ostacoli posti dal mondo reale, sono perciò risolti e superati – in una trama basata su elementi realistici la cui plausibilità è rafforzata in alcune opere dalla narrazione in prima persona – grazie alla creazione di spazi d'azione in cui i protagonisti possono muoversi oltre e spesso sotto il mondo apparente per perseguire i propri scopi. Si noti per inciso che, quasi a sottolineare tali slittamenti dal realismo, l'autore costruisce talvolta una dimensione dove persino le caratteristiche dei personaggi, con assoluta naturalezza, hanno uno spazio funzionale alla trama che li trasforma in qualcosa di più che individui normali. Pensiamo all'effetto di Susan – alla cui presenza gli altri non possono evitare di aprirsi alla verità – o all'udito straordinario di Kasper Krone nella *Bambina silenziosa*, o ancora alle facoltà mentali della stessa bambina silenziosa e dell'intero gruppo di bambini al centro del romanzo, che hanno poteri che vengono strumentalizzati dai 'cattivi' per compiere una gigantesca speculazione economica. Lo stesso accade agli edifici: in una realtà plausibile, in cui lo spazio urbano è descritto con grande meticolosità, intervengono specifici slittamenti che confondono il lettore e portano al centro della scena luoghi, strutture, ambienti non reali (Berni 2022, 52). Oltre a essere determinanti per la soluzione della trama, sotterranei, cantine e costruzioni ipogee di vario tipo si pongono spesso in contrapposizione con tetti, attici, ultimi piani, in uno schema che fin dalla cultura classica è divenuto un modo di organizzare i valori e la conoscenza (Sorrentino 2010, 12). In sostanza, "dans l'espace polarisé par la cave et le grenier"²⁸ il sotterraneo per Høeg è luogo privilegiato del racconto e, come si è detto, spazio risolutivo, ma di segno opposto rispetto all'opposizione alto-basso come positivo-negativo

²⁸ "Nello spazio polarizzato dalla cantina e dalla soffitta" (Bachelard 1975, 45-46).

di Bachelard, secondo il quale “vers le toit toutes les pensées sont claires” (*ibid.*),²⁹ “mais elle [la cave] est d’abord l’être *obscur* de la maison” (*ibid.*).³⁰ Nell’autore danese, invece, la soffitta (il tetto, l’attico) appare lo spazio di azione delle forze negative, mentre la cantina (il sotterraneo, la galleria ipogea) è quello della chiarezza. Sul tetto viene ucciso Esajas, a più di venti piani d’altezza viene tenuta prigioniera la bambina silenziosa, dall’ultimo piano della scuola il direttore e gli insegnanti gestiscono il controllo, ma in ogni spazio sotterraneo, fuori dalla realtà descritta, i protagonisti trovano frammenti di libertà oppure gli strumenti che permettono loro di raggiungere una soluzione, immergendosi perciò nei luoghi più reconditi di un edificio e dunque, metaforicamente, della coscienza. Che le strutture architettoniche alle quali l’autore aggiunge elementi fittizi a proprio piacimento assumano carattere metaforico era già chiaro, come si è detto, dal primo romanzo, e viene reso manifesto nei *Quasi adatti*, dove ai tunnel della mente, imposti ai bambini allo scopo di integrarli, sono esplicitamente accostate le gallerie reali in cui essi decidono di rifugiarsi. La metafora spaziale assume un ruolo centrale nel libro più ironico di Peter Høeg, *I figli dei guardiani di elefanti*, in cui il narratore in prima persona è un adolescente che tra metafore calcistiche e citazioni letterarie racconta una serie di avvenimenti accaduti a lui e alla sua insolita famiglia. Fin dall’incipit l’edificio e la porta creano qui la contrapposizione tra la prigione e la libertà, ma si tratta di una prigione e di una libertà esclusivamente mentali:

Jeg har fundet en dør ud af fængslet, den åbner ud til friheden, jeg skriver dette for at vise dig døren (Høeg 2010, 11).³¹

²⁹ “Verso il tetto tutti i pensieri si fanno chiari” (Bachelard 1975, 46).

³⁰ “Mentre [la cantina] è innanzi tutto l’essere *oscuro* della casa” (Bachelard 1975, 46).

³¹ “Ho trovato una porta per uscire dalla prigione, una porta che si apre verso la libertà, scrivo queste pagine per fartela vedere” (Høeg 2011, 13).

E ancora:

For så snart tankerne kommer, så er man inde i buret igen.

Det er noget af det dystre ved det fængsel, som det her handler om. Det er ikke kun lavet af sten og beton og tremmer for vinduerne.

Var det det, havde det været enklere. Var vi spærret inde på den almindelige måde, så skulle vi nok have fundet en løsning [...].

Men det ville ikke være nok. For det fængsel, som det her handler om, og som er vores alle sammens liv og den måde, vi lever det på, det fængsel er ikke kun muret af sten, det er også lavet af ord og tanker (Høeg 2010, 18-19).³²

Se è caratteristica delle opere di Høeg una variabilità nello stile di scrittura, che fa apparire le sue opere sempre diverse inserendole in vari generi e allo stesso tempo al di fuori dei generi, costante appare invece il suo impegno nella critica della civiltà, sempre presente a vari livelli nel corso degli anni. Negli ultimi romanzi, a partire dalla *Bambina silenziosa*, l'autore si concentra maggiormente sul legame dell'uomo con la società e con i suoi simili, esplorando sempre più le possibilità e gli spazi della mente e sviluppando temi che nelle opere precedenti apparivano solo in forma embrionale.

Attraverso i tuoi occhi, del 2018, è a oggi l'ultimo romanzo di Peter Høeg e porta in scena tre protagonisti adulti che ricordano molto i tre bambini al centro di *I quasi adatti*. Il narratore in prima persona – Peter, probabile proiezione dell'autore

³² “Perché non appena arrivano i pensieri, si è di nuovo prigionieri.

Questo è uno degli aspetti cupi della prigione di cui parliamo. Non è fatta solo di pietra e cemento e sbarre alle finestre.

Se fosse così, sarebbe stato più semplice. Se fossimo rinchiusi nel modo consueto, avremmo trovato sicuramente una soluzione [...].

Ma in questo caso non sarebbe sufficiente. Perché la prigione di cui sto parlando, e che è la vita di noi tutti e il modo in cui la viviamo, quella prigione non è fatta solo di pietra, ma anche di parole e di pensieri” (Høeg 2011, 21).

con cui condivide anche il cognome³³ – cerca di salvare l'amico d'infanzia Simon dai fantasmi della mente che lo hanno indotto a un tentativo di suicidio. L'ultima possibilità è un Istituto di Imaging Neuropsicologico diretto da Lisa, che si rivela il terzo membro del piccolo gruppo che era molto legato ai tempi dell'asilo, ma che già da bambina aveva perduto memoria del passato e delle comuni esperienze a causa di un incidente. L'intero romanzo è perciò a un tempo un percorso per risvegliare la memoria di Lisa – con numerosi flashback che riportano anche il lettore a quelle lontane esperienze – e un processo esplorativo nella coscienza, per cercare di salvare Simon. Il viaggio nelle potenzialità della mente è centrale, l'esplorazione della coscienza – quella del singolo e quella comune –, supportata da strumenti mentali o tecnologici, viene descritta come un percorso intrapreso dai protagonisti, un vero e proprio spostamento per entrare e uscire dalla coscienza – in certi casi onirica – degli altri. Di conseguenza l'uso metaforico degli elementi architettonici – stanze, muri, porte, tunnel –, accennato nelle opere immediatamente precedenti – quasi sempre in un parallelismo con edifici concreti –, è determinante per descrivere lo spostamento: il limite tra le stanze reali e quelle della coscienza diviene evanescente.

Vores værelser er åbne til dit værelse i villaen. [...] Du rejser dig og kommer hen til Simon og mig. Vi tager hinandens hænder og vender os langsomt rundt. Omkring os er der åbent ind til et uendeligt antal værelser hvor voksne sidder ved børns senge. Der indtræffer nu et øjeblik frygt. Vi befinder os på et sted hvorfra der åbner uendeligt mange døre. Og vi véd ikke hvilken vi skal ud ad. Vi kan i et øjeblik ikke huske hvad vi er her for (Høeg 2018, 236).³⁴

³³ Ma sull'identificazione del narratore con l'autore, sul contratto autore-lettore – o meglio sul 'doppio contratto' – sono fondamentali le pagine dedicate a Høeg (soprattutto a *quasi adatti*) da Behrendt 2006 e 2022.

³⁴ "Le nostre stanze sono aperte verso la tua stanza nella villa. [...] Ti alzi e vieni da me e Simon. Ci prendiamo per mano e ci voltiamo lentamente. Intorno a noi è tutto aperto verso una fila infinita di stanze dove gli adulti sono seduti accanto ai letti dei bambini.

Il definitivo passaggio dalla manipolazione di costruzioni reali alla descrizione di architetture metaforiche rende più evidente il parallelismo espresso nei *Quasi adatti*: in *Attraverso i tuoi occhi* le architetture sono soppiantate dalle loro proiezioni nella coscienza, che viene rappresentata appunto come stanze. I protagonisti esplorano il passato e il futuro, entrano in stanze celate ai più e attraversano luoghi fantastici come quelli raggiunti entrando letteralmente nei dipinti di Hans Scherfig (uno dei quali adorna la copertina dell'edizione danese):

Når man møder et menneske og ledsager det inde i sig selv, eller når man går dybere ind i sig selv, eller man følger ligeværdigt, som Lisa og jeg gjorde nu, på terrassen, så opleves det først som om man er trådt ind i en bygning.

Jeg véd ikke hvorfor det er sådan. Måske fordi menneskeheden i årtusinder har boet i huse og hytter og telte. Måske af andre grunde. Men det er sådan det er: Når man vender sig indad, opleves bevidstheden først som en bygning.

Hos nogle er denne bygning velordnet, udluftet, dørene står åbne, man kan bevæge sig fra værelse til værelse og fra etage til etage uden forhindringer.

For andre er det mere kompliceret.

For mig var det kompliceret (Høeg 2018, 313-314).³⁵

Ora c'è un attimo di paura. Ci troviamo in un posto dal quale si apre un numero infinito di porte. E non sappiamo da quale uscire. Per un istante non ricordiamo perché siamo lì" (Høeg [2020], 186).

³⁵ "Quando s'incontra una persona e la si accompagna dentro se stessa, o quando si va più a fondo dentro se stessi, o ci si accompagna con pari dignità, come facevamo io e Lisa in quel momento, in veranda, inizialmente c'è la sensazione di essere entrati in un edificio.

Non so perché sia così. Forse perché l'umanità per millenni ha abitato case, capanne e tende. Forse per altri motivi. Ma è così: quando ci si rivolge verso l'interno, inizialmente la coscienza viene vissuta come un edificio.

In alcuni quell'edificio è ordinato, arieggiato, le porte sono aperte, ci si può spostare da una stanza all'altra e da un piano all'altro senza ostacoli.

Dalla costruzione di annessi nascosti utili alla trama del romanzo, nel suo viaggio nelle potenzialità della mente, iniziato nella *Bambina silenziosa*, occupandosi sempre più della mente umana Peter Høeg passa lentamente ad atmosfere irreali. In *Attraverso i tuoi occhi* le architetture si evolvono e nel romanzo si transita direttamente, dalle stanze della realtà, lontane l'una dall'altra, in stanze che esistono solo fuori dallo spazio reale. Ogni aspetto architettonico si trasforma in una metafora in cui la stanza è la coscienza dei personaggi, la morte è un tunnel, e il *firewall* che separa l'esperienza del singolo dalla coscienza collettiva è, ovviamente, un muro che può essere superato o meno.

Come affermava Ludovica Koch nell'incipit di un suo saggio sui *Drammi da camera* di Strindberg:

La nostra mente, ha scritto una volta Leibniz, lavora, anche involontariamente, per vie architettoniche. Certo è, almeno, che in forme architettoniche la mente rappresenta se stessa, volontariamente e involontariamente (Koch 1997, 111).

Tralasciando il riferimento a Leibniz, dato che l'organizzazione sistematica delle conoscenze operata dal concetto di 'architettonica' – forse più centrale in Kant di quanto non lo sia in Leibniz – è certamente altro da ciò di cui ci occupiamo qui, è comunque interessante ricordare come il rapporto tra struttura del pensiero e forme architettoniche risalga a una tradizione filosofica europea.

Nel corso della produzione di Høeg le architetture reali con funzione metaforica, create con una scenografia immaginaria che espande un piano scenico reale – uno stratagemma che permette all'autore di sorprendere il lettore con risolutivi colpi di scena –, si dissolvono a poco a poco in architetture puramente metaforiche, in un nuovo corso personale e artistico. Rifugiandosi nell'uso sempre più esclusivo della metafora architettonica, cui attribuisce il ruolo di espressione

Per altri è più complicato.

Per me era complicato" (Høeg [2020], 251-252).

descrittiva della coscienza e, in senso più ampio, della memoria e del pensiero, Høeg illustra perciò, letterariamente, tale rapporto privilegiato espresso dai filosofi i quali, come gli architetti, a loro volta potrebbero nutrire gelosia per chi costruisce altri spazi e li rende non solo intelligibili, ma in un certo senso anche visibili.

Bibliografia

- Bachelard Gaston 1961, *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France, Paris.
- Bachelard Gaston 1975, *La poetica dello spazio*, tr. it. di Ettore Catalano, rev. Mariachiara Giovannini. Edizioni Dedalo, Bari.
- Behrendt Poul 2006, *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*. Gyldendal, København.
- Behrendt Poul 2022, *Dobbeltkontrakten 2.0. En æstetisk nydannelse*. Gyldendal, København.
- Berni Bruno 2022, *L'ingannevole realtà della finzione. I luoghi in Peter Høeg*, in Marika Piva (a cura di), *Giallo ma... Polimorfismo e ibridazioni del poliziesco contemporaneo*. I Libri di Emil, Bologna, 39-60.
- Cazzullo Aldo 2022, *Renzo Piano: "Chi vota Le Pen ha delle ragioni. I politici vadano nei luoghi difficili"*. Corriere della Sera, 26 aprile, <https://ti-nyurl.com/57knn9yd> [29/02/2024].
- Harsberg Agnete Bay, Rösing Lilian Munk (red.) 2005, *Abens poetik. Portræt af Peter Høegs forfatterskab*. Spring, København.
- Høeg Peter 1988, *Forestilling om det tyvende århundrede*. Rosinante, København.
- Høeg Peter 1990, *Forsøg med kærlighedens varighed*, in *Fortællinger om natten*. Rosinante, København, 117-157.
- Høeg Peter 1992, *Frøken Smillas fornemmelse for sne*. Rosinante, København.
- Høeg Peter 1993, *De måske egnede*. Rosinante, København.

- Høeg Peter 1994, *Il senso di Smilla per la neve*, tr. it. di Bruno Berni. Mondadori, Milano.
- Høeg Peter 1996, *I quasi adatti*, tr. it. di Bruno Berni. Mondadori, Milano.
- Høeg Peter 1997, *Esperimenti sulla durata dell'amore* in Id., *Racconti notturni*, trad. it. di Bruno Berni. Mondadori, Milano, 133-182.
- Høeg Peter 1998, *La storia dei sogni danesi*, tr. it. di Bruno Berni. Mondadori, Milano.
- Høeg Peter 2006a, *Den stille pige*. Rosinante, København.
- Høeg Peter 2006b, *La bambina silenziosa*, tr. it. di Bruno Berni. Mondadori, Milano.
- Høeg Peter 2010, *Elefantpassernes børn*. Rosinante, København.
- Høeg Peter 2011, *I figli dei guardiani di elefanti*, tr. it. di Bruno Berni. Mondadori, Milano.
- Høeg Peter 2014, *Effekten af Susan*. Rosinante, København.
- Høeg Peter 2016, *L'effetto Susan*, tr. it. di Bruno Berni. Mondadori, Milano.
- Høeg Peter 2018, *Gennem dine øjne*. Rosinante, København.
- Høeg Peter [2020], *Attraverso i tuoi occhi*, tr. it. di Bruno Berni. Mondadori, Milano.
- Koch Ludovica 1997, *Architetture sognate e mobili medianici nei Drammi da camera di Strindberg*, in Ead., *Al di qua o al di là dell'umano. Studi e esperienze di letteratura*, a cura di Gian Carlo Roscioni. Donzelli, Roma, 111-122.
- Newman Judie 2020, *Going Global: From Danish Postcolonial Novel to World Bestseller: Peter Høeg's Smilla's Sense of Snow*, in Ead., *Contemporary Fictions: Essays on American and Postcolonial Narratives*. Legenda, Oxford, 198-214.
- Nietzsche Friedrich 1969, *Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemäßen*, 11, in Id., *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli,azzino Montinari, VI Abt., 3. Band. de Gruyter, Berlin.

- Nietzsche Friedrich 1970, *Crepuscolo degli idoli. Scorrubande di un inattuale*, 11, in Id., *Opere*, a cura di Giorgio Colli, Mazzino Montinari, vol. VI, tomo 3. Adelphi, Milano.
- Petronella Annabella 2021, *Dalle città invisibili alle città visibili. Italo Calvino sulla frontiera degli Urban Studies*, in Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich e Andrea Torre (a cura di), *Letteratura e Scienze*, Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI, Pisa, 12-14 settembre 2019. Adi Editore, Roma, <https://tinyurl.com/bdep64h8> [29/02/2024].
- Ritter Karin 2011, *Der Kriminalroman im Fadenkreuz aktueller Diskurse: Peter Høegs Frøken Smillas fornemmelse for sne*, in Ead., *Spielarten des postmodernen skandinavischen Kriminalromans. "Auf-Lösung" im Fadenkreuz literarischer und kultureller Paradigmen*. Verlag Dr. Kovač, Hamburg, 251-281.
- Schröder Ulrich 2010, *Zum Stellenwert des ökologischen Diskurses in Peter Høegs Roman Frøken Smillas fornemmelse for sne (1992) sowie in der Verfilmung von Bille August (1994)*. Tijdschrift voor Skandinavistiek, 31, 1, 159-181.
- Sorrentino Flavio 2010, *Lo spazio del sotterraneo nella narrativa francese dell'Ottocento*. Armando Editore, Roma.
- Stephan Matthias 2016, *Constructing Danish Identity: Transcultural Adaptation in Peter Høeg's The History of Danish Dreams*. Scandinavian Studies, 88, 182-202.
- Stougaard-Nielsen Jakob 2017, *Criminal Peripheries: Peter Høeg's Miss Smilla's Feeling for Snow and Kerstin Ekman's Blackwater*, in Id., *Scandinavian Crime Fiction*. Bloomsbury, London, 139-169.
- Stounbjerg Per 2000, *Peter Høeg*, in *Danske digtere i det 20. århundrede*, red. af Anne-Marie Mai, 3 bind. Gads Forlag, København, bind III, *Fra Kirsten Thorup til Christina Hesselholdt*, 444-454.

Decentrare l'*anthropos*.

Riflessioni sulla prima prosa di Christoph Ransmayr

Maria Paola Scialdone
(Università di Macerata)

Gli eventi di Auschwitz e di Hiroshima possono anche essere rimossi dalla memoria (ammesso che vi siano mai penetrati), e questo di fatto è accaduto. Ma, al contrario, non può essere rimossa la loro ripetibilità. Da questi due eventi in poi [...] la cosiddetta “morte naturale” è diventata una specie di obsoleto favore speciale, mentre la possibilità dell'autoannientamento violento dell'umanità è sempre viva (Anders 1980, 377).

1. Ransmayr e l'ecocritica

Solo agli inizi del XXI secolo la critica letteraria ha cominciato a mettere a fuoco la presenza carsica di un filone eco-critico¹ nella prosa del celebre scrittore

¹ Utilizzo questo aggettivo, invece di “ambientale”, non solo per fare ricorso a una terminologia teorico-critica più recente, più omnicomprensiva e sfaccettata, ma anche perché l'approccio eco-critico tematizza esplicitamente una rivalutazione dell'ambiente non-umano e rimanda programmaticamente a un decentramento dell'*anthropos*, temi cruciali nella prosa di Ransmayr. L'ambiente non umano, al centro dell'interesse delle discipline umanistiche da un decennio a questa parte, è quello in cui si generano gli eventi climatici

austriaco contemporaneo Christoph Ransmayr,² ritenuto prevalentemente, nonostante l'evidente e insistita presenza fra i suoi filoni principali del rapporto fra l'uomo e la natura e dei mutamenti ambientali, uno scrittore visionario di ispirazione postmodernista.³ Sebbene le opere più recenti di Ransmayr non lascino più margine di dubbio circa il suo tradurre in materia letteraria la minaccia che incombe sull'ecosistema, uno studio sistematico, che tracci un bilancio

“spaesanti” innescati dai sovvertimenti ambientali causati dall'uomo, motivo per cui essi sono – come ricorda Amitav Ghosh – in una più stretta connessione con l'umano degli eventi climatici del passato e mettono in crisi il concetto tradizionale di *nature writing* e *ecological writing*, ponendoci “di fronte a un compito nuovo: quello di trovare altri modi di immaginare gli esseri e gli eventi impensabili della nostra era” (Ghosh 2023, 38-40).

² Uno dei primi esegeti a rintracciare in Ransmayr una sensibilità eco-critica è Goodbody (1998).

³ Ransmayr ha espresso un giudizio molto negativo rispetto all'attribuzione alla sua opera di questa “etichetta”: “Wenn ich ein Buch wie *Die letzte Welt* oder *Morbus Kitahara* als ‘postmodern’ etikettiere, kann ich diesen Begriff von Jean Paul bis zu den antiken Autoren anwenden, ja!, bis zu Ovid, der sich dann die postmodernsten Freiheiten genommen hätte. Solche Etikettierungen müssen natürlich erlaubt sein, ich habe bloß damit nie etwas anfangen können und weiß noch heute nicht, was Etiketten zum Verständnis meiner Geschichten beitragen sollen” (Mittermayer / Langer 2009, 16, cit. da Zieglgänsberger 2020, 55, nota 208. “Se etichetto un libro come *Die letzte Welt* o *Morbus Kitahara* come ‘postmoderno’, questo concetto è applicabile da Jean Paul fino agli autori antichi: sì, fino a Ovidio, che allora in tal caso si sarebbe preso le libertà più postmoderne. Certo, tali etichette devono essere permesse, ma io personalmente non ne ho mai tratto alcun beneficio e ancora oggi non so che contributo possano dare le etichette alla comprensione delle mie storie.” Ove non altrimenti indicato la traduzione è dell'autrice del saggio). Sulla collocazione critico-letteraria di Ransmayr nel postmoderno, dovuta non tanto al pensiero apocalittico o alla critica del progresso, quanto a temi come autoriflessione, intertestualità e metafinzionalità, il dibattito critico non ha una posizione unanime. Per la tecnica del montaggio e la struttura circolare, la sua prosa è stata ricondotta anche al “modernismo classico” (Zieglgänsberger 2020, 55, 58).

complessivo del contributo di questo autore al filone eco-critico, ancora manca e molti esegeti continuano a ritenerlo uno scrittore provocatorio, ma anche utopico-allegorico,⁴ le cui opere tutt'al più o annunciano una redenzione utopico-apocalittica foriera di una nuova era mondiale, o, al contrario, tratteggiano immagini pessimistiche di un futuro distopico in un mondo votato all'autodistruzione (Kumeda 2016, 104).

Se l'assenza di un bilancio complessivo è dovuta in parte anche al fatto che solo di recente, ovvero da quando è stato introdotto anche negli studi culturali il concetto di Antropocene,⁵ l'approccio eco-critico alla sua scrittura ha avuto un'impennata significativa. È pur vero che, vista la totale assenza di posizioni ideologiche o attiviste dichiarate da parte di Ransmayr a favore della tutela dell'ambiente, il *fil rouge* ambientalista della sua opera è apparso spesso sfumato e facilmente confondibile con una visione finzionale, tipica della *science fiction*. Tuttavia i problemi ambientali sono una costante del suo lavoro, tanto da riscontrare

⁴ Lo "Spiegel" (40/2001) infatti lo definisce "apocalittico degli spazi vasti". Ma si veda anche Manganelli (1997, 12). Moltissimi esegeti si soffermano sullo scenario e sul tono apocalittico in Ransmayr (anche linguistico, come osserva Nordhofen: "Ransmayrs Sprache luxuriert im apokalyptischen Exzess" [1991, 229]; "Il linguaggio di Ransmayr lussureggia nell'eccesso apocalittico") mettendolo in relazione anche con altre opere che trattano del "tempo-fine" ("Endzeit") e della sua sublime fascinazione (diversi studi sono stati dedicati a una comparazione con il romanzo *L'altra parte* di Kubin). Per un bilancio recente sulla critica che puntualizza la dimensione apocalittica in Ransmayr cfr. Mosebach (2003).

⁵ Indipendentemente dalla validazione in campo scientifico, ancora in bilico, il termine è stato coniato dal premio Nobel per la chimica Paul Crutzen, per denominare così l'avvento di una nuova fase dopo l'Olocene dovuta ai cambiamenti chimici, fisici e biologici apportati all'ambiente a partire dal XX secolo dall'essere umano, ritenuto ormai un vero e proprio agente geologico in grado di incidere sull'ecosistema fino a modificarlo e alterarlo in modo irreversibile. Per il versante letterario del tema si veda: Schaumann / Sullivan (2017).

nei suoi testi tutti e quattro i requisiti che caratterizzano la scrittura creativa ecocritica in base alla classificazione di Alexander Starre:

- 1) die nicht-menschliche Umwelt ist nicht nur als Rahmung vorhanden, sondern betont die Abhängigkeit der Menschheitsgeschichte von der Umweltgeschichte;
- 2) das menschliche Interesse wird nicht als das einzig legitime Interesse verstanden;
- 3) die menschliche Verantwortung für die Umwelt ist Teil der ethischen Orientierung des Textes;
- 4) ein Verständnis der Umwelt als Prozess anstatt als Konstante oder Gegebenheit wird im Text zumindest impliziert. (Starre 2010, 23).⁶

Un'ulteriore difficoltà a intercettare in Ransmayr una vena di allarmante e monitorio realismo rispetto ai pericoli di un rapporto irresponsabile con l'ambiente ricalca senza dubbio anche l'attitudine riluttante della nostra generazione, riflessa pienamente dalla letteratura, a confrontarsi seriamente con un'impellenza simile, che noi stessi tendiamo a relegare, increduli e timorosi, nei confini del fantastico. Come ricorda lo scrittore Marco Mancassola, sulla scia delle riflessioni dello scrittore indiano Amitav Ghosh, da un lato:

Il fatto è che gli stessi sconvolgimenti storici che dovremmo inglobare nei nostri romanzi realistici, a partire da quello climatico, sembrano tuttora incredibili, fuori scala. Le nostre vite sono oggi attivamente sconvolte o quanto meno influenzate da fenomeni rispetto ai quali, però, noi tuttora siamo increduli. Che io scriva fiction o autofiction, il mio romanzo vuole anzitutto essere creduto; la mia voce narrante

⁶ “1) L'ambiente non umano non è presente solo come cornice, ma sottolinea la dipendenza della storia dell'umanità dalla storia ambientale; 2) L'interesse umano non è considerato come l'unico interesse legittimo; 3) La responsabilità umana verso l'ambiente è parte dell'orientamento etico del testo; 4) Una concezione dell'ambiente come processo, anziché come costante o dato di fatto, è almeno implicita nel testo”.

vuole anzitutto essere creduta. Ma se il mio obiettivo è essere creduto, beh, perché dovrei mettermi a parlare di argomenti che per loro natura risultano tuttora difficili da credere? Questa, forse, può essere una chiave per comprendere una certa reticenza nella letteratura del presente, un disagio davanti a una verità così centrale ma così paradossalmente incredibile (Mancassola 2023, 10-11).

Dall'altro, l'ulteriore difficoltà nel credere al monito pienamente realistico della scrittura di Ransmayr dipende dalla mancanza di modelli letterari adeguati. Scrive sempre Mancassola:

La difficoltà [...] è anche, forse, che tuttora non ci sono molti romanzi che inglobano i fatti, che facciano da modelli e da apripista. Ce ne sono alcuni, ma non proprio molti. In un senso più generale direi che siamo fuori dai modelli, fuori da ogni modello di mondo e da ogni tradizione. Veniamo da una tradizione modernista che offriva un gigantesco modello di mondo, con le sue idee di avanguardia, di progresso, di futuro, tutte idee che oggi semplicemente si sono estinte dalla nostra agenda, dal nostro vocabolario. Il momento modernista è stato seguito da un momento postmodernista, in cui quella propulsione in avanti si faceva ancora sentire se non altro a livello di eco, con un senso di rimpianto o con varie rielaborazioni ironiche. Poi si è dissolto anche l'eco. Oggi non si sente più nulla. Quel carburante, quella propulsione in avanti è davvero estinta. Tutto ciò che resta è invece questo senso di fine, di *Endzeit*. Mai prima d'ora credo gli umani sono stati così consapevoli dell'immenso distruttivo potere della nostra specie, e insieme della nostra spaventosa impotenza e perdita di controllo. Infilarsi in questo paradosso – immenso potere distruttivo e immensa perdita di controllo – non è facile per il romanzo contemporaneo realistico senza modelli, senza cornici, senza una tradizione, senza un *eschaton* intravedibile da alcuna parte, se non nelle storie individuali. Siamo davanti a una sfida enorme ed è una sfida che affrontiamo in quasi totale solitudine (Mancassola 2023, 12).

Come accennato prima, non incoraggia letture ecocritiche dell'opera di Ransmayr neppure la riluttanza dell'autore ad abbracciare un impegno a favore

dell'ecosistema come intellettuale militante.⁷ Il suo tacere su temi ecologici nei dibattiti, nei discorsi e nelle interviste ha sicuramente a che fare con una sua difficoltà, più volte puntualizzata nelle interviste e negli interventi pubblici, a passare dal mestiere di scrittore a quello di comunicatore,⁸ ma probabilmente anche con la riflessione postbellica che caratterizza il suo profilo, ovvero con la sua diffidenza nei confronti della sua stessa lingua, il tedesco, che ritiene ancora contaminato dal nazionalsocialismo.⁹ Secondo questa ipotesi, rendersi attivisti potrebbe equivalere a collocarsi in una zona troppo limitrofa alla propaganda e alla retorica e, nel caso dell'ecologia, a scadere nell'inneghiante sentimento della natura del Terzo Reich e ricordare così troppo da vicino "How Green Were the Nazis".¹⁰ Ma tale astensione dipende, a mio avviso, anche da una postura

⁷ Aspetto che lo differenzia radicalmente da altri scrittori e intellettuali che, come ricorda Amitav Ghosh, affrontano invece gli sconvolgimenti ambientali nella saggistica e non introducono la tematica nella loro scrittura creativa, forse anche per non essere relegati dalla critica all'ambito della fantascienza (Ghosh 2023, 14-15) per i motivi che richiama Mancassola (cfr. *supra*).

⁸ Si veda per esempio l'intervista rilasciata a Volker Hage, in cui Ransmayr puntualizza senza mezzi termini: "Der öffentliche Raum [...] gehört nicht zu meinem Medium [...]. Beim Reden darf und kann alles Mögliche passieren, Schlamperei, Ungenauigkeit, Ahnungslosigkeit, Schwachsinn... beim Schreiben dagegen ist das alles verboten." (Ransmayr 1997b, 211) "Lo spazio pubblico [...] non è il mio *medium* [...]. Può accadere che parlando si incorra in trascuratezza, imprecisione, ignoranza, assurdità... nella scrittura invece tutto ciò è proibito."

⁹ Ransmayr condivide con Bachmann, Jelinek e molti altri autori e autrici austriaci una costante riflessione metalinguistica volta a stanare nella lingua tedesca il permanere e il perpetuarsi di discorsi affini a quella che Viktor Klemperer ha definito la "Lingua Tertii imperii".

¹⁰ *How Green Were the Nazis? Nature, Environment, and Nation in the Third Reich* è uno studio del 2005 curato da Franz-Josef Brüggemeier, Mark Cioc e Thomas Zeller, che indaga lo spiccato ambientalismo dei nazionalsocialisti e della loro retorica del

programmatica etica insita nella riflessione eco-critica sottesa alla sua intera opera, che, come si proverà a dimostrare nelle riflessioni sviluppate nei paragrafi seguenti, costruisce sistematicamente un progetto di decentramento dell'*anthropos* a partire da una delle sue massime espressioni culturali, quella letteraria.

2. La responsabilità della letteratura occidentale nell'Antropocene

Chi indaga il filone eco-critico in Ransmayr tende a occuparsi soprattutto delle opere più recenti dell'autore.¹¹ Ritengo invece che la sua prima produzione, venuta a luce fra il 1982 il 1988 – il primo abbozzo del *pamphlet* poetico *Strahlender Untergang. Ein Entwässerungsprojekt oder die Entdeckung des Wesentlichen* (*Radiosa fine. Un progetto di disidratazione ovvero La scoperta dell'essenziale*, 1982 e 2000), *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (*Gli orrori dei ghiacci e delle tenebre*, 1984) e il romanzo che lo consegna alla notorietà anche fuori

“sangue” e della “terra” (“Blut und Boden”) e rintraccia le radici di questo programma di protezione dell'ambiente nell'estetica e nella filosofia della natura di ascendenza romantica. Nonostante la presenza costante dell'ecologia nell'agenda politica e l'alta consapevolezza ambientale del mondo germanico, Anna-Marie Humbert (2020) riconduce a questa medesima ragione anche il tardo attecchire del filone eco-critico nell'ambito accademico tedesco, a fronte invece di un già ampiamente stabilizzato ed entusiastico responso ad esso nel contesto anglofono.

¹¹ Alcuni studiosi insistono sul legame in Rasmayr fra approccio eco-critico e critica post-coloniale: Nowak / Jug (2017) e Brennan (2022) fanno riferimento al testo teatrale *Odysseus. Verbrecher* (*Ulisse. Criminale*, 2010) e al romanzo *Der Fallmeister* (*Il maestro della cascata*, 2021); altri mettono a fuoco Cox (2016), incentrato sui “fossils fuels, that drove not only the industrial revolution but also anthropogenic climate change”, un romanzo che “suggests ways that past exploitation of natural resources and of people brought us into the Anthropocene” (Dawson 2022, 85). Per altre analisi recenti con approccio eco-critico cfr. Gerratana (2009), Nitzke (2014) e Latini (2023).

dall’Austria, *Die letzte Welt (Il mondo estremo, 1988)*¹² – meriti una focalizzazione specifica già in chiave pienamente eco-critica. Le tre opere dell’esordio letterario dell’autore, se messe in costellazione, mostrano *in nuce* molti temi che Ransmayr riprenderà e svilupperà, così come una consapevolezza molto precoce – già dagli anni Ottanta – di vivere in un’era di compromissione ambientale, che con lo scrittore Marco Mancassola, potremmo definire “apocalittica senza *eschaton*” (Mancassola 2023). Inoltre esse rivelano anche la spina dorsale della sua vena eco-critica, che sostiene tutta la sua prosa successiva rendendola già dai suoi esordi letterari una solida riflessione *ante litteram* sull’Antropocene e un tentativo di ridimensionare a un semplice anello della “chain of being”¹³ il soggetto umano,

¹² È grazie a Hans Magnus Enzensberger che Ransmayr, dopo la pubblicazione della sua opera di esordio *Gli orrori dei ghiacci e delle tenebre*, si è confrontato con *Le Metamorfosi* di Ovidio, falsariga intertestuale del suo primo grande romanzo di successo *Il mondo estremo*, pubblicato nella collana “Die Andere Bibliothek” curata proprio da Enzensberger. Il romanzo è una riscrittura del poema ovidiano in un contesto distopico. Per quanto riguarda l’analisi critica di *Il mondo estremo* molto ci si è concentrati, in chiave comparatistica, sulla riscrittura intertestuale del capolavoro ovidiano e l’intero romanzo è stato letto più che altro come un colto ed elitario *divertissement* intellettuale, nonostante il suo grande successo commerciale: “Der kommerzielle Erfolg des Romans ist um so überraschender und merkwürdiger, wenn man bedenkt, dass es sich um ein utopisches, ein literarisch inspiriertes Buch handelt, da es sich in erster Linie an anspruchsvolle und literarisch vorgebildete Leser wendet, ein Buch sozusagen für literarische Feinschmecker.” (Kovar 1991, 96) “Il successo commerciale del romanzo è tanto più sorprendente e singolare se si considera che si tratta di un libro utopico, di ispirazione letteraria, rivolto principalmente a lettori esigenti e colti: un libro per intenditori, per così dire”.

