

GUERRA, GUERRE

ANDERGRUND



RIVISTA LETTERARIA E CULTURALE / NUMERO 8, MARZO 2025

Amélie Tazarourte is a young French artist who was born in Stains, in 1996. After graduating from university with a degree in cinema, followed by a DNA from the Strasbourg art school (HEAR) and a master's degree from the Prague design academy (UMPRUM), she continues her artistic research in Berlin. Using different media such as glass, photography and drawing, her work focuses on the notion of storytelling and language; the place it takes in our lives, and in the very structure of our societies.

The Grass, 2025

(ink on paper, 20,6 x 28,5 cm)

I had to draw about war.
Me, a women that never known it.
And yet, i can just turn my tv on and watch the news.
It seems it's war everywhere, all the time.
I could just say "war", and everyone will see,
In their mind, the picture of it.
I had to draw about war, and I felt conflicted.
What do I know?
What I have seen?
I have seen nothing.
Empty fields,
Human-made hills,
Silence, and grass
Everywhere, all over,
Only grass.



Andergraund Rivista

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

Direttrice:

Martina Mecco.

Direzione:

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

Impaginazione:

Silvia Girotto.

Logo:

Martina Santurri.

Sito internet: www.andergraundrivista.com

E-mail: andergraundrivista@gmail.com



◀ ■ ● **Indice**

REDAZIONE	
Nota editoriale	1

Introduzione

ANDREA BRASCHAYKO	
<i>Una guerra alla Storia: il ruolo della storiografia nell'invasione russa dell'Ucraina</i>	3
<i>A War on History: The Role of Historiography in the Russian Invasion of Ukraine</i>	

Sezione Balcani

ALICE BETTIN	
<i>“Il ponte sulla Drina” : metafora di abbandono della rivalità nella tormentata terra balcanica</i>	10
<i>“The Bridge on the Drina” : a Metaphor for Abandonment of Rivalry in the Troubled Balkan Land</i>	

MARCO JAKOVLJEVIĆ	
<i>“Minuetto per chitarra” : l’antieroe partigiano di Vitomil Zupan</i>	16
<i>“A Minuet for Guitar” : Vitomil Zupan’s Partisan Anti-hero</i>	

LARA PASQUINI PERROTT	
<i>L’esperienza alienante della Prima guerra mondiale nel Dnevnik o Čarnojeviću (1921) di Miloš Crnjanski</i>	21
<i>The Alienating Experience of the First World War in “Dnevnik o Čarnojeviću” (1921) by Miloš Crnjanski</i>	

ANITA REDZEPI	
<i>Lo stupro come strategia militare in Bosnia ed Erzegovina</i>	28
<i>Rape as a Military Strategy in Bosnia and Herzegovina</i>	

LAURA RENESTO	
<i>Tutte le “nostre” guerre: la guerra, i suoi protagonisti e le sue vittime visti da Maruša Krese</i>	36
<i>All “Our” Wars: War, Its Protagonists and Victims Seen by Maruša Krese</i>	

Sezione Magiaristica

JESSICA ALFIERI	
<i>La Guerra nella letteratura ungherese: il caso di “Abigail” di Magda Szabó</i>	43
<i>War in Hungarian Literature: The Case of “Abigail” by Magda Szabó</i>	





NICOLÒ DAL BELLO	
<i>“Dopo vent’anni, finalmente vogliamo tornare a casa”</i> : guerra e non-ritorno tra Ágota Kristóf e Sándor Márai	47
<i>“After Twenty Years, We Finally Want to Go Home”</i> : War and Non-return between Ágota Kristóf and Sándor Márai	
Sezione Russistica	
SARA DEON	
<i>Punti di vista: le guerre in Cecenia secondo Arkadij Babčenko e Jonathan Littell</i>	55
<i>Perspectives: the Chechen Wars According to Arkady Babchenko and Jonathan Littell</i>	
MARIANNA DI LABBIO	
<i>I versi segreti di Gennadij Gor dalla Leningrado assediata</i>	61
<i>Gennady Gor’s Secret Poetry from Besieged Leningrad</i>	
MARELLA FASANO	
<i>I cadaveri ricordano e pensano ad alta voce: la poesia dell’assedio di Gennadij Gor</i>	66
<i>Corpses Remember and Speak aloud: Gennady Gor’s Siege Poetry</i>	
CATERINA ESPOSITO	
<i>Il duello silenzioso tra popolo e Stato: la guerra altrá in “Vita e Destino” di Vasilij Grossman</i>	71
<i>The Silent Duel between People and State: the Other War in “Life and Fate” by Vasilij Grossman</i>	
OLGA FERRARO	
<i>“Requiem” di Anna Achmatova: una prospettiva di guerra sussurrata</i>	76
<i>Anna Akhmatova’s “Requiem”: a “Whispered” Perspective of War</i>	
CHIARA FOSCOLO FORACAPPA	
<i>Il dissenso creativo in Russia contro la guerra in Ucraina: forme contemporanee di linguaggio esopico</i>	81
<i>Creative Dissent against the War in Ukraine: Contemporary Forms of Aesopian Language</i>	
ELEONORA MANCINELLI	
<i>Radio Leningrado e le sue voci: la funzione salvifica della letteratura durante l’assedio</i>	90
<i>Radio Leningrad and Its Voices: the Saving Function of Literature During the Blockade</i>	
ARIANNA MINONZIO	
<i>Il dramma della guerra civile russa nelle pagine de “La guardia bianca” di Michail Bulgakov</i>	96
<i>The Drama of the Russian Civil War in the Pages of Mikhail Bulgakov’s “The White Guard”</i>	
CLAUDIA PALLI	
<i>La guerra letta attraverso la musica dei Shortparis</i>	102
<i>War through the Lens of Shortparis’ Music</i>	





- MICHELA ROMANO
“Скажешь ‘война’ – и угадаешь наверняка”: propaganda, dissenso e verità nella letteratura Russa di ieri e oggi 109
“Скажешь ‘война’ – и угадаешь наверняка”: Propaganda, Dissent, and Truth in Russian Literature of Yesterday and Today
- MARIA VITTORIA ROSSI
Non solo eroi: l’umanità sotto assedio in “Živye kartiny. Dokument-skazka” di Polina Barskova 116
Not Only Heroes: Humanity Under Siege in “Zhivye kartiny. Dokument-skazka” by Polina Barskova
- ELEONORA SMANIA
“Sappiamo soffrire e raccontare come soffriamo”: il dolore femminile in *“La guerra non ha un volto di donna”*. 124
“We Can Suffer and We Know How to Tell It”: Female Pain in *“The Unwomanly Face of War”*
- ANNA SOKOLOVA
Tra Bianchi e Rossi: le sfumature della guerra civile in “Broneparochody” di Aleksej Ivanov 130
Between Whites and Reds: The Shades of Civil War in Aleksej Ivanov’s “Broneparokhody”
- Sezione Germanistica**
- SILVIA GIROTTO
L’intellettuale come ri-educatore alla democrazia: il romanzo postbellico “Zeit zu leben, Zeit zu sterben” di Erich Maria Remarque 138
Intellectual as Re-educator to Democracy: The Post-war Novel “A Time to Love and a Time to Die” by Erich Maria Remarque
- VIVIANA SANTOVITO
Una Via Crucis tra le bombe nell’assordante silenzio di Dio. Il dramma degli attacchi aerei in “Vergeltung” di Gert Ledig 146
A Way of the Cross among the Bombs in the Deafening Silence of God. The Tragedy of Air Strikes in Gert Ledig’s “Payback”
- Sezione Ucrainistica**
- CLAUDIA FIORITO
L’Ucraina nei festival cinematografici in Occidente: un resoconto sulla rappresentatività della guerra all’interno della dimensione festivaliera (2014-2024) 152
Ukraine in Western Film Festivals: A Report on the Representation of War within the Festival Circuit (2014-2024)





FABIO MOSCO	
<i>L'eccidio di Babij Jar fra testimonianza diretta e trauma generazionale: una comparazione tra Anatolij Kuznecov e Katja Petrowskaja</i>	158
<i>The Slaughter Of Babi Yar between Direct Testimony and Generational Trauma: a Comparison between Anatoly Kuznetsov and Katja Petrowskaja</i>	
SARA RAVAIOLI	
<i>Il romanzo Dnevnik Majdana e il paradosso identitario nelle riflessioni di Andrej Kurkov</i>	165
<i>The Novel "Dnevnik Majdana" and the Identity Paradox in Andrei Kurkov's Reflections</i>	
Interviste	
a cura di MARTINA MECCO	
<i>Confini e fronti. Intervista al fotografo Mateusz Baj</i>	171
<i>Borders and Fronts. Interview with the Photograph Mateusz Baj</i>	
a cura di MICHELA ROMANO	
<i>Diffondere la resistenza. Intervista a Linor Goralik</i>	175
<i>Spreading Resistance. Interview with Linor Goralik</i>	
a cura di MARTINA MECCO e MARCO JAKOVLJEVIĆ	
<i>"Descrivevo conflitti armati, scelte storiche, svolte storiche". Intervista a Wojciech Jagielski</i>	181
<i>"I Described Armed Conflicts, Historical Choices, Historical Breakthroughs". Interview with Wojciech Jagielski</i>	
Apparato iconografico	188





Con “Guerra. Guerre” *Andergraund Rivista* giunge al suo ottavo numero tematico. La rivista, che rimarca qui la sua indipendenza da ogni organo istituzionale, nonché la volontà di continuare lungo questa linea, è nata in tempi pandemici in cui regnava un’ovattata e illusoria parvenza di pace. In seguito all’invasione su larga scala dell’Ucraina avvenuta il 24 febbraio 2022, la rivista ha deciso di mettere a tacere le sue attività per circa un mese, rimandando l’uscita del suo numero dedicato ad “altre realtà”. Se la redazione era stata in grado di indagare forme di realtà altre, si trovava ossimoricamente impossibilitata a investigare le incrinature del reale che si andava avviluppandosi di fronte agli occhi di spettatori seduti sui loro comodi divani o alle loro scrivanie. In seguito all’invasione su larga scala dell’Ucraina, la domanda, che ancora oggi ci si continua a porre, suonava come un sordo e ridondante *che fare?* Insieme alle amiche e colleghi di *Russia in Translation* – realtà indipendente che avrebbe chiuso pochi mesi dopo proprio a fronte dello svilupparsi degli eventi – le russiste della redazione si sono organizzate per mettere insieme una piccola officina di traduzione che potesse dar voce, in Italia, alle giornaliste della *Novaja Gazeta*, prima che pochi mesi dopo questa fosse forzata a chiudere i battenti. Un’altra iniziativa è stata la pubblicazione dello speciale sul cinema ucraino, *Campi lunghi. Campi di grano. Campi di battaglia*”, spinto dalla volontà di comprendere come la situazione geopolitica ucraina si riflettesse nel contesto cinematografico. Tuttavia, queste iniziative non hanno esaurito la necessità della rivista di investigare questo tema. Da quest’ultima nasce il numero “Guerra. Guerre”: la redazione ha deciso di analizzare il macrotema della *guerra* in senso plurale, evitando qualunque limite temporale e, restando entro i confini delle aree indagate, spaziale. Lo scopo non è in alcun modo quello di spiegare cosa sia la guerra ma di indagarne il ventaglio di possibilità di rappresentazione di quest’ultima, da un punto di vista tematico, linguistico e figurativo.

Il numero si apre con un contributo introduttivo ad opera di Andrea Braschayko, “Una guerra alla Storia: il ruolo della storiografia nell’invasione russa dell’Ucraina”, che si concentra sulla guerra in Ucraina, ponendo particolare enfasi sulla crucialità della narrazione storica e della manipolazione ideologica di quest’ultima.

La sezione dedicata ai Balcani è introdotta da Alice Bettin, che analizza il capolavoro dello scrittore jugoslavo Ivo Andrić *Il ponte sulla Drina*, riflettendo sul ponte di Višegrad, in Bosnia, come topos letterario e simbolo della dicotomia convivenza-conflitto tra culture nei Balcani. A questo contributo segue quello di Marco Jakovljević, che prende in esame *Minuetto per chitarra*, controverso romanzo sulla Seconda guerra mondiale che propone il punto di vista di un partigiano jugoslavo dello scrittore sloveno Vitomil Zupan. Lara Pasquini Perrott approfondisce *Il diario di Čarnojević* di Miloš Crnjanski, focalizzandosi sull’esperienza alienante della guerra e sui devastanti effetti delle armi moderne sui soldati, così come rappresentati da Crnjanski. Segue il contributo di Anita Redzepi che affronta il ruolo dello stupro come strategia militare durante la guerra in Bosnia. La sezione di balcanistica si chiude con la traduzione, a cura di Laura Renesto, di alcuni estratti del libro della scrittrice slovena Maruša Krese *Vse moje vojne*, una raccolta di testimonianze e riflessioni sui conflitti in varie aree del mondo, tra cui la Bosnia e la Palestina.

La sezione di Magiaristica accoglie due contributi. Il primo di Jessica Alfieri è dedicato a *Abigail* di Magda Szabó, romanzo che offre una prospettiva unica sugli impatti psicologici e sociali della Seconda guerra mondiale. Il secondo, redatto da Niccolò Dal Bello, analizza la componente memoriale e autobiografica nei romanzi in cui le memorie di Ágota Kristóf convergono nella creazione di *traumascesapes*.

La sezione di Russistica si apre con l’articolo di Sara Deon che si pone come obiettivo un’analisi comparata della visione delle guerre cecene offerta





da Arkadij Babčenko e dal giornalista Jonathan Littell. Seguono due contributi dedicati al poeta russo Gennadij Gor. Marianna Di Labbio, propone una panoramica che mostra l'evoluzione della poetica di Gor a cui segue la traduzione di due componimenti ad opera di Marella Fasano. L'articolo di Caterina Esposito si concentra sulla rappresentazione della guerra nel capolavoro di Vasilij Grossman, *Vita e destino*. Un altro contributo dedicato alla poesia russa del Novecento è quello di Olga Ferraro che si propone di analizzare la dimensione "sussurrata" della guerra in Anna Achmatova. L'articolo di Elena Mancinelli presenta le voci legate a Radio Leningrado durante l'assedio della città da parte delle truppe naziste. Arianna Minonzio realizza invece uno studio della rappresentazione bulgakoviana della guerra in *La guardia bianca*. La restante parte degli articoli della sezione è invece incentrate sull'espressione culturale russa contemporanea. L'articolo di Chiara Foscolo Foracappa e quello di Michela Romano indagano forse e strategie del dissenso russo contemporaneo nei confronti dell'invasione su larga scala dell'Ucraina, il primo attraverso lo spettro linguistico e il secondo culturale-letterario. Claudia Palli incentra il suo sguardo sul dissenso nella musica del gruppo Shortparis, proponendo un'analisi stilistico-tematica dei testi di alcune canzoni. L'articolo di Eleonora Smania è dedicato alla forma del reportage sviluppata da Svetlana Aleksievič nel suo celebre *roman golosov La guerra non ha un volto di donna*. L'articolo di Anna Sokolova analizza la rappresentazione della natura tragica e assurda della guerra divice russa nel romanzo di Aleksej Ivanov *Broneparochody*. Infine, la sezione propone anche un estratto della pièce *Živye kartiny. Dokument-skazka* di Polina Barskova nella traduzione di Maria Vittoria Rossi.

La sezione di Germanistica presenta in questo numero due articoli, il primo dei quali è firmato da Viviana Santovito. In esso si propongono presentazione e analisi di *Vergeltung* di Gert Ledig, in cui si rivela la cruda realtà della vita civile durante il secondo conflitto mondiale, espressa

attraverso un attimo di vita dei suoi cittadini. Segue l'articolo di Silvia Giroto, un approfondimento sul ruolo di guida nella rinascita dell'intellettuale di fronte ai tragici eventi della Seconda guerra mondiale attraverso l'esempio della figura dello scrittore Erich Maria Remarque e l'analisi del suo romanzo *Zeit zu leben, Zeit zu sterben*.

La sezione di Ucrainistica si apre con l'articolo di Claudia Fiorito dedicato alla presenza di film ucraini nella dimensione festivaliera internazionale. Segue uno studio comparato di Fabio Mosco che si propone di analizzare due diverse rappresentazioni dell'eccidio di Babij Jar in Anatolij Kuznecov e Katja Petrowskaja. Infine, la sezione si chiude con un'indagine del paradosso identitario nell'opera di Andrej Kurkov *Dnevnik Majdana*.

Alla classica suddivisione in macroaree linguistiche si aggiunge una sezione ulteriore, ovvero quella delle interviste, all'interno della quale fanno capolinea tre contributi. La sezione si apre con un'intervista al fotografo polacco Mateusz Baj, che da anni attendeva di essere pubblicata in quanto respinta da altri contesti perché "troppo politicizzata". La seconda intervista è invece avvenuta con una figura cardine del dissenso russo contemporaneo, Linor Goralik, caporedattrice della rivista ROAR. La terza intervista è una conversazione avvenuta attraverso uno scambio epistolare con il reporter polacco Wojciech Jagielski, una delle figure di spicco del reportage polacco, con il quale si è discussa la sua esperienza nelle guerre cecene.