¹³ Come accennato, la prima produzione letteraria di Ransmayr è stata interpretata dalla critica letteraria insistendo su tre filoni principali: postmodernismo; riflessione postbellica o allegoria della memoria del nazismo; *science fiction* apocalittica. Solo di recente è stata collocata esplicitamente in un contesto di riflessione sul cambiamento climatico (Latini 2018 e Nitzke 2020).

spodestandolo dall'apice dell'ecosistema, in cui prima il Rinascimento e poi l'Illuminismo l'hanno collocato in veste di "Signore del mondo" ("Herr der Welt"),¹⁴ dominatore sulla natura animata e inanimata.

In questa triade letteraria esordiente Ransmayr sviluppa lucidamente un percorso molto più radicale della denuncia e delle esemplificazioni letterarie delle diverse forme di ripercussione nell'ambiente degli effetti dell'Antropocene che troviamo nella consueta letteratura eco-critica catastrofica: lo scrittore mette a punto un sistema narrativo che intende scardinare l'antropocentrismo a partire dal cuore stesso dei meccanismi diegetici.

3. Spodestare il poeta *vates*

In molte interviste rilasciate nel corso della sua carriera emerge come un *Leitmotiv* ricorrente l'avversione di Ransmayr nei confronti della forma di venerazione quasi religiosa della figura autoriale perpetuata nella cultura occidentale, tanto da porre se stesso sempre due passi indietro rispetto alla propria opera. In una intervista del 1991 relativa al romanzo *Il mondo estremo*, condotta da Volker Hage, emerge chiaro il tentativo di spodestare l'autore occidentale dalla sua egotica centralità. Per esempio il giudizio espresso dall'autore sul celeberrimo poeta Ovidio, del quale pure subisce la fascinazione, appare tutt'altro che lusinghiero. Alla domanda di Hage, che richiama l'esaltazione di Ovidio da parte dei suoi seguaci e la sua incisività presso i posteri,¹⁵ sul possibile desiderio subliminale di Ransmayr di altrettanta notorietà, questi risponde:

¹⁴ La definizione "Herr der Welt" è tratta da *Radiosa fine* di Ransmayr.

¹⁵ „Nach dem Tod von Naso gibt es Gruppierungen, die ihn zum Helden küren [...]. Ist der Traum von Christoph Ransmayr, dass man als Schriftsteller, wenn nicht schon zu Lebzeiten, so doch wenigstens postum Sprengkraft haben könnte?“ (Ransmayr 1997b, 210) “Dopo la morte di Naso ci sono gruppi che lo celebrano come un eroe [...]. È forse

Nein. Ich habe nur eine Geschichte über einen Dichter bis über sein Leben, sein Ende hinaus erzählt, und es war auch eine Geschichte davon, dass ein Dichter nur zum geringen Teil kontrollieren und beeinflussen kann, was mit seiner Arbeit geschieht. Der Schriftsteller, der Dichter in der letzten Welt [*Die letzte Welt* n.d.r.] ist alles andere als ein Held: Mein Naso wird ebenso als luxussüchtiger, beifallssüchtiger Mann beschrieben, [...]. Aber die Wahrheit, die Größe seiner Dichtung bleibt selbst von seiner Eitelkeit, einer kindischen, maßlosen Eitelkeit, unberührt (Ransmayr 1997b, 210).¹⁶

Già nel primo romanzo, *Gli orrori dei ghiacci e delle tenebre*, Ransmayr fa scomparire il protagonista e io-narrante del libro, l'esploratore italo-austriaco Mazzini,¹⁷ lasciando la parola e il compito di chiarire la sua scomparsa a una anonima istanza autoriale neutra, che si limita a tentare di ricostruire i fatti e a confrontare

il sogno di Christoph Ransmayr che, come scrittore, si possa avere un impatto dirompente, se non già in vita, almeno postumo?".

¹⁶ "No. Ho solo raccontato una storia su un poeta, ben oltre la sua vita e la sua morte. È anche una storia su come un poeta solo in minima parte possa controllare e influenzare il destino del suo lavoro. Lo scrittore, il poeta dell'Ultimo Mondo [*Die letzte Welt* n.d.r.] è tutt'altro che un eroe: il mio Naso viene descritto come un uomo avido di lussi e di applausi, [...]. Ma la verità, la grandezza della sua poesia rimangono intatte anche di fronte alla sua vanità, una vanità infantile e smisurata".

¹⁷ La sparizione dei personaggi letterari, molto presente nella letteratura di lingua tedesca a partire dal racconto di Kafka *Il cavaliere del secchio*, è vista come una prosecuzione del tema della crisi e di quella che Foucault ne *Le parole e le cose* definisce la "sparizione del soggetto", un discorso presente nella letteratura e cultura di lingua tedesca sin dalla *Moderne* e che ha dato vita a diverse riflessioni a partire da prospettive disciplinari molteplici (ad es. dalla prospettiva dell'analisi del discorso, della filosofia del linguaggio, della filosofia della coscienza, della decostruzione o della critica sociale post-moderna). Monica Fröhlich (2001) ha collocato il discorso sulla cancellazione dell'io e del soggetto in Ransmayr in questo solco, dal quale a mio avviso, occorre emancipare la critica ransmayriana.

le fonti. Anche nel romanzo successivo – *Il mondo estremo* (1988), riscrittura del poema ovidiano in un contesto distopico e fuori dai cardini temporali consueti, in cui passato, presente e futuro sono un *continuum* caratteristico della concezione del “tempo-tutto” (“Allzeit”) di Ransmayr¹⁸ – il romanzo prende le mosse dalla sparizione del narratore occidentale per eccellenza: Ovidio. Inscenare l’eclissarsi proprio di questo autore è cruciale nel percorso critico qui ipotizzato poiché, come sottolinea Wendelin Schmidt-Dengler, citando l’opera *Arbeit am Mythos (Elaborazione del mito*, 1979) di Hans Blumenberg: “Die europäische Phantasie, ein weitgehend auf Ovid zentriertes Beziehungsgeflecht ist” (Schmidt-Dengler 1997, 100).¹⁹

Ovidio Publio Nasone, chiamato dall’autore non senza una certa ironia con il nome latino “Naso”, viene ridimensionato nel romanzo a un semplice personaggio di cui si sono perse le tracce e alla cui ricerca si mette Cotta, amico realmente esistito del poeta, che Ransmayr immagina partire alla volta di Tomi, luogo ai margini dell’Impero Romano e “ultimo mondo” abitato in vita da Ovidio che, dopo le *Epistulae ex Ponto*, a lui indirizzate, non risponde più alle sue lettere. Oltre al poeta esiliato da Roma a Tomi per ordine di Augusto, Cotta cerca anche il suo

¹⁸ Tutti i romanzi di Ransmayr “emphasize a temporal layering through which different histories, at time even different temporalities, are present at the same time in the same place” (Dawson 2022, 74). Così Ransmayr definisce la “Allzeit”: “Unzeit, in der Schwebe zwischen Gegenwart, Zukunft und einer unauslöschlichen Vergangenheit” (Ransmayr 2010, s.p.; “Tempo fuori dal tempo, in bilico tra presente, futuro e un passato indelebile”). Questa nuova concezione del tempo, che scardina gli orizzonti temporali limitati tipici del romanzo occidentale per abbracciare, come afferma Amitav Ghosh, “ciò che è inconcepibilmente vasto”, è un altro segnale del riorientamento diegetico compiuto da Ransmayr nella sua poetica, utile a trattare l’inaudito, ma reale, ovvero a fornire “una [nuova] forma di narrazione in prosa che si muove liberamente entro ampi spazi temporali e spaziali” forzando “l’orizzonte limitato del romanzo classico (Ghosh 2023, 71).

¹⁹ “L’immaginario europeo è una rete di relazioni ampiamente incentrata su Ovidio”.

libro più celebre, *Le Metamorfosi*, testo divenuto altrettanto irrintracciabile.²⁰ L'incipit del romanzo è dunque, come in *Gli orrori dei ghiacci e delle tenebre* – ritenuto non a caso una sorta di studio preliminare per il romanzo *Il mondo estremo* (Hage 1997, 94) – quello di una *detective story*, ma si tratta solo di un depistaggio del lettore che viene continuamente spiazzato e non sa bene a quale genere ricondurre l'opera, ulteriore scelta dell'autore di mettere in crisi il canone occidentale consolidato.

Lontano dalla cornice ufficiale, privata della sua istanza autoriale da Ransmayr, che, come avvenuto con Mazzini in *Gli orrori dei ghiacci e delle tenebre*, fa scomparire Ovidio, l'opera si libera dunque dalla 'coercizione' del suo autore originario per parlare autonomamente nuovi linguaggi difficilmente riconducibili a interpretazioni ermeneutiche univoche. In questo modo Ransmayr esalta il potere che ha la letteratura di rendere visibili multifocalità e prospettive plurime (Mosebach 2003, 204). I personaggi, che Ransmayr mutua dal poema di Ovidio – reinventandoli –, continuano a subire la legge universale della metamorfosi, ma ora non hanno più ascendenze divine e dopo la trasformazione non continuano più a mantenere, come nel testo di Ovidio, la loro "mens pristina", bensì si trasformano in natura inanimata, ovvero subiscono tutti, in fasi e modalità diverse, un processo di pietrificazione ("Versteinerung") che culmina nella catastrofe complessiva di tutto l'ecosistema della città di Tomi, vera protagonista del romanzo.

L'insistito tema della pietrificazione, che senza dubbio allude anche al rischio di una futura desertificazione del pianeta, è un *fil rouge* nell'opera di Ransmayr e

²⁰ La trovata narrativa della sparizione di Ovidio, a conferma del sospetto della sua morte che, come riporta l'incipit del romanzo, circolava a Roma, è stata ovviamente ricondotta dalla critica decostruttivista al noto saggio *La morte dell'autore* (1967) di Roland Barthes, che fornirebbe la chiave per leggere la dinamica Cotta/Ovidio come un modello scrittore/lettore in cui quest'ultimo ha il primato dell'interpretazione su qualsiasi significato definitivo riconducibile all'autore, e l'opera, come supporto filologicamente univoco, viene polverizzata (Schilling 2012, 4).

rapresenta un ulteriore decentramento dell'*anthropos*, oltre a una spiccata sensibilità per il non umano tipica della letteratura eco-critica. I nuovi personaggi de *Le Metamorfosi* riscritte da Ransmayr ne *Il mondo estremo*, infatti, non sono più solo un'esemplificazione allegorica del destino metamorfico a cui è esposta la vita umana come nel sommo poema, ma neppure l'*escamotage* che consente a Ovidio persona, tramite la sua narrazione, di guadagnare invece uno *status* stabile e imperituro tramite la fama a lui procurata da quel libro, grazie alla quale ambisce ad affrancarsi dalla legge/condanna delle metamorfosi, come dichiara esplicitamente nella chiusa de *Le metamorfosi*, non a caso riportata da Ransmayr alla lettera nel III capitolo de *Il mondo estremo*:

Ich habe ein Werk vollendet, / das dem Feuer standalten wird / und dem Eisen / selbst
dem Zorn Gottes und / der allesvernichtenden Zeit // Wann immer er will / mag nun
der Tod / der nur über meinen Leib / Gewalt hat / mein Leben beenden// Aber durch
dieses Werk / werde ich fortdauern und mich / hoch über die Sterne emporschwingen
/ und mein Name / wird unzerstörbar sein (Ransmayr 1988, 50-51).²¹

Nella sua riscrittura Ransmayr attua un ribaltamento di ruoli, e ora la centralità spetta piuttosto ai personaggi de *Le Metamorfosi* che in questa nuova mitografia – utile a sovvertire quella iscritta nella tradizione della cultura occidentale che determina il nostro modo di vedere l'uomo e l'ambiente (Novak / Jug 2017, 258) –²² ottengono il diritto di avere voce autonoma e – fuori dalla cornice diegetica

²¹ “Io ho compiuto un'opera / che né l'ira di Giove né il fuoco / né il ferro né la vetustà che distrugge / potranno annientare // Quando vorrà, la morte che solo / sul mio corpo ha potere / ponga fine alla mia esistenza // Ma con quest'opera io diventerò eterno / e mi innalzerò oltre le stelle / e il mio nome / sarà incancellabile” (Ransmayr 2003, 40).

²² L'immaginario occidentale è stato modellato dalla narrazione cristiano-giudaica, dai miti greci e dalle opere della *Weltliteratur* accolte nel canone. Le deviazioni e i ribaltamenti che Ransmayr opera in queste coordinate diegetiche precostituite dovrebbero essere maggiormente indagate per cogliere meglio il contributo eco-critico della sua opera.

costrittiva e ripetitiva di Ovidio – di essere i protagonisti della *loro* storia, collocata dall'*inventio* ransmayriana in una cornice di mutamento climatico antropogenico.²³ Ironicamente è proprio un personaggio di nome “Fama” a narrare a Cotta le vicende individuali di questi personaggi, riproposte da Ransmayr come storie di pura marginalità. Ogni personaggio de *Le Metamorfosi* rifunzionalizzato ne *Il mondo estremo* è una ‘nullità’ con un comune *background* nella migrazione e presenta “centrifugal stories that acknowledge immense inequalities in planet altering powers” (Kovar 1991, 96). Non è peraltro un caso che la riscrittura de *Le Metamorfosi* non sia ambientata a Roma, nel cuore del potere, ma in un *déplacement*, a Tomi, “la città dei falliti e degli emarginati” (*ibid.*). Tomi è una città realmente esistente, anticamente collocata ai margini dell’impero romano, dove Ovidio, come tramanda la storia, era stato esiliato per motivi oscuri,²⁴ ma anche un luogo dove quella che Michel Foucault definisce la produzione dei discorsi è meno strutturata e meno ancorata ai contesti di potere e alle istanze di controllo e dove una risignificazione degli stessi è possibile a partire da una letteratura propulsiva e da un immaginario completamente nuovo, fiorito – grazie alla creatività di Ransmayr – sulle macerie di quello della tradizione.²⁵ È infatti proprio a partire da contesti marginali e fluidi che la letteratura può mostrare il suo potere

²³ Micaela Latini definisce il romanzo, le cui coordinate sono due opposti climatici del grande caldo e del gelo (Latini 2018, 275) un vero e proprio “sismografo [...] dell’effetto delle sciagure naturali (cambiamenti climatici, terremoti, tsunami)” (Latini 2018, 274).

²⁴ È stato suggerito più volte ipotizzato (cfr. tra gli altri Manganelli 1997, 12) che l’allontanamento di Ovidio da Roma fosse dovuto alla rivoluzionarietà del suo libro, *Le Metamorfosi*, che affermava la precarietà del cosmo in un universo culturale, come quello della Roma augustea, programmato per durare nei secoli imperituro.

²⁵ Già Manganelli segnalava come la narrativa di Ransmayr sia costruita – per così dire – con ‘materiali di spoglio’, ovvero con antichi resti “di un altro mondo letterario”, fatto di “pezzi commentati, interpretati e riutilizzati *ex novo*” (Manganelli 1997, 11).

di introdurre nuovi paradigmi di pensiero, “pushing the boundaries of what is imaginable by the public at a given moment” (Dawson 2022, 82-83).

Il tema della fama di Ovidio è centrale ne *Le Metamorfosi*, come ne *Il mondo estremo*, ma, mentre nel poema la fama è affermata come un valore cardine della mentalità occidentale, nella riscrittura di Ransmayr essa è presentata come un’illusione e una pretesa assurda. Lo prova il fatto che Pitagora, filosofo ispiratore di Ovidio, che nel romanzo di Ransmayr è presente come vero e proprio personaggio e che, in un’ardita sovrapposizione temporale, nel romanzo incarna il ruolo di servo di Ovidio, tenta disperatamente, ormai folle, di incidere su cippi di pietra, ovvero nel libro della natura di romantica memoria, le parole del caduco libro cartaceo del poeta latino affidate anche a precarie strisce di stoffa. L’atto ai danni della Natura, a cui allude l’incisione su pietra – ennesima violenza antropocena che imprime all’ambiente naturale il sigillo della cultura – non garantisce comunque la sopravvivenza del testo, eroso da lumache che strisciano in continuazione sui cippi incisi, cancellandoli e riportandoli al loro stato primitivo di *tabula rasa*. Anche le strisce di stoffa che riportano i versi del poema sono inesorabilmente sfilacciate dal vento impetuoso che soffia ininterrottamente a Tomi.

Sullo sfondo del romanzo tutto metamorfosa continuamente a causa degli agenti atmosferici fuori controllo, e la natura riacquista i suoi spazi e diritti sulla cultura, fino a cancellarla. A nulla vale neppure il tentativo di Cotta di ricostruire il senso delle incisioni e dei vessilli di stoffa ricostruendone l’ordine e mettendo in salvo l’opera prima che l’erosione naturale faccia il suo corso. Allusione, questa, fra l’altro, alla “fragilità della conservazione della cultura nelle condizioni dell’Antropocene” (Graml 2021,141).

Tutto l’ecosistema di Tomi presenta i connotati del tracollo ambientale, da cui nulla e nessuno è al riparo. Ma *Die letzte Welt* – l’ultimo mondo, a cui allude il titolo del romanzo (tradotto in italiano con il suggestivo quanto inconsistente aggettivo “estremo”), forse non è solo da intendersi in termini catastrofici come l’ultimo pianeta possibile (il nostro pianeta prossimo all’estinzione), bensì come l’ultimo *tipo* di mondo in termini cronologici, ovvero il risultato della modalità

antropocentrica di gestire la terra che va invertita perché la sta conducendo allo sfacelo. Nel romanzo siamo di fronte, aspetto trascurato dalla critica, a un duro processo alla letteratura antropocentrica occidentale che, complice della tecnocrazia, ha favorito l'instaurarsi dell'Antropocene, l'ultima era geologica (l'ultimo mondo, n.d.r) scaturita dal pensiero dominante del "Signore del mondo" ("Herr der Welt"), messo sotto accusa da Ransmayr anche nella prosa ritmica di *Radiosa fine*. Al contempo il romanzo tenta di dare avvio a un nuovo immaginario che interrompa e renda reversibile la catastrofe imminente attraverso un cambio di passo che solo una nuova forma di letteratura consapevole può avviare: una letteratura che combatta quella che Amitav Ghosh definisce in un *pamphlet* omonimo l'epoca della "Grande Cecità" (Ghosh 2023, 18):

Sono arrivato a convincermi che le sfide che il cambiamento climatico pone agli scrittori contemporanei, per quanto specifiche sotto certi aspetti, siano anche dovute a qualcosa di più antico e profondo; e derivino in ultima analisi dalla griglia di forme e convenzioni letterarie che hanno modellato l'immagine narrativa proprio nel periodo in cui l'accumularsi di anidride carbonica nell'atmosfera stava riscrivendo il destino della terra (Ghosh 2023, 13).

Per scardinare tali "forme e convenzioni" è necessario condurre una requisitoria sulle strutture di potere codificate all'interno del canone letterario occidentale. Occupandosi di Ovidio e de *Le Metamorfosi*, Ransmayr denuncia che il poema sublime affonda le radici in una mentalità di dominio antropologico che è anche alla base del dominio antropoceno. Non a caso nel passo da *Il mondo estremo* sopra citato Ransmayr immagina che sul cippo che riporta la celeberrima invocazione alla fama della chiusa de *Le Metamorfosi* di Ovidio messa in evidenza dall'autore le lumache cancellano soprattutto la parola "io":²⁶

²⁶ La riflessione sull' "io" è un tema portante nella letteratura austriaca che qui Ransmayr rivisita in dimensione totalmente antropocena.

Pythagoras stand am Rand des Lichtkreises und schabte mit einem dünnen Stück Holz Schneckenreste aus der tief gemeißelten Gravur des ICH und sagte, was er sagen musste: den Namen seines Herrn [Ovidio]. [...] Das ICH schimmerte nun blank, wie frisch gemeißelt auf dem Menhir. Pythagoras warf sein Schabwerkzeug zufrieden fort, trat einen Schritt zurück und betrachtete seine Arbeit: ICH HABE EIN WERK VOLLENDET. Vollendet. In Rom hatte man nur Fragmente gekannt. In seinem Bedürfnis nach Applaus und Jubel hatte Naso von seinem Publikum Aufmerksamkeit nicht nur für seine vollendeten Arbeiten verlangt, sondern auch für sein Vorhaben und ungeschriebenen Phantasien. So gehörte es schließlich zur Routine in den literarischen Quartieren der Residenz, dass Naso dort gelegentlich in überfüllten, stickigen Räumen die unterschiedlichsten Proben aus seinen entstehenden Verwandlungen vorlas [...]. Nasos Stern schien lange Zeit unangreifbar [...]. Seine Berühmtheit steigerte sich durch einen Skandal sogar bis in jene Volksnähe, die seinen Namen nun ebenso groß und klobig wie den Namen irgendeines siegreichen Athleten oder Filmschauspielers in die Schlagzeilen zwang (Ransmayr 1988, 51-55).²⁷

²⁷ "Pitagora era ai margini del cerchio di luce e con pezzo di legno secco raschiava via resti di lumache dai solchi profondi dell'IO e disse quello che doveva dire, il nome del suo padrone [Ovidio]. [...] Ora l'IO brillava netto, come appena scolpito sul menhir. Soddisfatto, Pitagora gettò via il legno, arretrò di un passo e contemplò il proprio lavoro: IO HO COMPIUTO UN'OPERA. Compiuto. A Roma se ne conoscevano solo frammenti. Nel suo bisogno di applausi e di entusiasmo Nasone aveva preteso dal suo pubblico attenzione e assenso non solo per le opere terminate, ma anche per i progetti e le fantasie non tradotte in scrittura. Così, nei circoli letterari della capitale era ormai consuetudine che Nasone tenesse pubbliche letture dei passi più diversi dalle sue nascenti metamorfosi, [...] per lungo tempo la stella di Nasone sembrò inattaccabile [...] la sua fama si espanse [...] fino a raggiungere quella popolarità che sbatté il suo nome a caratteri di scatola, come di un atleta vittorioso o di un attore cinematografico, sulle prime pagine dei giornali" (Ransmayr 2003, 40-43).

Cotta, a Tomi, invece di percepire il contesto minaccioso e stravolto che lo circonda – e che rappresenta il fulcro narrativo più innovativo e cogente del romanzo – cerca solo ossessivamente di ritrovare un “io” ingombrante, l’autore Ovidio, e di ricostruire pedissequamente la sua opera. Nel romanzo, Cotta intreccia una relazione elettiva con il personaggio di Eco solo perché è l’unico che non ha un’identità e – come in un sistema totalitario introiettato – si limita a ripetere all’infinito le parole che ha udito da Ovidio prima della sua scomparsa. Questo episodio è utile ad accentuare l’ego-referenzialità onanistica sottesa alla concezione letteraria antropocentrica occidentale basata sull’illusione della fama che, monoliticamente, non prevede una vera alterità con cui relazionarsi proprio perché, di fatto, nell’esaltazione dell’io autoriale, che sopravvive nella ricezione, ambisce a essere imperitura, spezzando la catena delle inevitabili metamorfosi. Ransmayr, invece, nelle sue rare dichiarazioni di poetica sposta l’autore ai margini e sottolinea, accettandolo, che ogni opera è soggetta a una perenne metamorfosi, sia nel processo di creazione, quando le cose osservate dallo scrittore “vengono condotte al linguaggio, si trasformano in linguaggio” (“zur Sprache gebracht werden, sich in Sprache *verwandeln*”, Ransmayr 1997c, 199) e il racconto inizia la sua vita propria, sia nel processo di traduzione o di lettura che l’opera subisce da parte del lettore:

Das Ende, was für eine Stunde, was für ein Tag, an dem ein Erzähler einen letzten Satz findet, den Ausgang, und aus seiner Geschichte heraustreten und zurückkehren muss an die Ränder der Welt. Aber dort, in jenem Stimmgewirr, das sich nun nach einer kurzen oder längeren Stille, in jenem Stimmgewirr, das sich jetzt erhebt, in einem Chaos fragender, lobender, trauriger, begeisterter, verständnisloser oder gehässiger Stimmen die ihn plötzlich bedrängen und seine Geschichten weiter erzählen, [...] kann und darf der Erzähler nicht bleiben, was er ebene noch war. Denn während alle anderen Stimmen lauter und lauter werden verliert ausgerechnet er die seine. Er hat eine Geschichte zu Ende erzählt. Was soll er jetzt und dazu noch sagen. Wer nicht bleiben kann, was er ist, muss sich verwandeln. Und der Erzähler, der in seiner Geschichte Menschen und Häuser [...] in Sprache verwandelt hat,

verwandelt sich im Stimmgewirr nun selber in eine Figur vieler Geschichten [...], Geschichten, deren Fortgang und Ende er nicht mehr bestimmen kann. Er hat nichts mehr zu sagen (Ransmayr 1997c, 201).²⁸

In questa periferizzazione programmatica della centralità autoriale, Ransmayr non può che rifuggire dal farsi portatore manifesto di ogni pensiero politico o ideologico e, soprattutto, dall'ambire ad avere – dal podio a lui attribuito dalla notorietà – il potere di cambiare il corso delle cose. Non si tratta di disimpegno, ha specificato durante il discorso tenuto a Roma nel 2023 in occasione del conferimento del premio Navicella, ma di decidere – eticamente – di fungere tramite la sua opera solo da funzionale catalizzatore della realtà circostante, che spesso di per sé può apparire, come ha affermato sempre in quel contesto, più apocalittica della finzione letteraria.

La figura di Eco, che nel romanzo ripete sempre e solo i versi ovidiani, è dunque forse paragonabile all'archivio della spedizione polare pedissequamente ripercorso da Mazzini senza rielaborarlo criticamente prima della sua spedizione, la quale ambisce solo a ricalcare quella ottocentesca perpetuandone il modello coloniale prevaricatorio. Ransmayr cancella Mazzini dal testo – esattamente come

²⁸ “La fine, che ora, che giorno, quello in cui un narratore trova l'ultima frase, l'uscita, e deve uscire dalla sua storia e tornare ai margini del mondo. Ma lì, in quel frastuono di voci che ora si solleva dopo una breve o lunga quiete, in quel frastuono che si innalza, in un caos di voci che lo interrogano, lo lodano, lo rattristano, lo entusiasmano, lo fraintendono o lo criticano con cattiveria, che all'improvviso lo assalgono e continuano a raccontare le sue storie, [...] il narratore non può e non deve rimanere ciò che era fino a poco fa. Mentre tutte le altre voci diventano sempre più forti, lui, proprio lui, perde la sua. Ha finito di raccontare una storia. Cosa può ancora dire adesso? Chi non può rimanere ciò che è deve trasformarsi. E il narratore, che nella sua storia ha trasformato persone e case [...] in linguaggio, ora, in quel frastuono di voci, si trasforma lui stesso in una figura di molte storie [...], storie di cui non può più determinare il seguito o la fine. Non ha più nulla da dire”.

fa con Ovidio e con il probando di *Radiosa fine* – perché a sua volta, ripetendo la stessa missione, finisce come Eco, nell’“ultimo mondo”, per ribadire ancora una volta il “solipsismo dell’antropocene” (Brennan 2022, 169).

Con la sparizione dell’esploratore Mazzini in *Gli orrori dei ghiacci e delle tenebre*, e l’omissione dell’annunciata narrazione della sua spedizione al Polo, progettata sulle orme di quella austro-ungarica di due esploratori dell’epoca dell’imperatore Francesco-Giuseppe, Ransmayr colloca piuttosto nel cuore del libro – in maniera inaspettata per il lettore – gli appunti preparatori preliminari alla partenza di Mazzini; ponendo poi questi ultimi in dimensione dialogica con i *reportages* della precedente spedizione ottocentesca, depositati negli archivi del potere, svela di fatto la loro veridicità discutibile, sottolineando che la storia delle spedizioni polari è, nella sua essenza, una storia di colonialismo (Graml 2021, 146).

Grazie a questa operazione fittiziamente filologica, svolta da un’istanza autoriale neutra, emergono così anche i connotati base del modo di agire antropocentrico: l’attitudine violenta, eurocentrica, occidentale e maschilmente codificata (in un’ottica di *gender*) della figura del colonizzatore, già ampiamente ‘ecocida’ nell’exportazione e imposizione ai territori conquistati della sua ottica autoreferenziale e imperialistica occidentale che marginalizza e fagocita le terre scoperte.²⁹

Se dunque *Gli orrori dei ghiacci e delle tenebre* mostra la funzione della letteratura come archivio ecologico dal doppio volto,³⁰ *Il mondo estremo* smaschera la responsabilità di una certa concezione letteraria e intellettuale nell’aver contribuito a nutrire una egotica supremazia che si è poi riversata anche sullo sfruttamento dell’ambiente, la *hybris* del “Signore del mondo”. Cogliere questo punto di vista in Ransmayr è illuminante perché la connivenza della letteratura occidentale

²⁹ Come osserva Brennan: “Ecocide and exploitation begin in the relationship between self and other and behaviours that are coded male” (Brennan 2022, 169).

³⁰ Con “doppio volto” intendo un archivio utile tanto alla denuncia quanto alla condanna dei crimini antropocentrici, ma anche – auspicabilmente – al superamento dei danni da esso causati.

con l'instaurarsi dell'Antropocene e dei totalitarismi non è stata ancora sufficientemente evidenziata, mentre nel romanzo di Ransmayr i due piani sono secondo la mia lettura pienamente sovrapposti. Il maggior biasimo nella riflessione antropocena è stato sempre diretto nei confronti del corto-circuito tecnica-capitalismo e delle sue ripercussioni sull'ambiente, mentre la letteratura ha mantenuto sempre una immacolata patente di innocenza in questo processo dovuta un'aura di intoccabilità:

Environmental awareness and green politics had a strong presence in twentieth-century Germany, and a long and rich history. Germany's political culture is the product of a tradition in which not only idealizations of nature, but also critiques of modernity and the technocratic society have played a major part. The Green [...] Movement in the nineteen-seventies has been described by political sociologists as a third wave of cultural criticism following in the footsteps of Bourgeois Romanticism and Utopian Socialism in the early nineteenth century, and Agrarian Romanticism and the Lifestyle Reform Movement/Youth Movement at the end of the nineteenth and the turn of the twentieth century. [...] Revolting against the constraints of modern urban, industrial civilization, many of the more extreme proponents of these movements interpreted alienation from the natural environment and loss of community in the mass society as forces inevitably leading to decay and decline (Goodbody 2007, 22).

Ritengo invece che questa riflessione incentrata sulla responsabilità della letteratura – forse più radicale rispetto a quella che la letteratura austriaca compie sulla lingua tedesca, complice di aver generato e alimentato il totalitarismo – sia un nodo centrale di tutta la prosa di Ransmayr. In questo modo Ransmayr sprovincializza drasticamente la letteratura austriaca ed europea tutta, e guadagna una statura di *Weltliteratur*.³¹ È per questo, probabilmente, che come autore e

³¹ Non è dunque per aver ripreso Ovidio che Ransmayr sprovincializza la letteratura austriaca, come afferma invece Schmidt-Wengler ("Ich meine, dass Ransmayr zunächst

intellettuale Ransmayr, diversamente da Ovidio, si pone in secondo piano rispetto alla sua produzione letteraria. Nella *Rede zur Verleihung des Anton Wildegans-Preises (Discorso in occasione del conferimento del premio Anton Wildegans)* Ransmayr ridimensiona provocatoriamente l'aura di sacralità attribuita in Occidente sia allo scrittore che alla sua opera:

War er [der Autor oder der Dichter] beispielweise in den Jahren der Arbeit noch davon überzeugt, nur eines von vielen möglichen oder notwendigen Büchern zu verfassen, nur eine von vielen Geschichten in nur einer von vielen möglichen Erzählweisen der Literatur aufzuzeichnen, wird er nur belehrt, dass auch ein einziges Buch *alles* leisten sollte, was der Literatur insgesamt zugetraut wird [...]. Aber selbst, wenn ihm ein solches Universalbuch gelänge [...] selbst wenn..., wäre das noch längst nicht alles. Ein Buch? Das kann, darf nicht alles gewesen sein. Seinem Autor werden die möglicherweise darin verschlüsselten Meinungen abverlangt, schließlich Grundersatzerklärungen, Predigten über Gott und die Welt [...]. [Übrigens] lässt sich doch unabhängig vom Ort und der Zeit seines Erscheinens nur schwer abschätzen, was ein Buch zu bewirken vermag. Ein Satz, der eben noch

noch einmal etwas geleistet hat, was in der österreichischen Literatur doch singulär zu gelten hat: Er hat sich – mit Hilfe Ovids, zugegeben – von der Obsession durch österreichischen Themen gelöst und sich schlicht wieder in die weltliterarische Verbindlichkeiten begeben; hier hat Ransmayr Zuständlichkeiten benannt, die offenkundig uns allen nahegehen.“ [Schmidt-Dengler 1997, 111] “Ritengo che Ransmayr abbia compiuto qualcosa di unico nella letteratura austriaca: si è liberato dall'ossessione per i temi austriaci – con l'aiuto di Ovidio, va detto – e si è semplicemente ricollegato alle responsabilità della letteratura mondiale; qui Ransmayr ha identificato questioni che evidentemente toccano tutti noi da vicino.”), bensì per aver individuato e denunciato attraverso una nuova poetica la responsabilità connivente della letteratura occidentale nell'aver contribuito all'esaltazione dell'*anthropos*.

todesmutig und revolutionär klang, wirkt schon einige Jahrzehnte später am gleichen Ort möglicherweise lächerlich [...] (Ransmayr 1997a, 134-135).³²

Tornando al romanzo *Il mondo estremo*, finché Cotta cerca ossessivamente di rintracciare il poeta latino non approda a nulla. Catturato a sua volta nella visione antropocentrica egotica di Ovidio, e nell'importanza che lui stesso attribuisce a quest'ultima, Cotta non percepisce né l'ambiente climaticamente stravolto che lo circonda, né la catastrofe che incombe su Tomi e sui suoi abitanti. Per esperirli deve andare incontro, nella chiusa del romanzo, a un'esperienza estrema che è fisica e mistica allo stesso tempo, e che risalendo un ghiaione deserto lo condurrà – come tutti gli altri personaggi – alla sua metamorfosi individuale necessaria a fargli comprendere nel profondo di essere un semplice e insignificante ingranaggio dell'ecosistema. Per sottolineare la dimensione topica e pregnante della chiusa del romanzo, Ransmayr qui riprende intertestualmente, per riproporli però in forma materialistica e capovolta, ulteriori *topoi* della letteratura occidentale come l'ascesa al Mont Ventoux di Petrarca e la *Wanderung* del poeta stürmeriano Lenz dell'omonimo racconto di Georg Büchner. Fra finzione e realtà, Ransmayr costruisce lo spazio letterario ben delimitato del ghiaione di Trachila esattamente come fa con il *terrarium* di *Radiosa fine*. Nell'ultima pagina del romanzo, nel

³² “Se l'autore o il poeta, ad esempio, durante gli anni di lavoro, era ancora convinto di scrivere solo uno dei tanti possibili o necessari libri, di raccontare solo una delle tante storie in uno dei tanti possibili modi della letteratura, si renderà presto conto che anche un singolo libro dovrebbe realizzare tutto ciò che ci si aspetta dalla letteratura nel suo insieme [...]. Ma anche se gli riuscisse un libro universale del genere [...], anche se..., non sarebbe comunque tutto. Un libro? Non può e non deve essere tutto. Al suo autore vengono richieste le opinioni potenzialmente criptate in esso, fino ad arrivare a spiegazioni fondamentali sostitutive, prediche su Dio e il mondo [...]. [D'altronde] è difficile prevedere, indipendentemente dal luogo e dal tempo della sua pubblicazione, quale impatto possa avere un libro. Una frase che un tempo suonava coraggiosa e rivoluzionaria potrebbe sembrare ridicola nello stesso luogo, solo pochi decenni dopo [...]”.

momento in cui, come nel *pamphlet*, “il sole era al suo Zenit”, vi conduce Cotta, che ormai impazzito come Pitagora, e accecato dal sole come il probando, riassume in sé l’identità di Ovidio, di se stesso, del lettore e del narratore, ad un tempo alludendo all’umanità intera. Questi, prossimo alla sua fine, in una visione chiarificatrice esperisce “l’essenziale”,³³ ossia che non è vertice e dominatore del cosmo, ma una semplice parte di esso altrettanto soggetta a inevitabile metamorfosi.