La redazione ci tiene a ringraziare tutti coloro che da anni supportano il progetto, chi ha contribuito al crowdfunding per il pagamento del sito, la LibrOsteria per aver fornito uno spazio fisico per gli eventi organizzati dalla rivista nonché tutti quegli ospiti che sono passati e passeranno.





Una guerra alla Storia: il ruolo della storiografia nell'invasione russa dell'Ucraina

Andrea Braschayko

Abstract

A War on History: The Role of Historiography in the Russian Invasion of Ukraine

The historical narrative surrounding Ukraine has become crucial in the context of the ongoing conflict with Russia, particularly since Moscow's full-scale invasion on 24 February 2022. This introduction explores the complex historical roots of Ukrainian identity and statehood, from the Kyivan Rus era to the Soviet period, and examines the impact of events such as the Holodomor, the Second World War and Soviet historiographical suppression on Ukrainian national memory. It also discusses the competing interpretations of history offered by Vladimir Putin and Ukrainian scholars, highlighting Ukraine's struggle to regain its historiographical autonomy after the dissolution of the Soviet Union. The role of Western scholarship and the Ukrainian diaspora in shaping the Ukrainian narrative is analysed, as are the tensions between ethno-centric and civic concepts of nationhood. The study concludes by assessing the transformative impact of the recent war on Ukrainian identity, highlighting its resilience and potential pathways towards an inclusive national framework amidst external aggression and internal diversity.

La mitologia cosacca, i banderisti e la Grande Guerra Patriottica, la Rus' di Kyiv, il genocidio dell'Holodomor, Lenin e Stalin, una presunta Novorossija: la Storia è stata, più che in altre guerre, al centro della contesa fra ucraini e russi in seguito all'invasione di Mosca del 24 febbraio 2022. Una vera e propria ossessione per Vladimir Putin: alcuni ritengono che l'intenzione dell'autocrate russo di invadere Kyiv si potesse scorgere tra le righe de "Sull'unità storica di russi e ucraini" ("Ob istoričeskom edinstve russkich i ukraincev"), il saggio di revisionismo storico sui rapporti secolari fra russi e ucraini scritto da Putin e pubblicato il 12 luglio 2021 sul sito ufficiale del Cremlino.



Al contempo, la stessa identità di Volodymyr Zelens'kyj – ebreo russofono ucraino – è emblematica della complessità della Storia dell'Ucraina. L'analisi del contesto storico in cui si è sviluppata la graduale formazione di un'identità ucraina, così come i tentativi di riprodurre una statualità che rappresentasse quest'ultima, processi quasi sempre dipendenti dagli sviluppi politici più ampi dell'Europa centro-orientale, hanno il merito di fornire nuove prospettive sui significati attribuiti dall'Ucraina e dagli ucraini alla propria guerra di resistenza iniziata nel 2022 – o, secondo altri, nel 2014, se non prima –, aiutando a comprendere meglio i principali *talking points* della propaganda putiniana.

Nel 1995 lo studioso americano Mark von Hagen intitola provocatoriamente un suo articolo "Does Ukraine have a history?", riflettendo su una





mancanza non fattuale, quanto formale: il popolo e le istituzioni ucraine avevano sì un passato, e dunque una storia, ma non possedevano una tradizione storiografica a sé stante rilevante per la comunità accademica e politica internazionale, cioè una *Storia* dell'Ucraina. Di certo, in quel momento si trattava di un obiettivo ambizioso. Erano passati appena quattro anni dalla fuoriuscita dell'Ucraina dall'oblio storiografico dell'Unione Sovietica. La memoria ucraina si stava appena risvegliando dal lungo sonno di un'amnesia forzata, quella di un'epoca in cui la ricerca storiografica era distorta da una apparentemente innocua prospettiva di “*fratellanza dei popoli*” (von Hagen 1995: 663), iniziata durante lo stalinismo per nascondere sotto il tappeto della lotta di classe le gravi, e numerose, tragedie avvenute durante il primo quarto di secolo dell'Unione Sovietica.

L'amnesia collettiva era inevitabilmente favorita dalla comunicazione politica sovietica e stalinista, che tendeva a minimizzare le conseguenze sociodemografiche, psicologiche e politiche della vittoria (Cfr. Ellman – Maksudov 1994). Allo stesso tempo, Dopo il 1945, anche molti ucraini avevano un desiderio principale: dimenticare il passato, celebrare la vittoria della Grande guerra patriottica in modo superficiale, senza scavarne sino in fondo i dettagli: il silenzio di/su tragedie “nazionali” come l'Holodomor, ma pure l'Olocausto e i massacri della Volinia: “*la versione sovietica del passato era conveniente, perché nascondeva i traumi*” (Hrytsak 2023: 330), ha scritto lo storico ucraino Jarsolav Hrytsak nel suo celebre lavoro *Storia dell'Ucraina. Dal Medioevo a oggi*, edito anche in italiano da il Mulino.

Negli anni Novanta, l'Ucraina non ha però potuto fare a meno di *ricordare* la sua storia: cioè quella di un territorio in cui la violenza più efferata era stata perpetrata, nei secoli precedenti, tra le diverse comunità, gruppi etnici ed entità statali che anelavano il controllo di una zona la cui strategicità è difficile da sopravvalutare. Andava però trovato anche un senso *storico* a quelle tragedie, un

cammino definito e coerente che aveva portato l'Ucraina a essere uno Stato sovrano a partire dal 1991. Una questione che sin dall'indipendenza è stata urgente al pari della scelta del suo futuro; ben presto, una delle tragedie più dolorose, l'Holodomor, ovvero la carestia sovietica del 1932 e 1933, avrebbe contribuito a plasmare una parte dell'identità ucraina (Cfr. Kasianov 2010).

Von Hagen notava come nella storiografia occidentale la questione dell'Ucraina fosse stata fino ad allora affrontata come quella di una nazione “*in cerca delle sue radici*” (Von Hagen 1995: 658), la cui storia difficilmente poteva essere scissa dalla complessa situazione delle popolazioni non-storiche dell'Europa centro-orientale, soggette al dominio di tre dinastie imperiali – Asburgo, Romanov e Hohenzollern – fino alla Prima guerra mondiale.

Durante la seconda metà del XX secolo, le rivendicazioni ucraine cercarono di trovare un patrocinio in Occidente, una *advocacy* accademica e culturale che rendesse possibile il passaggio a rivendicazioni politiche. Questo lavoro fu svolto prevalentemente dagli storici della diaspora ucraina, in particolar modo negli Stati Uniti e in Canada; tuttavia, la questione ucraina rimase spesso ai margini del dibattito accademico durante gli anni dell'epoca sovietica (Cfr. Kasianov – Ther 2009).

Alcuni decenni prima di Von Hagen, nel contesto storico – ma non geografico – della Repubblica Socialista Sovietica (RSS) Ucraina, uno dei pionieri nello studio del pensiero politico ucraino, lo storico canadese di origini galiziane Ivan Lysiak Rudnytsky, aveva sottolineato come “*lo studio dell'Ucraina contemporanea sia [stato] di dominio della scienza politica piuttosto che della storia, e la maggioranza delle ricerche in questo campo siano state compiute dagli scienziati politici*” (Rudnytsky 1972: 235). Secondo Rudnytsky, il paradigma della storia nazionale, il suo tema centrale, era quello del processo di





formazione statale di una nazione ucraina (Cfr. Hrytsak 2023).

Si definisce però l'esistenza stessa dell'Ucraina in quanto un dato di fatto: parafrasando lo storico statunitense Timothy Snyder, in questa sede ci si chiede *why the nations are*, piuttosto di come avrebbero potuto non essere. Come peraltro scrive lo storico britannico Andrew Wilson nella prefazione della quarta edizione del suo libro dall'eloquente titolo *Ukrainians. An unexpected nation* (2015), le pronunciate differenze etniche, religiose, linguistiche e regionali hanno posto, nel passato, dubbi sulla fattibilità pratica di costituire una nazione ucraina legittimabile dalle sue numerose anime. Ciononostante, una nazione inaspettata è in ogni caso una nazione – né più né meno delle altre (Cfr. Wilson 2015).

Conseguentemente, divenendo un soggetto politico indipendente, l'Ucraina ha acquisito il diritto ad avere un futuro soggettivo e ciò ha una prima legittimazione nel passato più recente: gli eventi successivi alla dissoluzione dell'Unione Sovietica e la progressiva decostruzione dei suoi miti storici rispondono da soli all'ulteriore domanda di Von Hagen: "*Should Ukraine have a history?*".

Avere una narrazione storiografica sufficientemente condivisa si è rivelata un'esigenza resa ancor più stringente, quanto di difficile raggiungimento, dopo gli eventi iniziati con le proteste di Euromaidan del 2013-2014 e al successivo clima di polarizzazione foriero, volente o nolente, dei tragici eventi che il successivo decennio della Storia moderna ucraina ha conosciuto: in questo senso, entrava nel vivo il dibattito fra concezioni più o meno etnocentriche e nazionaliste della storiografia nazionale, in un territorio in cui la concezione civica della nazione era per altri versi necessaria al fine di un equilibrio sociale. Ciò in virtù della compresenza di diverse minoranze, di cui quella russa era la principale, lungi dall'essere l'unica.

Allo stesso tempo, la duplice interpretazione filologica della parola Ucraina come *krajina* ("paese") – simile alla definizione delle popolazioni germaniche alla propria come terra come *Deutschland*, "paese del popolo" (Cfr. Hrytsak 2023) – ma anche "terra di confine" – *u* ("presso, al") *kraj* ("confine"), linea di frontiera fra diversi tipi di civilizzazione, culture, religioni e poi Imperi ed entità statali, rende necessario oggi un approccio transnazionale alla storiografia e allo studio dell'etnogenesi ucraina (Cfr. Plochy 2007).

Molti sono gli elementi che hanno determinato l'ibridismo culturale e identitario delle regioni poi riunite nell'Ucraina in epoca moderna. Ciò non significa che il concetto di etnia non abbia avuto un ruolo fondamentale nelle rivendicazioni dei nazionalisti ucraini durante l'Ottocento, e con ancora più veemenza nel Novecento – Stepan Bandera è l'esempio più celebre e citato, nei lavori accademici come nella propaganda politica –, nella volontà primaria di differenziarsi da russi e polacchi.

Tutt'altro: lo storico ucraino-canadese Serhiy Yekelchuk (2020) nota come la parola ucraina per definire la nazione, *natsiia*, abbia un significato differente dall'inglese *nation*, comunemente inteso come sinonimo di Stato.

Il celebre slogan "Gloria all'Ucraina" (in ucraino *Slava Ukraini*) è un saluto nazionale ucraino, spesso accompagnato dalla risposta "Gloria agli eroi" (*Heroyam Slava*), e dalla seconda strofa, "Gloria alla Nazione" (*Slava Natsii*) a cui viene risposto "Morte ai nemici" (*Smert' voroham*). Apparso per la prima volta durante la guerra di indipendenza ucraina tra il 1917 e 1921, nel contesto della Rivoluzione russa, ha avuto maggiore diffusione nel movimento ultranazionalista OUN con alcune variazioni puntate all'esaltazione dei suoi leader (Cfr. Rossolinski-Liebe 2014). Nel 2018 è divenuto il saluto ufficiale delle forze armate, per poi acquisire notorietà internazionale a partire dall'invasione su





larga scala della Russia nel febbraio 2022, venendo largamente decontestualizzato rispetto all'uso originale.

La *natsiia*, alla cui gloria viene dedicata la seconda parte dello slogan *Slava Ukraini*, viene intesa come una comunità etnica di persone la cui origine, linguaggio e cultura sono comuni ma a cui è storicamente mancato il requisito fondamentale: il possesso di un'entità statale indipendente.

Secondo una prospettiva costruttivista, questi legami non avrebbero potuto formare una nazione senza un esplicito riconoscimento di essi, in assenza, cioè di una comunità *immaginata* che si differenziasse dall'*altro*, come pure dalla risoluzione delle potenziali problematiche di convivenza degli ucraini, in quanto gruppo etnico auto-percepitosi come omogeneo, con le comunità polacche, russe ed ebraiche nelle diverse regioni riunite negli attuali confini dell'Ucraina. Una questione ricorrente nelle rivendicazioni ultranazionalistiche ucraine fra XIX e XX secolo, e che esploderanno con particolare violenza tra il 1930 e il 1950.

D'altra parte, come nota Hrytsak (2023), un'altra importante distinzione etimologica è tra *narod* (popolo) e *natsiia* (nazione), spesso usati in modo intercambiabile in Galizia su influenza della terminologia polacca. “Una nazione è un popolo che vuole vivere una propria vita politica autonoma (cioè, avere uno stato nazionale)”, tuttavia “spesso è impossibile stabilire una distinzione chiara e univoca tra popolo e nazione” (Hrytsak 2023: 138).

Già un secolo prima delle domande di Von Hagen, gli intellettuali ucraini avevano provato a ricostruire le proprie radici attraverso la produzione storiografica di massa, quasi ottant'anni in ritardo rispetto a polacchi e russi (Cfr. Plokhy 2007). La frase dello storico americano di origine armena Ronald Grigor Suny secondo cui “la storia come disciplina ha contribuito alla formazione delle

nazioni” (Suny 2000: 589) trova conferma nella figura di Mychajlo Hruševs'kij, un professore di Storia ucraina dell'Università di Leopoli, nato in Polonia da una famiglia russa. La sua colossale opera del 1898, *Storia dell'Ucraina-Rus'*, presentava per la prima volta lo sviluppo storico ucraino come un processo totalmente separato da quella russo (Cfr. Plokhy 2015). La narrazione storiografica dell'Impero Zarista, da Pietro I in poi, rivendicava la visione di un *continuum* storico e identitario panrusso dalla fondazione di Kyiv fino a quella di Mosca e San Pietroburgo (Cfr. Kappeler 2009).

Non si trattava dunque solamente di *ri*-scrivere la storia di un popolo, ma definire le basi della sua fondazione per legittimarne il presente, soprattutto nei confronti di coloro che cominciavano a essere percepiti, seppur da una minoranza interna alle élite cittadine, come oppressori *storici*: una prospettiva che diventerà definitivamente *mainstream* solamente dopo il 24 febbraio 2022.

Hruševs'kij sfida la narrazione russa, proclamando la Rus' di Kyiv come un'eredità storica ucraina, la sua prima formazione proto-statale, che ha poi burrascosamente trovato continuità nel Principato di Galizia e Volinia, all'interno del Granducato di Lituania, e raggiunto la maturità nell'età dell'oro dell'Etmanato cosacco autonomo tra i ranghi della *Rzeczpospolita* polacco-lituana.

L'esperienza cosacca veniva celebrata dalla scuola storiografica populista di Hruševs'kij, così come da una crescente rappresentanza degli storici – e non solo, basti pensare alla presenza della simbologia cosacca nell'esercito e nella cultura di massa – dell'Ucraina contemporanea, per il mito dei suoi valori libertari in opposizione ai dominatori stranieri, vale a dire contro l'egemonia aristocratica dei polacchi e quella dispotica russa (Cfr. Kappeler 2009).





Nonostante non avesse mai raggiunto l'indipendenza per come intesa dallo *ius gentium*, l'autonomia cosacca, attraverso forme primordiali di democrazia militare e protezione delle classi contadine dall'oppressione della schiavitù sofferta nelle entità statali circostanti, aveva ispirato le classi intellettuali ucraine dell'Ottocento nella formulazione di una visione della statualità ucraina libertaria e ribelle verso i più potenti vicini-dominatori, oltre alla presunzione di possedere una maggiore vocazione libertaria e democratica rispetto agli stessi (Cfr. Cella 2021). Non finirà bene: il celebre “dono” della Crimea da parte di Nikita Chruščëv avvenne nel 1954, durante le celebrazioni del trecentesimo anniversario del trattato di Perejaslav del 1654, in seguito al quale i cosacchi si allevano con lo Zarato russo, diventandone de facto un proto-Stato vassallo.

Il primo tentativo politico di indipendenza dell'Ucraina moderna avrà luogo, invece, durante gli ultimi mesi della Prima guerra mondiale, legato a doppio filo con i processi di imminente dissoluzione degli Imperi centrali, di cui il crollo fine della dinastia zarista in Russia è stato il *trigger* fondamentale. Nonostante le istanze nazionali ucraine stessero assumendo forma già nei decenni precedenti alla Grande Guerra, in particolare tra le classi borghesi e intellettuali cittadine, a dare spinta al primo tentativo indipendentista ucraino sono i contemporanei collassi degli imperi austro-ungarico e russo, le due entità sovranazionali in cui la maggioranza della popolazione di etnia ucraina era incorporata nel primo Novecento.