Il ghiaione di Trachila è descritto come un ambiente estremo, ma naturale, e tuttavia può essere comunque sovrapposto al terrario artificiale di *Radiosa fine*, poiché, anche se non recintato e progettato da una istanza scientifica, ne condivide “die Ebene aus Steinen und Sand / und frei von Wasser und Bewuchs” (Ransmayr 2000, 21),³⁴ cosa che lo rende, come il *terrarium*, “das Bild dieser Zukunft”³⁵

³³ Sottotitolo del *pamphlet*.

³⁴ le superfici di pietre e sabbia, / liberate dall’acqua e dalla vegetazione” (Ransmayr 2008, 19).

³⁵ “Und die Wissenschaft, geehrte Herren, / wie sie hier betrieben wird, / will Beihilfe zur Zukunft sein. / Jedes ihrer Projekte, / jedes ihrer Terrarien, / enthält das Bild dieser Zukunft / und mehr noch: / ist ihre Vorwegnahme. / [...] Nein, geehrte Herren, / der planmäßige Untergang ist längst / nicht das Ärgste – im Gegenteil: / Seine umsichtige Organisation / und rasche Verwirklichung / bringt alles zurück, was im / Verlauf der beschämenden Entwicklung / eines von der Herrschaft / über die natürliche Welt / blind faszinierten Denkens / schon verloren schien. / Denn wenn dies das letzte und einzige wäre, / das der Verschwindende weiß, / hätte die Neue Wissenschaft / das Ziel ihrer Anstrengungen, / ihren ausschließlichen Zweck schon erreicht: / Ich bin es, / ich, / der da untergeht.“ (Ransmayr 2000, 18-19). “E la scienza, egregi signori / per come è stata realizzata qui, intende di essere di sussidio per il futuro. / Ogni suo progetto, / ogni suo terrario / ha in sé l’immagine di questo futuro / e non solo: / è la sua anticipazione. / [...] No, egregi signori, / da tempo questa fine pianificata / non è la prospettiva peggiore – al contrario: / la sua meticolosa organizzazione / e la sua rapida organizzazione / restituiscono tutto ciò che / nel corso dell’umiliante evoluzione / di un pensiero ciecamente / affascinato / dal dominio / sul mondo *naturale*, / sembrava già perduto. / Se infatti questa fosse l’ultima

a cui ha condotto la “vecchia scienza”, parodia della tecnica, nata nell’Illuminismo come “Sol dell’avvenire”, la quale invece, con la sua arroganza predatoria, ha prima sfruttato e poi distrutto la terra svelando lo sviluppo vergognoso di un pensiero ciecamente affascinato dal dominio sulla natura (Kumeda 2016, 107). Il probando, esemplare maschio, bianco e occidentale (WASP!), destinato a morire sotto il sole cocente per mano della “nuova scienza”, ironicamente è progettata per sterminare in maniera non mediata l’umanità, è denominato beffardamente “Il Signore del Mondo” ed è reo di essere contrassegnato da tutti gli errori della vecchia ricerca e visione del mondo (Kumeda 2016, 108-109), ossia di essere lui stesso un agente antropoceno. Anche il probando, che nel *terrarium* deserto sperimenta, in un lento processo di disidratazione,³⁶ la composizione pienamente organica del suo corpo, natura nella natura, non è in fondo diverso da Cotta, che giunge alla conoscenza di sé confondendosi con il paesaggio petroso del ghiaione di Trachila, sasso tra i sassi. In entrambi l’annientamento coincide con un momento illuminante, definito da Ransmayr in *Radiosa fine* “l’essenziale”, e con il sollievo che deriva dal fatto di rassegnarsi alla propria natura organica e con questo dal potersi liberare dal compito “civilizzatorio” (Bombitz 2010, 177), ma anche dall’ossessione del pensiero dominante, che genera e moltiplica aspettative di fama ed eternità e quindi anche di accaparramento, guadagno e supremazia sull’altro; tutti risvolti dell’Antropocene che hanno inciso profondamente sul pianeta avviandolo alla catastrofe ambientale.³⁷

e l’unica cosa / che il soggetto avviato alla fine percepisse, / allora la Nuova Scienza / avrebbe già raggiunto l’obiettivo dei suoi sforzi, / il suo fine esclusivo: / sono io, io, / che scompaio” (Ransmayr 2008, 15-16).

³⁶ In una parodia che, come è già stato rilevato, ricorda il racconto kafkiano *La colonia penale* la tecnica si ritorce contro l’uomo che l’ha inventata.

³⁷ Mi discosto in questo punto dalla lettura pessimistica di Micaela Latini, secondo la quale la visione dell’“essenziale” qui coincide con la raggiunta consapevolezza che la distruzione sia una componente essenziale dell’agire umano, e che “per Ransmayr si

Ransmayr scrive la prima bozza di *Radiosa fine* proprio durante un suo soggiorno nel villaggio di Trachila. Lo esplicita nella breve introduzione a esergo della sua rielaborazione in vista della ristampa del *pamphlet* del 2000. Ransmayr immagina che queste bozze tornino a lui dopo molti anni “come una lettera, spedita nell’azzurro e ora rientrata dal mare”, un “messaggio nella bottiglia” – come definiva la poesia Paul Celan nel suo discorso *Il Meridiano* tenuto durante il ritiro del premio Büchner – di cui ribadire l’assoluta attualità e a cui non serve apportare modifiche, se non minimali: “[ich] verbiete mir weitere Korrekturen und bestätige schließlich

vive senza coraggio quando ci si illude di poter contrastare il tramonto” (Latini 2018, 277). Rilevo piuttosto una possibile consonanza di *Radiosa fine* con la filosofia di Günther Anders che incita a supplire al deficit dell’immaginazione umana rappresentando a se stessi la catastrofe nei dettagli, ovvero e amplificando consapevolmente la nostra fantasia e la nostra paura dell’Apocalisse per afferrare, come tra l’altro ben evidenziato dalla commissione di piani temporali che caratterizza la prosa di Ransmayr, che il futuro è già qui e che, diversamente dall’angelo benjaminiano intento a contemplare il passato dando le spalle al futuro, attraverso un atto creativo possiamo vederlo chiaramente e prevenirlo invertendo la catastrofe finale annunciata. L’insistita esagerazione dei toni in Ransmayr, che può apparire caricaturale, può essere altrettanto ricondotta ai compiti delineati nella *Antiquiertheit des Menschen (L’uomo è antiquato, 1956)* di Anders e il terrario può rappresentare un’altra forma di gabbia in cui il Prometeo andersiano ha rinchiuso se stesso. Resta da chiedersi se la modalità, pienamente kafkiana, con cui Ransmayr presenta al pubblico la situazione inaudita dell’eliminazione del probando come se fosse normale, contribuisca a far passare il messaggio assolvendo a questo compito posto dalla filosofia di Anders. Questa chiave di lettura ribalta la posizione di Latini secondo la quale l’opera di Ransmayr, in piena sintonia con *Pour un catastrophisme éclairé (Per un catastrofismo illuminato, 2004)* di Jean-Pierre Dupuy, sia innervata dall’idea che “la catastrofe è il destino ineluttabile della nostra epoca” (Latini 2018, 277).

selbst den langatmigen Untertitel meiner Nachrichten aus der Wüste: Ein Entwässerungsprojekt oder die Entdeckung des Wesentlichen” (Ransmayr 2000, 6).³⁸

4. Considerazioni finali

Mettere *Radiosa fine* in relazione al romanzo *Il mondo estremo*, a sua volta strettamente collegato alla *quest* di *Gli orrori dei ghiacci e delle tenebre*, non soltanto permette di ripensare sistematicamente in termini di riflessione antropocenica anche la prima produzione letteraria di Ransmayr, letti dalla critica esclusivamente come escapismo postmodernista, ma apre pure nuovi scenari sul *pamphlet* ritenuto dalla critica *mainstream* come una mera proiezione distopico-apocalittica provocatoria del genere delle “profezie sulla fine del mondo” (“Endzeitvisionen”), o come una eccentrica chiosa filosofico-letteraria della *Dialettica dell’Illuminismo* (1947) di Horkheimer e di Adorno, secondo i quali il pensiero illuminista invece di favorire la crescita e il miglioramento dell’umanità, ha condotto a una nuova barbarie, foriera dei totalitarismi. Propongo invece di leggere *Radiosa fine* come un preciso manifesto di poetica che, da un lato, apre l’istruttoria di un duro processo alla letteratura occidentale per tramite della letteratura medesima – colpevole di aver nutrito al suo interno, esattamente come la tecnologia, il pensiero dominante profittatore e colonizzante insito nell’Antropocene – e, dall’altro, come il tentativo di rifondare con mezzi letterari innovativi un nuovo approccio estetico che possa frenare e invertire creativamente il corso di questa deriva iniziando dalla riflessione critica su un tipo di mentalità – quella di dominio – sedimentata come un palinsesto nella nostra mente e nella nostra cultura occidentale.³⁹ Una lettura trasversale e integrata delle tre opere degli anni

³⁸ “mi proibisco ulteriori correzioni e alla fine confermo anche il lungo sottotitolo delle mie notizie dal deserto: Un progetto di disidratazione ovvero La scoperta dell’essenziale” (Ransmayr 2008, s.p.).

³⁹ In questo Ransmayr sembra andare esattamente nella direzione estetica tracciata da Amitav Ghosh che incita a compiere attraverso il racconto e il romanzo uno scavo nella

Ottanta di Ransmayr è uno snodo essenziale della ricostruzione di questa punto perno di tutta la sua opera, anche più tarda, e traccia l'inizio di una valutazione complessiva della dimensione eco-critica nell'opera di Christoph Ransmayr.

Bibliografia

Brennan Conor 2022, *In Echo's Cave: Gendered Guilt and Anthropocene Repercussions in Texts by Christoph Ransmayr and Valerie Fritsch*. *Austrian Studies*, 30, 169-184.

Dawson Edward 2022, *Perpetual Motion, Time, and Power: Christoph Ransmayr's Cox as Novel of the Anthropocene*. *The German Quarterly*, 95, 1, 72-88.

Fröhlich Monica 2001, *Literarische Strategien der Entsubjektivierung. Das Verschwinden des Subjekts als Provokation des Lesers in Christoph Ransmayrs Erzählwerk*. Ergon Verlag, Würzburg.

Gerratana Anna 2009, *Narrare fino alla fine: decadenza della civiltà e ritorno alla natura nel romanzo "Die letzte Welt" (1988) di Christoph Ransmayr*, in Carlo Carmassi et al. (Hg.), *Wo bleibt das "Konzept"? Festschrift für Enrico De*

cultura che ha condotto agli abusi antropocenici: "Questa cultura è intimamente legata alla più ampia storia dell'imperialismo e del capitalismo che hanno plasmato il mondo. Ma saperlo non significa ancora conoscere davvero le specifiche modalità in cui tale matrice interagisce con le diverse forme di produzione culturale [...] Da questa prospettiva, le questioni che oggi gli scrittori e gli artisti dovrebbero affrontare non riguardano solo gli aspetti politici dell'economia dei combustibili fossili, ma anche i nostri stili di vita e i modi in cui essi ci rendono complici degli occultamenti messi in atto dalla cultura in cui siamo immersi. [...] Nello stesso spirito, credo, ci si debbono porre altre domande: che cosa nel cambiamento climatico fa sì che il solo menzionarlo comporti l'esclusione dai ranghi della letteratura seria? E questo cosa ci dice della cultura nel suo insieme e della modalità con cui elude il problema?" (Ghosh 2023, 17).

- Angelis / Dov'è il "concetto"?* Studi in onore di Enrico de Angelis. Iudicium, München, 256-266.
- Ghosh Amitav 2023, *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*. (*The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, 2016), tr. it. di Anna Nadotti e Norman Gobetti. BEAT, Trebaseleghe (Padova).
- Goodbody Axel 1998, *Literatur und Ökologie*. Rodopi, Amsterdam-Atlanta.
- Goodbody Axel 2007, *Nature, Technology and Cultural Change in Twentieth-Century German Literature. The Challenge of Ecocriticism. New Perspectives in German Studies*. Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Graml Gundolf 2021, *The Invention of Reality Required No More Record's: Ransmayr's Role as Cultural Ecological Archivist*. *Colloquia Germanica*, 53, 2/3, 141-160.
- Hage Volker 1997, *Mein Name sei Ovid. Anmerkungen zu Christoph Ransmayrs Die letzte Welt*, in Uwe Wittstock (Hg.), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Fischer, Frankfurt a. M., 92-99.
- Humbert Anna-Marie 2020, *Ecocriticism in German Literary Studies*. *Ecozon@*, II, 2, 254-260.
- Kumeda Aya 2016, „Am Anfang war die Sonne“. *Eine postapokalyptische Landschaft in Cristoph Ransmayrs Strahlender Untergang*. *Hyioshi-Studien zur Germanistik*, 53, 103-117.
- Latini Micaela 2018, *Tra le rovine del futuro. Sulle atmosfere estreme di Cristoph Ransmayr*, in Gina Gioia (a cura di), *Luci e ombre del cambiamento climatico. Atti della Conferenza Viterbo 29 Giugno - 1° Luglio 2017 / Licht und Schatten des Klimawandels. Tagungsband Viterbo 29. Juni - 1. Juli 2017 / Casting Light on Climate change. Conference Proceedings Viterbo 29th June - 1st July 2017*. Edizioni ETS, Pisa, 273-286.
- Latini Micaela 2023, *Fino alla fine del mondo. A proposito delle metamorfosi dell'ambiente nel Fallmeister di Christoph Ransmayr*. *NuBE*, 4, 177-192.
- Mancassola Marco 2023, *Letteratura senza poster*. *NuBE*, 4, 3-17.

- Manganelli Giorgio 1997, *Der Dichter Ovid, ein unsichtbarer Schatten*, in Uwe Wittstock (Hg.), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Fischer, Frankfurt a. M., 11-13.
- Mittermayer Manfred, Langer Renate 2009, *Die Rampe - Hefte für Literatur 3. Porträt Christoph Ransmayr*. Stifterhaus, Linz.
- Mosebach Holger 2003, *Endzeitvisionen im Erzählwerk Christoph Ransmayrs*. Martin Meidenbauer, München.
- Nitzke Solvejg 2014, *Nach der Katastrophe. Müll zwischen Natur und Kultur bei Klüge, Sebald, Ransmayr und Kracht*, in David-Christopher Assmann, Norbert Otto Eke, Eva Geulen (Hg.), *Entsorgungsprobleme: Müll in der Literatur*. Sonderheft: Zeitschrift für Deutsche Philologie, 133, 284-308.
- Nitzke Solvejg 2020, *Im Bann des Klimas: die poetische Eigenzeit der Natur in Christoph Ransmayrs Die letzte Welt*, in Helmut Hühn, Sabine Schneider (Hg.), *Eigenzeiten der Moderne*, Wehrhahn, Hannover, 417-434.
- Nordhofen Eckhard 1991, *Das Glück ist anders: Aktualität zwischen Mythos und Neomythos. Das Beispiel Ransmayr*, in Hermann Schrödter (Hg.), *Die neo-mythische Kehre*. Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Novak Sonja, Jug Stephanie 2017, *Dramatiker als Ökokritiker: Heiner Müller und Christoph Ransmayr*, in Elke Sturm-Trigonakis et al. (Hg.), *Turns und kein Ende? Aktuelle Tendenzen in Germanistik und Komparatistik*. Peter Lang, Frankfurt a. M., 257-270.
- Ransmayr Christoph 1988, *Die letzte Welt. Roman. Mit einem Ovidischen Repertoire*, Franz Greno, Nördlingen.
- Ransmayr Christoph 1997a, *Hiergeblieben! Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preis (1989)*, in Uwe Wittstock (Hg.), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Fischer, Frankfurt a. M., 133-136.
- Ransmayr Christoph 1997b, „... eine Art Museum lichter Momente“. *Gespräch mit Volker Hage über die letzte Welt* (Hamburg 1991), in Uwe Wittstock (Hg.), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Fischer, Frankfurt a. M., 205-212.

- Ransmayr Christoph 1997c, *Die Erfindung der Welt. Rede zur Verleihung des Kafka-Preises* (1995), in Uwe Wittstock (Hg.), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Fischer, Frankfurt a. M., 198-202.
- Ransmayr Christoph 2000 (1982), *Strahlender Untergang. Ein Entwässerungsprojekt oder die Entdeckung des Wesentlichen*. Fischer, Frankfurt a. M.
- Ransmayr Christoph 2003, *Il mondo estremo, (Die letzte Welt, 1988)* tr. it. di Claudio Groff. Feltrinelli, Milano.
- Ransmayr Christoph 2008, *Radiosa fine. Un progetto di disidratazione ovvero La scoperta dell'essenziale. Il non nato ovvero I quadranti di cielo di Anselm Kiefer, (Strahlender Untergang. Ein Entwässerungsprojekt oder die Entdeckung des Wesentlichen, 1982, Der Ungeborene oder Die Himmelsareale von Anselm Kiefer, 2002)*, tr. it. di Giovanni Giri, intr. di Anna Livigni. Liberrilibri, Macerata.
- Ransmayr Christoph 2010, *Odysseus. Verbrecher. Schauspiel einer Heimkehr*. Fischer, Frankfurt a. M.
- Schaumann Caroline, Sullivan Heather I. (ed.) 2017, *German Ecocriticism in the Anthropocene*, Palgrave, New York.
- Schilling Erik 2012, *Der zweite Tod des Autors? Metamorphosen der Postmoderne in Christoph Ransmayrs Die letzte Welt*. Textpraxis. Digitales Journal für Philologie # 4, 1, 1-19.
- Schmidt-Dengler Wendelin 1997, „Keinem bleibt seine Gestalt“. *Christoph Ransmayrs Roman Die letzte Welt*, in Uwe Wittstock (Hg.), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Fischer, Frankfurt a. M., 100-112.
- Starre Alexander 2010, *Always Already Green. Zur Entwicklung und den literaturtheoretischen Prämissen des amerikanischen Ecocriticism*, in Maren Ermisch, Ulrike Kruse, Urte Stobbe (Hg.), *Ökologische Transformationen und literarische Repräsentationen*. Universitätsverlag, Göttingen, 13-34.
- Zieglgänsberger Sabina 2020, *Die Welt plausibel erzählen. Metamorphose und Entwicklung im literarischen Werk Christoph Ransmayrs*. Peter Lang, Berlin.

La salvezza attraverso la bellezza delle soglie: intorno alla scrittura di Peter Handke

Igor Fiatti

1. Tra gli interstizi

“Wer sagt denn, daß die Welt schon entdeckt ist?” (Handke 1975, 81; Handke 2000, 484).¹ Questa domanda sollecita le riflessioni di un protagonista di un romanzo di Peter Handke, *Mein Jahr in der Niemandsbucht (Il mio anno nella baia di nessuno)*, 1994). Si tratta di Gregor Keuschnig, dello stesso Gregor Keuschnig e della stessa domanda formulata nelle pagine del racconto handkiano *Die Stunde der wahren Empfindung (L'ora del vero sentire)*, 1975). La questione, il suo reiterarsi dispiegato nel tempo, può epitomare la scrittura di Handke, che, come nota Hans Kitzmüller, non è finalizzata a esemplificazioni ideologiche di sorta, eppure non ignora affatto le contraddizioni della contemporaneità: piuttosto le affronta contrapponendo una ricerca estetica e filosofica tesa a individuare possibilità esistenziali impedito o represso dai modelli di esperienza imposti dalla società capitalista (2001, 151). L'atto poetico di Handke è una protesta contro la visione imposta da un liberismo sempre più incontrastato, secondo la quale l'etica del lavoro e il successo economico stanno al di sopra di qualsivoglia valore elaborato nell'arte e nella filosofia. Questa tendenza epocale – acuita dalla lettura

¹ “Chi ha mai detto che il mondo è già stato scoperto?” (Handke 1980, 84). “E chi dice che il mondo è già scoperto?” (Handke 1996, 387).

postmoderna della modernità della cultura europea, ritenuta fallimentare considerando le tragedie del Novecento – avrebbe contribuito al radicarsi dell'idea della secondarietà della letteratura e della creazione artistica in generale. Il dissenso handkiano si dispiega contro tale carattere secondario della letteratura, non più vista come dimensione di verifica, ricerca e sperimentazione, ma soltanto come patrimonio del passato, da museificare, da mercificare, o tutt'al più da riprodurre, intendendo la scrittura quale forma di esercizio della citazione.

È nostra intenzione scandagliare l'opera di Peter Handke, soffermandoci segnatamente sull'interrogarsi stesso della letteratura; ci proponiamo così di distendere alcune riflessioni – di ordine estetico e letterario – attraverso gli spazi dischiusi dalla (sua) scrittura. Si delinea pertanto un'osservazione chiamata a esercitarsi negli interstizi stessi della conoscenza. Il nostro ragionare, specificamente, intende approcciare la scrittura handkiana quale arte della soglia (Agamben 2019, 68-69): come un'icona bizantina, la soglia unisce due mondi incommensurabili – il *typos* e il *prototypos*, il terreno e il divino. In tal limitare, tra finito e infinito, dimorano i perché più profondi della nostra indagine.

Il libro *Langsame Heimkehr* (*Lento ritorno a casa*, 1979) rappresenta un'ansa primaria nel flusso della scrittura handkiana.² Si avvia infatti un lento ritorno configurato attraverso una tetralogia nel segno di un preciso progetto poetico. Oltre a *Lento ritorno a casa*, ne fanno parte la narrazione-saggio *Die Lehre der Sainte-Victoire* (*Nei colori del giorno*, 1980), il racconto *Kindergeschichte* (*Storia con bambina*, 1981) e il poema drammatico *Über die Dörfer* (*Attraverso i villaggi*, 1981). Sulla via del ritorno dall'Alaska verso l'Europa, verso la *Mitteleuropa* segnatamente, il protagonista, il geologo Valentin Sorger, dispiega le proprie riflessioni intorno al bisogno di conferire un senso all'esistere. Handke è tornato a più riprese sul dramma e sulla fortuna della prima frase di questo testo, ottenuta lottando, apparsa come un regalo nel momento del pericolo, come l'incarnazione di una scrittura neo-esperita (Höller 2007, 90).

² Nelle considerazioni dell'autore è questione di un "racconto filosofico" (Handke 1979).

Sorger hatte schon einige ihm nah gekommene Menschen überlebt und empfand keine Sehnsucht mehr, doch oft eine selbstlose Daseinslust und zuzeiten ein animalisch gewordenes, auf die Augenlider drückendes Bedürfnis nach Heil (Handke 1984a, 9).³

Nonostante l'irruzione nel presente della memoria degli estinti, nonostante la cesura del secondo conflitto mondiale, dal quieto smarrimento della coscienza di sé dell'incipit origina l'audace impresa di rendere possibile l'impossibile: ripristinare la relazione classica con Goethe e Hölderlin ("Daseinslust", desiderio di esistenza, e "Bedürfnis nach Heil", bisogno di salvezza), e recuperare persino all'uso il compromesso termine "Heil". Conformemente all'idea di classico tratteggiata da Adorno nel suo saggio *Iphigenie* (1967), *Lento ritorno a casa* sarebbe in grado di revocare la scomunica della storia nonché di frangere la violenza del passato ancora agente (Höller 2007, 90). Ed è la ricerca della forma a guidare il ritorno a casa del geologo Valentin Sorger, che non si sente uno scienziato, quanto piuttosto un coscienzioso interprete di paesaggi (Handke 1984a, 114). La sua prima idea è quella di descrivere le forme del campo della (sua) infanzia. La scienza empirica della geologia, che nel romanzo diventa oggetto e forma del racconto, si allinea a un'idea sensoriale dell'*Innenwelt* e dell'*Aussenwelt* (mondo interiore ed esteriore) in psicanalisi. Freud ha trovato la bella immagine di "prosciugamento dello Zuidersee", "un'opera di civiltà" necessaria quanto la necessità di far subentrare l'Io all'Es (Freud 1933, 11), ma altrettanto attraente è la scienza di Sorger, che non deve rimuovere l'acqua (Höller 2007, 92). In *Lento ritorno a casa* – rimarchiamo – si manifesta appieno il desiderio di cogliere il nesso tra le percezioni, un nesso tra le singole esperienze e sensazioni con cui intessere la

³ "Sorger era sopravvissuto ad alcune persone che gli erano divenute vicine e non sentiva più nostalgia, ma spesso una voglia disinteressata di esistere e a volte un bisogno di salvezza, oramai animalesco, che premeva sulle palpebre" (Handke 1986, 11).

narrazione: “Schönheit der Schwellen!” (Handke 1984a, 142),⁴ esclama il geologo Sorger.

2. “Amor indistinto”

Nella produzione letteraria handkiana, *Nei colori del giorno* si distingue per il marcato nesso tra l’arte figurativa e l’interrogarsi attorno alla questione della scrittura. Il testo costituisce la risposta a una crisi della percezione, al cambiamento di paradigma rappresentativo determinato dal sistema economico. Anne-Kathrin Reulecke lo definisce un testo di immagini scritte (1999, 62). Sin dalle prime parole, l’intenzione intertestuale che attraversa e lega “la tetralogia del lento ritorno” è esplicita: “Nach Europa zurückgekehrt...”, “rientrato in Europa...” è l’*incipit* che si riallaccia alla storia di Valentin Sorger. Il geologo cede così il testimone allo scrittore, all’io narrante de *Nei colori del giorno*.

Nach Europa zurückgekehrt, brauchte ich die tägliche Schrift und las vieles neu. Die Bewohner des abgelegenen Dorfes in Stiflers Bergkristall sind sehr stetig. Wenn ein Stein aus einer Mauer fällt, wird derselbe wieder hineingesetzt, die neuen Häuser werden wie die alten gebaut, die schadhaften Dächer werden mit gleichen Schindeln ausgebessert. Augenfällig und einleuchtend erscheint solche Beständigkeit in dem Beispiel von den Tieren: “die Farbe bleibt bei dem Hause” (Handke 1984b, 9).⁵

⁴ “Bellezza delle soglie!” (Handke 1986, 108).

⁵ “Rientrato in Europa, avvertii la necessità quotidiana della scrittura e rilessi molte cose. Gli abitanti dell’appartato villaggio nel *Cristallo di rocca* di Stifter sono molto tenaci. Se una pietra si stacca da un muro, viene rimessa al suo posto, le case nuove vengono costruite come le vecchie, i tetti rovinati vengono riaggiustati con le stesse scandole. Questa perseveranza si palesa in modo molto evidente nel caso degli animali: ‘il colore resta in famiglia’” (Handke 1985, 9).

Bergkristall (*Cristallo di rocca*, 1845) di Adalbert Stifter è la lettura ripresa al ritorno in Europa. Da questo racconto stifteriano diparte la ricerca di una nuova poetologia (attraverso la “perseveranza” che traversa peraltro anche l’essenza del costruire di Adolf Loos).⁶ Non è tuttavia un’esplorazione cronologica: come ci attesta il paragrafo successivo, è un procedere attraverso descrizioni di momenti in cui le crisi della percezione e della scrittura sono superate, in cui il rapporto infranto fra lingua e mondo, tra ordine delle parole e ordine delle cose è armonizzato:

Einmal bin ich dann in den Farben zu Hause gewesen. Büsche, Bäume, Wolken des Himmels, selbst der Asphalt der Straße zeigten einen Schimmer, der weder vom Licht jenes Tages noch von der Jahreszeit kam. Naturwelt und Menschenwerk, eins durch das andere, bereiteten mir einen Beseligungsmoment, den ich aus den Halbschlafbildern kenne (doch ohne deren das Äußerste oder das Letzte ankündigende Bedrohlichkeit), und der Nunc stans genannt worden ist: Augenblick der Ewigkeit (Handke 1984b, 9).⁷

Come rileva Reulecke, in *Nei colori del giorno* l’accettazione metafisica di un’essenza delle cose viene rovesciata in un movimento topografico verso l’origine dell’arte (1999, 66). L’io narrante effettua difatti il processo di illustrazione in

⁶ Si veda il breve scritto di Loos *Regeln für den, der in den Bergen baut* (*Regole per chi costruisce in montagna*, 1913) (Loos 1962a, 329-330). E nel saggio *Heimatkunst* (1914), Loos scrive: “Ich bin für die traditionelle bauweise” (“Io sono per il modo di costruire tradizionale”) (Loos 1962b, 334). Ove non espressamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

⁷ “Anch’io una volta mi sono trovato in famiglia tra i colori. Arbusti, alberi, nuvole in cielo, persino l’asfalto della strada mandavano un riflesso che non aveva origine né dalla luce di quella giornata né della stagione. Mondo naturale e opere dell’uomo, l’uno tramite le altre, mi procurarono un momento di beatitudine che conosco dalle immagini del dormiveglia (ma senza la loro minacciosità foriera di conseguenze estreme o ultime) e che è stato definito il *nunc stans*: istante di eternità” (Handke 1985, 9).

ordine inverso: intraprende un viaggio verso il massiccio montagnoso del Sainte-Victoire, luogo della pittura di Paul Cézanne: scala la vetta. Scrittura e pittura si rispecchiano l'una nell'altra, proponendosi come codici di riferimento per narrare l'esperienza soggettiva attraverso ciò che le accomuna nella loro diversità espressiva: la forma. Pur notando che lo Stato è la somma delle sue norme, l'io narrante si sente in obbligo verso il Regno delle forme, in cui le vere idee coincidono con i loro oggetti (Handke 1984b, 22). L'obbligo è dunque verso Platone. Nella descrizione dei primi incontri dell'io narrante con i quadri di Cézanne, visti in una retrospettiva parigina, questi appaiono quali "Dinge des Anfangs" (Handke 1984b, 28);⁸ al sommovimento interiore corrisponde una sintassi incompleta, "Dunkelheit, Bahnen, Konstruktion, Stärkung, Zug, sich verdunkelnde Augen" (Handke 1984b, 29);⁹ "das Bild fängt zu zittern an" (*ibid.*),¹⁰ l'immagine non viene recepita come mero oggetto d'arte, viene esperita come oggetto sacrale, emanazione di un momento attivo. Così, davanti al silenzio delle immagini, principia l'esperienza del salto con cui due coppie d'occhi, separate dal tempo, da ultimo vengono a coincidere sulla superficie dell'immagine (*ibid.*). È il "trapassar oscurando" – *hinüberdunkeln* – che l'io narrante rende attraverso un prestito da un poema di Paul Celan. *Hinüberdunkeln*, dunque, sino all'origine: "Ich hätte mich nie als gläubig bezeichnen können, das Kind von einst noch weniger als mich jetzt: aber hatte es nicht schon ganz früh ein Bild der Bilder für mich gegeben?" (Handke 1984b, 66).¹¹ L'"immagine delle immagini" è "una cosa" rammemorata dall'infanzia, *Ding* contenuta nella memoria della chiesa parrocchiale: il calice

⁸ "cose del principio" (Handke 1985, 24).

⁹ "oscurità, scie, struttura, rilievo, tratto, occhi che si abbuiano" (Handke 1985, 24-25).

¹⁰ "il quadro inizia a vibrare" (Handke 1985, 25).

¹¹ "Non avrei mai potuto definirmi credente, il bambino di un tempo ancor meno dell'adulto di oggi: ma non c'era già stata per me, molto precocemente, un'immagine delle immagini?" (Handke 1985, 52-53 [trad. leggermente modificata]).

delle ostie, coperto dal panno, “in die Farbenpracht seiner Stoffhöhle” (*ibid.*).¹² Ricordiamo che durante la celebrazione della messa cattolica, il panno è dapprima ripiegato sopra al calice; durante l’offertorio, il celebrante lo distende sull’altare per posarvi sopra l’ostia e il calice contenente il vino. Ponendovi sopra l’ostia transustanziata – corpo di Gesù –, il panno sostiene il corpo stesso di Gesù Cristo. Da qui proviene il suo nome, corporale; da qui deriva anche la relazione con la Sindone. L’“immagine delle immagini” handkiana convoca altresì l’*antimins* della Chiesa ortodossa; termine che origina dal greco *antiminsion*, “in luogo della mensa”, che ne rivela l’importanza: quasi Tempio consacrato al culto divino, che, in caso di necessità, può fare le veci dell’altare. Scrive Nikolaj Gogol’ nelle *Meditazioni sulla divina liturgia* (1857):

L’*antimins* ci ricorda i tempi della persecuzione dei cristiani, quando la Chiesa non aveva ancora stabile dimora e, non potendosi portare l’altare da un posto all’altro, si ricorreva a questo corporale, contenente anche delle reliquie. Ed esso restò nell’uso, per significare che la Chiesa di Cristo non fissa in modo esclusivo la sua dimora in questo o in quell’edificio, in una data città o luogo, ma, come una nave, naviga sopra le onde di questo mondo senza gettare l’ancora in un luogo piuttosto che in un altro: perché la sua ancora è in cielo (Gogol’ 2007, 151).