L'esperienza indipendentista ucraina – o meglio le sue varie forme, dal socialismo di Petljura alla dittatura di Skoropadskij, fino all'autonomismo anarchico di Nestor Makhno – fallì durante la guerra civile tra il 1917 e il 1921. A prevalere fu la prospettiva bolscevica sulla nazione ucraina espressa nella SSR Ucraina, che tuttavia nei primi decenni mancava delle sue regioni occidentali e meridionali. In modo alquanto paradossale, fu proprio Stalin – autore di crimini contro l'umanità

(anche) contro gli ucraini negli anni Trenta – a unificare “*in nome dell'Ucraina, e non della Russia*” (Rudnytsky 1972: 243) queste regioni con alta presenza etnica ucraina e ucrainofona con le altre regioni della SSR Ucraina alla fine della Seconda guerra mondiale, dando vita a quella mappa dell'Ucraina internazionalmente riconosciuta per cui Putin ha “accusato” Lenin nel suo discorso del 22 febbraio 2022.

A quale prezzo fu raggiunta questa unificazione – con l'importante eccezione della Crimea, come accennato annessa nel 1954? La violenza tra il 1914 e il 1945 aveva inevitabilmente segnato la cultura e l'identità ucraina per le generazioni a venire. Come ha scritto dopo l'invasione russa su larga scala lo scrittore ucraino di lingua russa Aleksej Nikitin, in un articolo tradotto in italiano per la rubrica di Memorial Italia sull'“Huffington Post”, “*la storia della cultura ucraina è la storia delle quattro principali culture che esistevano in Ucraina all'inizio del secolo scorso: polacca, ebraica, ucraina e russa*” (Nikitin 2022).

L'interconnessione fra queste culture sul suolo ucraino era sia causa che effetto di una *entangled history*, cioè una storia correlata fra le etnie e culture maggioritarie fra le diverse minoranze presenti nell'attuale territorio ucraino, fra cui spiccano pure le presenze secolari di tatars di Crimea, ungheresi, romeni, armeni, bulgari, tedeschi, serbi e bielorusi. In conseguenza della violenza della prima metà del Novecento, questi gruppi

“*non scomparvero del tutto, ma la loro percentuale nella popolazione dei territori ucraini si ridusse drasticamente da un 20-30% a un 1-2% del dopoguerra. Diventarono minoranze insignificanti. L'unico gruppo che non solo non ridusse la propria presenza, bensì la incrementò, furono i russi. Ma in generale l'Ucraina diventò fin troppo omogenea dal punto di vista etnico e molto meno comunità rurale; in due parole, diventò una nazione moderna.*” (Hrytsak 2023: 296)





Negli ultimi tre anni, quegli ucraini la cui coscienza nazionale si è lentamente formata durante il Novecento, ma soprattutto quegli stessi russi etnici spesso diventati ucraini dal punto di vista civico residenti nelle aree urbane del sud-est, sono stati le prime vittime degli attacchi quotidiani dell'esercito del Cremlino. Se l'annessione della Crimea e il conflitto civile internazionalizzato in Donbas, con il supporto russo decisivo per tenere a galla i separatisti locali, sono stati circoscritti a specifiche province, l'attacco del 24 febbraio 2022 si è rivelato totale, dal punto di vista geografico e mentale. Al contrario delle aspettative dell'establishment russo, la guerra non ha scopercchiato l'artificialità della nazione ucraina, ma ha piuttosto rafforzato il suo desiderio di emancipazione e differenza rispetto all'aggressore russo, soprattutto in quella fetta di popolazione che in passato non trovava motivo di definirsi in quanto ucraina o in quanto russa. In questo senso, l'invasione russa del 2022 è stata una battaglia di resistenza nazionale per l'Ucraina, ridefinendo il concetto stesso di nazionalità ucraina.

Se a prevalere saranno le sue concezioni più etnocentriche, o viceversa quelle più aperte o inclusive, dipenderà dalle conseguenze sociali, politiche e geografiche di un eventuale accordo di pace e congelamento della guerra, di cui si parla a gran voce dopo l'insediamento del quarantacinquesimo presidente americano Donald Trump. Pur di fronte alla prospettiva di concessioni territoriali e di una "sconfitta" tecnica sul campo, l'Ucraina ha conquistato, tra il 2022 e il 2025, la sua vittoria più importante: milioni di persone, con prospettive diverse se non contrastanti, sono ancora disposte a discutere fra loro per trovare un percorso condiviso all'interno della stessa comunità. L'Ucraina continuerà a esistere, come qualsiasi Stato, artificiale a modo suo.

Bibliografia:

- Georgiy Kasianov – Philipp Ther (eds.), *Laboratory of Transnational History: Ukraine and Recent Ukrainian Historiography*, Budapest, Central European University Press, 2009.
- Georgiy Kasianov, Philipp Ther, "Introduction", in Idem (eds.), *Laboratory of Transnational History: Ukraine and Recent Ukrainian Historiography*, Budapest, Central European University Press, 2009, pp. 1-4.
- Andreas Kappeler, "From an Ethnonational to a Multiethnic to a Transnational Ukrainian History," in Idem (eds.), *Laboratory of Transnational History: Ukraine and Recent Ukrainian Historiography*, Budapest, Central European University Press, 2009, pp. 51-80.
- Giovanni Cella, *Storia e geopolitica della crisi ucraina: dalla Rus' di Kyiv a oggi*, Roma, Carocci, 2021.
- Mark Ellman – Sergei Maksudov, "Soviet Deaths in the Great Patriotic War: A Note", in *Europe-Asia Studies*, Vol. 46, No. 4, 1994, pp. 671-680.
- Yaroslav Hrytsak, *Storia dell'Ucraina: Dal Medioevo a oggi*, Bologna, Il Mulino, 2023. Traduzione di Simone Attilio Bellezza.
- Georgiy Kasianov, "Ukraine: The Holodomor and Nation-Building", in Stephen A. Greene (ed.), *Engaging History: The Problems & Politics of Memory in Russia and the Post-Socialist Space*, Washington, Carnegie Endowment for International Peace, 2010, pp. 37-50.
- Serhii Plokhyy, "Beyond Nationality", in *Ab Imperio*, Vol. 2007, No. 4, 2007, pp. 25-46.
- Serhii Plokhyy, *The Gates of Europe: A History of Ukraine*, New York, Basic Books, 2015.
- Grzegorz Rossoliński-Liebe, *Stepan Bandera: The Life and Afterlife of a Ukrainian Nationalist: Fascism, Genocide and Cult*, Stoccarda, Ibidem-Verlag, 2014.
- Ivan L. Rudnytsky, "The Soviet Ukraine in Historical Perspective", in *Canadian Slavonic Papers*, Vol. 14, No. 2, 1972, pp. 235-250.
- Ronald G. Suny, "History and the Making of Nations", in Zvi Gitelman, Lubomyr Hajda, John-Paul Himka – Roman Solchanyk (eds.), *Cultures and Nations of Central and Eastern Europe: Essays in Honor of Roman Szporluk*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2000, pp. 569-589.





Mark von Hagen, “Does Ukraine Have a History?”, in *Slavic Review*, Vol. 54, No. 3, 1995, pp. 658-673.

Andrew Wilson, *The Ukrainians: Unexpected Nation* (4th ed.), New Haven, Yale University Press, 2015.

Serhy Yekelchuk, *Ukraine: What Everyone Needs to Know* (2nd ed.), Oxford, Oxford University Press, 2020.

Sitografia:

Aleksandr Nikitin, “Le culture d’Ucraina e la loro distruzione in tempi di guerra”, Huffington Post, 3 ottobre 2022: https://www.huffingtonpost.it/esteri/2022/10/03/news/le_culture_duكرانيا_e_la_loro_distruzione_in_tempi_di_guerra_di_a_nikitin-10335849/ (ultima consultazione: 19/01/2025).





“Il ponte sulla Drina”: metafora di abbandono della rivalità nella tormentata terra balcanica

Alice Bettin

Abstract

“The Bridge on the Drina”: a Metaphor for Abandonment of Rivalry in the Troubled Balkan Land

A metaphor and emblem of the fusion of historically opposing worlds, East and West, Ivo Andrić paints his literary fresco against the backdrop of the small town of Višegrad, a city located in present-day Bosnia and Herzegovina. The ‘stone miracle’ that rises above the waters of the Drina River witnesses the unfolding of events and the lives of Višegrad’s inhabitants. The bridge embodies the link between the Christian and Muslim worlds, protagonists of various conflicts that have shaped the region’s history, and the centuries-long coexistence of Muslims, Orthodox Christians and Catholics in Ottoman-ruled Bosnia from the sixteenth century until World War I. Amid shifting historical epochs, the bridge remains the sole constant, symbolizing cultural coexistence, a precarious spiritual harmony, and a crossroads where diverse peoples intersect – often in conflict – shaped by rival aspirations and historical tensions. This paper aims to analyze Andrić’s mindset and experience, exploring how he merges realism and myth, integrating historical accuracy with subjective authenticity.

Ivo Andrić (Dolac, 1892 – Belgrado, 1974) è stato un indiscusso interprete della vessata terra balcanica, alla confluenza di due mondi, l’Oriente e l’Occidente, eretto ad eroe nazionale per il suo essere diventato la voce di una fetta di continente ignorata prima del suo riconoscimento a premio Nobel dalla letteratura internazionale.

Figlio unico, a soli due anni perde il padre, malato di tisi, e lascia Sarajevo insieme alla madre per Višegrad, una piccola città verde sulla Drina, dove trova ospitalità dai parenti, mastri artigiani esperti nella lavorazione del legno. È proprio Višegrad l’ambientazione del suo romanzo più famoso, una cittadina attraversata dal fiume Drina, sopra alle cui acque è stato eretto il famoso ponte, conosciuto storicamente perché la sua costruzione è stata fortemente voluta da Mehmed Paşa Sokolović, nel XIV secolo.

In questo romanzo, l’autore decide di rendere protagonista questo “miracolo di pietra” e lo erige a metafora della fusione di mondi diversi, simbolo di multiculturalità e dell’incontro fra popoli che, con una straordinaria resilienza, sono vittime del tempo e dei conflitti che li coinvolge.

Il romanzo è stato scritto nel 1945, periodo in cui l’autore decise di ritirarsi a vita privata, nonostante il suo forte coinvolgimento nella realtà pubblica del Paese, coltivando la sua silenziosa opposizione nei confronti del regime nazista. È proprio sulla terra della sua infanzia che Andrić ritorna a scrivere, quando gli sconvolgimenti nazionalisti del Novecento lo mettono a tacere e lo costringono a comporre tacitamente i suoi scritti, che verranno resi pubblici solo dopo la fine del secondo conflitto mondiale.

Parabola e simbolo di fusione di mondi, la presenza del ponte rimane immutabile nel corso del tempo e diventa il contesto di un affresco, attorno a cui ruotano le vite dei suoi abitanti, che si succedono di generazione in generazione, quotidianità costituite dalla complessità di contesti





culturali differenti, una convivenza amalgamata nel tempo tra musulmani, serbi e croati.



Ivo Andrić e il ponte sulla Drina.

Il romanzo si sviluppa attorno a questo miracolo di architettura, un ponte lungo 179,50 metri che consta di undici grandi arcate in muratura, anch'esse altrettanto ampie, alcune delle quali vennero distrutte durante i conflitti mondiali. Il ponte è il testimone dei drammi quotidiani, delle gioie e delle sofferenze, nonché dei conflitti e dei contrasti culturali fra il mondo musulmano, ortodosso e cattolico, che raccontano il microcosmo di Višegrad e alla convivenza fra religioni diverse e le pratiche culturali talvolta incompatibili fra loro, allo stremo però mescolate in un melting pot che iscrive l'allora Jugoslavia, in particolare la Bosnia, sulla cartina culturale europea.

*«Grazie. Niente, dunque, del nostro progetto...niente America?»
«No, non 'niente'. Se tu avessi accettato quando te l'avevo proposto un mese fa, ora potremmo essere molto lontani da qui. Ma forse è meglio così. Hai visto cos'è successo! Devo partire con i miei compagni. C'è la guerra, e il nostro posto è ora in Serbia. Dobbiamo farlo, Zorka, è il nostro dovere. Ma se ne esco vivo e se saremo liberi, forse non ci sarà nemmeno bisogno di emigrare in America e di attraversare l'oceano, perché ce l'avremo qui la*

nostra America, un paese dove potremo vivere bene e in libertà e lavorare molto ed onestamente. Troveremo qui il nostro posto, tutti e due, se vorrai. Dipenderà da te...Io ti...penserò, e anche tu...qualche volta...». (Andrić 2024: 386)



Il ponte diventa il legame di una contrapposizione sofferta fra mondo cristiano e musulmano, sempre protagonisti di conflitti nella storia di questa terra e la convivenza secolare di musulmani, ortodossi e cattolici nella Bosnia della dominazione ottomana dal 1500 fino alla Prima guerra mondiale.

Andrić racconta l'origine del ponte, tanto voluto da un dignitario dell'Impero Ottomano, Sokollu Mehmed Pascià. Quest'ultimo ricorda il fatto di essere stato strappato dalla sua casa in Bosnia all'età di dieci anni, per essere educato alla corte del sultano, rievocando il *devşirme*, tragica pratica di reclutamento dei bambini cristiani da parte dei giannizzeri. Le rive di quel fiume sono l'ultimo sguardo a sua madre, prima di essere portato via e assumono così il grande valore umano, oltre che storico, che la struttura imponente simboleggia, ossia la volontà di unire il luogo a cui era così legato e che gli ricordava la sua infanzia al luogo in cui aveva vissuto la sua gioventù.





Andrić ha l'abilità di raccontare il susseguirsi delle generazioni celebrando la storia di questo ponte, che continua a sopravvivere ancora oggi e che per il suo straordinario valore storico, politico e sociale è stato riconosciuto nel 2007 come patrimonio dell'umanità da parte dell'UNESCO.

Non senza scontri viene accolta l'idea della creazione del ponte. Anzi, vengono descritte le torture agli infedeli e le punizioni inflitte con accurato realismo, ricostruendo dettagli che ricalcano la coabitazione travagliata fra religioni diverse. Dall'impalamento di un cristiano oppositore e dubbioso sullo scopo della creazione del ponte, alle antiche torture turche che ledono il corpo senza danneggiare gli organi vitali, per rendere più tagliente la morte, Andrić definisce idee e posizioni nel flusso della storia dell'ex Jugoslavia, terra che ha visto susseguirsi vicende tragiche e a cui sono stati concessi solo brevi intervalli di prosperità e indipendenza.

Ergersi al di là della storia, sopravvivere per secoli e non avere un proprietario è l'armonia spirituale che Andrić ha voluto conferire al ponte, crocevia di etnie che si incontrano, passando da una parte all'altra della sponda e abbattendo così ogni rivalità.

“E così, tra il cielo, il fiume e le montagne, una generazione dopo l'altra imparava a non compiangere troppo ciò che la torbida acqua si portava via; ché la vita è un miracolo impenetrabile perché si fa e disfa incessantemente, eppure dura e sta salda, come il ponte sulla Drina.” (Andrić 2024: 270)

Il continuo dipanarsi di epoche storiche, rispolvera e crea miti e leggende sull'immagine del ponte e risveglia credenze popolari che ne definiscono l'immagine. La scrittura di Andrić, secondo il critico letterario serbo Petar Džadžić, mischia uno stile realistico e mitico, integrando autenticità storica all'autenticità soggettiva.

“Tanto tempo fa il mio defunto padre ha sentito da seh-Dedija, e me l'ha raccontato quando ero ancora bambino, per quale ragione esistono i ponti e come il primo ponte vide la luce. Quando il potente Allah, gloria a Lui, creò l'universo, la Terra era piatta e liscia come un bel vassoio. Questo faceva arrabbiare il Diavolo, che invidiava all'uomo quel dono divino. E mentre la Terra era ancora com'era uscita dalle mani del Signore, morbida e umida come argilla ancora non cotta, il Diavolo si avvicinò di nascosto e con le unghie ne graffiò il volto quanto più profondamente poté. Così, dice la storia, nacquero i fiumi profondi e le gole che separano una regione dall'altra, dividono gli uomini tra loro e non permettono loro di viaggiare da un capo all'altro di questa Terra che Allah ci ha donato, come un orto, perché l'umanità possa nutrirsi e mantenersi. Allah, affranto dopo aver visto quel che aveva combinato il Maligno, ma non potendo riprendere la propria opera una volta sporcata dalla sua mano, inviò gli angeli in soccorso degli uomini. Quando gli angeli videro quella povera gente che non riusciva ad oltrepassare precipizi e ripide gole per condurre a buon fine i lavori, ma continuava a richiamarsi invano da una riva all'altra, dispiegarono le loro ali e gli uomini poterono traversare i baratri camminandoci sopra. Fu così che l'uomo apprese dagli angeli come si costruiscono i ponti. E poiché l'edificazione di un ponte rappresenta, dopo quello della forma, la più sacra delle opere, toccarlo è il più grande dei peccati, dato che ogni ponte, da quello di legno sopra un ruscello di montagna fino a questa grande costruzione di Mehmed-pascià, ha il suo angelo che lo protegge e lo tiene in vita finché Dio decide di mantenerlo.” (Andrić 2024: 283)

Il tentativo di Andrić di utilizzare un universale simbolismo e di coniugare una sferzante intuizione psicologica crea lo sfondo di una Bosnia in fermento, che mantiene il proprio romanticismo, ma si fa portavoce di una realtà composita e affascinante.