Nella “immagine delle immagini” handkiana traluce dunque l’altare *figura Christi*, luogo per eccellenza dell’intercessione. Assumendo innanzitutto questo termine nel senso logico di mediazione, intercedere significa essere nell’intervallo, significa conferire all’intervallo una forma di efficacia: un intervento. È proprio questo il risultato che l’esplosione colorata del Beato Angelico ottiene nel corridoio bianco del convento fiorentino di San Marco, nella *Madonna delle ombre* (1438-1450). L’affresco, mirabile, ritrae una Madonna con bambino, circondata da otto santi. Il pregiudizio rinascimentale, il primato concesso alle “figure figurative”,

¹² “nel fulgore cromatico della sua grotta di stoffa” (Handke 1985, 53).

preclude tuttavia la visione di una notevole parte di quest'opera: nelle monografie e nei cataloghi delle opere dell'Angelico non compare la superficie variopinta inferiore, quadripartita, incorniciata da fasce rosso scuro e da un *trompe-l'œil* di modanature. Tale superficie inferiore interviene contro e oppone la propria opacità di superficie dissimile alle figure figurative, alla loro "chiarezza"; nel contempo, interviene a favore e si appella alla memoria del mistero dell'Incarnazione, invita a un istante di contemplazione (Didi-Huberman 2009, 120). Didi-Huberman scrive che le macchie colorate dell'Angelico sono particelle di esegesi e di teologia negativa: sono fatte per imporre la loro materialità significativa e per sovraderminare tutti i significati; sono lì per far vedere infinitamente di più di ciò che permettono di discernere – meno offrono al discernimento, più ampliano il senso; è una visione interiore, un vedere senza un punto di vista e senza confini. In *Nei colori del giorno*, le macchie si legano all'"amore indistinto", all'attimo di amore indistinto rappreso nell'io narrante sbirciando una via traversa, un cammino secondario, un viottolo:

In der Tiefe des Seitenwegs sah ich nämlich einen Maulbeerbaum (eigentlich nur die rötlichen Fruchtsaftflecken im hellen Wegstaub) in frischer, leuchtender Einheit mit dem Saftrot der Maulbeeren vom Sommer 1971 in Jugoslawien, wo ich mir erstmals eine vernünftige Freude hatte denken können; und etwas, der Anblick?, meine Augen?, dunkelte – wobei zugleich jede Einzelheit rund und klar erschien; dazu ein Schweigen, mit dem das gewöhnliche Ich rein Niemand wurde und ich, mit einem Ruck der Verwandlung, mehr als bloß unsichtbar: *der Schriftsteller*. Ja: dieser dämmernde Seitenweg gehörte jetzt mir und wurde nennbar. Mit den Maulbeerenflecken im Staub vereinte der Augenblick der Phantasie (in dem allein ich ganz und mir wirklich bin und die Wahrheit weiß) nicht bloß die eigenen Lebensbruchstücke in Unschuld, sondern eröffnete mir auch neu meine Verwandtschaft

mit anderen, unbekanntem Leben, und wirkte so als unbestimmte Liebe (Handke 1984b, 57 [corsivo originale]).¹³

3. “La pace sia con te, lettore!”

“Chi dice che il mondo sia già stato scoperto?”. A questo punto della nostra analisi dell’opera di Handke, ritroviamo il quesito dal quale l’abbiamo avviata. A porre la domanda – rammentiamo – è Gregor Keuschnig, protagonista del romanzo *Il mio anno nella baia di nessuno*. Questo romanzo costituisce una *summa* handkiana, in cui il protagonista ripercorre il proprio percorso artistico affrontando la narrazione e la descrizione del sobborgo parigino in cui si è trasferito. Gregor si accinge a un’ulteriore metamorfosi e da ultimo tenta un bilancio sulle residue possibilità del narrare. Concordiamo con Kitzmüller nell’affermare che per mole e complessità questo romanzo potrebbe esser affiancato alle grandi opere monumentali del Novecento, vale a dire *l’Uomo senza qualità* di Musil, la *Recherche* di Proust o *l’Ulisse* di Joyce (Kitzmüller 2001, 132). L’architettura romanzesca sostiene lo sforzo di riassumere le problematiche esistenziali di uno scrittore nonché le sue riflessioni intorno alla letteratura, svelando una nuova soglia dell’arte.

¹³ “Nell’avvallamento del viottolo vidi infatti un albero di gelso (o meglio, solo le macchie rossastre del succo dei suoi frutti sulla polvere chiara) in fresca, luminosa convergenza con il succo rosso delle more dell’estate del 1971 in Jugoslavia, dove per la prima volta mi ero potuto immaginare una gioia ragionevole; e qualcosa, la vista?, i miei occhi?, si oscurò – e al tempo stesso ogni particolare risultò armonico e chiaro; si aggiunse un silenzio nel quale l’io consueto divenne un puro Nessuno, e io, con uno scarto della metamorfosi, più che semplicemente invisibile: *lo scrittore*.

Si: questa stradina al crepuscolo ora mi apparteneva e divenne dicibile. Con le macchie delle more nella polvere, l’attimo della fantasia (nel quale soltanto sono totalmente reale a me stesso e conosco la verità) aggregò in innocenza non solo i brani della propria vita, ma mi rivelò sotto una nuova luce anche la mia parentela con altre vite sconosciute, ed agì quindi come amore indistinto” (Handke 1985, 46).

Vertigine e profondità abissali si schiudono dinnanzi all'angosciosa consapevolezza esplorata nel *Lento ritorno a casa*: la fine del narrare è la vera fine del mondo.

Il mio anno nella baia di nessuno rende una metamorfosi fluendo con lentezza attraverso l'acribica annotazione di un anno interiore. Considerazioni e ragionamenti sulla narratività s'intessono, si approfondiscono e si dissolvono nello spazio della riflessione estetica. Da ultimo, come confessa il narratore, tutto deve apparire in relazione e vibrare (Handke 2000, 227). E tale vasto confluire si dipana nell'anonimato di uno spazio di mezzo, i sobborghi parigini, non più città ma non ancora campagna; uno spazio in cui si occultano i barbagli di un possibile ritrovarsi. *Il mio anno nella baia di nessuno* rappresenta altresì una soglia *mise en abyme* tra finzione e realtà. Geograficamente, il testo copre un'estensione reale tra la stazione di Chaville-Vélizy e i margini della forêt du Meudon. Nel suo anno di scrittura, l'autore fittizio registra il cambiamento del rapporto della "baia" con il mondo, tra fenomeni naturali, cambiamenti climatici e anacronismi. Invece di esporre il destino di figure delineate con precisione, questo romanzo conduce sempre i propri protagonisti verso una soglia di coscienza, una soglia di cui il luogo diviene metafora. L'interazione tra le figure nel mondo fittizio romanzesco riveste in ogni caso un piano secondario. Come osserva Christophe Parry, tanto è arduo distinguere Gregor Keuschnig dal suo creatore, quanto è arduo discernere la rappresentazione del suo processo scritturale dal contenuto della sua scrittura (Parry 1999, 57).

Attraverso Gregor Keuschnig, attraverso la sua figura, Handke conduce monologhi dialettici – come nel caso degli sdoppiamenti del protagonista. Le figure e le voci del romanzo costituiscono un molteplice sistema annidato di "doppi". Nelle inafferrabili "storie degli amici", la funzione di "doppio" viene assunta qua e là da ulteriori sdoppiamenti e proiezioni dell'autore stesso: il cantante, il pittore, "la mia amica", il carpentiere, il prete, "mio figlio". Nel loro errare, i sette amici vengono condotti dalla coscienza del narratore. Non si tratta di personaggi distinti in senso tradizionale, bensì di posizioni mobili in relazione con il paesaggio della baia di

nessuno. Da un lato il romanzo mostra pertanto un'indubbia polifonia in senso bachtiniano, dall'altro le voci si sovrappongono, divengono difficilmente discernibili, un tratto lirico. Il soggetto quale individuo delineato con precisione si sottrae alla pura soggettività. La scrittura di Handke è soggettiva, senza essere privata (Buchheister 1997, 94-121).

Nella storia del cantante, fra le Highlands scozzesi, rinviene il *Crizia* di Platone. Nel dialogo platonico si parla dei malinconici che, per ritrovare la serenità, dovrebbero essere mandati in viaggio in nave, con il mare il più agitato possibile, al fine di sommuovere gli atomi del corpo. Lo scopo del loro sommovimento è di trovare un ordine più sano. Stando al testo handkiano che qui consideriamo, lo stesso effetto, e meglio ancora, può anche raggiungerlo un lungo viaggio in pullman, soprattutto su strade di montagna piene di curve (Handke 2000, 269). Nel sommovimento degli atomi del corpo, la cancellazione dei confini tra autore, narratore e sdoppiamenti corrisponde alla figura ambigua del disegno sulla superficie del romanzo: la baia di nessuno origina nel romanzo e il romanzo allo stesso tempo origina nella baia di nessuno. Così non sussiste alcun centro d'equilibrio dal quale si può osservare il "Tutto ordinato" (Parry 1999, 59). Icastica è "la lontananza" nella storia del pittore, che sin da bambino aveva fissato lo sguardo sul più vasto orizzonte possibile: da Tarragona in direzione del levar del sole, verso il Mediterraneo:

Jene Ferne bei geschlossenen Augen war eine grundandere. In all der Schwärze bildete sich etwas wie ein Hafen, in dem er sich verlässlich verankert sah.

Und es war noch mehr: In der schwarzen Weite, die dabei gar nicht so schwarz wirkte, sondern von tausend kleinen mannigfaltigen Aufhellungen durchzogen, wurde ihm, ohne daß sich da etwas regte, in einem fort etwas vorgetanzt, vorgespielt, vormusiziert, vorerzählt, vorgezeichnet. "Vor-": denn es handelte sich nicht um Nachbilder. Nachbilder bestanden überdies doch rein aus Vordergrund, und bewegten sich, vibrierten, schrumpften, wuchsen wie von sich aus, während seine Geschichten der Schwärze im äußersten Hintergrund vor sich gingen, und die

Bewegung, die er daran gewährte, von ihm höchstselbst zu kommen schien – von seinem Herzschlag?, nein, dazu war sie zu leicht, zu körperlos von seiner Lunge? dazu war sie zu geschwind – von seinem Hirn? dazu war sie zu gleichmäßig, zu bildstark, zu umfassend, zu innig, zu kindlich (Handke 2000, 304).¹⁴

Non si tratta dunque di immagini postume, di *Nachbilder*, ma non si tratta nemmeno di “immagini di dormiveglia”, di *Halbschlafbilder*. Per la lontananza dietro agli occhi il pittore doveva aver infatti dormito a sufficienza, essere ben al di qua del confine del sogno, la “Traumgrenze”. Questa lontananza non crea neanche immagini concrete, a differenza ad esempio degli stati di dormiveglia, delle loro nature morte, soprattutto di paesaggi; inoltre, tutto si conclude con essa, senza susseguirsi di spazi, senza spazio. Viene così a generarsi una “stetige wunderfeine Bewegung” (Handke 2000, 305),¹⁵ “ohne Anfang und ohne Ende” (*ibid.*).¹⁶ E con gli anni il pittore arriva a poter affermare, parafrasando Paul Klee: “Die

¹⁴ “Con gli occhi chiusi, quella lontananza era completamente diversa. In tutto quel nero prendeva forma qualcosa di simile a un porto, nel quale si vedeva affidabilmente ancorato. E c’era ancora di più: nella vastità nera, che poi non risultava affatto così nera, bensì attraversata da mille piccoli molteplici rischiaramenti, senza che qualcosa si muovesse gli veniva continuamente ballato, recitato, suonato, raccontato, disegnato qualcosa *davanti*. “Davanti”: perché non si trattava di immagini postume. Immagini postume erano casomai costituite solamente dal primo piano, e si muovevano, vibravano, rimpicciolivano, crescevano come da se stesse, mentre le sue storie del nero si svolgevano sullo sfondo più lontano, e il movimento che vi scorgeva sembrava provenire esclusivamente da lui – dal battito del cuore?, no, era un movimento troppo lieve, troppo incorporeo – dai suoi polmoni? per questo era troppo rapido – dal suo cervello? per questo era troppo uniforme, troppo forte, troppo ampio, troppo sentito, troppo infantile” (Handke 1996, 245).

¹⁵ “un perpetuo movimento mirabilmente sottile” (Handke 1996, 246).

¹⁶ “senza inizio e senza fine” (Handke 1996, 246).

Ferne und ich sind eins, ich bin Maler” (*ibid.*).¹⁷ Nella risacca delle immagini della “baia di nessuno”, Klee e la sua pittura possono essere messi in esergo nel tentativo di coglierne i nessi, effimeri nel loro accadere, infiniti nella loro tensione al significare. Come sottolinea Pavel Evdokimov, in Klee si sente la sete di penetrare la sfera pre-mondiale, il תהו ובהו, *tōhū wā-vōhū*, l’abisso senza forma né contenuto dell’inizio della Bibbia (*Gen 1,2*) (cfr. Evdokimov 1996, 97). Nelle *Tesi di filosofia della storia* di Walter Benjamin, *l’Angelus novus* (1920) di Klee è il simbolo dell’Angelo della Storia, che (secondo una leggenda talmudica) ha un’esistenza effimera eppur in grado di serbare la memoria di un’esistenza a sua volta caduca, travolta dal divenire. Rammentiamo qui i versi di Gerhard Scholem apposti da Benjamin quale epigrafe alle sue riflessioni intorno al quadro di Klee:

Mein Flügel ist zum Schwung bereit,
ich kehrte gern zurück,
denn blieb ich auch lebendige Zeit.
ich hätte wenig Glück (Benjamin 1982, 80).¹⁸

Secondo lo stesso Klee, le profondità annettono al visibile la parte dell’invisibile percepita occultamente (Klee 1945; Merleau-Ponty 1964, 85). La problematica è quella di un mondo intermedio, *Zwischenwelt*, presente fra i mondi percepibili esteriormente e assimilabile interiormente al punto di poter esser proiettato sotto forma di simbolo (Schreyer 1956, 256). Sottolineando qui l’emergere di una coscienza intervallare, diastematica, notiamo – con Jean-François Lyotard –, che quando Klee ricerca il mondo intermedio, la polifonia del quadro, la simultaneità

¹⁷ “La lontananza ed io siamo una sola cosa, io sono pittore” (Handke 1996, 246). Rammentiamo la nota frase annotata nel 1914 da Klee nel suo diario: “Ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler” (Klee 1957, 307) (“Il colore e io siamo una cosa sola. Sono pittore”).

¹⁸ “La mia ala è pronta al volo, / ritorno volentieri indietro, / poiché restassi pur tempo vitale, / avrei poca fortuna” (Benjamin 1982, 80).

di punti di vista differenti, si ravvicina massimamente a Cézanne (Lyotard 1974, 237), e si ravvicina dunque anche al maestro del “lento ritorno a casa” di Handke. Lo schiudersi del mondo intermedio nella “baia di nessuno” handkiana si manifesta per barbagli. Nella storia del prete, la memoria s’intarsia nella chiesa dell’infanzia attraverso l’osservazione delle antiche tavole votive, degli affreschi o degli intagli di legno (Handke 2000, 367-368). La lettura devota delle immagini si declina quindi nella storia del figlio, attraverso un affresco nella chiesa di Nicolaos Orfanos di Salonico. Si tratta di un affresco che non mostra “die übliche Auferstehung des Gottessohns” (Handke 2000, 403),¹⁹ bensì uno dei momenti successivi: “der Maler zeigt eine Episode dazwischen” (*ibid.*).²⁰ Il Cristo appena risorto cammina da solo, “in dem wallenden weißen Leichentuch” (*ibid.*):²¹ “Es wird, ausgenommen die beim Gehen erhobenen Segensfinger, keine Handlung dargestellt als dieses Wehen” (*ibid.*).²² Dinanzi a questo *Wehen*, a questo agitarsi e a questo ondeggiare al vento, si radica una questione: “Wer hat schon solch ein Auferstandensein erfahren? Und mein Ich-Erzähler denkt dann davor: Das ist das Bild, mit dem die Welt neu anfangen wird” (Handke 2000, 404).²³ Nello scorrere delle giornate nella “baia di nessuno”, l’io narrante Gregor Keuschnig non partecipa a riunioni di sorta. Unica eccezione: le messe domenicali, non nella chiesa francese di rito cattolico, ma in quella russa, che a sua volta è una casetta di legno al limitar del bosco. Per Gregor, “den Soundso aus dem slowenischen Dorf Rinkolach”

¹⁹ “la solita resurrezione del figlio di Dio” (Handke 1996, 323).

²⁰ “il pittore rappresenta un episodio intermedio” (Handke 1996, 323).

²¹ “nel bianco sudario ondeggiante” (Handke 1996, 323).

²² “Escluse le dita che si levano benedicienti nell’andare, non viene mostrato alcun atto al di fuori di questo sventolio” (Handke 1996, 323).

²³ “Chi ha già sperimentato un simile Essere Risorto? E guardandolo il mio io-narrante allora pensa: ‘Questa è l’immagine con cui il mondo comincerà nuovamente’” (Handke 1996, 323).

(Handke 2000, 571),²⁴ l'andamento della funzione, segnatamente il sentire la lingua slava, produce uno squarcio nell'lo:

es öffnete mich erst einmal; nein, riß mich auf. So hoch auch die Töne wurden, so tief wirkte auf mich der Klang. Keine Kindheit brachte er mir zurück, sondern der Mensch wurde ich mit ihm, der ich bin, oft zittrig, doch nicht wehrlos. [...] Es geschah so dort mit mir ein Aufgehen in die Gesellschaft, wobei ich doch keinmal den Mund auftun mußte (*ibid.*).²⁵

La lingua slava degli antenati arriva all'orecchio in modo assoluto, l'empatia diviene laconica, esplicita, una letizia possibile soltanto attraverso una società. Dopo la lettura di una lettera, quasi sempre di san Paolo, da parte di un membro della comunità, il sacerdote risponde ogni volta: "Friede mit dir, Leser!" (Handke 2000, 572).²⁶ L'officiante quindi sparisce dietro l'iconostasi portando la sua Bibbia sulle spalle. Come scrive Pavel Florenskij:

questa crozza della spiritualità, l'iconostasi materiale, non è che celi qualcosa ai fedeli – un qualche mistero interessante e arguto, come per ignoranza e amor

²⁴ "il Taldeitali dal villaggio sloveno di Rinkolach" (Handke 1996, 457). Notiamo qui che Keuschnig ha un altro "sdoppiamento" nella baia di nessuno: il suo connazionale e collega di penna Filip Kobal, già protagonista del romanzo *Die Wiederholung* (*La ripetizione*, 1986), marcato dalla questione della 'slovenitudine' di Handke (Handke nasce il 6 dicembre 1942 in un comune della Carinzia, Griffen in tedesco, Grebinj in sloveno, da padre austriaco e da madre slovena; cfr. Fiatti 2021).

²⁵ "Mi apriva, per cominciare; no, mi squarciava. Più alte diventavano le voci, più il suono agiva su di me in profondità. Non mi riportava l'infanzia, ma con esso diventavo la persona che sono, spesso tremante, però non inerme. [...] Là per me avveniva un assorbimento nella società che non mi costringeva ad aprire la bocca neanche una volta" (Handke 1996, 458).

²⁶ "La pace sia con te, lettore!" (Handke 1996, 458).

proprio taluni hanno sostenuto, ma anzi addita ad essi, mezzi ciechi, il mistero del santuario, dischiude ad essi, storpi e sciancati, l'ingresso nell'altro mondo, a loro, chiusi nella loro indolenza, grida nelle sorde orecchie l'annuncio del Regno dei cieli dopo che essi hanno dimostrato di essere inaccessibili ai discorsi fatti con voce normale (Florenskij 1997, 57).

La dialettica *Innen/Aussen*, interno/esterno, interiorità/esteriorità – marcata e attuata attraverso il fattore intervallare, dal diastema iconostasi nello specifico – si declina nella vicinanza/lontananza della poetica handkiana confrontata con le parole della liturgia. Le parole slave del Padrenostro e del Credo, sebbene ascoltate con attenzione diversa rispetto a quelle latine, non rientrano nella consuetudine di Gregor Keuschnig, che si sente escluso, nell'inevasa attesa del momento dell'esclamazione "Sursum corda!". Inoltre, gli fa una strana impressione che il prete della chiesa orientale, affinché si compia la trasformazione del pane e del vino in corpo e sangue, pronunci ancora espressamente le relative parole di implorazione, mentre nel rito cattolico è sufficiente il mero narrare: "Am Abend, bevor Jesus gekreuzigt wurde, nahm er das Brot...': Dieses Verwandeln allein durch Erzählen blieb mir näher" (Handke 2000, 572).²⁷

Nel tormentato rimuginare di Gregor Keuschnig attorno alle formule della liturgia riecheggia la centralità della narrazione: "Verwandlung? Und was kam danach? Wenn auch das Erzählen seine Weltgeltung verlor, kam dann überhaupt etwas danach?" (Handke 2000, 419).²⁸ La narrazione è vissuta come luogo, come dimora; Handke sembra riconciliarsi in seguito alla perdita del centro. Il suo scrivere tende verso il margine, verso il limitare; il dettaglio rimuove sempre il resto dell'atto, il narrare si muove verso i margini della coscienza: "Wäre ich ein Maler,

²⁷ "La sera prima della sua crocefissione Gesù prese il pane...': questo tramutare solo per mezzo del raccontare lo sentivo più vicino" (Handke 1996, 459).

²⁸ "Metamorfosi? E cosa veniva dopo? Se anche il raccontare perdeva il suo valore universale, veniva veramente qualcosa dopo?" (Handke 1996, 335).

ich würde ewig nur die Silhouetten malen, fragmentarisch beleuchtet” (Handke 2000, 603),²⁹ afferma Keuschnig (qui balugina il procedimento visivo dei greci arcaici, le figure concepite quali nude *silhouettes* nella pittura vascolare greca [VII-VI sec. a.C.]) (Polacco 1994, 205-206). La scrittura è tuttavia sinopia pregna di dubbi e di interrogativi ontologici: “Ist der Glaube an die menschlichen Silhouetten, in einem bestimmten einzuhaltenden Abstand, aber nicht mein Grundirritum? Hätte ich ihnen nicht näherkommen müssen, nur wie? Die Schwelle zwischen Umriß und, ja, was? übertreten?” (Handke 2000, 604).³⁰

A ragione Peter Strasser indica analogie fra Handke e Heidegger sulla natura del discorso poetico. Il “dire poetante” ha infatti per entrambi una funzione disvelatrice del mondo (Strasser 1987, 10-23). In termini heideggeriani la bellezza si dà nella radura, nella *Lichtung*, e l’opera d’arte ha funzione fondativa: è il porsi in opera della verità che getta fasci luminosi sulla radura dell’essere – l’essente è inascolto grazie a tale *Lichtung* (Heidegger 2014, 92-93). Come rileva Heidegger nel saggio *Moira* (1952), la percezione abituale non presta attenzione alla luce quieta della *Lichtung*, ovvero all’illuminazione-apertura che viene dal dispiegarsi del di-spiego e che non è il modo in cui i vocaboli, i nomi con il loro suono, parlano [*sprechen*], bensì è la Φάσις, il far apparire, il modo in cui la parola dice [*sagt*] (Heidegger 1967, 51).

Bibliografia

Agamben Giorgio 2019, *Studiolo*. Einaudi, Torino.

²⁹ “Se fossi un pittore dipingerei incessantemente solo profili, illuminati a frammenti” (Handke 1996, 483).

³⁰ “La fede nei profili umani, che va mantenuta a una certa distanza, non è forse l’errore di base? Non avrei dovuto avvicinarmi a loro, ma come? Oltrepassare la soglia tra contorno e, già, che cosa?” (Handke 1996, 484 [trad. leggermente modificata]).

- Benjamin Walter 1982, *Angelus novus: saggi e frammenti*, tr. it. e introduzione di Renato Solmi, 2. ed. Einaudi, Torino.
- Buchheister Kai 1997, *Elfenbeintürme – leerstehend. Zum Dementi von Subjektivität bei Peter Handke und Botho Strauß*. Jahrbuch für Internationale Germanistik, 2, 94-121.
- Celan Paul 2003, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hrsg. und komm. von Barbara Wiedemann. Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Didi-Huberman Georges 2009, *Beato Angelico: figure del dissimile (Fra Angelico. Dissemblance et figuration, 1990)*, tr. it. di Paolo Peroni. Abscondita, Milano.
- Evdokimov Pavel 1996, *Teologia della bellezza: l'arte dell'icona (L'Art et l'icône: Théologie de la Beauté, 1970)*, tr. it. di P. Giuseppe da Vetralla. San Paolo, Cinisello Balsamo.
- Fiatti Igor 2021, *Le sponde del crepuscolo*, prefazione di Claudio Magris. Aragno, Torino.
- Florenskij Pavel 1997, *Le porte regali (Иконостас, 1922)*, a cura di Elémire Zolla. Adelphi, Milano.
- Freud Sigmund 1933, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien.
- Gogol' Nikolaj V. 2007, *Meditazioni sulla divina liturgia (Размышления о божественной литургии, 1857)*, a cura di Sergio Rapetti. Nova Millennium Romae, Roma.
- Handke Peter 1975, *Die Stunde der wahren Empfindung*. Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Handke Peter 1980, *L'ora del vero sentire (Die Stunde der wahren Empfindung, 1975)*, tr. it. di Ludovico Bianchi. Garzanti, Milano.
- Handke Peter 1979, Notizbuch, 196 Seiten, 09.07.1979 bis 06.11.1979, <https://handkeonline.onb.ac.at/node/338> [16/09/2024].
- Handke Peter 1984a, *Langsame Heimkehr (1979)*. Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Handke Peter 1984b, *Die Lehre der Sainte-Victoire (1980)*. Suhrkamp, Frankfurt a. M.

- Handke Peter 1985, *Nei colori del giorno (Die Lehre der Sainte-Victoire, 1980)*, tr. it. di Claudio Groff. Garzanti, Milano.
- Handke Peter 1986, *Lento ritorno a casa (Langsame Heimkehr, 1979)*, tr. it. di Rolando Zorzi. Garzanti, Milano.
- Handke Peter 1996, *Il mio anno nella baia di nessuno (Mein Jahr in der Niemandsbucht: ein Märchen aus den neuen Zeiten, 1994)*, tr. it. di Claudio Groff. Garzanti, Milano.
- Handke Peter 2000, *Mein Jahr in der Niemandsbucht: ein Märchen aus den neuen Zeiten (1994)*. Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Heidegger Martin 1967, *Moira (1952)*, in Id., *Vorträge und Aufsätze*, 3. Neske, Pfullingen, 27-52.
- Heidegger Martin 2014, *L'origine dell'opera d'arte (Der Ursprung des Kunstwerkes, 1935-1936)*, in Id., *Holzwege: sentieri erranti nella selva*, a cura di Vincenzo Cicero, testo tedesco a fronte. Bompiani, Milano, 5-174.
- Höller Hans 2007, *Peter Handke*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg.
- Kitzmüller Hans 2001, *Peter Handke: da Insulti al pubblico a Giustizia per la Serbia*. Bollati Boringhieri, Torino.
- Klee Paul 1945, *Über die moderne Kunst*. Vortrag zur Ausstellung im Kunstverein Jena 1924, erstmals veröffentlicht im Verlag Benteli, Bern-Bümpliz.
- Klee Paul 1957, *Tagebücher 1898-1918*, hrsg. von Felix Klee. DuMont Schauberg, Köln.
- Loos Adolf 1962a, *Regeln für den, der in den Bergen baut (1913)*, in Id., *Sämtliche Schriften*, in zwei Bänden – Erster Band, hrsg. von Franz Glück. Herold, Wien-München, 329-330.
- Loos Adolf 1962b, *Heimatkunst (1914)*, in Id., *Sämtliche Schriften*, in zwei Bänden – Erster Band, hrsg. von Franz Glück. Herold, Wien-München, 331-341.
- Lyotard Jean-François 1974, *Discours, figure (1971)*. Klincksieck, Paris.
- Merleau-Ponty Maurice, 1964, *L'œil et l'esprit*. Gallimard, Paris.

- Parry Christoph 1999, *Der Prophet der Randbezirke. Zu Peter Handkes Poetisierung der Peripherie in Mein Jahr in der Niemandsbucht*. Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur, 24: Peter Handke, 51-61.
- Polacco Luigi 1994, *Il teatro greco come arte della visione: scenografia e prospettiva*, in Cesare Molinari (a cura di), *Il teatro greco nell'età di Pericle*. Il Mulino, Bologna, 201-219.
- Reulecke Anne-Kathrin 1999, *Die Lehre der Sainte-Victoire. Poetologie in einer medialen Welt*. Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur, 24: Peter Handke, Juni, 62-79.
- Schreyer Lothar 1956, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*. Langen/Müller, München.
- Strasser Peter 1987, *Der andere Balken des Andreaskreuzes*. Manuskripte, 97, 10-23.



SCHEDE, RECENSIONI, SEGNALAZIONI

Axel Dunker, Jan Gerstner e Julian Osthues (Hrsg.), „Migrationsvordergrund“ – „Provinzhintergrund“. Deutschsprachige Literatur osteuropäischer Herkunft. Brill, Leiden 2021.

Gabriele Guerra, Camilla Miglio e Daniela Padularosa (a cura di), *East Frontiers. Nuove identità culturali nell'Europa centrale e orientale dopo la caduta del muro di Berlino*. Mimesis, Milano-Udine 2021.

A trentacinque anni dalla caduta del muro di Berlino non appare superato riflettere su come questa cesura storica abbia contribuito alla topografia dell'Europa attuale. I flussi migratori che ne sono derivati e l'espansione a est dell'Unione Europea hanno portato a una ridefinizione non soltanto dello spazio del nostro continente, ma anche del *milieu* culturale in cui viviamo, concorrendo alla trasformazione della memoria collettiva e dei suoi archivi immaginari e rendendo sempre più labili i confini tra est e ovest. In ambito letterario, nei Paesi di lingua tedesca si è assistito, nel corso degli ultimi decenni, a un fenomeno che, nella germanistica contemporanea, è stato definito come *eastern turn* o *Osterweiterung*, ovvero come “svolta” o “ampliamento a est” della letteratura di lingua tedesca a

Elisa Destro, Recensione di Axel Dunker, Jan Gerstner e Julian Osthues (Hrsg.), „Migrationsvordergrund“ – „Provinzhintergrund“. *Deutschsprachige Literatur osteuropäischer Herkunft*. Brill, Leiden 2021 e di Gabriele Guerra, Camilla Miglio e Daniela Padularosa (a cura di), *East Frontiers. Nuove identità culturali nell'Europa centrale e orientale dopo la caduta del muro di Berlino*. Mimesis, Milano-Udine 2021, NuBE, 5 (2024), pp. 265-276.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1551> ISSN: 2724-4202

seguito della disgregazione del blocco orientale. Queste definizioni si riferiscono a un fenomeno che dall'inizio del nuovo millennio ha assunto proporzioni ingenti: la sempre maggiore rilevanza di autrici e autori con background di migrazione dall'Europa orientale che scrivono e pubblicano le proprie opere in lingua tedesca e quindi il notevole aumento dei loro testi sul mercato editoriale. Questo rapido sviluppo impone agli studi letterari – dopo il lungo dibattito sulla questione più ampia e controversa della cosiddetta “letteratura migrante” – di occuparsi del fenomeno specifico della letteratura in lingua tedesca di autori e autrici provenienti dall'Europa orientale. Le opere che si inseriscono in questo contesto fungono infatti da sismografo sociale in grado di mettere in luce traumi storici mai del tutto elaborati, la cui analisi può contribuire in maniera significativa alla comprensione di eventi quanto mai attuali, quali la formazione di zone di conflitto all'interno del territorio europeo.

A questo proliferare di nuove scritture è seguito un boom di studi critici, che ha avuto inizio nel 2008 con due importanti pubblicazioni: l'ampio articolo di Brigid Haines *The Eastern Turn in Contemporary German, Swiss and Austrian Literature*¹ e il volume a cura di Michaela Bürger-Koftis *Eine Sprache – viele Horizonte... Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation*.² Si tratta in entrambi i casi di primi importanti tentativi di definizione e delineamento del fenomeno, che in parte facevano ricorso a una terminologia presa in prestito dal discorso politico, in cui già dal 2004 si parlava di “allargamento” o “espansione” a est dell'Unione Europea, con l'inclusione di Polonia, Ungheria, Slovenia, Slovacchia, Repubblica Ceca e Repubbliche Baltiche. Più di recente, tuttavia, sembra essere emersa negli studi letterari

¹ Brigid Haines, *The Eastern Turn in Contemporary German, Swiss and Austrian Literature*. *Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, 16, 2008, pp. 135-149.

² Michaela Bürger-Koftis (Hrsg.), *Eine Sprache – viele Horizonte... Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation*. Praesens, Wien 2008.

e culturali la consapevolezza della discutibilità e dell'indeterminatezza della stessa definizione di "Europa orientale". I problemi legati alla categorizzazione di testi letterari sulla base dell'origine dei loro autori e autrici sono già stati oggetto di un acceso dibattito sulla definizione di "letteratura migrante", con il risultato che questa etichetta è stata abbandonata a favore di definizioni alternative, non necessariamente meno problematiche.³ Allo stesso modo, le pubblicazioni più recenti sul fenomeno della "svolta orientale"⁴ tematizzano i rischi di un restringimento della prospettiva di lettura, della riduzione biografica dei testi e di attribuzioni omogeneizzanti ed esoticizzanti.

Tra gli studi pubblicati negli ultimi anni spicca il volume „*Migrationsvordergrund*“ – „*Provinzhintergrund*“. *Deutschsprachige Literatur osteuropäischer Herkunft*⁵ a cura di Axel Dunker, Jan Gerstner e Julian Osthues, nato da un convegno internazionale tenutosi a Brema dal 9 all'11 novembre 2017. Il volume si interroga sulla problematicità, ma anche sulla potenziale produttività, della categoria di "Europa orientale". Hansjörg Bay fa infatti riferimento, nel suo contributo di apertura, ai rischi derivanti dalla creazione di un corpus letterario che abbia come

³ Cfr. Hansjörg Bay, *Migrationsliteratur*, in Dirk Götsche et al. (Hrsg.), *Handbuch Postkolonialismus*. Metzler, Stuttgart 2017, pp. 323-332: 323-324; Myriam Geiser, *Der Ort transkultureller Literatur in Deutschland und Frankreich. Deutschtürkische und frankomaghrebinische Literatur der Postmigration*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2015, p. 303.

⁴ A partire dal 2020 l'interesse per il fenomeno dell'*Eastern Turn* sembra essersi ulteriormente intensificato. Si segnala, oltre ai due volumi qui recensiti, lo studio di Matthias Aumüller e Weertje Willms (Hrsg.), *Migration und Gegenwartsliteratur. Der Beitrag von Autorinnen und Autoren osteuropäischer Herkunft zur literarischen Kultur im deutschsprachigen Raum*. Brill Fink, Paderborn 2020 (= Kulturtransfer und ‚Kulturelle Identität‘, Bd. 5).