Il fluire del tempo e l'eterna immagine del ponte in pietra che guarda ciò che lo circonda trasforma la vita in un nembo sospeso, nonostante ogni epoca porti con sé il fermento delle nuove ideologie, che si spalmano in lunghe discussioni e conversazioni tra i personaggi che affollano ogni capitolo. Simbolicamente la struttura del romanzo è molto articolata, un risultato che l'autore ha partorito omologando i protagonisti, qualunque sia la loro religione, l'etnia o il ceto sociale, cercando di porsi sopra le parti e mantenendo una visione oggettiva al di là delle differenziazioni culturali. Ogni personaggio sembra venga guardato con rispetto dall'autore, che ne affronta passioni, sofferenze e circostanze in maniera del tutto obiettiva.

È evidente l'interesse per l'animo umano, vittima in questa terra di innumerevoli conflitti svoltisi nel corso della sua storia, elemento che emerge dalla prosa saggistico-storica dell'autore. I personaggi, infatti, si esprimono con un linguaggio modulato sulla base della loro provenienza sociale e del periodo storico che vivono.

“Finalmente giunse l'anno 1914, l'ultimo della cronaca del ponte sulla Drina. Venne come tutti gli anni precedenti, al ritmo tranquillo del tempo terreno, ma con sullo sfondo, la sorda eco di avvenimenti sempre nuovi e sempre più insoliti, che, come onde, si accavallano gli uni sugli altri. Tanti anni il Signore ha mandato sulla kasaba vicino al ponte e tanti ancora ne manderà. Ci sono stati e ci saranno di ogni tipo, ma il 1914 resterà per sempre ben distinto dagli altri. Almeno così sembra a coloro che l'hanno vissuto, convinti che, per quanto si possa dire e scrivere sull'argomento, non si riuscirà mai ad esprimere completamente tutto quello che avvenne allora nelle profondità della natura umana al di là del tempo e al di qua degli eventi. Chi sarà capace di descrivere e tramandare (almeno così pensano!) quei brividi collettivi che percorsero improvvisamente le masse e che dagli esseri viventi si trasferirono anche alle cose morte, ai paesaggi e agli edifici?”

Come descrivere l'ondeggiare di sentimenti della gente, che passava da una muta paura animalesca a un'esaltazione suicida, dagli istinti sanguinari più bassi e dalle rapine più sordide alle imprese più nobili e ai sacrifici più sublimi nei quali l'uomo trascende sé stesso e per un momento tocca le sfere di mondi superiori retti da leggi diverse da quelle umane? Non potrà mai essere raccontato niente di tutto questo, perché chi assiste e sopravvive a cose simili resta muto, e i morti, dal canto loro, non possono parlare. Sono cose che non si dicono, ma si dimenticano. Se infatti non si dimenticassero, come potrebbero ripetersi?” (Andrić 2024: 363)

Andrić rimane ancora oggi l'unico scrittore dell'ex Jugoslavia ad avere ricevuto il premio Nobel (1961), nonostante egli sia stato spesso ostracizzato e giudicato. È possibile assaporare la sua attitudine di uomo politico già nei primi anni della sua gioventù, quando istituisce la Società della gioventù progressista serbocroata (Srpsko-Hrvatska Napredna Organizacija, 1911), ispirata agli ideali mazziniani e affiliata all'organizzazione rivoluzionaria della gioventù nazionalista Giovane Bosnia (Mlada Bosna). La carriera pubblica di Andrić lo fa conoscere al mondo come ambasciatore e console fino al secondo conflitto mondiale, periodo nel quale si ritira a Belgrado. Dal 1945 in poi, raggiunge l'apice della sua carriera venendo eletto deputato al Parlamento della Repubblica socialista di Bosnia Erzegovina e poi all'Assemblea nazionale jugoslava, deputato all'Assemblea nazionale, presidente della Società degli scrittori della Serbia e della Jugoslavia e membro del Comitato federale dell'Alleanza socialista del popolo lavoratore della Jugoslavia.

“Con la vivacità che gli è innata, e con una fraseologia propria della letteratura giovanile nazionalista, enumera gli obiettivi e i compiti che incombono sulla gioventù rivoluzionaria. Tutte le forze vive delle varie etnie si risveglieranno ed entreranno in azione. Sotto i loro colpi l'impero austroungarico, la prigionia dei popoli, si





dissolverà così come si va dissolvendola Turchia europea. Tutte le forze antinazionaliste e reazionarie che ora frenano, dividono e tentano di sopire lo slancio nazionale saranno sconfitte ed annientate. E tutto questo potrà essere realizzato perché lo spirito dei tempi in cui viviamo è il nostro più grande alleato, perché gli sforzi degli altri piccoli popoli oppressi si muoveranno insieme a noi. Il nazionalismo contemporaneo trionferà sulle differenze confessionali e sui pregiudizi arcaici, libererà il popolo dalle cattive influenze straniere antinazionali e dallo sfruttamento. È allora che verrà il giorno di uno Stato nazionale.” (Andrić 2024: 333-334)



Grande cantore della multiculturalità, ne *Il ponte sulla Drina* Andrić concentra l’attenzione sulle singole storie individuali dei personaggi, che vengono costantemente influenzate dagli eventi che coinvolgono la collettività. L’attenzione si sposta sui rapporti sociali, politici dei personaggi tra di loro, che hanno un unico destino comune: sopravvivere e resistere, poiché il destino tragico della morte, nonostante le differenze culturali, è un aspetto che li accomuna tutti.

Percorrendo ben quattro lunghi secoli di storia, Andrić racconta prima le vessazioni degli ottomani nei confronti della Bosnia, che per cinquecento anni è da loro governata, opprimendo ogni libertà e ignorando completamente il disastro economico del

paese. Racconta poi la sottomissione agli austriaci, vissuta inizialmente con grande entusiasmo, ma che poi si rivela non coincidere con le aspirazioni gli abitanti di Visegrad. Nonostante tutto, Andrić narra di come essi hanno saputo adeguarsi alla mutevolezza dei tempi, conservando una morale propria e insieme accogliendo i valori e i modi di vita che i conquistatori hanno introdotto.

“Ogni generazione ha le proprie illusioni riguardo alla civiltà, alcune credono di contribuire al suo progresso, altre di essere testimoni della sua decadenza. In realtà essa s’infiamma, cova e si spegne simultaneamente, a seconda del luogo o del punto di vista da cui la si osserva.” (Andrić 2024: 319)

A segnare fortemente un cambiamento decisivo è la guerra, descritta con incontenibile eccitazione dai più ferventi nazionalisti e rigettata da una cospicua parte della popolazione. Il feroce potere distruttivo della guerra è infatti simboleggiato da una terribile cannonata che distrugge alcune delle arcate del ponte, metafora della sfiducia nella continuità dell’esistenza, resa possibile fino a quel momento dallo stesso ponte, realtà eterna ed immutabile.

“Da quei bombardamenti, che durarono una decina di giorni, il ponte non subì danni gravi. Le granate colpivano i pilastri lisci e le arcate rotonde, rimbalzavano ed esplodevano in aria, lasciando sui muri di pietra tracce di scheggiature bianche, appena visibili. I colpi di shrapnel schizzavano sulle superfici levigate e solide come chicchi di grandine. Soltanto le granate che si abbattevano proprio sulla carreggiata lasciavano sul terreno ghiaioso piccole cavità poco profonde, ma anche queste si notavano solo passando sul ponte. Così, in mezzo a quella nuova tempesta che si era abbattuta sulla kasaba, scuotendo alle radici e rovesciando abitudini e consuetudini ancestrali, gli esseri viventi e le cose solo il ponte restò in piedi, bianco solido e invulnerabile, com’era sempre stato.” (Andrić 2024: 397)





Il vero successo di Andrić è quello di un uomo che, prima di essere un letterato o un intellettuale, ha saputo portare il vessillo degli ideali pan-jugoslavi e che ha usato la letteratura come strumento per veicolare la quotidianità del singolo, mettendola a disposizione della collettività. Uomo politico di gran notorietà, è stato fortemente criticato soprattutto a cavallo di avvenimenti storici, che lo schieravano in una posizione strettamente nazionalista.

Nel suo discorso per il ritiro del premio Nobel alla letteratura ha parlato di un popolo jugoslavo che, attraverso grandi sacrifici e poderose prove, sta tentando ancora oggi di venire a galla e di farsi spazio nella geografia internazionale letteraria, riconoscendo l'importanza e la ricchezza che la convivenza fra diversi gruppi etnici ha portato nella definizione di una cultura che ha conosciuto grandi sofferenze nella storia. La sua figura è stata celebrata dall'istituzione di un quartiere della città a lui dedicato, Andrićgrad, nella piazza nella quale si erge una statua a suo nome, inaugurata nel 2014.

Il ponte sulla Drina si innesta ancora oggi nella memoria storica degli abitanti della città e riflette sulle sue acque l'alba di un giorno nuovo, che unisce est e ovest.

Bibliografia:

Ivo Andrić, *Il ponte sulla Drina*, Milano, Oscar Mondadori, 2024. Traduzione di Dunja Badnjević.

Sitografia:

Seba Pezzani, *Le storie di Andric sono una collezione delle ingiustizie passate, presenti e future*, 2024 <https://www.ilgiornale.it/news/letteratura/storie-andric-sono-collezione-delle-ingiustizie-passate-2286655.html>

Daniilo Mallò, *Leggere i Nobel alla letteratura – IVO ANDRIĆ*, 2021 <https://www.scuolafilosofica.com/10879/leggere-i-nobel-alla-letteratura-ivo-andric> (ultima consultazione: 31/12/2024).

Ivo Andric oggi: quando i ponti non uniscono, 2005 <https://www.balcanicaucaso.org/aree/Bosnia-Erzegovina/Ivo-Andric-oggi-quando-i-ponti-non-uniscono-29028> (ultima consultazione: 31/12/2024).

Visegrad raccontata da Ivo Andric, 2016 <https://irintronauti.altervista.org/visegrad/> (ultima consultazione: 31/12/2024).

Giorgio Fruscione, *BOSNIA: Višegrad, da Ivo Andrić al "genocidio"*, 2015 <https://www.eastjournal.net/archives/38747> (ultima consultazione: 31/12/2024).

Il ponte sulla Drina. Ivo Andrić, 2015 <https://lettureinviaggio.it/il-ponte-sulla-drina/> (ultima consultazione: 31/12/2024).

Visegrad: la Bosnia de Il Ponte sulla Drina di Ivo Andric <https://www.2backpack.it/visegrad-bosnia-ponte-sulla-drina-ivo-andric/> (ultima consultazione: 31/12/2024).





“Minuetto per chitarra”: l’antieroe partigiano di Vitomil Zupan

Marco Jakovljević

Abstract

“A Minuet for Guitar”: Vitomil Zupan’s Partisan Anti-hero

This paper analyses *Menuet za kitaro* (“A Minuet for Guitar”, 1975) by Vitomil Zupan (1914-1987), widely considered as one of the most acclaimed Slovenian authors of the twentieth century. This novel offers a reinterpretation of Zupan’s experiences as a Yugoslav partisan during the Second World War. Upon its publication, *A Minuet for Guitar*’s reception was controversial. While hailed as a masterpiece of contemporary Slovenian and Yugoslav literature, its unconventional portrayal of partisan warfare challenged the idealised narrative promoted by Yugoslav propaganda and official culture, which depicted the partisans as untouchable and unquestionably heroic. Jakob Bergant “Berk,” Zupan’s alter ego in the novel, is portrayed as a womanizer and a dandy who, although genuinely believing in the partisan cause, initially approaches the war with a degree of detachment. Berk’s character undermines the Yugoslav myth of the heroic and morally superior partisan. The aim of this paper is to analyse Zupan’s unusual portrayal of partisan warfare in Slovenia, where the Yugoslav partisans are portrayed not only as disillusioned and fatigued, exactly like their German opponents, but also as sometimes immoral and cruel warriors.

La Seconda guerra mondiale e la lotta partigiana furono gli eventi principali per il nuovo regime socialista di Tito per legittimarsi e, soprattutto, per rinforzare e mantenere viva la memoria collettiva dei popoli jugoslavi. La lotta eroica contro gli invasori nazi-fascisti e contro i collaborazionisti e la liberazione erano il *leitmotiv* della narrazione ufficiale del partito, una costante nei libri di scuola, nei discorsi e, soprattutto, nel cinema. Nel glossario sulla cultura popolare ex-Jugoslava *Leksikon YU mitologije* (“Lessico della mitologia jugoslava”, 2004) il critico cinematografico sloveno Marcel Stefančič Jr. ha definito i film sui partigiani il dono della Jugoslavia alla cultura pop europea.

Questo tipo di film fu la risposta jugoslava ai popolarissimi western e pare che lo stesso Tito, amante del genere e ispiratosi ad esso, avesse ordinato la produzione di colossal partigiani (Vučetić 2010: 130-137). Così, i migliori attori jugoslavi e occidentali invece che vestirsi da cowboy indossavano berretti con la stella rossa e intonavano canti di battaglia sulle montagne bosniache mentre combattevano i tedeschi. Tito teneva particolarmente alla rappresentazione dei partigiani e di sé stesso in questi film, da qui la presenza della crema del cinema hollywoodiano dell’epoca. Uno degli interpreti più celebri del Maresciallo fu, non a caso, Richard Burton in *Sutjeska* (“La quinta offensiva”, 1973) di Stipe Delić. Tito veniva mostrato come un geniale stratega e i partigiani come guerrieri fedeli e moralmente superiori, pronti a sacrificare sé stessi per il popolo e per i propri compagni. La guerra contro l’occupatore mostrata sul grande schermo era una guerra di tutto il popolo, che con fiducia si lasciava guidare dall’esercito di Tito. I partigiani si scagliavano coesi contro i brutali, ma non poco intelligenti nazisti, che spesso non potevano competere contro la forza morale degli jugoslavi. Pochissimi furono i film partigiani in cui la guerra veniva mostrata in maniera diversa, senza eroismo e senza moralismi. Degli esempi ne sono *U gori raste zelen bor* (“Sul monte cresce un pino verde”,





1971) di Antun Vrdoljak o *Nasvidenje v naslednji vojni* (“Arrivederci alla prossima guerra”, 1980) di Živojin Pavlović. Proprio quest’ultimo è liberamente ispirato ad un romanzo, tra i più importanti e controversi della letteratura slovena contemporanea, che distrusse apertamente i canoni narrativi sulla guerra di liberazione dal nazifascismo e il cui autore era una figura tutt’altro che tipica all’interno della cornice letteraria jugoslava del periodo: *Menuet za kitaro* (“Minuetto per chitarra”, 1975) di Vitomil Zupan.



Vitomil Zupan, reduce della guerra partigiana e del campo di concentramento di Gonars, nonostante i suoi trascorsi bellici non era affatto un favorito del regime. Dandy e donnaiolo sia in tempo di pace che in tempo di guerra, sempre ben vestito e dall’animo *bohémien* e vagabondo – innumerevoli le esperienze lavorative in svariati luoghi d’Europa. Come ricorda nella postfazione dell’edizione italiana la stessa traduttrice, Patrizia Raveggi, Zupan era una personalità eccentrica e, per questo, emarginata nel nuovo sistema socialista. Nel 1949, due anni dopo aver vinto il prestigioso premio Prešeren per l’opera teatrale a tema Seconda guerra mondiale *Rojstvo v nevihti* (“Nascita in una tempesta”, 1945), venne condannato a diciotto anni di carcere – di cui ne scontò soltanto cinque – probabilmente per uno scherzo telefonico troppo spinto sul maresciallo

Tito o su un’imminente invasione sovietica, ma ufficialmente per oltraggio alla corte, per condotta immorale, per tentato omicidio e per aver causato il suicidio di una sua ex amante. Tornato in libertà, continuò a scrivere, sotto pseudonimo, sia prosa che sceneggiature per il cinema e la televisione, vincendo due premi Župančič, per *Potovanje na konec pomladi* (“Viaggio verso la fine della primavera”, 1973) e *Levitán* (“Leviatano”, 1983) e un altro premio Prešeren (1984) per la sua carriera letteraria.

Menuet za kitaro è un romanzo di natura semi-autobiografica, in quanto l’autore ad inizio libro afferma che quanto narrato è una raccolta dei diari e degli appunti dell’ex partigiano Jakob Bergant (“Berk”), pur essendo evidente la somiglianza tra gli eventi mostrati e quelli realmente avvenuti a Zupan. Gli eventi hanno luogo in gran parte durante l’occupazione nazifascista della Slovenia e della Jugoslavia, più precisamente durante l’offensiva antipartigiana del 1943, e in parte nella Spagna del 1973, dove il protagonista incontra l’ex ufficiale tedesco Joseph Bitter in vacanza con la propria moglie, ai quali Berk mente sulla propria identità. È proprio durante le amichevoli conversazioni con Bitter che Zupan/Berk inizia un viaggio nei ricordi, ripercorrendo le tappe che hanno caratterizzato la propria esperienza come combattente. La guerra di Zupan/Berk è, tuttavia, poco avvincente. Non ci sono canti che intimoriscono il nemico, né il romanticismo della lotta per un futuro radioso, né, per gran parte della trama, sparatorie spettacolari e morti eroiche. “*L’importante è raggiungere la vetta*”, questo il *leitmotiv* che accompagna sia il lettore che il protagonista durante il lungo viaggio verso i colli della Bassa Carniola, dove all’inizio della narrazione Berk si dirige insieme ad altri Lubianesi per raggiungere i partigiani. Questo viaggio si rivela essere lungo e perlopiù noioso. Durante il corso di tale viaggio gli aspiranti partigiani sono principalmente concentrati nel cercare qualcosa da mangiare e nel sedurre la ragazza che è con loro nel gruppo, che poi finisce per passare la notte





proprio con Berk, interrompendo il viaggio, mentre tutto il resto del gruppo continua la marcia.

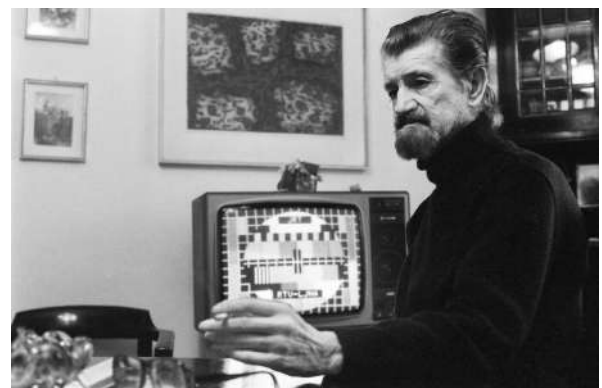
Il continuo camminare, spesso per gli stessi luoghi, è ricorrente nella narrazione ed è un palese mezzo dell'autore per trasmettere non solo la monotonia, ma anche sul perpetuo ripetersi delle guerre (Bošković 2003: 278-269). Quest'ultimo concetto è espresso dall'interlocutore di Berk, Joseph Bitter, durante uno dei dialoghi tra i due:

“«Ma com'è che la Germania aveva programmato di occupare tanti territori stranieri?» gli ho chiesto.

Ah, ma tutti gli eserciti della storia lo fanno; solo che più ci si allontana nel tempo più si dimentica. Lei pensa che i greci siano salpati per l'Asia minore a causa di una donna? Ci sono periodi poi in cui le guerre eruttano come colate di lava; e allora l'onda tracima sui paesi come li conosciamo adesso. I romani, i cartaginesi. Ancor prima Alessandro il Grande. I francesi con Napoleone. E che cosa andavano a cercare gli spagnoli in America?” (Zupan 1975: 270)

Quando Berk finalmente arriva a destinazione, viene messo in una stanza sotto osservazione da parte di un commissario politico, che fa immediatamente capire al protagonista di non essere ben visto dagli alti comandi per via della propria condotta poco consona alla vita militare, all'onore partigiano. Anche il commissario politico si presenta ciclicamente in camera, ammonendo Berk e mettendolo costantemente sotto pressione. In questo modo viene palesemente meno l'immagine dei partigiani coesi e guidati dalla fiducia reciproca. Che sia per provare la propria fedeltà al Fronte di liberazione sloveno – ovvero ai partigiani comunisti –, per scongiurare infiltrazioni nemiche o per assumere posizioni di potere eliminando elementi scomodi, i partigiani di Zupan sono sovente tesi e sospettosi.

Tuttavia, ciò non significa che *Menuet za kitaro* non preveda elementi di cameratismo. I compagni di lotta di Berk, quest'ultimo compreso, sono accomunati dalla guerra. In questo modo, inoltre, l'intimità e le vite di un singolo combattente sono legate a quelle dei suoi commilitoni (Lesar 2024: 20). In questo ambiente per natura ostile all'individualismo – ostilità accentuata dalla stessa ideologia profondamente anti-individualista dei partigiani jugoslavi – Berk rimane fedele alla propria personalità, nonostante le atrocità a cui assiste e alla perdita di vari amici e commilitoni.



L'antieroe di Zupan parte per la guerra di propria iniziativa, carico di vitalità ed entusiasmo, come se si stesse recando ad una gita (Lesar 2024: 18). La lotta principale di Berk non è quella contro i nazisti o i fascisti, bensì contro il sistema di cui ha scelto di far parte. Sistema che il protagonista almeno parzialmente accetta come giusto e destinato a vincere:

“Tutti siamo molto ‘dei nostri’, tutti possediamo dei meriti per quanto abbiamo fatto per la nostra causa. Adesso stiamo andando là, dove ci saranno consegnate le nostre splendenti decorazioni. Probabilmente a ognuno verrà consegnato in premio un bel castello. Dove aspetteremo la fine vittoriosa della guerra; fine che non è così lontana. L'Italia ha già capitolato.” (Zupan 1975: 30)





Dalle parole di Berk/Zupan sono evidenti non solo il narcisismo e il leggero materialismo del protagonista – che già sogna “splendenti decorazioni” e premi per aver vinto la guerra –, ma anche uno spiccato sarcasmo. Berk non è un guerriero illuso, anzi, questo suo distacco dall’euforia partigiana lo rende molto più realista di altri suoi commilitoni. Egli non crede realmente alle promesse di un futuro radioso, né disumanizza il nemico. Berk è conscio dell’ironia brutale della guerra che rende gli stessi partigiani – i giusti – degni di freddezza e di crudeltà:

“Qui invece è di sentinella per esempio il soldato tedesco mobilitato Franz Böhm. Bisogna sgozzarlo in silenzio, perché non metta in allarme il distaccamento che stiamo per attaccare. Franz Böhm è un calzolaio, ha moglie e tre figli, di natura è gioviale, il sabato gli piace alzare un po’ il gomito. E così via. Ci metteremo a riflettere sulla sorte dell’individuo, sull’assurdità della guerra, sull’ingiustizia che sta per subire Franz Böhm, sulle nostre mani insanguinate? No. [...] Ma Franz Böhm non è importante. Importante è che forse dobbiamo diventare assassini dentro di noi, prima di andare a uccidere, altrimenti saremo uccisi noi.” (Zupan 1975: 75)

Sfuma, così, la divisione netta voluta dall’ideologia tra i “nostri” e i “loro”. Berk/Zupan indaga su questa dicotomia dialogando con Bitter, il proprio ex-avversario, ufficiale della Wehrmacht che ora assieme alla moglie si gode le proprie vacanze in Spagna. Il protagonista si informa sull’esperienza del proprio interlocutore in Jugoslavia, accettando quella che può essere una dura realtà per un partigiano, per un vincitore della guerra, ovvero che il Fronte di liberazione altro non era che un esercito male addestrato e male armato, assai meno temibile di quanto la propaganda jugoslava volesse far credere. Lo stesso narratore ribalta la retorica sulla guerra partigiana, mostrando azioni male organizzate e, quindi, fallimentari che portano ad un inutile bagno di sangue o morti causate dall’uso scorretto di un fucile da parte di una giovane recluta poco esperta.

La guerra diviene così, oltre che ciclica, un avvenimento banale, perché sciocche possono essere le motivazioni che portano alla morte di un uomo o perché chi combatte non è necessariamente spinto da un fervore ideologico. Berk va in guerra pensando ai suoi stivali da sci alla moda che si rovineranno a causa del fango, non immaginando che una sua decisione affrettata porterà alla morte dei suoi compagni, per poi, tormentato dai ricordi, cercare di capire le ragioni di un Bitter che, da ex ufficiale dell’esercito sconfitto, si sta godendo, nonostante tutto, le sue vacanze da perfetto pensionato. Berk decide di non uscire allo scoperto, rivelando di venire dalla Jugoslavia, se non alla fine, quando Bitter è in procinto di partire. Questa decisione è dettata dal fatto che, ormai, Berk ha sentito la verità dell’ex-ufficiale così com’era, senza modifiche, e da una palese stima reciproca venutasi a creare nel corso delle lunghe conversazioni tra i due. Ciononostante, Berk crede ancora che esista una divisione, un mondo in bianco e nero.

“Dopo tanti decenni, tra di noi corre ancora la linea del fronte: di là la macchina da guerra tedesca, ben ordinata, di qua un pidocchioso comunista. Di là l’esercito regolare mobilitato, di qua una banda di volontari. Di là la croce uncinata, di qua la stella rossa a cinque punte. Di là la drammatica conquista del mondo, di qua i crimini bolscevichi contro l’umanità. Di là la pura razza ariana, di qua il complotto ebraico. Di là i cricchi, gli occupanti, il criminale fascista con i suoi lacchè, di qua il popolo libero. Di là un mostro disgustoso, di qua gli eroi. Di là l’inferno di qua il paradiso. Tra queste concezioni del mondo non si dà altro che un ininterrotto conflitto, qualsiasi compromesso è un tradimento della tua parte, di te medesimo. È il mio turno adesso.” (Zupan 1975: 413)

Bitter stesso ammette di fiutare un rancore da parte di Berk, che dall’impostazione di Zupan della narrazione sembrerebbe essere in procinto di vendicarsi. Il risultato di questo exploit di Berk è un altro: Bitter era un ufficiale dell’esercito





tedesco, ma non era un nazista, né è comparso nelle liste dei criminali di guerra; al contrario, ha rischiato la pena di morte in seguito all'attentato ad Hitler del 1944. Berk, dunque, deve fare un passo indietro mentre Bitter gli ricorda il ripetersi perpetuo ed inesorabile delle guerre, nelle quali tutti, giusti e non, vengono coinvolti, volenti o nolenti.

Bibliografia:

Radina Vučetić, “Kauboji u partizanskoj uniformi – američki vesterni i partizanski vesterni u Jugoslaviji šezdesetih godina 20. Veka”, in *Tokovi istorije*, No. 2, 2010, pp. 130-151.

Vitomil Zupan, *Minuetto per chitarra*, Roma, Voland, 2019. Traduzione di Patrizia Raveggi.

Sitografia:

Marcel Stefančič, *Partizanski film: jugo-darilo evropu*, in *Leksikon Ex-Yu Mitologije*: <https://www.leksikon-yu-mitologije.net/partizanski-film-jugo-darilo-evropu/> (ultima consultazione: 29/12/2024).

Lidija Bošković, *Mitski modeli i odklon od mita u Menuetu za gitaru Vitomila Zupana*, Lubiana, 2003: <https://repositorij.uni-lj.si/IzpisGradiva.php?lang=slv&id=164903> (ultima consultazione: 29/12/2024).

Neža Lesar, *Partizanstvo v romanih Vitomila Zupana*, Lubiana, 2024: <https://repositorij.uni-lj.si/IzpisGradiva.php?lang=slv&id=162235> (ultima consultazione: 29/12/2024).





L'esperienza alienante della Prima guerra mondiale nel "Dnevnik o Čarnojeviću" (1921) di Miloš Crnjanski

Lara Pasquini Perrott

Abstract

The Alienating Experience of the First World War in "Dnevnik o Čarnojeviću" (1921) by Miloš Crnjanski

This paper focuses on Miloš Crnjanski's first novel *Dnevnik o Čarnojeviću* ("The Journal of Čarnojević", 1921), dedicated to his personal experience of the First World War on the frontlines of Galicia and Italy, where the Serbian writer fought in the Austrian army. It is an anti-militarist testimony of great literary value, which emblematically portrays the horrors of the conflict. The protagonist, Petar Rajić, appears as a sick and melancholic anti-hero. During the war the Dalmatian loiterer Čarnojević rescues Rajić from his depression, introducing him to Sumatraism, a philosophy of life. The style of the novel is poetic and metaphorical, favouring fragmentary and associative writing. The analysis examines the depiction of the terrible consequences of modern weaponry on soldiers and the environment, the psychological alienation of the protagonist, and the philosophy of Sumatraism, conceived as the only source of liberation from the suffering experienced. Finally, this war testimony carries a strong commemorative and ethical value that calls for peace.

La Prima guerra mondiale è stata la prima guerra moderna, totale e di massa, che ha segnato indelebilmente il secolo breve (Hobsbawm 1994: 23-35). Secondo Walter Benjamin, questo conflitto rappresenta una delle esperienze più devastanti della storia (Benjamin 2011: 38). Lo storico americano Eric Leed ha analizzato come l'esperienza traumatica della guerra abbia causato non solo gravi danni psichici nei reduci, ma abbia anche mutato la loro identità (Leed 1979: 1-2). La maggior parte dei soldati sosteneva di aver vissuto due mondi diversi, uno di pace e uno di guerra, e di aver percepito la propria identità come quella di due uomini differenti (Leed 1979: 2). Questo ha provocato una dissociazione e una discontinuità a livello esistenziale: i combattenti non riuscivano più a riconoscersi e avevano cominciato a temere sé stessi (Leed 1979: 2-4). Inoltre, la vita dei reduci veniva condotta su un limite chiamato "terra di nessuno", dove si trovavano continuamente esposti al fuoco delle mitragliatrici e dell'artiglieria (Leed 1979: 14). Si trattava di uno spazio che la forza distruttrice della tecnologia aveva trasformato in un immenso deserto.



Ciononostante, questa guerra non ha solo prodotto nuovi modi di uccidere e di distruggere l'ambiente, ma ha anche messo in discussione la struttura narrativa dei racconti di guerra, proponendo nuove tecniche e forme di scrittura (Rasson 1997: 12). Leed, ispirandosi al concetto di Paul Ricoeur, afferma che per i soldati l'esperienza traumatica del conflitto si è trasformata in un





“testo” (Leed 1979: 35). Pertanto, dopo la Prima guerra mondiale, molte opere redatte da “scrittori-combattenti” vengono pubblicate (Prungnaud 2014: 10).

Nel vasto corpus letterario sul primo conflitto mondiale si colloca il primo romanzo *Dnevnik o Čarnojeviću* (“Diario di un reduce”, 1921) dello scrittore serbo Miloš Crnjanski (1893-1977) (Vaglio 2019: 8). Egli nacque a Csongrád nella regione multietnica del Banato, nell’Ungheria meridionale (Cox 2015: 151). Durante la Prima guerra mondiale, Crnjanski dovette combattere come soldato austriaco in Galizia e in Italia (Vaglio 2019: 5). Questo romanzo breve è considerato un classico della letteratura serba e presenta uno stile modernista, paragonabile all’Espressionismo (Vaglio 2019: 8). Tuttavia, Crnjanski è portavoce di un’avanguardia, da lui stesso definita come “Sumatraismo” (il nome si ispira all’isola indonesiana di Sumatra), che illustra nella sua poesia-manifesto *Sumatra* e nel suo commento *Objašnjenje Sumatre* (“Spiegazione di Sumatra”), entrambi pubblicati nella rivista letteraria serba *Srpski književni glasnik* (“Messaggero letterario serbo”) nel 1920, un anno prima del *Dnevnik* (Vaglio 2019: 8). La poetica del Sumatraismo propone una visione “panteistica del mondo, con l’idea del collegamento reciproco di ogni cosa, di ogni elemento del reale con tutto ciò che costituisce il reale stesso” (Vaglio 2019: 8). Si tratta di una visione metafisica, che inaugura un’unione mistica con il cosmo (Cfr. Andrejević 2014: 5). In quest’avanguardia si riscontrano echi della filosofia di Nietzsche e delle filosofie orientali (Cfr. Zani 1992).