⁵ Axel Dunker et al. (Hrsg.), „*Migrationsvordergrund*“ – „*Provinzhintergrund*“. *Deutschsprachige Literatur osteuropäischer Herkunft*. Brill, Leiden 2021 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 94).

criterio di selezione l'area geografica di provenienza di autori e autrici. Lo scopo principale del volume sarebbe quello di indagare se, nonostante i problemi di definizione, l'etichetta non riveli una potenzialità che vada oltre una costruzione esoticizzante e stereotipica di "Europa orientale".

Nella prima sezione del volume vengono discussi aspetti e contesti teorici del concetto di "Europa orientale", quali la definizione stessa di *Osteuropa* e *Migrationsliteratur*, la categoria della "somiglianza" (*Ähnlichkeit*) e il significato che essa ha assunto negli studi letterari inter- e transculturali degli ultimi anni, nonché il concetto di "storia condivisa" (*Shared History*). Il contributo di Hansjörg Bay critica l'indeterminatezza della categoria "Europa orientale" e, basandosi sul romanzo *Berlin liegt im Osten* (2013) di Nellja Veremej, mostra come esso perpetui e problematizzi allo stesso tempo la tradizionale differenza tra est e ovest. Il saggio di Manfred Weinberg mette invece in discussione il concetto più ampio di *Migrationsliteratur*. Secondo la disamina di Weinberg sarebbe produttivo fare riferimento alla regione di provenienza degli autori e delle autrici nell'analisi dei loro testi, a patto che questa zona sia circoscritta con precisione e che chi se ne occupa la conosca in modo esaustivo. Segue il contributo di Iulia-Karin Patrut, che alla limitatezza del concetto di confine nazionale contrappone quello di somiglianza (*Ähnlichkeit*) come paradigma teorico degli studi transculturali sull'esempio del fortunato romanzo di Katja Petrowskaja *Vielleicht Esther* (2014). Le storie che compongono il testo sarebbero infatti costellate di somiglianze e richiami interni che collegano le vite dei personaggi, gli eventi storici e soprattutto le aree culturali dell'Europa orientale e occidentale, creando uno spazio di risonanza multilingue, europeo e interreligioso, che renderebbe inadeguati i confini, politici e culturali, tra est e ovest. Conclude la prima sezione il saggio di Axel Dunker sul concetto di *Shared History* in riferimento alla produzione letteraria di Olga Martynova e in particolare al suo romanzo d'esordio *Sogar Papageien überleben uns* (2010). In questo testo, l'autrice non si limita a scrivere del proprio paese di origine, ma tematizza piuttosto le interconnessioni russo-tedesche, realizzando quanto teorizzato da Werner e Zimmermann relativamente alle *Histoire*

croisée: fattori topologici come prospettive, punti di vista, ma anche persone ed eventi storici, si intersecano e si intrecciano, creando un tessuto di connessioni di vario tipo,⁶ nonché una memoria culturale condivisa.

La seconda sezione del volume è dedicata alle strategie di marketing. Il saggio di Brigitte Schwens-Harrant si interroga sul ruolo giocato dalla provenienza di scrittori e scrittrici nell'industria e nella critica letteraria, e se questa possa effettivamente definirsi un criterio decisivo di giudizio e classificazione. Se da un lato l'industria editoriale pone spesso l'accento sull'origine di autori e autrici, specialmente esordienti, e fa ricorso a pratiche esotizzanti, dall'altro anche la critica letteraria, che in molti casi mette in discussione queste categorizzazioni, adotta ancora tali pratiche, riconoscendo l'origine di scrittori e scrittrici come caratteristica distintiva dei loro testi. Il contributo di Ruth Steinberg indaga invece il problema dell'autorappresentazione e del posizionamento di autori e autrici provenienti dall'Europa orientale sull'esempio di Alina Bronsky. A differenza di altri scrittori e scrittrici contemporanei, che mettono in scena la propria rappresentazione autoriale in modo calcolato e riflessivo, con un atteggiamento spesso critico verso la categorizzazione di "letteratura migrante", in Alina Bronsky sarebbe riconoscibile una spiccata strategia di posizionamento come autrice con background migratorio, che può essere identificata come intenzionale.

La terza e ultima sezione, infine, è dedicata a una serie di casi studio. Il saggio di Jan Gerstner si concentra sulla raccolta di racconti *Fallensteller* (2016) di Saša Stanišić, di cui analizza la centralità dell'esperienza di migranti e rifugiati nonché l'attenzione dedicata a identità "decentrate", cui Stanišić si riferisce con l'espressione *Provinzhintergrund* ("background provinciale"). Segue il contributo di Laura Beck sulla rappresentazione, in tre romanzi contemporanei, di pratiche culinarie e sul loro ruolo simbolico di appartenenza culturale, da un lato, e di

⁶ Cfr. Michael Werner e Bénédicte Zimmermann, *Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen*. *Geschichte und Gesellschaft*, 28, 2002, pp. 607-636: 618.

stereotipizzazione dall'altro. Il terzo saggio, di Martin Schierbaum, si interroga, sull'esempio dei romanzi *Mörikes Schlüsselbein* (2013) di Olga Martynova e *Vor dem Fest* (2014) di Saša Stanišić, su come la narrativa di autori e autrici provenienti dall'Europa orientale possa rispondere alle premesse teoriche degli studi letterari interculturali e su come essa vada vista nel contesto di tendenze più ampie che caratterizzano tutta la letteratura contemporanea dal 2010 ad oggi. Questi romanzi parteciperebbero sì al dibattito sull'interculturalità, ponendo questioni centrali sui temi dell'identità, dell'alterità, della ibridazione e del terzo spazio, tuttavia si limiterebbero ad alludere a questi temi, astenendosi da ogni tipo di critica o provocazione. Essi rientrerebbero piuttosto, nella loro fruibilità, in una categoria che Schierbaum definisce "letteratura pop 3" e che ritiene essere uno sviluppo delle tendenze della letteratura pop degli anni '90, riprese intorno al 2010, con il ricorso a temi legati al quotidiano e alla provincialità, nonché con una narrazione "paralogica" ed episodica.⁷ Il contributo di Sven Kramer si concentra sulla costruzione e sulla rappresentazione dell'identità ebraica nelle opere dell'autore di origine ceca Jan Faktor. I protagonisti dei romanzi qui presi in esame appartengono alla seconda generazione di sopravvissuti alla Shoah, tema latente che viene costantemente evocato nel testo e le cui ripercussioni sono evidenti a livello identitario nei due protagonisti-narratori. L'impulso terapeutico che li spinge a raccontare le proprie storie non si risolve tuttavia in un reale superamento del trauma storico-familiare, la cui narrazione, spesso umoristica, lascia inalterati aspetti ambigui e irrisolti. A seguire, il saggio di Julian Osthues propone un'analisi delle forme dell'eccentrico, anche nel senso spaziale di *ex centro*, e del loro significato simbolico nel romanzo di Martin Kordić *Wie ich mir das Glück vorstelle* (2014). In questo testo l'eccentrico si manifesta non soltanto nelle stravaganze del protagonista-narratore e nei suoi continui spostamenti, ma anche nell'incoerenza e

⁷ L'autore riprende le tendenze della "nuova" letteratura pop, da lui definita "pop 3", dal saggio di Moritz Baßler e Heinz Drügh, *Schimmernder Dunst. Konsumrealismus und die paralogischen Pop-Potenziale*. POP. Kultur und Kritik, 1, 2012, pp. 60-65.

inaffidabilità della sua narrazione, da cui emergerebbe la sua visione decentrata e ambivalente del mondo. Nel suo contributo sul romanzo *Das Herz von Chopin* (2006), André Steiner si chiede invece se la narrazione letteraria di Artur Becker possa essere definita in termini di una “struttura della memoria vissuta” (*erlebte Erinnerungstruktur*) come parte di una poetica postmoderna. Analogamente al concetto di sincronicità di C. G. Jung, nel romanzo la consapevolezza di trovarsi in un determinato luogo spesso coincide con il ricordo di un elemento legato all’infanzia o alla giovinezza del protagonista, rendendo le categorie di spazio e tempo relative, se non addirittura intercambiabili, nell’esperienza psicologica di Chopin. Il contributo di Janine Ludwig, sul romanzo debutto di Lana Lux *Kukolka* (2017), si concentra non tanto sulla rappresentazione del luogo di origine dell’autrice, l’Ucraina orientale, quanto piuttosto sulla rappresentazione della società tedesca di arrivo, che offre ai lettori occidentali un’opportunità di autoriflessione legata a problematiche importanti relative all’immigrazione dall’est Europa, quali la prostituzione forzata. Chiude il volume il saggio di Stephanie Catani dedicato alla narrativa di Olga Grjasnowa e Ilija Trojanow in cui viene tematizzato il fallimento degli ordini statali nell’attuale politica dei rifugiati – un fallimento che si traduce in catastrofe umanitaria, ma anche nella violazione dell’ordine giuridico stabilito.

Partendo da premesse simili, il volume *East Frontiers. Nuove identità culturali nell’Europa centrale e orientale dopo la caduta del muro di Berlino*,⁸ a cura di Gabriele Guerra, Camilla Miglio e Daniela Padularosa, riporta gli atti di un convegno dal titolo omonimo tenutosi a Roma dal 9 all’11 maggio 2019. Il volume si pone un obiettivo ambizioso: quello di delineare, attraverso gli strumenti dell’analisi testuale, ma anche dell’interpretazione letteraria e intermediale, della sociologia dell’attualità e della geopolitica della letteratura, le linee di giunzione e di frattura tra est e ovest nell’odierno paesaggio storico-memoriale, al fine di contribuire a una topografia delle frontiere spaziali e temporali dell’attuale Europa. All’asse

⁸ Gabriele Guerra et al. (a cura di), *East Frontiers. Nuove identità culturali nell’Europa centrale e orientale dopo la caduta del muro di Berlino*. Mimesis, Milano-Udine 2021.

sincronico, che indaga fenomeni letterari e politico-culturali della contemporaneità, si affianca quello diacronico, che mette in luce le complesse dinamiche legate alla memoria culturale e connesse all'epocale passaggio storico determinato dal crollo della cortina di ferro.

Aprire il volume la sezione dal titolo "Interculturalità: teoria e storia", costituita da un saggio introduttivo di Mauro Ponzi sull'apertura dei varchi verso occidente a seguito del crollo del comunismo, che avrebbe prodotto, da un lato, nuove forme identitarie "ibride", e dall'altro nuovi nazionalismi e nuove forme di populismo, derivanti dall'incontro con il diverso e dalla paura che degenera in xenofobia.

La seconda sezione, dedicata alla "Memoria culturale", è introdotta da un contributo di Wolfgang Müller-Funk sulla cosiddetta "Rivoluzione di velluto" in Cecoslovacchia, di cui l'autore sottolinea la rilevanza per la comprensione degli eventi legati alla Guerra fredda e alla svolta del 1989. Il saggio di Gabriele Guerra propone un confronto tra due romanzi contemporanei, *Vielleicht Esther* di Katja Petrowskaja e *Les Bienveillantes* (2006) di Jonathan Littell, per mettere in evidenza le conseguenze politiche e identitarie dell'invasione tedesca dell'Ucraina settentrionale nel 1941. Latente in entrambe le narrazioni è il trauma storico del massacro di Babij Jar, le cui pratiche memoriali o di occultamento vengono indagate attraverso due posizioni diametralmente opposte: quella delle vittime in *Forse Esther* e quella dei perpetratori ne *Le benevole*. Segue il contributo di Ernst van Alphen sui retaggi dello stalinismo e del gulag sull'esempio del romanzo *Giustificazione* (2001) di Dmitrii Bykov e del film *Il ritorno* (2003) di Andrej Zvjagincev. Nella sua analisi, van Alphen giunge alla conclusione che le dinamiche di trasmissione della memoria tra i sopravvissuti ai gulag della prima e della seconda generazione differiscano radicalmente dalle dinamiche in gioco tra i sopravvissuti alla Shoah e le generazioni successive. Se queste ultime sono caratterizzate da un profondo senso di lutto e da un'identificazione con le vittime, altrettanto non si può dire per le generazioni successive di sopravvissuti ai gulag, che si rapporterebbero alla prima generazione con vergogna e sospetto, giungendo in taluni casi a una vera e propria nostalgia per l'Impero sovietico. Chiude la sezione il saggio

di Giulia Iannucci sulle tensioni politiche in Sassonia, dal successo crescente della destra populista a episodi recenti di terrorismo nero, che l'autrice indaga attraverso il romanzo *Mit der Faust in die Welt schlagen* (2018) di Lukas Rietzschel.

Aprè la terza sezione "Cultural Translation" il contributo di Camilla Miglio che interpreta l'uso della lingua tedesca nel romanzo *Vielleicht Esther* come un "terzo spazio" del perdono, ovvero come un luogo della post-memoria e del confronto con il passato, in un'ottica di superamento dello stesso e accettazione dell'alterità. Segue il saggio di Lucia Perrone Capano, anch'esso dedicato al tema della memoria transculturale, che l'autrice affronta sull'esempio del romanzo *Sie kam aus Mariupol* (2017) di Natascha Wodin. Secondo la disamina di Perrone Capano, tra gli eventi storici e la finzione letteraria si crea inevitabilmente uno iato, interpretabile come distanza cognitiva positiva, che mostrerebbe, attraverso i singoli destini, come la Storia si iscriva nelle biografie individuali. Il contributo di Matteo Iacovella si concentra invece sulla scrittura di Marica Bodrožić e sulla sua poetica dell'estraneità e della migrazione. Si tratta di una poetica che scaturisce dalla necessità di tradurre e tradursi e che Iacovella definisce come "scrittura mobile", una scrittura che si confronta costantemente con la lingua dell'altro e che tuttavia intende esplorare uno spazio linguistico comune, atavico e primigenio, costituito da suoni presimbolici. Infine, il saggio di Gaia D'Elia ripercorre la topografia mitico-letteraria della Galizia attraverso gli esempi di Martin Pollack e Verena Dhorn. Alla ridefinizione dello spazio geopolitico dell'Europa del Novecento si sovrappone la creazione di una geografia immaginaria, in cui la non più esistente Galizia, risemantizzata, continuerebbe a esistere in forma mitica.

La quarta sezione si focalizza sul tema delle "Eteroculture e nuove identità", tematizzando spazi e dinamiche di inclusione ed esclusione nonché il superamento di identità monolitiche e la molteplicità culturale della nuova Europa. La sezione è introdotta da un contributo di Francesco Fiorentino sulle politiche di esclusione nel teatro tedesco contemporaneo attraverso la tecnica del *Blackfacing*, pratica scenica in cui attori bianchi si dipingono il volto per interpretare personaggi neri,

perpetuando stereotipi razzisti. A seguire, il saggio di Daniela Padularosa mette a confronto le città di Berlino e Vienna come spazi di inclusione/esclusione dei migranti attraverso i testi letterari di Annet Gröschner ed Elfriede Jelinek. I due contributi successivi, rispettivamente di Valentina Parisi e Stefania De Lucia, si concentrano sull'opera della scrittrice di origine azera Olga Grjasnowa. Se il primo saggio è dedicato alle identità plurime dell'autrice, il secondo approfondisce il tema dell'esperienza migratoria e dell'integrazione nella società tedesca pluriculturale. Secondo Parisi, la pluralità identitaria di Grjasnowa e il suo rapporto con la lingua tedesca abbatterebbero l'idea di un'identità monoculturale e invaliderebbero la visione che l'Occidente ha delle culture altre. De Lucia incentra invece la sua analisi sui concetti di nazione e nazionalità nella narrativa della scrittrice azera attraverso la sua esperienza di rifugiata e il suo uso della lingua tedesca che, come nel caso di Katja Petrowskaja, avrebbe un valore liberatorio dal peso della memoria. Nel saggio conclusivo, Giulia Olga Fasoli mette in evidenza come sia cambiata la modalità di rappresentazione della società polacca nell'opera di Tadeusz Różewicz dopo la svolta del 1989. Confrontando due testi teatrali, *Cartoteca* (1960) e *Cartoteca sparpagliata* (1992), che si pongono rispettivamente prima e dopo lo spartiacque della caduta del muro, Fasoli pone in risalto come il loro autore, nella seconda stesura a oltre trent'anni di distanza, desiderasse rappresentare quel momento storico attraverso gli strumenti del suo tempo, specialmente la stampa.

Aprè la quinta e ultima sezione, "La lingua degli altri / Le altre lingue", il contributo di Dominique Bourel sull'attività di intermediazione linguistica e culturale di Umberto Moses David Cassuto, titolare della prima cattedra in Studi biblici presso l'Università ebraica di Gerusalemme che, grazie all'importante contributo di questo studioso italiano, a partire dagli anni '40 si è affermata rapidamente come una delle istituzioni più importanti al mondo in questo ambito scientifico. Il saggio successivo di Maria Francesca Ponzi è invece dedicato alla funzione emotiva nel linguaggio letterario della *Kanak Sprach* sull'esempio di Feridun Zaimoglu. L'analisi di Ponzi, condotta su tre racconti della raccolta *Kanak Sprach. 24 Misstöne*

vom Rande der Gesellschaft (1995), mette in luce il valore emotivo di tale linguaggio, declinabile su un duplice piano, quello del mittente e quello del ricevente: da un lato, infatti, il linguaggio utilizzato sarebbe volto a esprimere la rabbia dei protagonisti della raccolta; dall'altro il lettore, confrontato con un linguaggio non convenzionale dal punto di vista ortografico, grammaticale e stilistico, ne rimarrebbe completamente disorientato. Giuliana D'Oro, nel suo saggio dedicato all'opera di Medina Mamleev, nobile russa di origini tataro emigrata in Germania nel 1943, indaga la riscrittura della tradizione folklorica tataro in *Witz und Weisheit der Tataren* (2004). Si tratta di una traduzione, linguistica e culturale, di racconti e modi di dire collezionati nella seconda metà del Novecento da Gumer Baširov in lingua tataro e successivamente russo, che l'autrice propone in tedesco al pubblico occidentale attraverso il suo triplice sguardo – russo, tataro e tedesco – come punto di convergenza tra più culture. Chiude il volume il contributo di Andreas Böhn sulla visione dell'Europa dell'est da parte dello scrittore di origine iraniana Navid Kermani, in particolare attraverso il resoconto di viaggio *Entlang den Gräben. Eine Reise durch das östliche Europa bis nach Isfahan* (2018). Questo viaggio di ritorno alle origini lungo le frontiere dell'est rappresenterebbe per l'autore l'occasione di riflettere sulla sua identità iraniano-tedesca, sul concetto di confine e di esperienza interculturale, ma anche di indagare le condizioni delle minoranze che abitano questo spazio ai margini dell'Europa, nonché le possibilità di commemorazione legate ai traumi storici che esse hanno subito.

In conclusione, i due volumi considerati offrono un approfondimento sul fenomeno letterario e culturale della cosiddetta "svolta orientale", e mettono in evidenza con efficacia l'importanza di interrogarsi sull'assetto europeo e sulle sue frontiere reali o immaginarie. Si tratta di una questione che è divenuta ancora più urgente a fronte della cesura storica provocata dall'attuale conflitto russo-ucraino. Dalla lettura di questi studi emerge il ruolo cruciale che la letteratura può svolgere nella comprensione del complesso rapporto tra est e ovest, delle pratiche della cultura e della memoria ad esso legate, nonché delle dinamiche sociopolitiche di inclusione e di esclusione attualmente vigenti in Europa. Ciò che emerge è un

panorama ricco e variegato, il panorama di una letteratura “transnazionale, metatemporale, controdeduttiva”,⁹ che si sottrae a ogni tentativo di interpretazione univoca.

Elisa Destro
(Università di Verona)

⁹ Gabriele Guerra et al., *Introduzione*, p. 11.

MATERIALI

A cura di

Catia De Marco e Ada Milani

La realtà e l'attraversamento. Lo spazio "spirituale" nella narrativa italiana contemporanea

Dialogo con Francesca Matteoni, Giulio Mozzi, Paolo Pecere,
Vanni Santoni, Alessandro Zaccuri.

A cura di Alessandro Raveggi

Il presente numero di NuBe vuole offrire uno sguardo, pur consapevole della dimensione post-secolare dove ci muoviamo intellettualmente e creativamente nel 21° secolo, sul tema della spiritualità, del dialogo tra fedi oggi di nuovo apparentemente in conflitto, e della stessa possibilità di una esperienza religiosa all'interno della letteratura contemporanea globale, in modo comparato e transculturale. La letteratura italiana in questo è un caso particolare, rispetto a quella più in generale europea: si pensi in particolare alla Francia, che possiede una lunga tradizione di romanzo cattolico, oggi chissà sfiorita. Nel corso del Novecento italiano, non si può invece parlare di un corpus consistente e riconoscibile di romanzi cattolici o di altra tendenza simile per quanto riguarda la religiosità: alcuni scrittori italiani hanno certo raccontato l'esperienza religiosa, spesso nell'alveo di un cattolicesimo eretico quale quello rappresentato dai Testori, dai Coccioli e dai Pomilio, autori che però sono stati marginalizzati o si sono essi stessi marginalizzati in posizione di outsider. Discorso simile potrebbe essere fatto con il romanzo di argomento ebraico. L'esperienza metafisica tout court, l'attraversamento di una realtà precostituita e l'approdo ad altre logiche meno materialistiche e storiche che includano la relazione col divino, è stata pressoché negata nei

Alessandro Raveggi, *Lo spazio "spirituale" nella narrativa italiana contemporanea*, dialogo con Francesca Matteoni, Giulio Mozzi, Paolo Pecere, Vanni Santoni, Alessandro Zaccuri, NuBE, 5 (2024), pp. 277-293.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1593> ISSN: 2724-4202

romanzi del secondo Dopoguerra, per la stragrande maggioranza, come fossero sotto l'influenza di un dogma marxista e quindi materialista della generazione neorealista. Diversissima la questione nell'ambito della poesia e del saggio (si pensi a Mario Luzi, David Maria Turollo, Margherita Guidacci, Cristina Campo, tra gli altri rappresentanti di una riflessione alta sul tema) o nell'attenzione a scritture di sconfinamento presenti in editori quali Adelphi o Rusconi, che hanno dato anche largo spazio all'esoterismo e alle religioni cosiddette alternative fin dai loro esordi.

Nella contemporaneità, almeno dalla generazione che ha iniziato a pubblicare negli anni Ottanta e Novanta, si può invece registrare un timido ritorno alla dimensione spirituale della narrativa. Penso, oltre agli autori qui presenti nella conversazione, ad Emanuele Tonon, a Demetrio Paolin, a Mariapia Veladiano, prima ancora a Marco Lodoli, e più recentemente alla disincantata dimensione che troviamo in certi personaggi e storie di Walter Siti (Bruciare tutto), Antonio Moresco (la prima parte de Gli esordi e certamente la dimensione metafisica de I canti del caos), Edoardo Albinati (ovviamente penso a La scuola cattolica), e infine persino nella riscrittura del romanzo borghese in chiave cattolica in Francesco Pacifico (Storia della mia purezza). Con modalità e stili differenti, riscrivendo la tradizione o approcciando l'eresia e l'esoterismo così come uno sguardo panteistico alla natura, personaggi, scenari e storie legate alla spiritualità sono ancora presenti. In che misura c'è ancora questo spazio per la dimensione spirituale nella narrativa contemporanea post-secolare?

Diamo qui spazio ad alcune voci della letteratura italiana contemporanea che più volte sono ritornate sul tema in questi anni.

Francesca Matteoni (1975) cura pubblicazioni sui tarocchi per l'editore White Star e insegna corsi di storia della magia, della medicina e del Rinascimento presso università americane a Firenze. Tra i suoi libri di poesia e prosa *Ciò che il*

mondo separa (*Marcos y Marcos*, 2021); lo sarò il rovo. Fiabe di un paese silenzioso (*effequ*, 2021), Tundra e Peive (*nottetempo* 2023); la riedizione ampliata di Appunti dal parco (*Vydia*, 2023) e il saggio Il famiglio della strega. Sangue e stregoneria nell'epoca moderna (*effequ* 2024). Insieme a Cristina Babino e Laura Di Corcia ha curato l'antologia Incantamenti (*Vydia* 2024) che raccoglie le voci di venti poetesse italiane. Collabora alle riviste online *L'indiscreto* e *Kobo*.

Giulio Mozzi (1960) ha pubblicato sette raccolte di racconti, un romanzo, quattro libri in versi, due manuali e quattro non-manuali di scrittura. Insegna scrittura creativa dal 1993, lavora nell'editoria – come talent scout – dal 1998. Nel 2011 ha fondato a Milano la Bottega di narrazione.

Paolo Pecere (1975) insegna Storia della filosofia all'università di Roma Tre ed è Fellow alla Italian Academy of Advanced Studies della Columbia University. Si occupa dei rapporti tra scienze e filosofia in età moderna e contemporanea. Ha pubblicato i romanzi *La vita lontana* (*Liberaria* 2018) e *Risorgere* (*Chiarelettere* 2019). I suoi libri più recenti sono: *La natura della mente. Da Cartesio alle scienze cognitive* (*Carocci* 2023), e i saggi narrativi *Il dio che danza. Viaggi trance trasformazioni* (*nottetempo* 2021) e *Il senso della natura. Sette sentieri per la Terra* (*Sellerio* 2024, vincitore del Premio Pozzale Luigi Russo, finalista al Premio VERO).

Vanni Santoni (1978) ha pubblicato, tra gli altri, i romanzi *Gli interessi in comune* (*Feltrinelli* 2008), *Se fossi fuoco arderei Firenze* (*Laterza* 2011), la saga di Terra ignota (*Mondadori* 2013-17), *Muro di casse* (*Laterza* 2015), *L'impero del sogno* (*Mondadori* 2017), *La stanza profonda* (*Laterza* 2017, candidato al Premio Strega), *I fratelli Michelangelo* (*Mondadori* 2019) e *La verità su tutto* (*Mondadori* 2022, Premio Viareggio selezione della giuria), oltre al saggio *La scrittura non si insegna* (*minimum fax* 2020) e alla raccolta poetica *Altre stanze* (*Le Lettere* 2023). Scrive sul *Corriere della Sera*, *Linus* e *Internazionale*. Il suo ultimo romanzo è *Dilaga ovunque* (*Laterza* 2023, finalista Premio Campiello 2024).

Alessandro Zaccuri (1963) vive a Milano ed è direttore della comunicazione per l'Università Cattolica. Narratore e saggista, collabora al quotidiano *Avvenire*. Tra i suoi romanzi ricordiamo *Lo spregio* (Marsilio 2016, premio Comisso e premio Mondello Giovani), *Nel nome* (NNE 2019, premio Palmi) e *La quercia di Bruegel* (Aboca 2021, premio La Cava). Nel 2022, sempre per Marsilio, è uscito *Poco a me stesso*, romanzo che prosegue l'opera di reinvenzione dell'Ottocento italiano intrapresa con *Il signor figlio* e che si è aggiudicato i premi *Elba-Raffaello Brignetti* e *Boccaccio*. Con *Il signor figlio* ha vinto il premio *Selezione Campiello 2007*. Il suo libro più recente è *Preghiera e letteratura* (San Paolo).

ALESSANDRO RAVEGGI: Rappresentate posizioni a tratti diversissime rispetto al “fatto” spirituale, ma, in modalità affini alla vostra poetica, avete a mio avviso frequentato la domanda spirituale all’interno dei vostri testi: chi ripercorrendo la tradizione dei romanzi cattolici del Novecento chi suggerendo dimensioni spirituali alternative alle tre religioni monoteistiche, ad. es. nella dimensione psichedelica o sciamanica o dionisiaca, o in quella di un nuovo sguardo sulla Natura come divinità. Che importanza riveste questa dimensione nei vostri romanzi, racconti e saggi, e come la definireste?

GIULIO MOZZI: Be’, credo che il mondo sia fatto in un certo modo, e le mie storie sono ambientate in un mondo fatto in quel modo là: un mondo creato, e creato da una persona. C’è bisogno di dire altro? È una domanda vera, non retorica; secondo me non ho altro da dire. Non mi pare di aver particolarmente “frequentato la domanda spirituale” all’interno dei miei testi. Non ho mai scritto un racconto con l’intenzione di dire o fare qualcosa di spirituale, o di entrare in qualche rapporto con la spiritualità altrui. Avevo le mie immaginazioni nella testa e ho cercato di restituirle come meglio mi riusciva. Sono le immaginazioni di uno che crede che il mondo sia fatto in un certo modo, eccetera: come ho appena detto. È un po’ come l’essere piccoli di statura: un giorno mi è stato fatto notare che spesso nei miei racconti i personaggi alti hanno qualche virtù speciale; e io mi sono reso conto che è così perché io sono alto uno e sessantaquattro, e quindi le persone alte mi sembrano speciali. Ma non è che scrivo racconti per raccontare che sono basso di statura.

VANNI SANTONI: Immagino che il riferimento che fai (e dunque il motivo per cui sono qui) sia legato in particolare a *Gli interessi in comune*, *Muro di casse* e *La verità su tutto*, tre romanzi nei quali il “fatto spirituale” (ma alzerei il tiro e direi il “fatto mistico”) è centrale, anche se a ben guardare è una linea che attraversa tutti i miei lavori, e dato che i miei romanzi sono interconnessi in un’unica

continuity,¹ finisce per essere tra i temi anche di quelli che apparentemente lo sfiorano soltanto (e c'è chi ha centrato su questo aspetto anche la lettura dei miei romanzi fantastici)². Tuttavia, se si isola da tutto il resto il blocco formato da *Gli interessi in comune*, *Muro di casse* e *La verità su tutto*, è possibile dare una certa lettura, in chiave di avvicinamento, per dirla con Jünger: nel primo troviamo un gruppo di ragazzi che, attraverso l'incontro casuale con gli psichedelici, prendono coscienza della possibilità del fatto mistico; nel secondo si parla di un fenomeno, quello dei free party, in cui la dimensione rituale (e da lì quella trascendente) – tra Dioniso e Śiva Naṭarāja – è ricercata in modo consapevole; nel terzo, infine, ci si immerge nella pura questione della ricerca della liberazione ultimativa, e non è un caso che la protagonista Cleopatra Mancini passi prima da un periodo di ricerca attraverso i testi e poi incappi in un rave, prima di buttarsi nell'ascesi, prima, e nella fondazione di una comunità sacralizzata, poi. Tutto questo mi interessa nei miei romanzi prima di tutto perché mi interessa anche fuori da essi; inoltre, intendendo io la scrittura come un processo dialettico, mi permette di andare a dialogare con i grandi testi mistici della letteratura umana (o almeno tentare di farlo)... che c'è di meglio?

ALESSANDRO ZACCURI: Non vorrei risultare ingenuo, ma personalmente non mi stupisce molto che in un romanzo (o in una poesia, in una composizione musicale, in un film, in qualsiasi opera d'arte) agisca un elemento spirituale, magari inconsapevole. Sorprendente, per me, è semmai il contrario, e cioè che ci si illuda

¹ Cfr. la recente intervista di Andrea Zandomenighi a Vanni Santoni apparsa sulla rivista on-line Degrado, consultabile alla pagina:

<https://degradorivista.wordpress.com/2024/06/28/santoni-come-educatore-logomachia-postmoderna-tra-zandomenighi-e-santoni-intorno-a-dilaga-ovunque/>.

² Cfr. le pagine dedicate ai libri di Vanni Santoni contenute nel volume di M. Zonch, *Scritture postsecolari. Ipotesi su verità e spiritualità nella narrativa italiana contemporanea*, Cesati, Firenze 2023.

di raccontare una storia impugnando la pretesa che quella storia si risolva e si esaurisca in sé stessa. Per comodità, mi concentro sulla dimensione narrativa, che a mio avviso è la più intimamente legata all'esperienza dell'alterità e del mistero. In ogni racconto è presente un aspetto iniziatico o, se si preferisce, di restituzione della realtà al suo significato più profondo. Vale per le fiabe, vale per i poemi omerici, vale a maggior ragione per il corpus di Franz Kafka e perfino per quello di James Joyce.

PAOLO PECERE: Ho raccontato storie di ricerca che potrebbero dirsi “spirituali”, se prendiamo il termine nel senso di William James, che parlava di “sentimenti, atti, esperienze fatte da individui in solitudine, in quanto apprendono di stare in relazione con qualsiasi cosa considerano divino”.³ Sono ricerche che implicano il viaggio verso un altrove geografico e storico, in un altro tempo: l'India e l'Indonesia de *La vita lontana*, la Cina e il Tibet di *Risorgere*, e i tanti luoghi extraeuropei che ho raccontato attraverso viaggi miei e di altri ne *Il dio che danza* e *Il senso della natura*. Si tratta quindi sempre di dar forma a un'esperienza per me essenziale della narrazione, come ricorda qui sopra anche Alessandro Zacuri: l'andare in un luogo e tornare con una storia. La “dimensione spirituale” non esaurisce il senso di questo movimento, e per me è inseparabile dal problema della sua possibile illusorietà, oltre che del ciarpame offerto al viaggiatore che cerca ancora l'esotico. La visione trascendente è sempre ambivalente: svelamento o equivoco? Il modo in cui è rappresentata in *Fuoco pallido* di Nabokov e ne *L'angelo Esmeralda* di De Lillo, è stato per me una pietra miliare per il mio lavoro.

FRANCESCA MATTEONI: Provo a rispondere tenendo insieme la poesia e la prosa, perché non trovo grande distinzione fra i due mondi: si tratta principal-

³ W. James, *The Varieties of Religious Experience*, in *Writings 1902-1910*, Library of America, New York 1987, p. 36, traduzione italiana dell'Autore.

mente di sguardo poetico. Ecco, nella mia scrittura questo si orienta in una geografia spirituale dei luoghi. Cerca radicamento. La cosa più spirituale che conosco è la materia: ogni immaginario nasce e torna alla materia. In particolare, nel mio recente *Tundra e Peive* la tensione spirituale è la capacità di vedere l'invisibile, quel luogo nei luoghi dove tutte le vite interagiscono, diventano parte della memoria collettiva e personale. Non credo si tratti di nuove spiritualità – ho una formazione cristiana da cui mi sono distaccata per aderire all'aldiquà, qualcosa che riconosco dall'infanzia. Tutto vive ed è presente e nel nostro passaggio temporaneo lasciamo tracce nei luoghi, perfino lingue che dimentichiamo mentre continuiamo a esistere.

Alessandro Raveggi: Mettere nella scena narrativa la divinità, il divino, Dio, o anche solo una dimensione Altra, è oggi, l'ho già accennato, qualcosa di suggerito da un nuovo pensiero naturalista e simbiotico con la Natura, come alcuni di voi hanno infatti indicato. Ovvero, troviamo nel romanzo contemporaneo, non solo italiano intendo, un'attrazione per un'alterità naturale in un momento di crisi sistemica dell'antropocentrismo e dei suoi valori, complice la crisi climatica. Come valutate questa svolta anti-anthropocentrica all'interno della vostra produzione, e che tipo di relazione può avere con la ricerca di una nuova spiritualità ecologica e antispecista?