Dopo l’esperienza alienante del conflitto, molti scrittori si sono interrogati su come descrivere l’orrore vissuto. Crnjanski predilige una prosa poetica, descrivendo le sensazioni vissute al fronte in maniera frammentaria e atemporale, proponendo una visione ciclica del dolore vissuto (Vaglio 2019: 10-11). La forma diaristica – ispirandosi al modello di *Novembre* (1842) di Flaubert, del quale lo

scrittore serbo aveva redatto la prefazione per l’edizione serba – si presta emblematicamente a una scrittura associativa, onirica e simbolica (Vaglio 2019: 13). Il *Dnevnik o Čarnojeviću* adotta una retorica antimilitarista, descrivendo la brutalità della tecnica sul fronte galiziano e italiano. Il protagonista, Petar Rajić, è un antieroe malato e disilluso che commenta in chiave ironica e disincantata la violenza che lo circonda (Vaglio 2019: 11-14). Il narratore lo descrive cinicamente, elencando i suoi dati personali così: “Nome: Petar Rajić; Grado: carne da cannone; Confessione: greca orient.; Classe: celibe; Età: 23; Mestiere: regicida; Diagnosi: tubercolosi.” (Crnjanski 2019: 65)

Il diario si apre su una visione ambivalente dell’esperienza della guerra. Il narratore-personaggio commenta la complessità esistenziale della vita sul fronte con queste parole:

“Autunno, e vita senza senso. [...] Dov’è la vita? Quelle selve insanguinate, rosse, calde, le sterminate selve polacche, come mi hanno stancato. Sono un soldato; oh, nessuno sa, cosa vuol dire. Ma in questa bufera, che ha fatto girare la testa al mondo, sono pochi gli uomini che vivono in modo così dolce e tranquillo come me. [...] le esercitazioni e la fetida, logora e pidocchiosa caserma, così poco mi toccano. Io sono innamorato di queste acque e degli alberi, dietro le mura, che si smarriscono tra le gialle e verdi pozze, accanto a cui è l’erba così soffice, bruciata e calda. E amo la vita con l’incanto che provai lo scorso anno, quando ritornavo da quelle selve polacche, giovani, fangose, dove tanti sono rimasti, laceri e insanguinati, con la fronte fracassata.” (Crnjanski 2019: 25)

Nel passaggio citato, il narratore-personaggio si interroga sul senso della vita. In primo luogo, emerge una visione cupa della sua condizione di soldato. Esausto dalle lunghe giornate trascorse a combattere, afferma amaramente che nessuno può comprendere ciò che sta vivendo. Il reduce si sente





solo e alienato, vittima del volere dei potenti che lo hanno costretto a partecipare a questo conflitto insensato. Il colore che domina è il rosso, quello del sangue che ha visto scorrere e bagnare i campi di battaglia di tanti giovani come lui. In seguito, si mostra indifferente e calmo di fronte alla sua misera condizione. La poetica del Sumatraismo subentra così nell'incipit del romanzo: il soldato ritrova la sua pace interiore grazie al contatto con la natura. Dietro le mura della caserma, oltre il fango delle trincee devastate, intravede le acque, gli alberi e l'erba soffice.

Nel *Dnevnik*, le battaglie sono descritte con frasi brevi dal ritmo pungente che alternano visioni poetiche a immagini apocalittiche della violenza estrema del fronte. Il narratore racconta gli attacchi senza slancio combattente o partecipazione emotiva, mostrando un'attitudine antimilitarista.

“Il battaglione si trascinò per tutta la notte attraverso campi bagnati e secciai. Dondolavano i fuocherelli delle sigarette. Ci si fermava lentamente. A destra e a sinistra perceivamo che si trascinavano, attraverso la notte e i campi, delle masse. L'artiglieria strepitava, tintinnava e imprecava. [...] Calavano le prime nebbie mattutine; alle prime luci freddamente strisciavamo sotto un colle e cominciavamo a trincerarci. Io no. Ero insonnolito, stanco di tutto ciò. [...] Pian piano anche la terra cominciò a farsi sempre più rubiconda. Allora sfolgorò, sfavillò, come un latrato selvaggio, dietro di noi. Spararono alcune tese sopra le teste nostre. [...] i cannoni sopra di noi rombavano orribilmente. [...] Poi tremò la terra su in alto, e alcuni cavalli si misero a correre via dalla collina. In alto le nubi giocavano ancora a mosca cieca e si udiva solamente: come se dei treni pesanti, carichi, gattonassero per l'aria. [...] Lontano, dietro la collina, sparavano a raffiche orribili i mitra.” (Crnjanski 2019: 32-33)

Il narratore-personaggio si cela dietro il soggetto collettivo “noi”, designando la massa anonima di soldati, nella quale lui e i suoi compagni avanzano, trascinando i loro corpi per inerzia. Le armi sono personificate (“strepitava”, “imprecava”) per rendere la loro brutalità e la loro cacofonia (attraverso il verbo onomatopeico “tintinnava”). Come sottolinea giustamente Leed, il senso dell'udito in guerra diventa il senso più sollecitato, anche rispetto alla vista (Leed 1979: 124). Il protagonista si presenta nuovamente come un antieroe stanco, esausto dell'assurdità del conflitto, non rispettando l'immagine del soldato valoroso. Per descrivere l'atrocità della guerra, il narratore ricorre ad un simbolismo apocalittico. L'episodio biblico dell'Apocalisse, privato però del suo significato escatologico, viene spesso riscritto nei racconti di guerra. L'atmosfera del Giudizio Universale, che raffigura la brutalità dei disordini cosmici e dei cataclismi naturali attraverso immagini suggestive come il terremoto, l'eclissi solare, l'arrossamento della luna e dell'oceano, evoca le esplosioni, le distruzioni e i massacri che i soldati vedono nelle trincee (Apocalisse di Giovanni: 1-22). Anche in questa scena, la terra diventa “rubiconda” a causa del boato animalesco (“latrato selvaggio”) delle esplosioni (“sfolgorò, sfavillò, come un latrato selvaggio”) e dei cannoni (“rombavano orribilmente”). La violenza estrema della tecnologia scuote la terra, ma non è solo il suolo a frantumarsi; anche i valori della cultura occidentale che hanno legittimato un tale conflitto sono in crisi. Infine, l'immagine poetica delle nuvole personificate viene contrapposta al rumore dei treni, probabilmente carichi di merci e armi. Eppure, i treni sono al contempo leggeri, innalzandosi in aria, gattonando come dei bambini. Dopo questa breve allucinazione, il narratore riporta alla nube densa di proiettili di mitra, mostrando chiaramente il trionfo della macchina sull'uomo.





Un altro aspetto evocato nel romanzo di Crnjanski è quello delle vittime del conflitto. Seguendo un intento commemorativo, il narratore dipinge in modo drammatico le conseguenze delle armi moderne e la dura realtà del fronte, nonché la convivenza del soldato con la morte.

“Sedevano i feriti, insanguinati, sporchi, tremavano, avevano freddo. Un morto prono in pozze di sangue. Lo denudarono del tutto. Nelle gole sedevano, giacevano, sparavano. [...] Alla nostra destra uscivano, come formiche, dalle trincee, nugoli del 33° reggimento e correvano tra urla, grida e gemiti orribili. Sgusciammo tra i fili spinati. [...] Tutta l’aria intorno a me vibrava come se fosse stata piena di proiettili. Caddi nella segale. La terra vorticava e schizzava in alto dinanzi a me. Correvo come un folle. Ci precipitammo in certe pozze. Qualcuno mi cadde accanto nella melma. Nell’erba dinanzi a me giacevano degli zoccoli; alla mia destra vidi dei morti con le bocche contorte, le gambe ridicolamente contratte e le ginocchia dure, stranamente dure. [...] Di nuovo ci mettemmo distesi. [...] Noi ci trincerammo proprio dinanzi al bosco. Giacevo e respiravo, respiravo velocemente dal naso mi colava lento il sangue. Pi...u...ft... si fermò un proiettile accanto alla mia testa, nella terra. Tutto era così intricato. Sparavo da destra e da sinistra. Premetti il volto sulla terra e respiravo, respiravo. Tremavo per quel respiro.” (Crnjanski 2019: 33-34)

Ci si ritrova di fronte a uno scenario apocalittico. I feriti, disumanizzati e impotenti, giacciono sul campo di battaglia. Un cadavere viene denudato della sua uniforme senza alcuna pietà. I combattenti non hanno tempo per occuparsi dei feriti o per congedarsi dai morti; devono avanzare per salvaguardare la propria vita, perché la guerra di trincea continua e non risparmia nessuno. I soldati sono animalizzati, associati a delle “formiche”, sottolineando il loro stato di fragilità e precarietà. Il narratore, in mezzo al caos di questa estrema violenza, corre disperatamente

per salvarsi. I sensi dell’udito e della vista sono costantemente sollecitati per farci percepire lo straniamento del protagonista circondato dal pericolo delle armi e da cadaveri grotteschi – *“morti con bocche contorte, le gambe ridicolamente contratte e le ginocchia dure, stranamente dure”*. Dopo aver scampato quasi per miracolo la morte – un proiettile, evocato emblematicamente dall’onomatopea “Pi...u...ft...”, gli sfiora la testa –, il protagonista preme il viso sulla terra e respira, sapendo quanto quel respiro non sia scontato.

Il narratore si sofferma in seguito a descrivere un soldato morente. Questa scena riflette la ricerca della normalità nell’anormalità della guerra.

“Dietro di noi strideva orribilmente il bosco e tremava sotto un diluvio di shrapnel. Accanto a me gemeva qualcuno e si mise a cantare. Sollevai il capo. Dietro l’orecchio aveva il capo tutto nel sangue, masticava sangue e soffocava. Si raddrizzò e si sedette, si mise a cantare e menzionava la moglie e i figli, mi chiamava per nome e mi guardava, guardava solo me. Ficcaì il capo nella terra e tacevo. Il sole scottava. Intorno a me correvano e urlavano. Mi addormentai.” (Crnjanski 2019: 36)

La natura personificata è devastata e dilaniata dalla potenza delle armi moderne – “strideva”, “diluvio di shrapnel”. Il narratore si trova accanto ad un soldato, che seppur gravemente ferito, trova la forza di alzarsi e cantare. Si assiste ad una scena perturbante che mostra la condizione alienante del veterano. Per allontanarsi mentalmente dall’atrocità del fronte, evoca i suoi familiari, guarda il suo simile e gli ricorda le difficoltà del rientro alla quotidianità e la minaccia costante della morte. Il narratore tace e si nasconde di fronte questa cruda visione, cercando un attimo di tregua, tra le urla dei combattenti.





Dopo aver descritto l'esperienza traumatica del fronte, nelle pagine successive del diario, il narratore-personaggio richiama con maggiore intensità la poetica sumatraista. Il reduce afflitto dalla violenza e dalla perdita dei valori può forse trovare pace solo grazie alla bellezza della natura.

“Stavo disteso, nella sera nebulosa per via dei lillà, [...] così mi liberai e mi straniai da tutto. E niente più mi lega, né al bene, né al male. Tengo la mia piccola vita tutta scossa e impaurita tra le mani, stupendomi di essa [...]. Essa è fra le mie mani, ma non è mia. Sono stanco, soddisfatto, pensoso e sorrido. Cos'è per noi uccidere tre milioni di uomini? Noi siamo liberi e sappiamo: che il cielo è ovunque al mondo uguale e azzurro. È giunta la morte ancora una volta come già tempo fa, ma dopo di lei giungerà la libertà. Sapremo che il cielo è ovunque bello, e che nulla può e sa trattenerci. Tutto è rovinato, ma ciò si propagherà con un urlo da un oceano all'altro. Volti pensosi e pallidi, tutti quei volti, tutte quelle teste amare, maschili, stanche, quando ritorneranno dagli immensi confini insanguinati, avranno desiderio di ciò che finora hanno potuto solo le piante e le selve e le nubi. Abbiamo imparato a bere la vita più a fondo che mai, da quando esiste il mondo. Con orrore, spavento, attenzione, io guardo la vita e la tengo con mani tremanti, e guardo intorno a me le selve e le strade e il cielo.” (Crnjanski 2019: 42)

Il ritorno dei reduci del primo conflitto mondiale alla vita civile è stato doloroso e difficile. La loro psiche era profondamente segnata dalla nevrosi di guerra: la violenza estrema vissuta nei campi di battaglia tormentava ossessivamente le loro notti con incubi e insonnia (Loughran 2012: 101-103). In una notte, disteso sull'erba, Petar Rajić riflette sul suo ritorno. La sua giovane vita è stata traumatizzata a tal punto da non riconoscerla. Come ha mostrato Leed, i reduci percepiscono una discontinuità identitaria, provando ribrezzo per sé stessi. L'isotopia della paura viene però annullata dall'isotopia della libertà. Il protagonista, avendo perso la cognizione del bene e del male, si

allontana dalla società civile. È proprio a causa della società che il combattente non ha più una chiara percezione etica. Durante la guerra, l'uccisione è stata legittimata, violando il valore morale più fondamentale dell'uomo: garantire e proteggere la vita (Tavaglione 2005: 11-12). L'approdo alla libertà spirituale per Rajić e per tutti i redivivi è quello di congiungersi con l'immensità del cielo e dell'oceano. Solo la comunione con la natura potrà far rinascere gli spettri della Prima guerra mondiale.

Infine, durante la convalescenza in un ospedale di Cracovia, il protagonista, disteso nel letto, rimembra un uomo che assume le sembianze di un profeta. Il suo incontro è stato percepito da Rajić come una folgorazione. Il narratore lo descrive all'infermiera con queste parole:

“Le voglio raccontare. Di un uomo, che non posso dimenticare, e che per me era più che un fratello. Un unico uomo. Un giovane nel mondo. [...] Allora, una sera, giunse lui, io mai più lo dimenticherò. [...] Pareva che le sue gambe lunghe e sottili, come pertiche, non calcassero la terra, come se levitasse sopra la terra. Non era cencioso, e tuttavia, il colore dei suoi pantaloni non lo indovinai mai. Sopra di essi, un nero cappotto da marinaio, su di esso un unico bottone dorato [...]. La sua voce era fosca e dolce. Io imparai da lui a parlare sinceramente. Si appressò al tavolo in silenzio e salutò: «Polinesia, signori». [...] Guardò me, sconosciuto, solo me guardò; e quegli occhi erano chiari, limpidi, essi mi ricordarono il cielo. [...] Egli mi porse la mano e disse: «Lei somiglia a me, che non sia anche lei in viaggio?... mi faccia un prestito, la prego...». Le sue mani tremavano, ed erano piene di segni e di ferite, sporche, si contraevano in una rete di vene intricate, piene di nodi. Ma i suoi capelli con la scriminatura erano soavi e graziosi, come oro antico.” (Crnjanski 2019: 65-67)





In questo passaggio, viene svelato il vero protagonista di questo diario. Si tratta del dalmata vagabondo Čarnojević, che può essere considerato un *doppelgänger* di Rajić, essendo il portavoce del Sumatraismo (Cfr. Biti 2018: 56). Inoltre, il suo nome non è fortuito, perché come spiega Milojković-Djurić, si riferirebbe al patriarca Arsenije III Čarnojević (Cfr. Milojković-Djurić 2015: 250). Si tratta di un personaggio storico molto importante per la storia serba, perché guida la prima Grande Migrazione dei Serbi nel 1690, durante la Grande Guerra Viennese, che durò dal 1683 al 1699, di cui Crnjanski tratta nel suo capolavoro *Seobe* (“Migrazioni”), pubblicato nel 1929 (Milojković-Djurić 2015: 250).

Nel *Dnevnik*, Rajić diventa un discepolo di Čarnojević. Il marinaio dalmata lo introduce alla nuova filosofia di vita, spiegandogli a più riprese che le azioni umane lasciano sempre una traccia su un’isola lontana, poiché il potere dell’uomo è “infinito” (Crnjanski 2019: 71). Il Sumatraismo si delinea con un atteggiamento anti-modernista, che condanna la tecnica della guerra e trova rifugio nella natura: “[...] *il futuro di un popolo non dipende da enormi turbine, neanche dal lavoro, bensì da un colore azzurro delle coste, di un’isola lontana.*” (Crnjanski 2019: 72). Čarnojević, come Rajić, è nichilista e non conosce più il bene e il male. La sua unica certezza sono le “*coste azzurre* [...] [e] *che la sua vita [esiste] soltanto per una pianta rubiconda, a Sumatra*” (Crnjanski 2019: 75). Infine, l’episodio della sua morte è emblematico, perché racchiude la poetica sumatraista e anche l’idea della reincarnazione:

“Sentì che sarebbe morto, e cominciò di colpo a cadere a capofitto da qualche parte. Si consolava pensando che al suo posto sarebbero vissuti degli abeti rubicondi, pieni di bei cacatua, su un’isola lontana. [...] cominciò a urlare, sollevando le mani: «Signori, sorridete, forse qualcuno a Sumatra lo percepirà». [...] Cadde e tutti si raccolsero intorno a lui. Sì; egli farneticava di continuo di pioppi, piante rubiconde che venivano

al suo posto; un anziano sacerdote con un nero cappotto alla marinara gli si accostò e gli chiese: se era cattolico, ed egli gli disse: «Io sono sumatraista.»” (Crnjanski 2019: 76-77)

La morte è dunque interpretata positivamente, poiché è un ricongiungimento con la madre terra. Dopo la scomparsa del filosofo sumatraista, il protagonista, sempre in ospedale, continua a riflettere sulla sua condizione esistenziale. La vita del reduce di guerra sembra non avere più senso, l’esperienza alienante del conflitto lo ha reso estraneo al mondo civile. Per questo motivo, solo la natura può abbracciarlo e fargli dimenticare l’orrore vissuto. I suoi polmoni malati saranno infatti guariti da “abeti ghiacciati” che gli “fasciano il petto” (Crnjanski 2019: 78). Il sopravvissuto, disincantato, disilluso e apatico è ritornato al suo Paese natio, ma con le sembianze di un’ombra: “*Noi siamo ritornati, ma noi siamo ombre*” (Crnjanski 2019: 99).



Non ha più fiducia nei suoi simili, non è nemmeno capace di amare e di occuparsi della sua famiglia. Può solo ammirare quella natura così lontana di Sumatra:

“Starò disteso tutto il giorno sull’erba e guarderò il cielo. Ogni giorno avrà un colore nuovo. E quei colori placheranno i miei occhi, e io sono tutto calmo, quando mi si calmano gli occhi.