GIULIO MOZZI: Ecco: la "Natura" con la "N" maiuscola, ossia l'ipostatizzazione divinizzante di un concetto scientifico, mi pare un po' una fesseria. Sarà che sono stato cresciuto da due genitori biologi. Tutto quello che noi facciamo è naturale: anche i motori a combustione interna, le case popolari o gli smartphone sono naturali. Ciascun popolo vivente sulla terra ha una sua più o meno complessa tecnologia: gli uccelli fanno i nidi, i granchi si proteggono dai predatori caricandosi sulla schiena un'attinia dai tentacoli urticanti, noi costruiamo macchine e città. Per quanto mi riguarda, l'antropocentrismo è la semplice accettazione del fatto che, essendo noi umani, comprendiamo il mondo in quanto umani, e di questo

limite dobbiamo essere consapevoli. Cosa c'entri la crisi climatica, mi è oscuro. La crisi climatica ha messo in crisi l'antropocentrismo? Non lo aveva già fatto Epicuro? E non aveva risolto definitivamente la questione Kant?

VANNI SANTONI: Posto che il termine "naturale" è un filo sfuggente (e che l'antropocentrismo è un'ideologia mendace, che nasce dunque già ricca di crepe, che diversi filosofi hanno ben sfruttato, come segnala anche Mozzi), tornare a un rapporto sano – ovvero non-gerarchico, ovvero il più possibile scevro da dinamiche di potere (giacché in fondo "potere" e "male" sono sinonimi) – con le altre forme di vita è ormai una questione di sopravvivenza per la nostra specie. Auspicio dunque che il ritorno in auge di forme di spiritualità (e poi, di nuovo vorrei sottolineare, *mistica*) indirizzate in tal senso non sia un fatto culturale passeggero, ma che la cosa si stabilizzi e ci aiuti a spazzare via gli orrendi idoli costruiti dalla cultura umana per giustificare un dominio sul resto degli esseri senzienti che si è fatto ormai inutile e dunque perverso.

ALESSANDRO ZACCURI: Anche a me sembra che il dibattito sull'Antropocene (se è di questo che stiamo parlando) non sia che la manifestazione più recente di una riflessione che prosegue da millenni. Che ci sia una disparità fra l'essere umano e quello che, in mancanza di meglio, abbiamo chiamato "natura" non è una novità in sé. La novità consiste nel fatto che disponiamo di tecnologie più raffinate, all'interno delle quali esistono strumenti che ci permettono di misurare quanto l'umanità, nel tentativo di sopravvivere alla natura, abbia finito per devastarla. Penso al *koan* spinoziano del *Deus sive Natura*, ma penso anche al *Cantico di Frate Sole*, con il quale Francesco d'Assisi già suggerisce una via d'uscita dalla trappola dell'Antropocene. Più che le parole, oggi abbiamo i numeri per rappresentare qualcosa che già conosceamo.

PAOLO PECERE: Penso che si parla di crisi dell'antropocentrismo ma si pensa soprattutto alla crisi di un certo modello di società, di sfruttamento incondizionato

delle risorse e degli altri viventi. Vedo con favore questo tema, che certamente non è nuovo filosoficamente (come segnalato dagli altri). Nei miei lavori la crisi della prospettiva “occidentale” che ha dominato per qualche secolo è centrale, come pure la riflessione sull’animismo. Ma credo che l’idea di Natura, come via d’uscita dall’antropocentrismo, vada analizzata senza prendere scorciatoie che si risolvono nel raccontare storie rassicuranti a un pubblico che non cambierà di una virgola la propria vita. Un certo antropocentrismo è intrinseco allo sguardo umano, non parleremo con gli animali e l’ammirazione per le piante non ci toglierà la necessità di confrontarci con la storia umana. Siamo natura anche noi, e la natura è ovunque condizionata dalla storia.

FRANCESCA MATTEONI: Mi accodo agli altri sul concetto di Natura, la cui esaltazione appartiene anche a una certa visione nazi-fascista. Il punto sta nel sistema gerarchico con cui una parte di umanità (Occidentale) concepisce il mondo. L’umanità è tuttavia varia: la letteratura accoglie sempre più voci di popoli altri e perfino noi abbiamo vie spirituali di uguaglianza e relazionalità – il *Cantico* di Francesco citato da Zaccuri ne è un esempio. Non possiamo uscire dalla nostra umanità. Se fossimo scoiattoli parleremmo della nostra scoiattolità – con la differenza che gli scoiattoli non rispondono a interviste. Oltre l’innegabile dato biologico, noi non siamo umani – lo diventiamo. Come continuare a diventare umani senza distruggere l’altro e di conseguenza noi stessi, è, per me, il centro del dibattito contemporaneo.

Alessandro Raveggi: Proseguo con una domanda provocatoria. Se doveste scrivere un romanzo o un saggio su Dio come procedereste? Che tipo di personaggio sarebbe oggi nella vostra scrittura, Dio, la divinità? Sarebbe antropomorfo, polimorfo o teriomorfo? Una divinità all’interno di un politeismo più ampio? Un’esperienza immateriale e senza forma? Un albero sacro connesso con un micelio? Un elemento ultimo della materia scoperto e studiato dalla fisica? L’ultimo scatto colto dal Telescopio Webb? Immaginatelo

(so che alcuni di voi l'hanno già in parte fatto, quindi potete tornare sui vostri propri passi).

GIULIO MOZZI: Ho infatti scritto un libro su Dio, insieme a Valter Binaghi: s'intitola *Dieci buoni motivi per essere cattolici* (Laurana, 2011) ed è, appunto, un libro cattolico. Nel quale Dio è presentato come una "persona", con tutto il corteggio di antropomorfismi che viene da tremila anni di tradizione israelitica e cristiana. Alla faccia delle mode correnti, è perfino maschio (ovvero: in quel testo gli aggettivi e i participi riferiti a Dio sono sempre al maschile).

VANNI SANTONI: Il mio romanzo *La verità su tutto* è anche un romanzo su "dio", se vogliamo chiamarlo così, e lo è anche *L'impero del sogno*. Va da sé che il divino non lo si rappresenta mai: lo si mette in scena di riflesso, di rinterzo o rimbalzo, per negativi o, come ebbe a dire Borges, "per emblemi". Varrà anche la pena dire che pure laddove s'arrivi al fulmine noetico, tutto ciò che per definizione trascende i nostri sensi, la nostra coscienza e la nostra capacità immaginativa, troverà – durante l'esperienza mistica stessa e ancor più nella sua successiva integrazione – una rappresentazione mediata da questi fattori. Mettiamo che ti racconti di un "dio" manifestatosi come qualcosa a mezzo tra una seppia e un calamaro, e che tu sia disposto a credermi (se preferisci possiamo fare che era un cespuglio in fiamme, o "una ruota altissima, che non stava avanti ai miei occhi né dietro né ai lati, ma in ogni parte a un tempo"...); per carità, si parla di una seppia/calamaro (o di un cespuglio, o di una ruota) molto speciale, che era al tempo stesso miriadi di seppie/calamari, di costellazioni, su per cieli vertiginosi... ma insomma... vuol dire che "dio" è una seppia/calamaro (o un cespuglio, o una ruota)? Ovviamente no. O forse sì? Alla fine, come ci ha spiegato Salinger, Gesù Cristo non è forse anche la Signora Grassa là fuori? Ovviamente sì. O forse no?

ALESSANDRO ZACCURI: Ho una passione per i racconti in cui Dio compare come personaggio. Compresi i racconti biblici, si capisce. A un certo punto ho

accarezzato l'idea di scrivere un saggio sull'argomento. Non so che cosa ne sarebbe venuto fuori, però il titolo non era male: *Sarà presente l'Autore*, con la A maiuscola. Nonostante questo (o forse proprio per questo), dubito che mi imbarcherei in una simile impresa narrativa. Tengo addirittura in un certo sospetto le riscritture del Vangelo, nelle quali si mette in scena un Gesù che parla e si comporta in modo diverso da quanto riportato nel Nuovo Testamento. Credo nel Dio personale e trinitario della fede cattolica, ma in letteratura ritengo che valga il principio dello *show, don't tell*: Dio non si impone per epifania, si lascia riconoscere dove entra in azione la misericordia.

PAOLO PECERE: Eviterei, per motivazioni filosofiche e narrative, di presentare un dio personale antropomorfo. Proverei a evocare un altro che i discorsi umani indicano ma in fondo non catturano, come avviene in *Solaris* di Lem. Proverei a spostare il fuoco dalla storia ai tempi inimmaginabili della storia naturale, ai fenomeni biologici e fisici. Non credo a un'epifania che si presenta in figure familiari, semmai a una di cui neanche ci siamo accorti perché trascende il nostro sguardo limitato: dio sarà nei dettagli, o nel tutto, in un orizzonte di cui l'umano potrebbe non essere che un particolare. Qualcosa del genere è stato tentato per decine di migliaia di anni dai nostri antenati che vedevano figure animate nella roccia delle caverne e le evidenziavano con graffi e pigmenti: s'interrogavano sull'origine della vita, sul senso di tutto, e certamente inventavano le prime narrazioni (di cui non sappiamo nulla).

FRANCESCA MATTEONI: Personalmente credo ai morti, non a dio. Ma riparto dalla risposta di Pecere. Dovendo scrivere su un qualche dio o divino, questo coinciderebbe con il mistero che permane nel paesaggio. Se il paesaggio è una narrazione tutta umana, ovvero quanto riusciamo a cogliere con i sensi, il divino sarebbe quello che resta sospeso, che cerchiamo di afferrare con l'immaginazione, l'arte. Sarebbe una forma di giustizia che trascende l'umano e di cui, sì, troviamo forte traccia anche nei testi delle tradizioni monoteistiche. Penso a

Giobbe, riletto come un dialogo fra l'umano e il mondo. Il divino è dove ci si arrende al mondo, all'esistere degli altri esseri, come scriveva Simone Weil. In tal senso un libro sul divino sarebbe un libro sulla resa e la spaventosa meraviglia.

Alessandro Raveggi: Se doveste indicare un maestro del presente o del passato che ha influenzato i vostri cammini, diciamo, di attraversamento della realtà e di relazione col divino e la divinità, chi menzionereste? Chi sentite cioè che vi abbia influenzato maggiormente su questa via? Potete anche indicare uno scrittore, saggista, artista, studioso, santone, sciamano dimenticato del passato o una vostra guida del presente, magari ignota ai più.

GIULIO MOZZI: L'ignoto autore del Libro di Giobbe. Quel libro nel quale a lungo si discute che cosa sia giusto e che cosa non sia giusto, finché il Signore entra in scena e dice, papale papale: "Quello che faccio io è giusto, ed è giusto perché lo faccio io; io sono la giustizia, e non spetta a te, caro Giobbe, insegnarmela". Sentito questo, Giobbe s'inchina e chiede scusa. La cosa divertente è che ad ammazzare le bestie, i figli e le mogli di Giobbe non era stato Dio; bensì il diavolo – certo, col permesso di Dio, in una sorta di scommessa. Quindi il Signore qui dichiara che ciò che lui ha lasciato che il diavolo facesse è giusto. Ci sono paradossi da impazzire, qui; e io non ho nessuna intenzione di scioglierli!

VANNI SANTONI: Credo nella disintermediazione integrale nel rapporto col trascendente, dunque rifiuto il concetto di "maestro" in questo campo. Anzi, ne auspico lo smantellamento. Ci sono però figure che vengono utili per approfondire o rinforzare una "conoscenza del tremendo" che può essere considerata verace solo se diretta, o che possono trasmettere tecniche utili a coagularla. Nel mio caso, dopo María Sabina e Albert Hofmann – che cito per primi in quanto *alfieri tecnici* dello strappo noetico – menzionerei almeno Śiva (inteso come l'autore o gli autori degli *Aforismi di Śiva*), Kṛṣṇa (inteso come l'autore o gli autori dei suoi passaggi nella *Bhagavad-Gītā*), l'ignota autrice del *Vijñānabhairava*, Dolcino &

Margherita, Simone Weil e il “pellegrino russo”, Silesius e Porete, Qōhelet e Laozi, Eraclito e Mosconi, Timothy Leary e Ram Dass, Nisargadatta Marahaji e Krishnamurti, Ildegarda di Bingen e Giovanni della Croce.

ALESSANDRO ZACCURI: Nella tradizione sufi, ciascuno di noi è destinato a misurarsi con quattro *watad*, quattro maestri, e non è detto che quelli incontrati in gioventù siano i più importanti. Fino all'età di quarant'anni circa (sono del 1963), avevo letto poco di Ferruccio Parazzoli, uno scrittore che potrebbe essere mio padre e verso il quale covavo addirittura una certa diffidenza. Oggi posso dire con convinzione di considerarlo un maestro, e non solo per la perfezione di una lingua quasi scarnificata, perentoria per asciuttezza e precisione. Parazzoli è un narratore che prende il Vangelo alla lettera in quello che il Vangelo ha di più scandaloso e assoluto: la radicalità dell'Incarnazione; la meravigliosa, dostoevskiana impossibilità della Risurrezione; la convinzione che l'anima non possa salvarsi se non si salva il corpo.

PAOLO PECERE: Non c'è un maestro, ci sono moltissime letture e voci ed esperienze non verbali; ma avendo trovato (finora) nella filosofia le principali coordinate del mio percorso, direi Spinoza. Uno Spinoza letto attraverso Kant. Sull'inconoscibile nella filosofia di Kant ho fatto la tesi e ho continuato a lavorare e riflettere; sul dio-tutto di Spinoza (che Kant cercava di arginare ritagliando uno spazio per la libertà individuale), sulla sua necessità da cui procede tutto, sulla sua etica della conoscenza, dell'amicizia come potenza e della tolleranza, continuo a tornare anche quando scrivo di Cina o di Amazzonia.

FRANCESCA MATTEONI: Forse, come dice Santoni, dovremmo liberarci dei maestri. Vedo Giobbe nominato da Mozzi – segno di come le opere superino i “recinti” delle fedi. Molte delle linee guida vengono dall'infanzia. Il mio babbo mi ha introdotto alle mitologie dei nativi americani. Individui che erano umani, ma anche orsi e coyote. Leggevo i *Racconti indiani* di Jaime de Angulo, che si

mescolavano agli episodi evangelici del catechismo. Emergevano la necessità di accogliere l'altro perché l'altro è in me e entrambi siamo da nessuna parte, e la consapevolezza del dialogo interculturale quale sentiero su cui perdersi. L'approdo è comunque misterioso. Ma chiedi nomi. Oggi, N. Scott Momaday, Joy Harjo, Gloria E. Anzaldúa, i canti sciamanici dell'Artico, la già citata María Sabina, cristiana, curandera. L'idea di bene (e male) in Simone Weil e l'arte di Tagaq, cantante inuk.

Alessandro Raveggi: Pur nella dimensione post-secolare che abbiamo già individuato, viviamo a mio avviso in tempi anche di un rinnovato bigottismo retrogrado, non solo nella politica, ma anche nella cultura, nell'editoria. Pensate a quello che sta accadendo negli Stati Uniti con le censure di Stato persino ai classici della loro letteratura, o a certe recenti ingerenze della politica anche italiana nel mondo letterario. Viviamo in un mondo che è disposto a credere ciecamente a verità che paiono inossidabili quanto "fake", in modo fideistico o esaltato che pare il frutto marcio del relativismo culturale, e che favorisce l'oscurantismo e il fanatismo. Che tipo di religiosità tossica rappresenta questo ritorno, e che impatto può avere nel fare libri e culturali secondo voi? Come si contrappone all'idea di spiritualità che vorreste vedere nei vostri libri, magari una *religio* che libera e non costringe?

GIULIO MOZZI: Qui il problema non è la religione: il problema è l'ignoranza sommata alla paura. Nel lavoro culturale, peraltro, in Italia, credo che al momento sia maggiore l'influsso del wokismo. Riuscire a far pubblicare un romanzo italiano che non sia morale e moralista, nonché politicamente corretto dal principio alla fine, è ormai un'impresa.

VANNI SANTONI: Le religioni organizzate, e peggio che mai quelle monoteistiche, patriarcali e dogmatiche, "tossiche" lo sono per costituzione: in quanto strutture di potere non possono che produrre effetti deteriori in ogni campo. Non mi

sembra, peraltro, che ci sia un “ritorno di nocività” da parte loro: non hanno mai smesso di nuocere, anche se è vero che la destra evangelica americana in questo momento è particolarmente attiva nel bandire libri da scuole e biblioteche. Smetteranno di nuocere quando smetteranno di esistere, almeno nella loro forma organizzata, e lo faranno quando ciascuno avrà ritrovato il divino in sé e negli altri (e poi, magari, avrà pure preso coscienza che in fondo non esistono né il sé né gli altri). L'importanza del tanto decantato “Rinascimento psichedelico” sta tutta lì: nella *messa a disposizione universale di una disintermediazione*, ben più e ben prima dei pur apprezzabili usi terapeutici delle piante e delle molecole sacre.

ALESSANDRO ZACCURI: Non esiste una religiosità tossica: se è tossica, non è religiosità, e viceversa. Il linguaggio religioso è una delle maschere che la nevrosi può assumere, anche a livello collettivo. Il fatto che oggi siano in molti a trincerarsi in un fideismo posticcio non svolge alcuna funzione veritativa. Sempre di fideismo si tratta, non di fede, e sempre di un'apparenza che si sforza di nascondere l'angoscia del vuoto. Ho già accennato al tema della salvezza, che nella predicazione di Gesù si identifica con l'annuncio del Regno. La speranza di essere salvati, però, non va confusa con l'ossessione di essere dannati, tanto meno con il delirio di chi si ostina a dispensare patenti di santità o di peccato. Detto questo, la nevrosi religiosa può essere un grandioso vettore narrativo, come hanno dimostrato già un secolo fa Mauriac e Bernanos.

PAOLO PECERE: *Religio* è una categoria latina e, nell'uso moderno, specificamente cristiana. È una nozione che ha accompagnato la mia formazione personale e intellettuale (inizialmente cattolica). Oggi ritengo necessario considerare la molteplicità di linguaggi con cui si tenta di nominare la reverenza per ciò che trascende l'umano, in cui spesso mancano gli equivalenti di quella parola e di altre ad essa connesse (come il peccato e l'ossessione). Ma riguardo alla domanda, per me il problema sta nella perdita di prospettiva storica e critica rispetto all'ignoto, che ci angoscia e ci accomuna come esseri umani. Una fede

incondizionatamente assorbita entro codici dati qui e ora può svolgere una funzione rassicurante, ma come tale non ha nulla a che vedere con la domanda di verità che si pone ai limiti del sapere. In tal senso vedo una contiguità tra forme diverse come il settarismo cristiano e la Wicca, tra la nostalgia reazionaria della tradizione e lo scientismo. Anche il fanatismo può avere un valore di verità, ma mai come certezza da abbracciare per tornare finalmente a una pace non pensante, al valore incondizionato del mito.

FRANCESCA MATTEONI: Le ossessioni religiose sono materia letteraria. Altra cosa la deriva moralistica che ha legami con una scarsa visione più che con la fede. Pensiamo a Flannery O' Connor, cattolica vera, che ha rappresentato la violenza senza giudizio. Vedo un problema nei monoteismi quali religioni istituzionalizzate, spesso lontane dal valore filosofico dei testi. Allora il loro ruolo è ordinante e contenitivo, cresce nell'ignoranza delle masse e nutre senso di colpa e prontezza a identificare capri espiatori. Di base è la questione del giusnaturalismo a inquietarmi. I diritti non preesistono, risultano dal tipo di relazioni che animano una cultura. Ogni ricerca del giusto e dell'origine non è, infine, che una storia, dove il non detto brilla nel linguaggio. Non fornisce risposte, ma altre domande che aprono alla precarietà del tutto. In questa precarietà siamo già esseri salvi. E, per me le due cose coincidono, ricordati.

**“Somewhere between faith and doubt”:
Eight poems from *Counterpoint* (1990)**

**“Da qualche parte tra la fede e il dubbio”:
Otto poesie da *Counterpoint* (1990)**

R.S. Thomas

(traduzione e cura di R.A. Henderson e Pietro Deandrea)

Ronald Stuart Thomas (Cardiff 1913 - Pentrefelin 2000) was a poet of Anglo-Welsh origin and a priest in the Anglican Church. He was the author of some fifty books of poems, on which a vast number of critical comments has been published; in the 1990s he was nominated for the Nobel Prize for Literature.

Thomas's verse style is distinguished by its spare, harsh, irascible tone (in accord with his personality, some commentators say). One of the major themes of his poems, especially in the first period, is love for Welsh culture: he learned the Welsh language as an adult and published a number of prose works in Welsh. A nationalist, at times in favour of independence, Thomas insisted on the importance of resisting the “colonisation” of Wales by the Westminster Government, which is predominantly English: in the simplicity of rural Wales and its people, he identified a possible alternative to the materialism of the English, or Anglicised, middle classes. This is in line with his ambivalent response to the rural Welsh

R.S. Thomas, “Somewhere between faith and doubt”: *Eight poems from Counterpoint* (1990) / “Da qualche parte tra la fede e il dubbio”: *Otto poesie da Counterpoint* (1990), traduzione e cura di R.A. Henderson e Pietro Deandrea, NuBE, 5 (2024), pp. 295-319.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1594> ISSN: 2724-4202

countryside, whose rough beauty was also a source of suffering for the local inhabitants: thus, in "Hireling" (from Tares, 1961):

*Nothing is his, neither the land
Nor the land's flocks. Hired to live
On hills too lonely, sharing his hearth
With cats and hens, he has lost all
Property but the grey ice
Of a face splintered by life's stone (p. 52).*

The harsh daily reality in which he found himself working as a priest, far from a bucolic idyll and often no less materialistic than English modernity, at times even undermined his faith in his pastoral role.

The most important, and recurrent, theme in his collections of poems is, however, the relationship with the divine and with the spiritual dimension: an arduous relationship, and one which was often marked by doubt – indeed, bewilderment, in the face of a God who was perceived as distant, if not indifferent. As he wrote in "Waiting" (from Frequencies, 1978):

*Young
I pronounced you. Older
I still do, but seldomer
now, leaning far out
over an immense depth, letting
your name go and waiting,
somewhere between faith and doubt,
for the echoes of its arrival (p. 104).*

The last period of his writing focuses above all on this metaphysical-spiritual sphere and on the agonising relationship with a God who, paradoxically, is omnipresent in his very absence. This is expressed linguistically through wordplay,

irony and ambiguity. The anthology Counterpoint, from which the poems translated here are taken, is a significant example of this, starting from the title: for Thomas counterpoint is precisely the dichotomous contradiction in the co-presence of the spiritual and the material, the metaphysical and the scientific, hope and despair, the empty cross (a recurrent image for Thomas) which yet is flowering. As he wrote in "The Absence" (from Frequencies, 1978):

*It is this great absence
that is like a presence, that compels
me to address it without hope
of a reply.
(...)*

*What resource have I
other than the emptiness without him of my whole
being, a vacuum he may not abhor? (p. 112).*

This may also pose translation problems: see, for example, the pun in "crib" in the fourth poem – a reference both to Christ's manger and to cheating at exams. Counterpoint is composed of four sections: "BC", "Incarnation", "Crucifixion", "AD". That this pun may be intended is strongly suggested by the fact that the poem in question is from "Incarnation", namely the union in Jesus of Nazareth of the human and the divine.

*The poems quoted in this Introduction (and their page numbers) are from R.S. Thomas, *Il senso è nell'attesa*, trans. Domenico Pezzini (with some slight revisions on our part), Ancora 2010.*

The poems translated below are taken from R.S. Thomas, Counterpoint (1990), in Collected Later Poems: 1988-2000, Bloodaxe Books 2004.

Many thanks to Suzanne Fairless-Aitken and Neil Astley at Bloodaxe for their kind permission to reproduce them here.

Ronald Stuart Thomas (Cardiff 1913 - Pentrefelin 2000) è un poeta di origini anglo-gallesi e sacerdote della Chiesa Anglicana. Autore di decine di raccolte cui è dedicata una vasta bibliografia critica, negli anni '90 viene candidato al Premio Nobel per la Letteratura.

Il versificare di Thomas si distingue per essere scarno, aspro e spigoloso (così come il suo carattere personale, secondo alcuni). Uno dei macro-temi delle sue poesie, soprattutto nella prima fase della sua produzione, è l'amore per la cultura gallese, lingua appresa da adulto e in cui pubblica alcune opere in prosa. Nazionalista quando non indipendentista, Thomas insiste sull'importanza di resistere all'anglicizzazione di matrice coloniale del governo di Westminster, individuando nella semplicità del Galles rurale e della sua gente una possibile alternativa al materialismo delle classi medie inglesi o anglicizzate. A questo è associato il fascino ambivalente verso il paesaggio del Galles rurale, la cui scabra bellezza è anche fonte di sofferenza per gli abitanti della regione: in "Bracciante" (da Tares, 1961) si legge:

*Niente è suo, né la terra
né i greggi della terra. Preso in affitto per vivere
su colline troppo solitarie, dividendo il focolare
con gatti e galline, ha perso ogni
proprietà tranne il ghiaccio grigio
di una faccia scheggiata dalla pietra della vita (p. 53).*

La dura realtà quotidiana in cui si trova a praticare il culto, lontana da qualsiasi idillio pastorale e spesso non meno materialista della modernità inglese, lo renderà più critico riguardo all'idealizzare un mito delle origini, talvolta mettendo in crisi anche la fiducia nel proprio ruolo sacerdotale.

Il tema più importante e ricorrente delle sue raccolte è comunque il rapporto con il divino e con la dimensione spirituale: un legame sofferto e segnato dal dubbio

– talvolta sgomento, a fronte di un Dio distante se non indifferente. Come scrive in “Aspettando” (da Frequencies, 1978):

Giovane

*ti pronunciavo. Da vecchio
lo faccio ancora, ma più raramente
ora, sporgendomi molto all'infuori
su un abisso immenso, lasciando
andare il tuo nome e aspettando,
da qualche parte tra la fede e il dubbio,
gli echi del suo arrivo (p. 105).*

L'ultima fase della sua produzione si focalizza soprattutto su questo ambito metafisico-spirituale e sul lacerante rapporto con un Dio onnipresente nella sua assenza, in modo paradossale. Ciò si traduce linguisticamente nella presenza di giochi di parole, ironie ed ambiguità. La raccolta Counterpoint, da cui sono tratte le poesie qui tradotte, ne è esempio emblematico sin dal titolo: per Thomas il contrappunto incarna proprio la contraddizione dicotomica nella compresenza di spirituale e materiale, metafisico e scientifico, speranza e disperazione, la croce spoglia (sua immagine ricorrente) ma da cui sbocciano fiori. Come già scriveva in “L'assenza” (da Frequencies, 1978):

*È questa grande assenza
simile a una presenza, che mi costringe
a interpellarla senza speranza
di una risposta.*

(...)

Quale risorsa ho io

*se non il vuoto senza di lui di tutto il mio
essere, un vuoto che egli potrebbe non aborrire? (p. 113).*

Questo può anche avere ricadute sulla traduzione: si veda, ad esempio, il “crib” della quarta poesia, riferimento alla mangiatoia di Gesù ma anche ai bigliettini per copiare agli esami. Counterpoint è suddivisa in quattro sezioni: “a.C.”, “Incar-nazione”, “Crocifissione”, “d.C.”. Che il gioco di parole fosse intenzionale è suggerito dal fatto che questa poesia è tratta da “Incar-nazione”, cioè l’unione in Gesù tra umano e divino.

Le poesie citate in questa Introduzione (con numeri di pagina segnalati) sono tratte da R.S. Thomas, Il senso è nell’attesa, traduzioni di Domenico Pezzini (da noi occasionalmente revisionate), Ancora 2010.

Le poesie tradotte sotto sono tratte da R.S. Thomas, Counterpoint (1990), in Col-lected Later Poems: 1988-2000, Bloodaxe Books 2004.

Ringraziamo Suzanne Fairless-Aitken e Neil Astley della Bloodaxe per la gentile concessione.

(FROM "BC.")

This page should be left blank:
snow where the abominable footprints
have not yet appeared; sand
for the pioneer to stare over
in his questioning of the horizon.
What were its contents prior
to creation by divine mind?
And where did the viruses come from?

If you can imagine a brow puckered
before thought, imagine this page
immaculately conceived
in the first tree, with man rising
from on all fours endlessly to begin
puckering it with his language.

R.S. Thomas, *Counterpoint*, in *Collected Later Poems: 1988-2000*, Bloodaxe Books
2004, p. 76

(DA “A.C.”)

Questa pagina è meglio lasciarla in bianco:

neve dove le impronte abominevoli
non sono ancora apparse; sabbia
che lo sguardo del pioniere attraversi
nel suo interrogare l’orizzonte.

Qual era il suo contenuto prima
della creazione da mente divina?

E da dove vennero i virus?

Se puoi immaginare una fronte corrugata
davanti al pensiero, immagina questa pagina
immacolatamente concepita
nel primo albero, con l’uomo che si leva
dalle quattro zampe in eterno per iniziare
a corrugarla col suo linguaggio.

(FROM "BC.")

No, in the beginning was silence
that was broken by the word
forbidding it to be broken.

Hush: the sound of a bird landing
on water; sound of a thought
on time's shore; practice of Ur-language

by the first human. An echo
in God's mind of a conceived
statement. The sound of a rib

being removed out of the side
of the androgynous hero. The mumbling
of the Host by reptilian

lips. The shivering of love's
mirror as truth's frost
begins mercilessly to take hold.

R.S. Thomas, *Counterpoint*, in *Collected Later Poems: 1988-2000*, Bloodaxe Books
2004, p. 77

(DA “A.C.”)

No, in principio era silenzio
che fu spezzato dal verbo
per proibirgli d’esser spezzato.

Shhh: il suono di un uccello che plana
sull’acqua; suono di un pensiero
sulla sponda del tempo; pratica di Ur-linguaggio

del primo umano. Un’eco
nella mente di Dio di una dichiarazione
concepita. Il suono di una costola

mentre viene rimossa dal fianco
dell’eroe androgino. Il ruminare
dell’Ostia da rettiliane

labbra. Il frantumarsi dello specchio
dell’amore quando il gelo della verità
inizia spietato ad attecchire.

(FROM "INCARNATION")

Top left an angel
hovering. Top right the attendance
of a star. From both
bottom corners devils
look up, relishing
in prospect a divine
meal. How old at the centre
the child's face gazing
into love's too human
face, like one prepared
for it to have its way
and continue smiling?

R.S. Thomas, *Counterpoint*, in *Collected Later Poems: 1988-2000*, Bloodaxe Books
2004, p. 94

(DA “INCARNAZIONE”)

In alto a sinistra un angelo
si libra. In alto a destra partecipa
una stella. Dai due
angoli in basso dei demoni
guardano su, godendosi
la prospettiva di un divino
pasto. Quanto vecchio al centro
il viso del bimbo che guarda
nel viso troppo umano
dell'amore, come uno pronto
perché abbia ciò che vuole
e continui a sorridere?

(FROM "INCARNATION")

I have been student of your love
and have not graduated. Setting
my own questions, I bungled
the examination: Where? Why? When?

Knowing there were no answers
you allowed history to invigilate
my desires. Time and again I was
caught with a crib up my sleeve.

R.S. Thomas, *Counterpoint*, in *Collected Later Poems: 1988-2000*, Bloodaxe Books
2004, p. 102

(DA “INCARNAZIONE”)

Sono stato studente del tuo amore
e non mi sono laureato. Ponendo
io le domande, ho pasticciato
l'esame: Dove? Perché? Quando?

Sapendo che non c'erano risposte
tu hai reso la storia la sorvegliante
dei miei desideri. Più e più volte sono stato
beccato con un biglietto nella manica.

(FROM "CRUCIFIXION")

Not the empty tomb
but the uninhabited
cross. Look long enough
and you will see the arms
put on leaves. Not a crown
of thorns, but a crown of flowers
haloing it, with a bird singing
as though perched on paradise's threshold.

We have over-furnished
our faith. Our churches
are as limousines in the procession
towards heaven. But the verities
remain: a de-nuclearised
cross, uncontaminated
by our coinage: the chalice's
ichor; and one crumb of bread
on the tongue for the bird-like
intelligence to be made tame by.

R.S. Thomas, *Counterpoint*, in *Collected Later Poems: 1988-2000*, Bloodaxe Books
2004, p. 105

(DA “CROCIFISSIONE”)

Non la tomba vuota
ma la croce
inabitata. Guarda quanto basta
e vedrai i bracci
metter su foglie. Non una corona
di spine, ma una corona di fiori
a farle da aureola, con un uccello a cantare
come in bilico sulla soglia del paradiso.

Abbiamo addobbato troppo
la nostra fede. Le nostre chiese
sono come limousine nella processione
verso il Cielo. Ma le Verità
permangono: una croce
denuclearizzata, incontaminata
dal nostro conio; l'icore
del calice; e una sola briciola di pane
sulla lingua affinché l'ingegno
da uccellino sia ammansito.

(FROM "CRUCIFIXION")

Silent, Lord,
as you would have us be,
lips closed, eyes swerving aside
towards the equation:
 $x+y^2=y+x^2$?
It does not balance.
What has algebra to do
with a garden? Either
they preceded it or came
late. The snake's fangs
must have been aimed
at a calculable angle
against a possible refusal
of the apple of knowledge.
Was there a mathematics
before matter to which
you were committed? Or is it
man's mind is to blame,
spinning questions out of itself
in the infinite regress?
It is we gave the stars names,
yet already the Zodiac
was in place – prophesying,
reminding? The Plough
and Orion's Sword eternally
in contradiction. We close

(DA “CROCIFISSIONE”)

In silenzio, Signore,
come tu ci vorresti,
labbra chiuse, sguardo sfuggente
verso l'equazione
 $x+y^2=y+x^2$?
I conti non tornano.
Cos'ha a che fare l'algebra
con un giardino? O
lo precedevano o venivano
dopo. I denti del serpente
devono aver mirato
a un'angolazione calcolabile
contro un possibile rifiuto
della mela della conoscenza.
C'era una matematica
prima della materia a cui
ti dedicavi? Oppure è
colpevole la mente dell'uomo,
che tesse domande fuori da sé
nell'infinita regressione?
È che abbiamo dato un nome alle stelle,
pur essendo lo Zodiaco già
in atto – a profetizzare,
rammentare? Il Grande Carro
e la Spada di Orione in eterna
contraddizione. Chiudiamo

R.S. Thomas, "Somewhere between faith and doubt"

our eyes when we pray
lest the curtain of tears
should come down on a cross
being used for the first time to prove
the correctness of a negation.

R.S. Thomas, *Counterpoint*, in *Collected Later Poems: 1988-2000*, Bloodaxe Books
2004, p. 107

gli occhi quando preghiamo
perché la coltre di lacrime
non discenda su una croce
mentre è usata per la prima volta per dimostrare
la correttezza di una negazione.

(FROM "AD.")

The way the trees' boughs
intertwine, pattern of an immense
brain whose thoughts are the leaves
proliferating in April.

The way the brain resembles
a wood, impenetrable thicket
in which thought is held fast by the horns,
a sacrifice to language.

R.S. Thomas, *Counterpoint*, in *Collected Later Poems: 1988-2000*, Bloodaxe Books
2004, p. 111

(DA “D.C.”)

Il modo in cui i rami degli alberi
s'intrecciano, trama di un immenso
cervello i cui pensieri sono le foglie
che proliferano ad aprile.