[...] *Noi ci estingueremo e verrà un secolo migliore, esso viene sempre. Noi ci trascineremo con un lacero pastrano verde, pallidi e sorridenti, ovunque per le strade. Noi non chiediamo nulla, noi non rimpiangiamo nulla, vero, noi non rimpiangiamo nulla? Le zie smetteranno di piangere. Esse adornano di continuo l'immagine dello Zar Dušan e sperano che anch'io sorriderò serenamente. Tutto il giorno, esse mi fanno riconciliare con mia moglie, mi portano il latte come a un bambino [...]. Dicono, due-tre anni e oblieremo ogni cosa. Le zie piangono intorno a me e mi fanno visita, come se fossi una tomba. Sopra di me è il cielo, esso ha delle strisce rubiconde, soavi, quelle strisce ritornano a ogni alba. Esse ritornano a me, sulle nubi, transeunti e soavi. Io le guardo ogni mattina e vivo solo per loro. Qua e là cade una foglia gialla. E verso sera suonano le campane. Io tossisco, sebbene i medici dicano: vivrò altri trent'anni. Qua e là cade una tegola, qua e là un recinto verso sera è freddo, le zie mi infagottano come un bambino [...]. Non lontano abita mia moglie. Abita di fronte, e spera ancora. Ma se muoio, guarderò per l'ultima volta il cielo, la mia consolazione, e sorriderò.*" (Crnjanski 2019: 102-103)

In questo passaggio, con cui si conclude il *Dnevnik*, viene messa emblematicamente a nudo la condizione del reduce tornato allo stato di un bambino. La sua mente traumatizzata e il suo corpo malato lo rendono indifeso e non gli permettono di integrarsi attivamente nella vita civile. È diventato apatico e non riesce più ad amare sua moglie. È un morto vivente, la cui unica speranza è un universo migliore, lontano, dove gli elementi naturali e gli esseri umani potranno ricongiungersi e vivere in armonia. Così si chiude il cerchio della profezia sumatraista di Čarnojević, sensibilizzando il lettore alla brutalità della guerra e ammonendolo per evitare altre forme di violenza.

Bibliografia:

- Danica Andrejević – Ana Andrejević, “Metaistorijska projekcija rata Miloša Crnjanskog”, in *Zbornik radova filozofskog fakulteta*, Vol. 44, No. 3, 2014, pp. 3-17.
- Eric Hobsbawm, *Age of extremes. The short twentieth century 1914-1991*, London, Michael Joseph, 1994.
- Jelena Milojković-Đurić, “Great war legacies in Serbian culture”, in *Balkanica*, No. 46, 2015, pp. 241-254.
- Joëlle Prungnaud, “Écritures de la Grande Guerre : un champ critique en pleine expansion”, in Idem (ed.), *Écritures de la Grande Guerre*. Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2014, pp. 7-32.
- John K. Cox, “Weltschmerz in the Banat: The Great War, Globalization, and Miloš Crnjanski's Novel *Region*”, Vol. 4, No. 2, Special Issue: *The Great War and Eastern Europe*, 2015, pp. 151-171.
- Luc Resson, *Écrire contre la guerre: littérature et pacifismes. 1916-1938*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Luca Vaglio, “Esperienza bellica, lirismo, Modernismo: Miloš Crnjanski e il suo primo romanzo”, in *Diario di un reduce*, Roma, Elliot, 2019, pp. 5-21.
- Miloš Crnjanski, *Diario di un reduce*, Roma, Elliot, 2019. Traduzione e cura di Luca Vaglio.
- Nicolas Tavaglione, *Le dilemme du soldat. Guerre juste et prohibition du meurtre*, Genève, Éditions Labor et Fides, coll. “Le champ éthique”, 2005.
- Sofia Zani, *Chiose a certi passi di Miloš Crnjanski*, Padova, Istituto di filologia slava – Università di Padova, 1992.
- Tracey Loughran, “Shell shock, trauma, and the First World War: the making of a diagnosis and its histories”, in *Journal of the history of medicine and allied sciences*, Vol. 67, No. 1, pp. 94-119.
- Vladimir Biti, *Attached to Dispossession: Sacrificial Narratives in Post-imperial Europe*, Leiden, Brill, 2018.
- Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, Paris, Payot-Rivages, 2011. Traduzione di Cédric Cohen Skalli.





Lo stupro come strategia militare in Bosnia ed Erzegovina

Anita Redzepi

Abstract

Rape as a Military Strategy in Bosnia and Herzegovina

This article analyses rape during the war in ex-Yugoslavia (1992-1995) as a military strategy to implement ethnic cleansing and consolidate control over the victims, among other purposes. Thousands of women were victims of mass rapes aimed at destroying the social and family fabric. War rapes became tools of power and, in Bosnia, were part of ethnic substitution, with the goal of forcing the procreation of new generations belonging to the aggressors' ethnicity. The memory of the survivors has been erased, while the "conspiracy of silence" allowed impunity for the rapists and the absence of justice. Although rape was condemned in 2001 as a crime against humanity and the adoption in 2023 of the law on the protection of civilian war victims in Bosnia, which recognizes the status of war victims for women and children born from wartime rapes, contemporary Bosnian society, like Serbian and Croatian societies, still exhibits significant critical issues.

"*Rata neće biti*", "*la guerra non ci sarà*" dicevano le persone di Sarajevo nel 1991, un anno prima dell'inizio della guerra in Bosnia ed Erzegovina. La guerra, per chi l'ha vissuta, è accaduta, è capitata come capita un terremoto; nessuna persona pensava che potesse succedere, non in una città come Sarajevo, conosciuta come la "Gerusalemme d'Europa". Una città cosmopolita e sincretica, in cui convivevano persone serbe, croate, bosniache, musulmane, cattoliche, ortodosse, ebreo e atee. Persone che si identificavano nelle varie etnie e confessioni religiose senza essenzializzare la soggettività in definizioni chiuse, perché non erano solo quelle, ma anche altro.

"Insieme a milioni di altri croati, sono stata inchiodata al muro della nazionalità, non solo dalla pressione esterna imposta dalla Serbia e dall'esercito federale, ma dal processo di omogeneizzazione nazionale interno alla Croazia. Ecco che cosa ci sta facendo la guerra, ci sta riducendo a una sola dimensione: la Nazione. Il guaio è che, prima, io ero definita dalla mia cultura, dal mio lavoro, dalle mie idee, dal mio carattere e, perché no, anche dalla mia nazionalità. Ora mi sento derubata di tutto questo. Non sono nessuno, perché non sono più una persona. Sono una di quattro milioni e mezzo di croati." (Drakulić 1993: 61)

La Jugoslavia socialista del presidente Tito si fondava sul principio di *bratstvo i jedinstvo* ("fratellanza e unità") fra i popoli delle varie repubbliche, garantendo loro autonomia decisionale e rappresentatività istituzionale. Tuttavia, i nazionalismi erano già diffusi e si inasprirono alla fine degli anni Ottanta – Tito morì nel 1980 –, al punto che alle prime elezioni multipartitiche tenutesi in Bosnia nel 1990 furono proprio i tre partiti nazionalisti a vincere, e già nel marzo 1991 il presidente croato Tudjman e serbo Milošević si incontrarono informalmente per accordarsi sulla spartizione della Bosnia. Nello stesso anno iniziò la guerra in Croazia, che si





dichiarò indipendente dalla Jugoslavia il 25 giugno 1991 insieme alla Slovenia, a cui fece seguito la cosiddetta guerra dei dieci giorni. In Bosnia invece, tra il 29 febbraio e il 1° marzo 1991, la maggior parte della popolazione votò a favore dell'indipendenza al referendum indetto, mentre i serbi bosniaci lo boicottarono. Il 3 marzo 1992 il presidente bosniaco Alija Izetbegović dichiarò l'indipendenza della Repubblica di Bosnia ed Erzegovina e quasi un mese dopo, il 5 aprile, iniziarono la guerra, che si estese su tutto il paese, e l'assedio più lungo nella storia bellica moderna: Sarajevo rimase assediata per 1425 giorni, fino al 29 febbraio 1996.



Sarajevo durante l'assedio.

“Noi a Sarajevo andammo a dormire con la pace e il giorno dopo ci svegliammo con la guerra” afferma in un'intervista Azra Nuhefendić, scrittrice e giornalista bosniaca,

“cominciarono a colpirci con le granate, a entrare nelle nostre case per ucciderci, per cacciarci e derubarci, per stuprarci, ci chiudevano l'acqua, ci privavano del cibo, ci lasciavano al freddo staccando il gas e l'elettricità, i cecchini ci freddavano per strada, ci rinchiudevano nei campi di concentramento. Allora capimmo che quella era la nostra guerra e che noi, gente comune e pacifica, eravamo i bersagli principali e le vittime più numerose.”

Con le prime granate iniziarono anche gli stupri di massa.

Non si hanno delle statistiche esatte sulle donne stuprate nel corso della guerra in Bosnia: il rapporto di Warburton della Comunità Europea, pubblicato nel gennaio 1993, parla di 20 mila vittime di stupro, mentre il governo bosniaco ritiene che il numero sia molto superiore, intorno ai 50 mila. Gli stupri di guerra sono una strategia militare che esiste da quando esistono le guerre:

“lo stupro non è diventato solo una prerogativa maschile, ma la principale arma contro la donna per esercitare il suo potere, il principale strumento della sua volontà contro la sua paura. Il violento ingresso nel suo corpo [...] è diventato veicolo della conquista vittoriosa dell'essere della donna, la prova finale della sua forza superiore [dell'uomo], il trionfo della sua virilità.” (Brownmiller 1975: 14)

La giornalista Susan Brownmiller ha inteso la violenza sessuale sulle donne come arma per controllarle e manifestare la virilità e la supremazia dell'uomo su di loro. Gli stupri di guerra, in quanto arma, sono anche una strategia militare per castrare gli uomini avversari, incapaci di difendere le proprie donne (intese come proprietà), e per attaccare di conseguenza la morale e l'identità della società di cui fa parte la donna stessa. Il rapporto tra donne e società-nazione oscilla tra una *“prospettiva che vede le donne come rappresentanti della nazione [...] o al contrario come partecipanti ad essa”* (De Petris 2005: 276). Avere il potere sul corpo delle donne, significa avere il potere sull'avversario e consolidare il dominio. Il corpo delle donne viene ridotto a un medium che veicola messaggi tra uomini, messaggi che informano della supremazia dello stupratore, e della nazione di cui fa parte, al nemico e al popolo avverso. In particolare, con la guerra in Bosnia e in Ruanda, si è iniziato a parlare di *stupro etnico*, cioè stupri su base etnica con l'intento di esprimere la suddetta supremazia di un popolo su un altro e



avviare una sostituzione etnica per mezzo delle gravidanze forzate che mettono al mondo generazioni che diffondono l'etnia degli stupratori.

In che modo le nuove generazioni sono il mezzo per la sostituzione etnica?

La risposta ha radici nella cultura patriarcale millenaria: nel *De generatione animalium*, Aristotele afferma che è il seme maschile la forma che attualizza la vita nella materia passiva, cioè il sangue femminile; da qui la spiegazione “dell'inferiorità anatomica, fisiologica ed etica della donna” (Mehmedović 2019: 86). L'uomo è quindi considerato causa formale ed efficiente dell'essere umano – della sua anima – mentre il principio femminile si esaurisce nel suo unico destino contenitore. Da Aristotele agli anni Novanta del secolo scorso sono passati più di due millenni, eppure il principio rimane sostanzialmente inalterato: è l'uomo che determina l'appartenenza etnica della persona che nascerà. Così in Bosnia i četnici (nazionalisti serbi) avevano il dovere sacro di cambiare la natura della donna – il suo sangue musulmano o non ortodosso – rendendola pregna di seme veramente fedele. È stata la stessa Chiesa ortodossa a sostenere apertamente Slobodan Milošević e l'idea di una Grande Serbia, appoggiando le azioni di pulizia etnica dei gruppi paramilitari.

In Bosnia, gli stupri etnici erano parte integrante della pulizia etnica, espressione che è andata diffondendosi proprio negli anni Novanta (traduzione letterale di *etničko čišćenje* in serbo-croato) e descrive la deportazione della gente croata e bosniaca dalle terre conquistate dall'esercito serbo-montenegrino. In questo senso, la pulizia etnica è uno degli atti che costituisce il genocidio. E se gli stupri di guerra, e gli stupri etnici in particolare, sono parte della pulizia etnica, allora anche gli stupri sono uno degli atti che costituisce il genocidio: per questo anche gli stupri di guerra vengono definiti *genocidal rape* (Cfr. Salzman 1998), cioè stupro genocidario. In vista di

questo fine, sono stati creati anche dei campi di stupro in cui donne e bambine (a volte anche ragazzi e uomini) venivano torturate sistematicamente fino alla morte o ingravidate forzatamente.

La giornalista Mona Eltahawy, nel suo manifesto *Sette peccati necessari* racconta di quando nel 2016 è stata ospite al Bookstan literature festival di Sarajevo. In quell'occasione, la giornalista bosniaca Nidžara Ahmetašević l'aveva accompagnata a visitare la città di Višegrad e lo spa hotel chiamato Vilina Vlas, un ex campo di stupro:

“Nel 1992, Vilina Vlas fu usata come quartier generale per omicidi e stupri da Milan Lukić, leader del gruppo paramilitare serbo delle Aquile bianche. Una sentenza del Tpij [Tribunale penale internazionale per l'ex Jugoslavia] ha confermato che l'hotel era stato usato come centro di stupro. Nidžara mi ha raccontato che lì furono ridotte in schiavitù sessuale duecento donne e ragazze, legate ai mobili nelle stanze dove le stupravano. Mi ha detto che, alla fine di ogni giornata, c'era uno stupro di massa nella piscina. Dopo uno di questi stupri di massa, una ragazza di quattordici anni si è uccisa saltando fuori dalla finestra della sua stanza.” (Eltahawy 2022: 230)

Durante la visita all'hotel da parte di Eltahawy, le persone ospiti andavano in giro in accappatoio dirette verso le sorgenti termali o sguazzavano nell'acqua della piscina.



L'hotel spa Vilina Vlas.



L'associazione delle donne vittime di guerra ha lottato per avere una targa commemorativa sul muro di Vilina Vlas, ma l'hotel è amministrato dal comune di Višegrad, situato nella Republika Srpska, per cui non c'è alcun monumento commemorativo, alcun memoriale che riconosca l'orrore che donne e ragazze hanno subito, come avviene invece con il memoriale per gli uomini e ragazzi massacrati a Srebrenica. Nell'agosto del 2020, l'economista sarajevese Amela Trokić ha lanciato una petizione affinché l'hotel venisse rimosso dall'elenco delle destinazioni turistiche da Google Maps e Google search (Cfr. Aleotti 2020).

Le vicende di Vilina Vlas sono raccontate dettagliatamente anche nel rapporto stilato da una commissione di persone esperte istituita con la risoluzione 780 dell'Onu nel 1992. Una storia simile a quella di Vilina Vlas è il locale Sonja, a Vogošća, un sobborgo di Sarajevo. Le donne sopravvissute hanno testimoniato che il locale era frequentato anche dai caschi blu dell'Unprofor:

“i caschi blu sapevano che si trattava di donne bosniache costrette a subire violenza sessuale. Il giornalista britannico John Burns ha scritto per il New York Times che ‘lo stesso comandante delle forze internazionali in Bosnia, il generale canadese Lewis MacKenzie, ha abusato delle donne bosniache tenute prigioniere nel bordello locale Sonja.’” (Cfr. Nuhefendić 2009)

Come anticipato, i campi di stupro servivano anche per ingravidare le donne e tenerle prigioniere fino a quando non sarebbe stato più possibile fare un aborto sicuro.

Molte donne tentarono di abortire da sole perché non avevano accesso ai servizi sanitari, oppure portarono a termine la gravidanza per poi affidare i bambini e le bambine agli orfanotrofi, o fecero finta che il nascituro appartenesse al compagno per evitare di essere respinte e ostracizzate dalla comunità, dalla società o dalla famiglia. E per quelle donne che riuscirono a

rivolgersi alle cliniche mediche, non sempre trovavano personale disposto a praticare l'aborto, anche se era a conoscenza degli stupri. Nonostante le condizioni, nel 1992 – a pochi mesi dall'inizio della guerra – la clinica di Sarajevo aveva riportato che il numero degli aborti effettuati erano più che raddoppiati tra i mesi di settembre e novembre (400-500 al mese) rispetto al periodo immediatamente precedente la guerra.