Il modo in cui il cervello assomiglia
a un bosco, selva impenetrabile
dove il pensiero è tenuto saldo per le corna,
un sacrificio al linguaggio.

(FROM "AD.")

It is one of those faces
beginning to disappear
as though life were at work
with its eraser. It drizzles
at the window through which
I regard it. As one realising
its peril, it accosts me
in silence at every corner
of my indifference, appealing
to me to save it gratuitously
from extinction. There was a moment
it became dear to me, a skull
brushed by a smile as the sun
brushes a stone through ravelled
passages in the hill mist.
Must I single it with a name?
I am coming to believe,
as I age, so faithful its attendance
upon the eye's business, it is myself
I court; that this face, vague
but compelling, is a replica
of my own face hungry for meaning
at life's pane, but blurring it
over as much with my shortness
of faith as of breath.

R.S. Thomas, *Counterpoint*, in *Collected Later Poems: 1988-2000*, Bloodaxe Books
2004, p. 114

(DA “D.C.”)

È uno di quei visi
che iniziano a svanire
come se la vita fosse all'opera
con la sua gomma. Piovigina
alla finestra attraverso cui
lo scruto. Come chi si accorge
del proprio pericolo, mi approccia
in silenzio ad ogni angolo
della mia indifferenza, supplicandomi
di salvarla gratuitamente
dall'estinzione. Per un momento
mi divenne caro, un teschio
sfiorato da un sorriso come il sole
sfiora un sasso tra varchi
intricati nella foschia collinare.
Devo indicarlo con un nome?
Sto arrivando a credere,
con l'età, tanto è devota la sua attenzione
alle faccende dell'occhio, che sia me stesso
che corteggio; che questo viso, sfocato
ma trascinate, sia una copia
del mio stesso viso affamato di senso
alla vetrata della vita, ma appannandola
tutta tanto con la mia carenza
di fede che di fiato.

Seis poemas de la “trilogía final”

Sei poesie della “trilogia finale”

Manuel Álvarez Ortega

(traduzione e cura di Tiziano Faustinello)

Manuel Álvarez Ortega (Cordova, 4 marzo 1923 – Madrid, 14 giugno 2014) è stato un poeta, saggista, traduttore, pittore, drammaturgo e veterinario spagnolo. È autore di una poesia originale rispetto alle tendenze del suo tempo, frutto della volontà di non aderire alle correnti poetiche predominanti e caratterizzata da un linguaggio poetico segnato da un'inesauribile polisemia, da una bellezza formale molto curata e da una peculiare scansione ritmico-musicale. Pur consapevole della possibilità di non godere dell'inclusione nel canone, Álvarez Ortega rimane fedele alla volontà di generare un proprio linguaggio poetico, rompendo con i postulati delle principali correnti a lui contemporanee in favore di una costante ricerca di nuove forme di dicibilità. La trilogia finale segna il coronamento di un percorso poetico tanto ampio quanto coerente nel suo sviluppo, sempre marcato dalla presenza della morte quale unica certezza della vita e inevitabile punto di arrivo. In quest'ultima tappa – composta da Heredad de la sombra (Eredità dell'ombra), pubblicato per la prima volta nel 2006 all'interno del volume II della raccolta Obra poética (1941-2005), da Cenizas son los días (Ceneri sono i giorni, 2011) e Ultima neocat (2012) – il soggetto poetico prefigura la propria morte e offre al lettore una percezione distopica della vita ultraterrena, ben distante

Manuel Álvarez Ortega, *Seis poemas de la “trilogía final” / Sei poesie della “trilogia finale”*, traduzione e cura di Tiziano Faustinelli, NuBE, 5 (2024), pp. 321-335.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1566> ISSN: 2724-4202

dall'immaginario di pace e redenzione che la tradizione cristiana riconosce quali principi fondanti e indiscutibili. La presenza di figure religiose è normalmente accompagnata da aggettivi o contesti che ne distorcono l'abituale percezione simbolica e la possibilità di una vita oltre la morte è negata con fermezza.

In questa sede, si propone la traduzione di due poesie per ognuna delle opere citate, chiari esempi dello stile segnalato in questa breve introduzione.

Si ringraziano le case editrici coinvolte e la Fundación Manuel Álvarez Ortega per l'autorizzazione alla pubblicazione degli originali e delle rispettive traduzioni.

V. EL ROSTRO ABIERTO A LA MAÑANA

EL rostro abierto a la mañana.

En otro lugar, cruz del aire, el sortilegio de la penumbra.

Mas ¿dónde la anunciación?

Junto al muro, cárcava de sal, la piedra, guardián de su nombre.

Ciego paraíso de polvo.

Manuel Álvarez Ortega, *Heredad de la sombra* (in *Obra Poética II*), Visor, Madrid 2006,
p. 663

V. IL VOLTO APERTO ALLA MATTINA

IL volto aperto alla mattina.

In altro luogo, croce dell'aria, il sortilegio della penombra.

Ma dov'è l'annunciazione?

Insieme al muro, fossa di sale, la pietra, custode del suo nome.

Cieco paradiso di polvere.

VIII. NADA DE LO QUE HA SIDO VOLVERÁ

NADA de lo que ha sido volverá.

Así, fiebre del tiempo, signo de un largo sacrificio.

Mas, callada la plegaria en la piel,

Mientras la ruina cuenta su fábula, el día, ¿qué gloria evocará?

Desierta aurora del exilio.

Manuel Álvarez Ortega, *Heredad de la sombra* (in *Obra Poética II*), Visor, Madrid 2006,
p. 666

VIII. NULLA DI CIÒ CHE È STATO TORNERÀ

NULLA di ciò che è stato tornerà.

Così, febbre del tempo, segno di un lungo sacrificio.

Ma, muta la preghiera sulla pelle,

Mentre narra il suo mito la rovina, il giorno, che gloria evocherà?

Deserta aurora dell'esilio.

PERO LA MEMORIA LE LLEVA A OTRA MANSIÓN...

PERO la memoria le lleva a otra mansión, cuando el ocaso oculta su última luz y, albatros de polvo, se hace cuerpo su sombra.

Es un delirio que la ceniza conforta, el latido de un sueño que en un día de ebriedad cede a la ascunción de una voz doliente.

¿Qué espera de esa hora crucial si tras largo desaliento desciende a un infierno y en él se hace penuria, luto y maleficio?

Lejos de ese páramo, acólito sombrío, es tal la cabalgata de un dios que en su errar se acoge a las cuerdas del suicidio.

Manuel Álvarez Ortega, *Ceniza son los días*, Devenir, Madrid 2011, p. 16

MA AD UN'ALTRA DIMORA CONDUCE LA MEMORIA...

MA ad un'altra dimora conduce la memoria, quando il tramonto cela la sua ultima luce e, albatro di polvere, la sua ombra si fa corpo.

È un delirio che la cenere conforta, il battito di un sogno che in un giorno di ebbrezza cede all'assunzione di una voce dolente.

Cosa si aspetta da quell'ora cruciale se dopo un lungo sconforto discende in un inferno e lì diviene lutto, miseria e maleficio?

Lontano da quel deserto, tenebroso accolito, è tale la cavalcata di un dio che nel suo errare si rifugia nelle corde del suicidio.

SIN ESPERANZA...

SIN esperanza, pobre deudor de un río de lágrimas, paralelo a la noche, así recorre las piedras de ese erial de dóciles recuerdos.

No resplandece el amor, los sueños son de luz infiel, los cuerpos gráciles de las anémonas que hacen de su sexo una mortaja.

Pero la desolación de la hora convoca su alabanza entre harapos y voces, la mercadería de un pasado enmascarado de desgracia.

Que su pasión se haga una llama infernal, y que su fría osamenta sea el paciente despojo para otro más largo cautiverio.

Manuel Álvarez Ortega, *Ceniza son los días*, Devenir, Madrid 2011, p. 31

SENZA SPERANZA...

SENZA speranza, povero debitore di un fiume di lacrime, parallelo alla notte, così percorre le pietre di quel deserto di docili ricordi.

Non risplende l'amore, i sogni sono di luce infedele, i corpi gracili delle anemoni che rendono un sudario il loro sesso.

Ma la desolazione dell'ora convoca il suo elogio tra gli stracci e le voci, la mercanzia di un passato ricoperto di disgrazia.

Che la sua passione divenga una fiamma infernale, e le sue gelide ossa siano lo spoglio paziente per un'altra più lunga prigionia.

COMO UNA HOJA QUE LOS DÍAS SANTIGUAN...

COMO una hoja que los días santiguan, náufragos los sueños, ¿hacia dónde va si su cuerpo es tal un ciego plenilunio?

Se alza la mañana por el estero, y, tierra de las aves diurnas, su voz se derrama tal un dardo de hiel en el corazón del mundo.

Pero, en este sur de siempre, ¿qué espera si es ya el maleficio de un peregrinar que no tiene fin, sólo desconcierto?

Un ángel caído ciñe su corona: se niega a un reino en donde, última consagración, una gota de sangre señala el sacrificio.

Manuel Álvarez Ortega, *Ultima neocat*, Editore, Madrid 2012, p. 17

COME UNA FOGLIA CHE I GIORNI CONSACRANO...

COME una foglia che i giorni consacrano, naufraghi i sogni, dov'è diretto se il suo corpo è solo un cieco plenilunio?

Sorge il mattino sull'estuario, e, terra degli uccelli diurni, la sua voce si riversa come un dardo di bile nel cuore del mondo.

Ma, in questo sud di sempre, cosa aspetta se è già il maleficio di un pellegrinaggio che non ha fine, solo smarrimento?

Un angelo caduto cinge la sua corona: rifiuta un regno dove, ultima consacrazione, una goccia di sangue segnala il sacrificio.

GALERÍA DEL INSOMNIO...

GALERÍA del insomnio, donde la penumbra siembra sus dádivas y el alma edifica su retablo de pasiones terrestres y llantos.

Coronada de herrumbre, al hilo de tu voz, la cruz se yergue, flor de ayer, puerta que se cerró para siempre ante las preces del día.

Se abrirá la mañana a otra luz, será la última, la ceniza se hará en tu rostro, y el tiempo se cerrará al oráculo que dice en tu cuerpo su salve.

Ese será el adiós: un desierto de piedras en una corte sin reyes, una cabalgata de cirios y estandartes que noche y día tu ausencia llorarán.

Manuel Álvarez Ortega, *Última neocat*, Editore, Madrid 2012, p. 40

GALLERIA DELL'INSONNIA...

GALLERIA dell'insonnia, dove la penombra sparge i suoi doni e l'anima edifica il suo retablo di passioni terrene e pianti.

Coronata di ruggine, al suono della tua voce, la croce si erge, fiore di ieri, porta che si è chiusa per sempre alle preghiere del giorno.

Si aprirà il mattino a un'altra luce, e sarà l'ultima, diverrà cenere il tuo volto, e il tempo si chiuderà all'oracolo che dice nel tuo corpo il suo salve.

Questo sarà l'addio: un deserto di pietre in una corte senza re, una cavalcata di candele e stendardi che giorno e notte piangeranno la tua assenza.

italiano na grécia

italiano in grecia

Tatiana Faia

(traduzione e cura di Claudio Russello)

Il poema italiano in grecia è incluso nella quinta, e ad oggi ultima, raccolta poetica di Tatiana Faia (1986), intitolata Adriano (2022). Una delle voci più promettenti della poesia portoghese contemporanea, Faia è stata la più giovane vincitrice del premio nazionale PEN di Poesia con la sua seconda raccolta, Um quarto em Atenas (2018, Una stanza ad Atene), mentre Adriano è stata inclusa tra le opere semifinaliste del prestigioso premio Oceanos in Brasile nel 2023. Forte della sua formazione classica, Faia intreccia il mondo dell'antichità greco-romana con la sua esperienza poetica del mondo contemporaneo, intrisa di riferimenti culturali e di piccole gestualità quotidiane. I poemi raccolti in Adriano costituiscono un viaggio sincronico e diacronico nell'Atene di oggi, seguendo le tracce dell'imperatore romano Adriano e del lutto da lui vissuto per la morte improvvisa del suo amato Antinoo. Faia così compie un'opera di scavo estetico tra le rovine dell'antichità e il caos della città moderna, inseguendo fantasmi del passato e i loro riverberi. La malinconica figura dell'imperatore, quindi, non è altro che un punto di partenza per una riflessione più ampia sul senso di perdita che sprigiona dall'aperto confronto tra i morti e i vivi, nonché sulla malinconia di chi mantiene aperto il dialogo con l'antichità. Il poema italiano in grecia contiene tutti questi

Tatiana Faia, *italiano na grécia / italiano in grecia*, traduzione e cura di Claudio Russello, NuBE, 5 (2024), pp. 337-391.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1595> ISSN: 2724-4202

elementi della poetica di Faia: prendendo come spunto l'omonima poesia che il poeta italiano Vittorio Sereni scrisse ad Atene quando, soldato dell'esercito invasore fascista, sbarcò al Pireo nel 1944, la capitale greca si trasforma in una sorta di macchina del tempo che permette alla poetessa di rivelare la fitta rete di fili mai spezzati tra passato e presente. Con un'operazione quasi accademica di rimandi e citazioni intertestuali, Faia sembra invitare il lettore a creare nuove connessioni tra la storia e la realtà presente, rivelando così come l'antichità e i morti non siano mai davvero passato, proprio come una moneta romana che riverbera nei fari di un taxi che arriva.

Si ringraziano l'autrice e la não edições per l'autorizzazione alla pubblicazione della poesia originali e della sua traduzione.

italiano na grécia

1.

em cima da mesa
a fragilidade do bem
está a ganhar pó

esse livro sobre sorte e ética
no mundo antigo
que alguém deixou para trás
nesta casa onde eruditos
se seguiram uns aos outros
até chegarmos nós
perplexos
como bárbaros diante
de inexplicáveis lençóis
de algodão cor-de-rosa
e romances policiais alemães
desde a década de 40
nas estantes da entrada

em a fragilidade do bem
martha nussbaum
nunca menciona adriano
e tenho de concordar
que não sei o que o imperador
teria a dizer sobre filósofas
de repúblicas romanas do presente

italiano in grecia

1.

sopra al tavolo
la fragilità del bene
prende polvere

questo libro sul fato e l'etica
nel mondo antico
che qualcuno ha lasciato indietro
in questa casa dove eruditi
si sono susseguiti uno dopo l'altro
finché siamo arrivati noi
perplessi
come barbari davanti
a inesplicabili lenzuoli
di cotone color rosa
e romanzi polizieschi tedeschi
degli anni quaranta
sugli scaffali all'ingresso

ne la fragilità del bene
martha nussbaum
non menziona mai adriano
e devo ammettere
che non so cosa avrebbe da
dire l'imperatore riguardo filosofi
delle repubbliche romane del presente

e do frio nos seus olhos
quando elas acendem os cigarros
e da voz rouca
e cheia de estilo
com que imagino
a leitura em voz alta desse livro
de onde transcorre a aceleração
dentro dos quartos
da força com que é preciso viver

quando a tua voz se confunde com a minha
ao discutirmos as páginas
em que martha nussbaum nega
que hécuba desconheça
apesar de todas as tragédias
o que seja uma vida
inteiramente vivida

desaprendi nos últimos meses
o que achava
que sabia sobre sorte e ética
no mundo contemporâneo
e agora dou conta
que nem a vontade
de ser sarcástica com
a antiguidade clássica
me sobra

antínoo está morto
adriano está morto

e del gelo nei loro occhi
quando accendono le sigarette
e della voce rauca
e piena di stile
con cui m'immagino
leggere a voce alta questo libro
da cui passa dentro le stanze
l'accelerazione della forza necessaria per vivere

quando la tua voce si confonde con la mia
a discutere le pagine
in cui martha nussbaum nega
che ecuba ignori
nonostante tutte le tragedie
quale sia una vita
vissuta per intero

negli ultimi mesi ho disimparato
quel che pensavo
di sapere sul fato e l'etica
nel mondo contemporaneo
e ora mi accorgo
che nemmeno la voglia
di essere sarcastica con
l'antichità classica
mi basta

antino è morto
adriano è morto

e eu por enquanto continuo
viva a pensar
que o princípio do mundo
podia ser isto

o olhar que procura por toda a sala
até ao ponto onde te manténs à distância
imóvel na cama e cheio de febre
segurando ao alto
elsa morante
a ilha de arturo
um charro ainda aceso no cinzeiro
sem certezas discutimos que dose
exactamente te poderia deixar sem dor
por algumas horas
para que pudéssemos atravessar a cidade
sem parar de conversar

as portas da varanda estão abertas
e entra o barulho da rua
dos cafés e do trânsito
é possível escutar até
fechando os olhos
as vozes dos mortos
que este bairro não esquece
e o som com que a humidade
da roupa a secar no pequeno estendal
se evapora
como cigarros que se apagam
lentamente nos cinzeiros dos cafés

e io intanto viva
continuo a pensare
che il principio del mondo
potrebbe essere questo

lo sguardo che cerca per tutta la stanza
fino al punto che ti tieni a distanza
immobile sul letto e febbricitante
tenendo in alto
elsa morante
l'isola di arturo
una canna ancora accesa nel posacenere
discutiamo senza certezze su quale dose
precisa potrebbe toglierti i dolori
per qualche ora
così che possiamo attraversare la città
senza smettere di parlare

le porte della veranda sono aperte
ed entra il rumore della strada
dei bar e del traffico
se chiudi gli occhi
puoi anche sentire
la voce dei morti
che questo quartiere non dimentica
e il suono con cui l'umidità
del bucato steso sul piccolo stendino
evapora
come sigarette che si spengono
lentamente nei posaceneri dei bar

com os seus
pequenos incêndios
de conversas interrompidas

deixamos a casa em ordem

um a um todos partiram
estás doente

e ficámos a sós para contemplar
a selva doméstica nos nós que as plantas
atam entre si na confusão da varanda
e assim é possível entrever
nas sombras do meio-dia
projectadas no chão da sala
uma desordem de conversas
acolhida como quem aceita
que as esperanças
que me trouxeram mais alegria
são afinal bem vulgares e desnecessárias

levantas-te com dificuldade
e seguro-te de pé
cambaleamos juntos
em direcção à varanda
com o teu peso contra o meu
reparo que apenas um de nós
sabe mesmo dançar
e o outro é só bom a fingir

con i loro
piccoli incendi
di conversazioni interrotte

lasciamo la casa in ordine

uno a uno tutti se ne sono andati
sei malato

e siamo rimasti soli a contemplare
la foresta domestica nei nodi che le piante
formano tra di loro nella confusione della veranda
e così è possibile intravedere
nelle ombre di mezzogiorno
proiettate sul pavimento della sala
un disordine di conversazioni
accolto come chi accetta
che le speranze
che mi hanno portato più felicità
sono alla fin fine alquanto volgari e inutili

ti alzi con difficoltà
e ti aiuto a stare in piedi
traballiamo assieme
verso la veranda
con il tuo peso contro il mio
mi sembra che solamente uno di noi due
sappia davvero ballare
mentre l'altro è solo bravo a fingere

não quero nenhum começo
que não te inclua a ti

2.

graeculus – pequeno grego, gregozinho, gregozeco
a alcunha que uma admiração excessiva
por todas as coisas gregas
valeu a adriano em adolescente
muito antes de se tornar imperador

e que é capaz de ter caído definitivamente em desuso
naquele período fatídico entre 117 e 118 d.C.
em que adriano provocou
o assassinato de quatro senadores rivais

dizes-me enquanto
o mapa que trago dentro do bolso
viaja, muda de direcção
parte com um bater de asas
em direcção ao centro da cidade
persegue a forma de um caminho
como a viagem de uma carta urgente

graeculus que se interessava por coisas gregas
e homicídios por razões supostamente de estado
acabaria mais tarde
por proibir execuções por tortura
e a venda de escravos a escolas de gladiadores
e permitir que mulheres herdassem

non voglio nessun inizio
che non includa anche te

2.

graeculus – piccolo greco, grecino, grecaccio
questo l'epiteto che una troppa ammirazione
per ogni cosa greca
valse a un adriano adolescente
molto prima di diventare imperatore

e che probabilmente cadde definitivamente in disuso
in quel fatidico periodo tra il 117 e il 118 d.C.
quando adriano ordinò
l'assassinio di quattro senatori rivali

me lo dici mentre
la mappa che porto in tasca
viaggia, cambia direzione
parte con un colpo d'ali
verso il centro città
segue la forma di un percorso
come il viaggio di una lettera urgente

il *graeculus* che era interessato alle cose greche
e a omicidî per ragioni teoricamente di stato
sarebbe poi finito
a proibire le esecuzioni per tortura
e la vendita di schiavi alle scuole di gladiatori
e a permettere alle donne di ereditare

e legassem propriedade
e construiu do lado norte da acrópole
de atenas a biblioteca em cujas ruínas
agora nos sentamos para aceitar
as luzes incertas do entardecer

o imperador tinha um gosto excessivo por viajar
e passou pouco tempo em roma
durante o seu principado
e dizia-se que amava demasiado atenas
e graeculus não era sequer a pior palavra
com que os aristocratas romanos viriam a descrever
aquilo a que hoje em dia os manuais
mais conservadores
de história de roma explicam como
uma excessiva paixão helenística
pelo rapaz da bitínia

comento que tenho pena
de as minhas paixões excessivas
só poderem dar
em escândalos desinteressantes
e estendo-me ao comprido
perto das colunas onde há séculos
talvez tenham ficado as estantes
e pergunto-te
quantos templos ou bibliotecas públicas
um corpo pode ainda ser
e explico-te que o espaço
da biblioteca se tornou

e lasciare in eredità beni e proprietà
costruì sul lato nord dell'acropoli
di atene la biblioteca nelle cui rovine
ancora ci sediamo per ricevere
le luci incerte del tramonto

all'imperatore piaceva eccessivamente il viaggiare
trascorse infatti poco tempo a roma
durante il suo principato
e si diceva che amasse troppo atene
e *graeculus* non era certo la peggior parola
con cui gli aristocratici romani avrebbero potuto descrivere
quello che oggi nei manuali
più conservatori
di storia romana spiegano come
un'eccessiva passione ellenistica
per il ragazzo di bitinia

io commento di provare dispiacere
che le mie passioni eccessive
possano solamente dare adito
a scandali di scarso interesse
e mi stendo per lungo
vicino alle colonne dove secoli fa
erano forse inseriti gli scaffali
e ti domando
quanti templi o biblioteche pubbliche
possa ancora essere un corpo
e ti spiego che lo spazio
della biblioteca è stato convertito

diferentes basílicas e igrejas
ao longo de séculos
e séculos até ser só esta ruína

tu confessas que ler para ti foi sempre
a única forma de rezar
o mapa no teu bolso
atravessa muitas línguas
tem marcados
todos os lugares de adriano

e eu procuro o que preciso dizer
como quem se detém
a dobrar a lombada de um livro
até a quebrar
para o abrir pela primeira vez

3.

precária alma vagabunda
não conta como tradução de
animula vagula blandula

e também não serve bem para descrever
uma vida vivida com tanta eficiência
que no fim a pessoa que a viveu
pôde até escrever o seu próprio epitáfio
atar com um nó de palavras
a fragilidade do corpo
a hospitalidade da errância
e a arte de negar aos outros

in diverse basiliche e chiese
lungo i secoli
fino a diventare solo rovine

tu confessi che leggere fu sempre per te
l'unica forma di preghiera
la mappa nella tua tasca
attraversa molte lingue
ci sono segnati
tutti i luoghi di adriano

e io cerco cosa dire
come chi si ferma
a piegare la costola di un libro
quando lo apre per la prima volta
fino a romperla

3.

piccola anima smarrita e soave
non conta come traduzione di
animula vagula blandula

e nemmeno riesce bene a descrivere
una vita vissuta con tanta efficienza
che alla fine la persona che l'ha vissuta
possa addirittura scrivere il proprio epitaffio
allacciare con un nodo di parole
la fragilità del corpo
l'ospitalità dell'errare
e l'arte di negare agli altri

o gosto de pontos finais
que podem afinal ser só nossos

mas anoto à margem
o cuidado dos diminutivos em latim
a sua ternura um pouco irónica
a derrota que chega à toa
e é acolhida com as sílabas frágeis
e breves da métrica da lírica
num ritmo tão monótono
que fez com que os historiadores
da antiguidade tardia
gozassem com adriano
e o chamassem de mau poeta

talvez adriano não se tivesse preocupado
muito com nenhum destes escândalos
porque sabia para onde
vão as almas depois da morte

4.

pallidula rigida nudula

o estridor dos comboios
e das vozes que vittorio
sereni deve ter escutado
em 1942 no pireu
quando escreveu o poema
italiano in grecia
atropela este que é

il gusto del punto e a capo
che alla fin fine non può che essere solamente nostro

ma mi appunto a margine
l'attenzione per i diminutivi in latino
la loro tenerezza un po' ironica
la sconfitta che arriva invano
ed è accolta con le sillabe fragili
e brevi della metrica lirica
in un ritmo così monotono
che fece sì che gli storici
della tarda antichità
ridessero di adriano
e lo chiamassero un cattivo poeta

probabilmente adriano non si preoccupava
molto di questi scandali
perché sapeva verso dove
vanno le anime dopo la morte

4.

pallidula rigida nudula

lo stridio dei convogli
e delle voci che vittorio
sereni deve aver sentito
nel 1942 al pireo
quando scrisse la poesia
italiano in grecia
scompiglia questo verso

o penúltimo verso do epitáfio
de adriano
e que byron
que tem uma rua com o seu nome
não muito longe da rua adriano
ao traduzir o poema do imperador
traduziu como se fosse o último verso
e uns versos mais acima
onde adriano escreveu corpo
byron escreveu barro

substância do mesmo pó que se levanta
dos vagões dos comboios
atravessando a cidade a todas as horas
no calor infernal
mancha as tuas mãos e a tua camisa
o seu estridor ofende os sentidos
e a minha paciência
e ouve-se de novo esse som
metálico que se move
connosco e escuto-o
cega como quem escuta
uma língua estrangeira
como quem entrevê o ritual
de uma perseguição
a sua marcha inicial
vibra por fim inofensiva
no copo de cerejas
que agarras com uma mão
enquanto a outra segura o telemóvel

il penultimo dell'epitaffio
di adriano
e che byron
che pure ha una via a suo nome
non molto lontano da via adriano
traducendo la poesia dell'imperatore
tradusse come se fosse l'ultimo verso
e qualche verso più in alto
lì dove adriano scrisse corpo
byron scrisse argilla

sostanza della stessa polvere che si alza
dai vagoni dei convogli
che attraversano la città a tutte le ore
nel caldo infernale
sporca le tue mani e la tua camicia
il suo stridio ferisce i sensi
e la mia pazienza
e si sente di nuovo quel suono
metallico che si muove
con noi e lo ascolto
cieca come chi ascolta
una lingua sconosciuta
come chi intravede il rituale
di una caccia
la sua marcia iniziale
vibra alla fine inoffensiva
nel bicchiere di ciliegie
che stringi in una mano
mentre l'altra tiene il cellulare

este barulho é a coluna sonora do ar
onde tentamos sem jeito
segurar um momento
que se desfaz
demasiado depressa
que é já as nossas cinzas
no futuro

mas estamos a correr
e vamos chegar para lá de tarde
às coisas que nos juntaram e explicá-las
vai ser como aceitar a última folha
agarrada teimosamente seca
às cerejas que sobram

mesmo que ganhe
vou perder sempre
e esse é o preço que terei de pagar
por um amor de coisas que florescem
e reverberam teimosamente
como uma diferença perecível
contra a perfeição do vermelho-escuro das cerejas
essa cor que não morre nunca
e que é toda a alegria que cabe num corpo
e penso que apenas as cores te explicam
que não é pela ausência de cor
ou pelo branco e o negro
que alguém te podia explicar

vittorio sereni escreveu

questo rumore è la colonna sonora dell'aria
dove impacciati cerchiamo
di fissare un momento
che si disfa
troppo rapidamente
è già le nostre future
ceneri

ma stiamo correndo
e arriveremo prima o poi
alle cose che ci uniscono e le spiegheremo
sarà come accogliere l'ultima foglia
attaccata testardamente secca
alle ciliegie che restano

anche dovessi vincere
perderò lo stesso
e questo è il prezzo che dovrò pagare
per un amore per le cose che fioriscono
e riverberano testardamente
come una distinzione deperibile
contro la perfezione del rosso scuro delle ciliegie
questo colore che non muore mai
e che è tutta la felicità che un corpo può contenere
e penso che solo i colori ti descrivano
che non è con la loro assenza
o con il bianco e nero
che gli altri ti possono descrivere

vittorio sereni scrisse

italiano in grecia em agosto
na sua primeira noite de atenas
um poema onde ele se vê
numa farsa obscena
que o despe da angústia normal
do fim da segunda juventude
e o veste com o uniforme
de um soldado invasor
que o envolve
de uma vergonha
que não escolheu
mas que sabe que o vai destruir

enquanto segue em frente
sem poder deter-se entre
as linhas dos vagões que transpõe
não como um homem adulto
no momento mais infeliz e incerto
de uma vida ainda inexperiente
mas enquanto
personificação triste
de mitos de civilização
que se revelam todos falsos
num continente prestes
a destruir-se numa guerra sórdida
e vestido de sol e poeira
para lá de cartazes e bandeiras
sereni escolhe nomear
por único inimigo
a própria tristeza

italiano in grecia in agosto
durante la sua prima notte ad atene
una poesia dove lui si immagina
in una farsa oscena
che lo spoglia dell'angustia normale
della fine della seconda giovinezza
e lo riveste con l'uniforme
di un soldato invasore
che lo ammanta
di una vergogna
che non ha scelto
ma che sa che lo distruggerà

mentre procede dritto
senza potersi fermare tra
le fila di convogli che oltrepassa
non come un uomo adulto
nel momento più infelice e incerto
di una vita ancora ingenua
ma piuttosto
personificazione triste
di miti di civilizzazione
che si rivelano completamente falsi
in un continente sul punto
di distruggersi in una guerra sordida
e vestito di sole e polvere
oltre i cartelloni e le bandiere
sereni sceglie di nominare
come unico nemico
la propria tristezza

5.

alguém escreveu na parede
uma pergunta
acima da mesa onde estás sentado

qual a parte menos atraente do teu corpo?
e algum engraçadinho deve ter acrescentado
para riso idiota de quem viesse mais tarde

é o teu cérebro

e a taberna tem um nome nostálgico
chama-se
como antigamente

e eu ainda me estou a rir
quando os meus olhos
caem sobre os teus
e descem pela linha do ombro
num movimento
que vem desde o passado
até à electricidade que faz
os minutos avançarem
no meu relógio de pulso
recordando-me de que os pormenores
dos corpos das pessoas que amei
ao longo da vida
se imprimem atrás dos olhos
reaparecem inesperadamente às vezes
quando os fecho

5.

qualcuno ha scritto sulla parete
una domanda
sopra al tavolo dove sei seduto

qual è la parte meno attraente del tuo corpo?
e qualche simpaticone deve aver aggiunto
per far ridere stupidamente chi leggesse più tardi

è il tuo cervello

e la taverna ha un nome nostalgico
si chiama ancora
come in antichità

e io ancora rido
quando i miei occhi
cascano sui tuoi
e scendono giù sulla linea della spalla
in un movimento
che proviene dal passato
fino all'elettricità che fa
avanzare i minuti
nel mio orologio sul polso
ricordandomi che i dettagli
dei corpi delle persone che ho amato
durante la mia vita
si imprimono dietro gli occhi
riappaiono inattesi a volte
quando li chiudo

como pormenores de casas
de cidades em que vivi
e as mais vivas cores
das suas fachadas

lembro-me de que
hécuba em as troianas de eurípides
se recorda do hábito de heitor
de apoiar o queixo no escudo
e da mancha do seu suor
ter ficado talvez
do lado de dentro
entre o couro e o metal

eu por outro lado
aprendi contigo
a coisa menos dramática de todas

que é tudo o que sei
sobre como regressar
a cidades não muito distantes do mar
com as suas praças centrais
densamente povoadas
quando as luzes ao longe
se confundem com o sal que reluz
nos oceanos

e descubro que sempre
que me emprestas o teu casaco
paro de morrer

come dettagli di case
di città in cui ho vissuto
e i colori più vividi
delle sue facciate

mi ricordo che
ecuba ne le troiane di euripide
si ricorda dell'abitudine di etto
di appoggiare il mento sullo scudo
e della macchia di sudore
impressa a volte
sul dentro
tra il cuoio e il metallo

d'altro canto io
ho imparato assieme a te
la cosa meno drammatica di tutte

che è tutto quello che so
su come si ritorna
alle città non molto distanti dal mare
con le loro piazze centrali
densamente popolate
quando le luci da distante
si confondono con il sale che riluce
negli oceani

e scopro che ogni volta
che mi presti il tuo cappotto
io smetto di morire

6.

adriano teve a educação de um estóico
mas marguerite yourcenar
parece não acreditar que
como estes e como os cínicos
ele estivesse convencido
de que a paixão de uma pessoa
por outra
fosse descartável
como um excesso qualquer
por exemplo
o hábito de comer
ou beber demasiado

o estilo de memórias de adriano
é tão pesadamente clássico
que pensamos constantemente
em ésquilo e racine

tem uma forma tão austera
que os críticos contemporâneos do livro
gostavam de o descrever como
digno de um homem

yourcenar regressa obsessivamente
na voz do imperador adriano
à relação do tempo com a morte
e com a perda e o conhecimento
e faz adriano dizer
enquanto reflecte na forma da sua vida

6.

adriano ricevette un'educazione stoica
ma marguerite yourcenar
non sembra riconoscere che
come loro o come i cinici
lui fosse convinto
che la passione di una persona
per un'altra
fosse riducibile
ad un eccesso qualsiasi
per esempio
l'abitudine a mangiare
o a bere troppo

lo stile delle memorie di adriano
è così pesantemente classico
che pensiamo costantemente
a eschilo e racine

ha una forma così austera
che ai critici contemporanei del libro
piaceva descriverlo come
degno di un uomo

yourcenar ritorna ossessivamente
con la voce dell'imperatore adriano
alla relazione del tempo con la morte
e con la perdita e la conoscenza
e fa dire ad adriano
mentre riflette sulla forma della sua vita

num estilo um pouco menos talvez
que moderadamente estóico
e menos que dignamente masculino
que desejar alguém
devia ser todo um sistema ético
toda uma forma de conhecer e pensar
sobre como viver no mundo

um mistério irracional
que adriano tenta explicar
com dificuldade
ao longo de todo o romance
e que talvez não esteja muito distante
de outro
ainda mais difícil de entender:
como exactamente se passa
da infelicidade à felicidade

7.

marguerite yourcenar publicou memórias de adriano
pouco menos de uma década
depois de vittorio sereni ter visto
o fim do mundo a partir
de uma estação de comboios
no porto de atenas

e qualquer um deles podia estar a tentar falar
da maneira como nos é explicado
que hécuba passa da felicidade à infelicidade
em a fragilidade do bem:

in uno stile forse un po' meno
moderatamente stoico
e meno degnamente maschile
che desiderare qualcuno
deve essere tutto un sistema etico
tutta una forma di conoscenza e pensiero
su come vivere al mondo

un mistero irrazionale
che adriano prova a spiegare
con difficoltà
per tutto il romanzo
e che forse non è molto distante
dall'altro
ancora più difficile da capire:
come si passa esattamente
dall'infelicità alla felicità

7.

marguerite yourcenar pubblicò memorie di adriano
nemmeno dieci anni
dopo che vittorio sereni ebbe visto
la fine del mondo a partire
da una stazione ferroviaria
nel porto di atene

e chiunque di loro due forse starebbe cercando di parlare
del modo in cui ci è spiegato che
ecuba passa dalla felicità all'infelicità
ne la fragilità del bene:

que sempre que aceitamos uma paixão
nos agarramos à possibilidade de uma perda

mas o que hécuba escolhe
ao lamentar a morte de um neto e de um filho
a meio de um monólogo em eurípides
é apenas aceitar a própria tristeza

ou talvez chegar a uma consciência de felicidade
que se prolonga até incluir a tristeza e a perda
como quem entende finalmente
que se existe sempre até ao último minuto
até ser completamente noite
sobre um campo aberto

hécuba
diz martha nussbaum
em a fragilidade do bem
faz então a escolha que lhe resta
e decide lembrar-se
do que é uma vida bem vivida:
o amor que a une aos outros
a cuidadosa descrição dos corpos
que lhe são mais caros
o laço que a une a alguns deveres
um sentido do valor da coragem
em condições cruéis

e numa linguagem talvez fora de moda
que me faz pensar em marguerite yourcenar

che ogni volta che accettiamo una passione
ci leghiamo alla possibilità di una perdita

ma ciò che sceglie ecuba
lamentando la morte di un nipote e un figlio
a metà di un monologo in euripide
è semplicemente di accettare la propria tristezza

o forse di arrivare a una coscienza della felicità
che si espande fino ad includere la tristezza e la perdita
come chi capisce finalmente
che si esiste sempre fino all'ultimo minuto
finché non si fa notte fonda
su un campo aperto

ecuba
disse martha nussbaum
ne la fragilità del bene
fa quindi la scelta che le rimane
e decide di ricordarsi
di cosa è fatta una vita ben vissuta:
l'amore che la unisce agli altri
l'attenta descrizione dei corpi
che le sono più cari
il filo che la lega ad alcuni doveri
un sentire il valore del coraggio
in condizioni crudeli

e in un linguaggio forse fuori moda
che mi fa pensare a marguerite yourcenar

também eu imagino que hécuba
tentou fazer algum bem
entre as pessoas que amou
e esperou
no fim
um funeral decente

8.

queria tê-la segurado uma última vez
aquela mínima moeda de nenhum metal precioso
adquirida em 1844 pelo british museum
que nunca ninguém contará
como um dos grandes tesouros da antiguidade
e que mostra antínoo vestido
de alguma coisa que nunca foi
talvez de pastor ou de deus hermes
não se sabe ao certo

essa moeda recuperada
por acaso entre catálogos
e pastas de arquivos foi para mim
uma notícia da possibilidade
de a morte vir à minha procura
entre o frio e o inconfundível cheiro
a madeira, carpete e mofo
de uma biblioteca inglesa

uma fina camada
de oxidação cobre a liga de metal
e o seu cheiro cola-se aos dedos

anche io immagino che ecuba
provò a fare qualcosa di buono
per le persone che amò
e aspettò
alla fine
un funerale dignitoso

8.

avrei voluto stringerla un'ultima volta
quella piccolissima moneta di metallo poco prezioso
acquisita nel 1844 dal british museum
e che nessuno considererebbe mai
uno dei grandi tesori dell'antichità
e che rappresenta antinoo vestito
come qualcosa che non fu mai
forse da pastore o da dio hermes
non si sa per certo

questa moneta ritrovata
per caso nei cataloghi
e nei faldoni d'archivio fu per me
un avviso che la morte
potesse venirmi a cercare
tra il freddo e l'inconfondibile odore
di legno, moquette e muffa
di una biblioteca inglese

un sottile strato
di ossidazione ricopre la lega di metallo
e il suo odore si attacca alle dita

fomos de sala em sala
ouvindo professores brigar
por causa do significado de moedas
que no mundo antigo
transportavam
informação e propaganda
contraditória por vezes
quanto ao que pudessem valer
como quando de manhã vestiste
essa t-shirt onde se lê *obey*
para passar o resto do dia
a ser desautorizado

a imagem na moeda
cunhada na bitínia propagava
a figura divinizada de um rapaz
indefeso e provinciano
atirado para o centro do mundo

há qualquer coisa na posição do corpo
de misterioso e de pouco natural
segurá-la conjura uma imagem
de gente que fala em voz baixa
em salas onde alguém
continuamente se despede
com um encolher do corpo
como quem pede desculpa
por deixar a festa antes do fim

andammo di sala in sala
ascoltando professori discutere litigiosamente
sul significato delle monete
che nel mondo antico
trasportavano
informazioni e propaganda
a volte inversamente
proporzionale al loro potenziale valore
come quando la mattina indossasti
quella maglietta con scritto *obey*
per poi trascorrere il resto del giorno
a non farti rispettare.

l'immagine sulla moneta
coniata in bitinia diffondeva
la figura divinizzata di un ragazzo
indifeso e di provincia
trascinato al centro del mondo

la posizione del corpo nasconde qualcosa
di misterioso e di poco naturale
tenerla tra le mani evoca un'immagine
di gente che parla a bassa voce
in sale dove qualcuno
continuamente si congeda
stringendosi nel proprio corpo
come chi chiede perdono
perché se ne va prima da una festa

e sempre que a olho vejo
a falta de jeito com que os vivos
enredam a morte no seu jogo
penso em teias de gladiadores
e em como as moedas sobrevivem
à morte dos imperadores
em como por vezes nada compram
apenas atiradas a fontes
para expressar o desejo
de regressar a uma cidade

alguém em algum ponto perdido
na história do mundo há-de
ter segurado esta moeda
ao ar à chuva
alguém a terá usado para pagar
uma cerveja numa viela suja
ela agora desaparece
de diante dos meus olhos
para uma pasta de arquivo
para nunca mais ser trocada por nada
há muito que ninguém
a deseja como dinheiro

repetirá um ciclo de anos e voltará
misteriosamente duplicada
nos faróis acesos deste táxi amarelo
à minha espera junto à porta
das chegadas no aeroporto

e ogni volta che la osservo vedo
la mancanza di abilità con cui i vivi
intrappolano la morte nel suo stesso gioco
penso alle reti di gladiatori
e a come le monete sopravvivono
alla morte degli imperatori
a come a volte non comprino nulla
a mala pena vengono lanciate nelle fontane
a esprimere il desiderio
di ritornare in una città

qualcuno a qualche punto remoto
della storia del mondo deve
aver stretto questa moneta
al vento e alla pioggia
qualcuno l'avrà utilizzata per pagare
una birra in una sudicia stradina
e ora lei sparisce
da davanti ai miei occhi
dentro un faldone dell'archivio
per non esser mai più scambiata per nient'altro
da molto tempo nessuno
la desidera più come denaro

si ripeterà un ciclo di anni e tornerà
misteriosamente duplicata
nei fari accesi di questo taxi giallo
che mi aspetta fuori
dagli arrivi in aeroporto

perdi o telefone em algum ponto
desta noite e concluí
que afinal não morrerei pela sua falta
tenho os bolsos cheios de papéis
de apontamentos escritos à pressa
que se multiplicam como fragmentos arqueológicos
numa escavação de uma qualquer área
desta cidade que tivesse sido
densamente povoada na antiguidade
estou à procura de um poema sobre
gente que sorri
sobre ruínas e abandono

toda a noite farejo o rasto dessa moeda
que alguém cunhou
numa cidade da província do império romano
num tempo fúnebre para adriano
e a que um poeta português do século vinte
poderia ter chamado de
a moeda do tempo
desfazendo para sempre aquele
lugar-comum
de que tempo é dinheiro

o rosto de antínoo
da cor do cobre na moeda
sugere que dinheiro é sangue
e alguns movimentos
previsivelmente encenados
e mais nada

persi il cellulare in qualche momento
di questa notte e conclusi
che alla fin fine non sarei morta per la sua mancanza
ho le tasche piene di carta
di appunti scritti di fretta
che si moltiplicano come frammenti archeologici
in uno scavo di una qualche area
di questa città che in antichità
doveva essere densamente popolata
sono alla ricerca di una poesia sulla
gente che sorride
davanti alle rovine e all'abbandono

per tutta la notte seguo la traccia di questa moneta
conciata da qualcuno
in una città di provincia dell'impero romano
in un momento di lutto per adriano
e che un poeta portoghese del ventesimo secolo
avrebbe potuto chiamare
moneta del tempo
disfacendo per sempre quel
luogo comune
per cui il tempo è denaro

il volto di antinoo
color rame sulla moneta
suggerisce che il denaro è sangue
e alcuni movimenti
prevedibilmente inscenati
e niente più

os meus fragmentos multiplicam-se
à medida que a noite avança
continuo a chegar a tempo
de ir vendo as luzes acenderem-se
na cidade estendendo vastas linhas luminosas
através das quais seguimos
verso e reverso
as mudanças de sombra
no rosto um do outro

em algum ponto desta noite
os meus apontamentos
hão-de passar para os teus bolsos

fecho os olhos e adormeço
a meio da viagem o taxista acorda-me
não sei porquê a declarar
que o amor é entre um homem
e uma mulher

eu que nunca sei quando
dar por perdida uma discussão
declaro que o amor
é como cada um entender
um e outra como manda o senhor
diz-me ele e eu pergunto-lhe
mas quem é este senhor afinal
o silêncio cai como uma pesada cortina

i miei frammenti si moltiplicano
nella misura in cui avanza la notte
continuo ad arrivare in tempo
per vedere le luci accendersi
in città allungandosi in vaste linee di luci
con le quali seguiamo
i cambiamenti delle ombre
e il loro alternarsi
l'uno sul volto dell'altro

ad un punto di questa nottata
i miei appunti
devono passare per le tue tasche

chiudo gli occhi e mi addormento
nel pieno del viaggio il tassista mi sveglia
non so perché per affermare
che l'amore è tra un uomo
e una donna

io che non so mai quando
dare per persa una discussione
affermo che l'amore
è come ognuno lo intende
ognuno e ognuna come vuole il signore
mi dice lui e io gli chiedo
ma in fondo chi è questo signore
il silenzio scende come una tenda pesante

é sempre teatro tentar atravessar
uma cidade num táxi em silêncio
e a derrota vem como chega sempre
por cansaço e ausência de gorjeta

contém em si uma nostalgia de chapéus
de palha em dias de sol
é o contrário do olhar que se alonga
nas colinas de largas ilhas
até chegar ao mar

uma palavra proferida
num banco detrás de um carro
como uma palavra num poema
devia poder deslocar facilmente
um sentimento como um osso
com precisão e alarme
com uma hesitação assustada
trazendo em si um entendimento
que afinal sempre tinha estado
preparado e à espera

exceptuando que ao pagar a minha bebida
neste bar cujo nome é galáxia
fazes a moeda deslizar entre os dedos
e eu dou-me conta de que há meses
não trago dinheiro nos bolsos
tenho usado uma atenção
tão cheia de silêncios
que todos os meus sonhos

è sempre teatro provare ad attraversare
una città in un taxi in silenzio
e la sconfitta arriva così come sempre
per stanchezza e assenza di mancia

contiene in sé una nostalgia di cappelli
di paglia nei giorni di sole
è l'opposto dello sguardo che si allunga
sulle colline di grandi isole
fino ad arrivare al mare

una parola proferita
sul sedile posteriore di un'auto
come una parola in una poesia
dovrebbe avere il potere di smuovere facilmente
un sentimento come un osso
con precisione e allerta
con un'esitazione impaurita
trascinando in sé un'intesa
che alla fin fine è sempre stata
lì in attesa

eccetto quando vado a pagare il mio drink
in questo bar chiamato galassia
e tu fai roteare la moneta tra le dita
io mi rendo conto che sono mesi che
non ho contanti nel portafoglio
ho usato un'attenzione
così piena di silenzio
che tutti i miei sogni

estão cheios de bicicletas partidas
ou de bicicletas que perdi na infância
que busco de ruela em ruela
à medida que a luz decresce
até chegar à obscuridade completa
do acto de estar num sonho
a sonhar com a escuridão
de ver tudo aquilo em que tropeço
à luz que pontua os corpos
no ambiente de quadros barrocos

há em caravaggio uma moeda que muda de mão
e eu dividi não sei quantos táxis contigo
não sei ao certo em quantas cidades

explicas-me
como achas que para os antigos
os deuses mais misteriosos de todos
eram os deuses menores e rurais
como naquela moeda antínoo
que podia facilmente ter-se
embebedado connosco
e depois ter seguido em frente
para se transformar
em sileno ou sátiro
para se arrumar
entre corpos nus
num dos frescos
de orgias que adornaram pompeia

si riempiono di biciclette rotte
o di biciclette che ho perso da bambina
che ora cerco di stradina in stradina
nella misura in cui la luce si spegne
fino ad arrivare alla completa oscurità
del trovarsi in un sogno
a sognare con il buio
di vedere tutto ciò in cui inciampo
alla luce che delinea i corpi
nei quadri barocchi del seicento

in un caravaggio c'è una moneta che passa di mano
e io ho condiviso non so quanti taxi con te
non so con certezza in quante città

mi spieghi
che secondo te per gli antichi
gli dèi più misericordiosi di tutti
erano gli dèi minori e rurali
come antinoo in quella moneta
che facilmente si sarebbe potuto
ubriacare con noi
e poi sarebbe andato avanti
per poi trasformarsi
in un sileno o in un satiro
per accomodarsi
tra corpi nudi
in uno degli affreschi
di orge che adornavano pompeii

ou tão só entre as folhas desta árvore
que cresce no meio do passeio
e devora o calor desta noite de outono
contra o asfalto

e reparo que a caneta me rebentou
no bolso dos jeans
que sem dúvida manchou
o assento do carro

os meus acidentes
são demasiado
como as minhas vinganças
e como o teu amor

e tudo o que sei da bondade
e da alegria é sem solução
é sobre sobrevivência

o teu lábio inferior de manhã
ainda manchado de tinta azul
a padaria ao fundo da rua que abre
de madrugada para vender
café e pão de canela
que é deixado a levedar por tantas horas
entre torneiras azuis de pedal
onde se pode encher garrafas de água
sem pagar

o semplicemente tra le foglie di quest'albero
che cresce nel mezzo del marciapiede
e divora la calura di questa notte d'autunno
contro l'asfalto

e mi accorgo che la penna mi è scoppiata
nelle tasche dei jeans
senza dubbio ha macchiato
il sedile dell'auto

i miei incidenti
sono eccessivi
come le mie vendette
o come il tuo amore

e tutto quello che so della bontà
e della felicità è senza soluzione
è questione di sopravvivenza

il tuo labbro inferiore la mattina
già tinto di azzurro
il forno in fondo alla strada che apre
alle prime luci dell'alba per vendere
caffè e pane alla cannella
lasciato lievitare per tante ore
tra rubinetti azzurri col pedale
dove poter riempire bottiglie d'acqua
senza pagare

enquanto se torna inevitável
o cheiro do pão
e contamos o tempo
no teu relógio que contém
demasiado amarelo e demasiado plástico
para que te levem a sério
quando mais tarde te sentares
para falar entre os professores

paramos os dois
diante um do outro
debaixo das luzes
do letreiro da padaria
mas estamos já a jogar
contra a luz que amanhece
com olhos insones
espantados de cansaço

procuramos
com uma urgência desajeitada
nos bolsos e nas mochilas

intanto diventa inevitabile
il profumo del pane
e contiamo il tempo
sul tuo orologio
troppo giallo e con troppa plastica
perché ti prendano sul serio
quando più tardi ti siederai
per parlare con varî professori

ci fermiamo noi due
l'uno davanti all'altro
sotto le luci
dell'insegna del forno
ma già stiamo giocando
contro la luce che albeggia
con occhi insonni
stravolti di stanchezza

cerchiamo
con un'urgenza scompigliata
nelle tasche e negli zaini

Tatiana Faia, *italiano na grécia*

a moeda com que celebraremos
um velho contrato
uma forma de sobreviver

Atenas, Julho de 2022

Oxford-Porto-Oxford, Outubro de 2022

Tatiana Faia, *Adriano* (2ª edição), Não edições, Lisboa 2023, pp. 25-50

Tatiana Faia, *italiano in grecia*

la moneta con cui celebreremo
un vecchio contratto
una forma di sopravvivenza

Atene, luglio 2022

Oxford – Porto – Oxford, ottobre 2022

Alle lesbiche guineane mancano referenti

Trifonia Melibea Obono

(traduzione e cura di Paola Bellomi)

Trifonia Melibea Obono (Evinayong, Guinea Equatoriale, 1982) è una scrittrice, giornalista, attivista e attivista per i diritti delle persone LGBTQI+, in particolare in ambito equatoguineano. Si è laureata in Scienze politiche e giornalismo presso l'Universidad de Murcia, dove ha conseguito anche un master in Cooperazione internazionale e sviluppo; si è addottorata nel 2023 all'Universidad de Salamanca con una tesi dal titolo Terapias de conversión y otras violencias aplicadas a mujeres lesbianas y hombres transgénero en la etnia Fang de Guinea Ecuatorial (Terapie di conversione e altre violenze sulle donne lesbiche e sugli uomini transgender nell'etnia Fang della Guinea Equatoriale); insegna alla Facoltà di Lettere e Scienze Sociali dell'Universidad Nacional de Guinea Ecuatorial e fa parte del Centro di Studi Afro-Ispanici della Universidad Nacional de Educación a Distancia (sede di Malabo).

Nel 2016 pubblica il suo romanzo d'esordio, Herencia de bindendee (Malabo-Madrid-Vienna, Ediciones En Auge, 2016, Eredità di bindendee [prostitute]), e La bastarda (Madrid, Flores Raras, 2016), entrambi incentrati sulla violenza di genere e la lesbo e omofobia nella società fang. Negli anni successivi, con una cadenza quasi annuale, pubblica il romanzo La albina del dinero (Barcellona, Altair, 2017, L'albina del denaro), in cui denuncia il razzismo e lo sfruttamento delle persone albine in Africa, la raccolta di racconti Las mujeres hablan mucho y mal

Trifonia Melibea Obono, *Alle lesbiche guineane mancano referenti*, traduzione e cura di Paola Bellomi, NuBE, 5 (2024), pp. 393-402.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1597> ISSN: 2724-4202

(Madrid, Sial, 2018, Le donne parlano molto e male), sul ruolo della donna nella società fang, il romanzo Allí abajo de las mujeres (Barcellona, Wanafrica Ediciones, 2019, Nelle parti basse delle donne), la raccolta di racconti-testimonianze Yo no quería ser madre: vidas forzadas de mujeres fuera de la norma (Barcellona-Madrid, Egales, 2020, Io non volevo essere madre: vite violate delle donne fuori della norma) e il romanzo La hija de las mitangan (Tenerife, Baile del Sol, 2023, La figlia delle mitangan [bianche]). Il suo attivismo le ha causato, nel 2023, la detenzione, durata alcuni giorni, in Guinea Equatoriale.

Obono è un'autrice che considera la sua scrittura come uno strumento di sensibilizzazione e di denuncia della discriminazione di genere e dell'omofobia che funestano la società guineana. Si è voluto insistere sulla sua formazione accademica e sulle informazioni bibliografiche per comprendere il legame che la scrittrice ha con la Spagna e con la lingua castigliana. Il suo attivismo porta, quasi naturalmente, a dover pubblicare con case editrici situate nella Penisola Iberica anziché in Guinea: parlare, come fa Obono, in maniera aperta e diretta di relazioni lesbiche, gay o trans nel suo paese di origine è un rischio (come dimostra l'incarceramento che ha subito di recente).

Il testo che si propone qui in traduzione, "A las lesbianas guineanas les faltan referentes", fa parte delle 35 interviste realizzate da Obono ad altrettante donne lesbiche o trans FtM, interviste poi rimaneggiate dall'autrice e pubblicate in forma di racconto-testimoniaza, nel 2020, in Yo no quería ser madre: vidas forzadas de mujeres fuera de la norma. Si tratta di testi dalla forte connotazione ideologica (la denuncia della violenza contro il collettivo lesbico in Guinea Equatoriale), che rispettano l'oralità propria dell'intervista, ma con l'intervento autoriale di Obono, che ha "cucito" narrativamente le risposte ottenute. La Spagna rappresenta, in molti dei testi della raccolta, un paese dicotomico: insieme all'imposizione della lingua castigliana, è la causa della presenza dello "spirito maligno" dell'omosessualità, importata dagli spagnoli durante la colonizzazione della Guinea, ma è anche la meta ideale che corrisponde alla libertà e alla salvezza per molte persone che appartengono al collettivo LGBTQI+, che nel loro paese d'origine non

possono vivere pienamente il loro orientamento sessuale, pena la reclusione, l'abuso, la marginalizzazione, quando non la morte.

Si ringraziano l'autrice e la casa editrice Egales per il permesso di pubblicare il racconto in traduzione.

ALLE LESBICHE GUINEANE MANCANO REFERENTI

Le ragazze ti mentono... Ti mentono perché sei bianca. Vanno da sole a rimanere incinte. È l'unico modo per non essere buttate fuori di casa. Alcune, addirittura, quelle che sono fisicamente mascoline, vengono mandate dalle loro compagne femmine a rimanere incinte, per nascondersi, così continuano ad essere amiche davanti alla società, perché si vergognano di loro. Le ragazze fisicamente femmine non vogliono uscire per strada con quelle mascoline. E la condizione che impongono è "O rimani incinta o ti lascio". Perché? Perché non vogliono che per strada le indichino dicendo: "Ehi, sei così bella e potresti guadagnare un bel po' di soldi dagli uomini, cosa ci fai con una maledetta lesbica?".

In Guinea Equatoriale *lesbica*¹ significa 'donna con tratti fisici dell'uomo'. Ovunque le puntano il dito contro. E per non essere additate la soluzione è facile: quando rimangono incinte quelle che sembrano fisicamente degli uomini, quelle più femminili possono difendersi dalle molestie per strada. "Guarda, la mia ragazza non è lesbica; semplicemente ha il corpo da uomo. Guarda la mia compagna: è incinta, è una donna. Lei è *normale*, e io pure".

Altre che stanno in coppia, se decidono di avere un bambino, a subire un danno è quella che rimane incinta. In caso di separazione, l'altra l'abbandona. Quelle che di solito lasciano le fidanzate sono le lesbiche mascoline. Ho un'amica che sta passando per questo tipo di situazione: la sua compagna, che dice di essere un uomo, le aveva chiesto di avere un bambino; quando la storia è finita, l'ha abbandonata. La mia amica ha preso il bambino e l'ha abbandonato, anche lei, lasciandolo nelle mani della sua famiglia. Il tema dellə figliə² delle lesbiche è

¹ Corsivi nell'originale.

² Nella traduzione si è scelto di usare il fonema /ə/ per rendere l'uso della x nell'originale: ad esempio, "de lxs hijxs" è stato reso con "dellə figliə".

molto grave. Le figlie delle lesbiche guineane normalmente vengono abbandonate da loro stesse e dai loro familiari.

E poi, quando le donne lesbiche vogliono rimanere incinte, non fanno gli accertamenti con i padri scelti. "Scelti"! Parlo così perché non mi è molto chiaro cosa sia *scegliere*. Vanno con un uomo qualsiasi, un cliente e senza preservativo. La cosa più probabile è che nascano bambini con malattie. La cosa certa è che le madri partoriscono con anemia, infezioni di ogni tipo.

Abbiamo avuto vari casi di morti inspiegabili di madri omosessuali. E, visto che in questo paese qualsiasi cosa è stregoneria, non succede nulla: muore la madre, muore il bebè. Lo sai, vero? Non serve che te lo dica: le nostre vite e quelle delle nostre figlie non interessano a nessuno, nemmeno allo Stato guineano.

Un signore del potere giudiziario di questi che hanno studiato in Spagna e se ne vantano, durante un dibattito mi ha detto che "le parole lesbica e checca non ci sono nella Costituzione". Volevo che mi mostrasse le parole "donna eterosessuale" nella Costituzione. Sai cosa mi ha risposto? "Stai zitta, donna. Chi ti ha insegnato a parlare quando lo stanno facendo degli uomini?". Mi sono resa conto che la sua non era solo omofobia. Era *machismo*.

Comunque sia, a dirti la verità, le lesbiche maschiline sono quelle che spesso obbligano le femmine a rimanere incinte. Secondo loro, si sentono realizzati davvero come uomini quando stanno con donne incinte. Pensano come gli uomini guineani, con una sola differenza: non hanno il pene e hanno appese delle tette. L'uomo guineano non si prende cura delle bambine, ma ne vuole almeno dieci. È il suo modo di essere uomo.

Le ragazze con il fisico femminile alla fine sono quelle che si fanno carico delle bambine. E un bebè (io ne ho cinque) è un peso: costa soldi e ti toglie la libertà. E le lesbiche non hanno solo problemi di questo tipo: c'è la prostituzione. Tutte, ma proprio tutte, battono il marciapiede.

La donna comune guineana batte. Le donne lesbiche battono. Ognuna lo fa a suo modo, in maniera diretta o indiretta. E le prime sono quelle maschiline, te lo giuro. Si sentono uomini, ma non hanno nemmeno gli occhi per piangere. Non

riescono a coprire le spese di quelle che loro chiamano “le loro donne”. In Guinea Equatoriale, se a una donna dici che sei il suo uomo, pretenderà che le paghi le spese, le sue e quelle della sua famiglia: *manicure*, trecce, parrucchiera, assorbenti, affitto della casa, cibo, funerali, ecc.

Le lesbiche mascoline sono quelle che si prostituiscono di più. Hanno amanti maschi di nascosto dalle loro “donne”. Se ne servono per i soldi. E non escono con guineani. Guineani? Una lesbica maschia non può uscire con i guineani. Un guineano non riesce a capacitarsi che due donne possano amarsi e, quando le vede, pensa che siano uomini, con una differenza: prima erano donne e con la stregoneria si sono trasformate per assomigliare a loro e rivaleggiare per il potere.

Ad esempio, io sono sposata. Se a mio marito tu dicessi che sono lesbica, prima ti guarderebbe stupito. È un concetto che non entra nella sua testa. Ti chiederà delle prove. Se qualcuno glielo desse, mi butterebbe fuori di casa, direttamente. E io con lui ho dei beni che ho guadagnato lavorando; è per questo che, ogni volta che iniziano a circolare delle dicerie, devo rimanere incinta. Questa è la mia vita. Una diceria, una gravidanza; un'altra diceria, un'altra gravidanza. È il mio modo di essere donna nella famiglia di mio marito e di nascondermi.

Lo faccio perché la gente non continui a parlar male. Con le gravidanze mi giustifico dicendo: “Guardate, sono una donna. Cosa volete di più?”. Quando ci penso, mi chiedo se la mia morte avverrà in una sala parto, perché le gravidanze sono il mio unico modo di normalizzare la femminilità.

I maschi guineani sono ignoranti. Hanno la mente ottusa. Gli stranieri invece capiscono; hanno viaggiato. Il guineano è stupido. Vive sequestrato nel suo stesso paese. Se trovano due donne insieme, la prima cosa che chiedono è chi fabbrica il pene di notte, con la stregoneria, per poi metterlo dentro all'altra. E scoppiano a ridere. Viviamo in un paese in cui tutto viene legato alla stregoneria. Anche la

polizia ci attacca. La polizia di questo paese, se ti arrestano per “lesbianismo”, chiama la televisione, chiamano Olinga, del programma *Vivencias*.³

I poliziotti sono per lo più uomini. Se sei sposata, chiamano tuo marito, perché tra uomini c'è solidarietà. Se sei una donna *single*, mettono in giro la tua faccia in tutti i mezzi di comunicazione affinché nessun uomo possa più innamorarsi di te. L'obiettivo è che ti puntino il dito contro in tutta la Guinea e ti dicano “maledetta lesbica”.

Una lesbica maschia ha due lavori in Guinea: l'Esercito e il calcio. Nell'accademia la violentano e nel calcio non dura molto. Si tratta di due professioni che non vengono valorizzate in questo paese: qui tutto è politica. Se vuoi guadagnare soldi, politica.

Dal lavoro le licenziano e senza buonuscita. Ti racconto il caso di una ragazza che era amministratrice di un'azienda. È poliziotta. È competente ed è portata per il comando. La sua capa le ha offerto una casa; la mia amica ha portato la sua ragazza a vivere con lei. L'informazione che è lesbica è arrivata alla sua capa. Sai perché l'ha licenziata?

L'ha licenziata per paura. Temeva, sentimi bene, temeva che prima o poi l'avrebbe violentata, “perché le lesbiche fanno sesso con tutti e scopano sotto incantesimo”. Testuali parole. E ha detto anche: “Mi scoperebbe sotto incantesimo, dimenticandosi che sono la sua capa. Le lesbiche, quando scopano, vengono possedute come sotto un incantesimo. Non sono in sé quando fanno sesso. Sono uomini che si impossessano dei loro corpi, quando si trasformano di notte, e tirano fuori il pene”.

La mia amica, per porre rimedio alla questione, è rimasta incinta. È una lesbica maschia. Ha intenzione di tornare dalla sua capa per dirle: “Guarda, sono *normale*, sono donna. Non vedi che sono incinta?”. Questo è.

³ *Vivencias* è un popolare programma generalista di TVGE (Televisión de Guinea Ecuatorial), presentato da Norberto Olinga (NdT).

L'amica che è rimasta incinta per normalizzarsi... adesso è chiusa in casa. Non esce. Non parla con nessuno. Non ha amicizie. Prima della gravidanza? Cosa posso dirti... era molto familiare. Con "familiare" voglio dire che conosceva le sue sorelle, cioè, noi, le omosessuali, perché in questo paese di merda possiamo contare solo su di noi. Le famiglie non ci vogliono, non ci rispettano, ci abbandonano dalla pubertà.

Essere omosessuale per me è qualcosa che hai dentro il tuo corpo, ce l'hai dentro di te. Le lesbiche mascoline, se lavorassero, non batterebbero il marciapiede per cercare denaro, cosa che provoca litigi che scoppiano di continuo. Le donne lesbiche che si identificano nel genere femminile esigono, esigono che tu dimostri di essere un uomo. Vogliono che paghi loro tutto, di tutto. Il giorno in cui noi donne omosessuali della Guinea avremo relazioni tra donne saremo felici.

Nella nostra comunità una lesbica maschia con i soldi è come un uomo con i soldi in Guinea: viene perseguitata dalle femmine. Addirittura *le uomini* cambiano; con lei fanno le donne. Il denaro che prendono da lei serve per poter essere uomini davanti alle altre, che sono le loro donne. Voglio dire che un uomo guineano è un uomo se ha soldi. Per questo gli uomini con i soldi hanno donne ovunque. I maschi senza denaro sono sacerdoti: non scopano nemmeno in sogno, perché in questo paese la donna è una cosa che costa un sacco.

Se applichi questo sistema al mondo omosessuale, si trasforma in un disordine generale ed è il segnale che siamo messi male, molto male. Essere uomo e donna non va affatto bene. Le persone sono persone, punto. È da lì che iniziano i casini.

In Guinea pensano che la lesbica sia quella che si veste da ragazzo. Sbagliano. La maggior parte delle donne che vanno con altre donne si vestono da donne. E quelle che si vestono da uomini o hanno fatto *coming out* sono senza speranza e si sentono perse e sono dispiaciute perché non sperano più di diventare uomini, non sperano più nella vita, non sperano più di avere una vita sentimentale stabile, le loro vite sono già finite.

In questo paese non si può fare una legge che consenta quello che facciamo, perché quelli che badano al presidente, i militari, sarebbero i primi scapoli. Sono molto violenti con le donne e hanno una fissa particolare: la maggior parte delle lesbiche sono loro mogli. E, in Guinea, se tocchi un capello a un militare, scateni il caos nel paese, perché sono quelli che hanno il potere.

Un'amica mi ha fatto capire che essere lesbica non è legato al modo di vestirsi: è ciò che sono. Mi preoccupava molto usare gli abiti da ragazzo. Pensavo che i vestiti significassero essere omosessuale. Ora mi vesto da donna e continuo ad essere lesbica. Ho capito finalmente che non sono i vestiti che mi definiscono, ma la mia essenza.

Sono sposata; altrimenti, avrei già perso la vita. Non lascerei mio marito; starei con lui e con una donna. Se vivessi in Spagna, lascerei mio marito. Ho molte amiche che preferiscono andarsene con le loro compagne. Una collega, pochi giorni fa, per poco non è stata uccisa dal suo amante. Era venuto a sapere che lei va con le donne. Andarsene è la soluzione. Andartene lontano, molto lontano dalla Guinea Equatoriale e dall'è nere.

Se il tuo compagno ti scopre... vedrai. Ed è ancora peggio se è nel giro del potere politico. Ti butta per strada e ti proibisce di vedere le figlie che hai partorito con dolore affinché tu non possa passare il cattivo spirito lesbico che possiede il tuo corpo.

La reazione degli uomini cornuti è violenta. C'è stato un periodo in cui mio marito aveva dei sospetti fortissimi. Una volta mi ha seguito fino a casa di un'amica. Ero a casa di una collega con un gruppo di ragazze in salotto e parlavamo delle nostre avventure. Lui è rimasto sulla terrazza. D'improvviso, è entrato, ha chiuso le due porte del salotto. Aveva portato un *machete* e mi ha chiesto quale di quelle presenti fosse la mia donna, chi tra le persone presenti fosse suo marito. Ho salvato la vita delle mie amiche. Sono riuscita a farle uscire fuori. Le botte che non mi ha dato quel giorno... siamo finiti in ospedale. La sua intenzione era di uccidere me e la ragazza con cui stavo.

Per questo a casa mia non vengono delle persone qualsiasi. Mio marito sospetta. La fortuna è che non mi abbia ancora scoperto; se mi scopre, è capace di uccidermi, mi ucciderà.

Ho amiche omosessuali, ma non vengono a farmi visita. Le persone guineane omosessuali sono disgraziate. Le loro conversazioni sono sesso, sesso, sesso; alcool, alcool, alcool. Non riescono ad avere delle conversazioni di spessore. Non parlano di cercare un impegno, un lavoro, di creare delle imprese, figurati.

Essere omosessuale in Guinea significa essere intelligente, perché devi avere una doppia vita, preoccuparti di non farti vedere da nessuno, senza mostrare nulla. Ma non so, le persone omosessuali sono molto dozzinali. Non riescono a fare finta e, se vivi in Guinea, in questo paese, il tempo metterà tutto al loro posto.

Eppure, nonostante tutto, conosco molte ragazze che vogliono passare ad una vita migliore, ma non hanno referenti. A noi lesbiche guineane mancano referenti. Le amicizie sono cattive. Non abbiamo famiglia. Non abbiamo degli esempi da seguire. Alcune escono dalla casa familiare spinte dal gruppo. È un peccato.

Tratto da Trifonia Melibea Obono, *Yo no quería ser madre: vidas forzadas de mujeres fuera de la norma*, Egales, Barcelona-Madrid, 2020, pp. 217-224.