Le donne venivano violentate con l'obiettivo di *“distruggere il tessuto sociale e familiare di una realtà in cui la vittima dello stupro si sentiva spesso ‘colpevole’ e come tale era trattata”* (Pirjevec 2014: 154-155). La cosiddetta vittimizzazione secondaria non si riferisce solo alla messa in discussione della testimonianza della vittima di aggressioni sessuali in sedi processuali, ma comprende anche l'ostracismo sociale. In molti casi, le donne vittime di stupro vengono isolate dalla comunità di appartenenza, escluse in quanto portatrici di una violenza innominabile e immorale. Invece di tutelarle e supportarle, la società le guarda con sospetto e le considera responsabili, impure e contaminate. Donne portatrici di *“figli d'odio”* (Cfr. Doni – Valentini 1993), figli e figlie nati da una violenza che ha macchiato la vita delle madri e, per eredità, anche la loro. *“La violenza sessuale traumatizza e spezza famiglie e intere comunità per generazioni, cambiando la struttura demografica di un territorio”* (Oksanen 2024: 18).

La vittimizzazione secondaria delle donne che hanno subito torture, violenze e stupri sistematici, ha portato alla cosiddetta *“congiura del silenzio”* definita da Slavenka Drakulić nel romanzo *Kao da me nema* (*“Come se io non ci fossi”*, 1999):

“La gente si chiede: e a questa cosa le sarà capitato? Le donne stesse se lo chiedono l'una dell'altra, guardandosi con la stessa domanda negli occhi. Ma non ne parlano. Tacciono. [...] È una congiura del silenzio. Sono convinte, così, di nascondere la vergogna, di difendere il proprio onore? Oppure pensano che la loro esperienza non





può essere condivisa con nessuno, nemmeno con quelle che l'hanno vissuta? Il silenzio ci difende, ma difende anche i violentatori, pensa S., incerta tuttavia se lei stessa sarebbe disposta a parlarne.” (Drakulić 2000: 167-168)

Il silenzio che avvolge gli stupri di guerra ha permesso da una parte la sussistenza dell'egemonia maschile sulla narrazione e denuncia dei crimini di guerra, dall'altra ha consentito alle istituzioni di ignorare completamente le vittime di guerra.

Il ricordo e la memoria sono così a servizio del potere dominante – cioè patriarcale, che trascende le etnie e le religioni – che attraverso il controllo sessista delle informazioni rimuove il genere, esclude simbolicamente e concretamente le donne dalla storia e dai centri di potere.

L'egemonia maschile, oltre a perpetuare l'esclusione dei corpi estranei dalla memoria storica, assolve anche i criminali di guerra. Il 22 febbraio 2001 per la prima volta lo stupro viene condannato come crimine contro l'umanità da una sentenza del Tribunale penale internazionale per l'ex Jugoslavia. La sentenza ha avuto una grande importanza giuridica ma non ha trovato sempre riscontro in sede processuale; un esempio è il caso di A., una donna che è stata ripetutamente stuprata nel 1993 da un soldato dell'esercito della Republika Srpska in un paese vicino a Sarajevo.

A. si è rivolta alla corte di Bosnia ed Erzegovina già nel 2014 per denunciare gli stupri, dopo che ha sentito un'altra donna parlare della stessa esperienza; il processo si è concluso con una sentenza che richiedeva un risarcimento economico da parte dello stupratore e la sua reclusione per otto anni. Nella comunicazione indirizzata al comitato, A. ha riferito che ha dovuto abortire e che nel 2008 le erano stati diagnosticati sintomi da permanente disturbo della personalità e da cronico stress post-traumatico, che l'avevano portata a sottoporsi a trattamenti psichiatrici. Tuttavia, il condannato aveva dichiarato di non avere soldi né beni per poter risarcire la donna. Nel 2017, tre anni dopo la

denuncia, la donna aveva iniziato a presentare un aggravamento dello stato psichico, dovuto anche allo stress durante il processo. A. ha dovuto fare ricorso e il Comitato contro la tortura ha dichiarato che è compito dello Stato adottare misure – economiche e di cura – per combattere l'impunità per le violazioni dei diritti umani. In questa sede, il Comitato ha anche deciso di istituire un piano nazionale di risarcimento dei crimini di guerra che tuttavia non ha avuto un riscontro effettivo nella realtà: molte vittime di stupro vivono oggi dentro la Republika Srpska, un'entità nata da un regime criminale legittimata dall'accordo di Dayton del 1995 che ha riconosciuto a tale regime i diritti politici sul 49% della Bosnia ed Erzegovina, il che ha

“determinato conseguenze nefaste per ciò che riguarda il perseguimento dei crimini di stupro [...]. La frammentazione etnico politica e l'ostruzionismo istituzionale hanno fatto sì che, ad oggi, appena il 5% delle donne abbia ottenuto sussidi statali quale forma di riconoscimento delle disabilità riportate. In tutto questo, la Republika Srpska non concede il sussidio a tutte quelle donne che non siano state riconosciute 'vittime civili di guerra', il che a sua volta significa che, per vedersi riconosciuto tale status, devono dimostrare di avere un alto grado di disabilità fisica.” (Mehmedović 2019: 92)

La Bosnia, come la Croazia e la Serbia, conosce un alto tasso di assoluzioni, di sentenze ridotte in appello, rinvii a giudizio e criminali di guerra latitanti. Per lungo tempo, le sopravvissute non hanno avuto accesso al sostegno sociale, a cure mediche gratuite, a servizi di riabilitazione sociale e non è stato loro riconosciuto lo status di vittime di guerra. Alcune di queste donne hanno confessato ad Amnesty International di aver dovuto cambiare residenza per accedere a una pensione mensile minima (260 euro). Inoltre, a partire dal 2006 il Tribunale internazionale ha cominciato a trasferire i processi alle corti locali: ciò significa che appena l'1% dei casi di stupri di guerra è arrivato in tribunale (Cfr. Neimarlija 2020).



A fine luglio 2023 il Parlamento della Federazione di Bosnia-Erzegovina ha approvato la legge sulla tutela delle vittime civili di guerra che indica le modalità di erogazione delle indennità, riconoscendo così le donne e chi è nato dagli stupri come vittime di guerra. La legge è stata accolta con favore soprattutto dall'Ong di Sarajevo Zaboravljena Djeca Rata ("Figli dimenticati dalla guerra"), fondata da chi è nato dagli stupri di guerra, che, insieme ad altre associazioni partner che rappresentano le vittime civili di guerra, hanno avviato e guidato la battaglia per il riconoscimento sociale e giuridico di queste persone. Prima di questa legge, i nati dalla guerra non potevano chiedere sussidi o fare domanda per una borsa di studio in quanto nei documenti ufficiali non era presente il nome del padre (ovvero dello stupratore). Tuttavia, le attuali tensioni politiche in Bosnia, e in particolare il permanere dei nazionalismi che amplificano le divisioni su base etnica del paese, continuano a mettere a rischio e lasciare nell'incertezza l'effettiva applicazione della legge. Si tratta di una stortura che si inserisce in un contesto in cui i reati rischiano di cadere nel dimenticatoio, i processi avvengono senza una copertura mediatica che corrisponde a un dibattito assente, un confronto con il passato silenzioso e negato e una sostanziale passività da parte delle autorità: ciò fa sì che, per esempio, Croazia e Serbia, grazie alle leggi sulla cittadinanza e al rifiuto di estradare i propri cittadini, sono diventate il rifugio dei criminali di guerra.

Le donne sono bersaglio al di là della guerra e della pace, oggetto di dominio e controllo da parte degli uomini, siano essi caschi blu o gruppi (para)militari. La virilità trova nei corpi delle donne – e nelle loro immagini diffuse – il suo banco di prova: una relazione di Amnesty International e un reportage dell'organo diocesano di Vienna, "Die Furche", hanno denunciato come alcune videocassette dei Servizi segreti serbi con riprese di stupri, torture e assassinii, di cui sarebbero state vittime donne e ragazze musulmane, siano apparse sul mercato pornografico nordamericano (Pirjevec 2014: 254).

Angela Davis ha definito lo stupro come "arma di terrorismo politico di massa" istituzionalizzata, una pratica di controllo e assoggettamento attuata dagli imperi coloniali, in cui *"lo stupro era un'arma di dominio, un'arma di repressione, il cui fine nascosto era la distruzione della volontà di resistere delle schiave, demoralizzando al tempo stesso i loro uomini"* (Davis 2020: 53). Cambiano gli anni, il contesto e la geografia, ma quanto affermato in *Donne, razza, classe* nel 1981 vale anche per la Bosnia e, in generale, per le donne uccise dagli stupri di guerra o che sopravvivono a tale crimine contro l'umanità.



Foto scattata dall'autrice A. R. durante un viaggio a Sarajevo nel maggio del 2024 con l'associazione Lutva di Pesaro.



Bibliografia:

Pierre Bourdieu, *Il dominio maschile*, Feltrinelli, Milano 2020. Traduzione di Alessandro Serra.

Susan Brownmiller, *Against our will. Men, women and rape*, Fawcett Books, New York 1975. La traduzione degli estratti è stata fatta per l'occasione da me A. R.

Angela Davis, *Donne, razza e classe*, Alegre, Roma 2020. Traduzione di Marie Moïse, Alberto Prunetti.

Stefania De Petris, "Tra 'agency' e differenze. Percorsi del femminismo postcoloniale", in *Studi culturali, Rivista quadrimestrale*, No. 2, 2005, pp. 259-290.

Slavenka Drakulić, *Balkan express*, Il Saggiatore, Milano 1993. Traduzione di Isabella Vay.

Slavenka Drakulić, *Come se io non ci fossi*, Rizzoli, Milano 2000. Traduzione di Maria Rita Leto.

Elena Doni, Chiara Valentini, *L'arma dello stupro. Voci di donne della Bosnia*, La Luna, Palermo 1993.

Mona Eltahawy, *Sette peccati necessari. Manifesto contro il patriarcato*, le plurali, 2022. Traduzione di Beatrice Gnassi.

Adriana Kovalovska, "Rape of Muslim Women in Wartime Bosnia", in *ILSA Journal of International & Comparative Law*, Vol. 3, 1997, pp. 932-945.

Mirza Mehmedović, *Tempo e sangue. Totalitarismo, genocidio e stupro in Bosnia ed Erzegovina*, Mimesis, Milano-Udine 2019.

Simona Meriano, *Stupro etnico e rimozione di Genere*, Edizioni Altravista, Milano 2015.

Sofi Oksanen, *Contro le donne. Lo stupro come arma di guerra*, Einaudi, Torino 2024. Traduzione di Nicola Rainò.

Jože Pirjevec, *Le guerre jugoslave 1991-1999*, Einaudi, Torino 2014.

Todd A. Salzman, "Rape Camps as a Means of Ethnic Cleansing: Religious, Cultural, and Ethical Responses to Rape Victims in the Former Yugoslavia", in *Human Rights Quarterly*, Vol. 20, No. 2, 1998, pp. 348-378.

Sitografia:

Pietro Aleotti, *Bosnia: l'hotel Vilina Vlas e gli stupri di guerra, la ferita che non si rimargina*, in *East Journal*, 24/09/2020: <https://www.eastjournal.net/archives/110127> (ultima consultazione: 13/01/2025).

Arman Fazlić, *Federazione BiH: i nati dagli stupri di guerra sono vittime civili*, in Osservatorio Balcani e

Caucaso Transeuropa, 23/08/2023: <https://www.balcanicaucaso.org/aree/Bosnia-Erzegovina/Federazione-BiH-i-nati-dagli-stupri-di-guerra-sono-vittime-civili-226738> (ultima consultazione: 13/01/2025).

Amnesty International, "We need support, not pity". *Last chance for justice for Bosnia's wartime rape survivors*, 09/2017: <https://www.amnesty.org/en/documents/eur63/6679/2017/en/> (ultima consultazione: 13/01/2025).

International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia (ICTY), *Prosecutor v. Dragoljub Kunarac, Radomir Kovac and Zoran Vukovic (Trial Judgment)*, IT-96-23-T & IT-96-23/1-T, 22/02/2001: <https://www.icty.org/x/cases/kunarac/tjug/en/kun-tj010222e.pdf> (ultima consultazione: 13/01/2025).

Massimo Moratti, "Processi per crimini di guerra in ex Jugoslavia: a che punto siamo?", in *Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa*, 18/12/2024: <https://www.balcanicaucaso.org/aree/Serbia/Processi-per-crimini-di-guerra-in-ex-Jugoslavia-a-che-punto-siamo-235026> (ultima consultazione: 13/01/2025).

Fatima Neimarlija, "Stupri di guerra in Bosnia ed Erzegovina", in *NoiDonne*, 03/03/2020: <https://www.noidonne.org/articoli/stupri-di-guerra-in-bosnia-ed-erzegovina-di-fatima-neimarlija.php> (ultima consultazione: 13/01/2025).

Azra Nuhefendić, "Il corpo delle donne" in *Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa*, 25/11/2009: <https://www.balcanicaucaso.org/aree/Bosnia-Erzegovina/Il-corpo-delle-donne-47654> (ultima consultazione: 13/01/2025).

Azra Nuhefendić, "Bosnia: trent'anni fa, la guerra", in *Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa*, 05/04/2022: <https://www.balcanicaucaso.org/aree/Bosnia-Erzegovina/Bosnia-trent-anni-fa-la-guerra-217248> (ultima consultazione: 13/01/2025).

UN Convention against Torture and Other Cruel, Inhuman or Degrading Treatment or Punishment, *Decision adopted by the Committee under article 22 of the Convention, concerning communication No. 854/2017*, 02/08/2019: <https://trialinternational.org/wp-content/uploads/2019/08/Decision-CAT-A-BIH-2August2019.pdf> (ultima consultazione: 13/01/2025).

UN Security Council, *Report of the Commission of*





Experts Established Pursuant to United Nations Security Council Resolution 780 (1992), S/1994/674, 27/05/1994:
https://www.icty.org/x/file/About/OTP/un_commission_of_experts_report1994_en.pdf (ultima consultazione 13/01/2025).





Tutte le “nostre” guerre: la guerra, i suoi protagonisti e le sue vittime visti da Maruša Krese

A cura di Laura Renesto

Abstract

All of “our” wars: war, its protagonists and victims seen by Maruša Krese

This paper proposes the translation of some excerpts from the book *Vse moje vojne* (“All My Wars”, 2009) by Maruša Krese. Poet, writer and journalist, Maruša Krese was born in Ljubljana in 1947. Since 1981 she lived in Germany and since 1990 as a freelance journalist and writer in Berlin, Ljubljana, Sarajevo, and Graz. In 1997 she was awarded the Cross of Merit of the Federal Republic of Germany for her humanitarian efforts during the war in Bosnia. The Italian version of this book still does not exist. The book is an exceptional collage of the author’s own memories, private letters and testimonies from other people who experienced the war. It is not a unified novel. Rather, it consists of multiple segments bound together by the main theme, the war. In the composition of the book they are interspersed with repeated, telegraphic, almost liturgical series of words. This linguistic device occurs in the other parts and seems to render rapid mental associations, instantaneous descriptions of what the author sees. Krese’s style is explicit and without turns of phrase. She does not sweeten what needs to be made clear to everyone.

Poetessa, scrittrice e giornalista, Maruša Krese nasce a Lubiana nel 1947. Dopo aver studiato letteratura, storia dell’arte e psicoterapia in Slovenia, Stati Uniti, Regno Unito e Paesi Bassi, ha lavorato come psicoterapeuta a Lubiana, Londra e Tubinga. Dal 1981 ha vissuto in Germania e dal 1990 come giornalista e scrittrice freelance a Berlino, Lubiana, Sarajevo e Graz. Nel 1997 è stata insignita della Croce al Merito della Repubblica Federale Tedesca per il suo impegno umanitario durante la guerra in Bosnia.

La sua produzione letteraria è per lo più poetica. Le opere in prosa più famose sono la raccolta di racconti brevi autobiografici *Vsi moji božiči* (“Tutti i miei natali”, 2006, tradotta in italiano da Lucia Gaja Scuteri nel 2021 per Besa Muci) e il romanzo *Da me je strah?* (“Paura io?”, Goga, 2012, tradotto in italiano da Scuteri nel 2023 per Besa Muci). In questo contributo si è deciso di tradurre degli estratti da *Vse moje vojne* (“Tutte le mie guerre”, 2009). L’opera, inedita in italiano, è una raccolta straordinaria di testimonianze dell’autrice, dialoghi con testimoni e vittime della guerra, riflessioni e lettere. Non si tratta di un romanzo unitario, bensì di diversi frammenti legati insieme dal tema della guerra e inframezzati da serie di parole ripetute e telegrafiche, quasi liturgiche; questo tipo di linguaggio sembra rendere rapide associazioni mentali, descrizioni istantanee di ciò che l’autrice vede. Krese è esplicita, non ci sono giri di parole. Non edulcora ciò che deve essere reso chiaro a tutti.

La guerra per l’autrice è un fil rouge che percorre tutta la sua vita, a partire dai genitori partigiani fino alle guerre jugoslave vissute in prima persona. I passi qui tradotti sono stati scelti per la loro intensità e si spera di riuscire a creare una finestra sulla vita dell’autrice, oltre a sottolineare – ancora una volta – l’insensatezza e la disumanità della guerra.





L'originale dell'estratto tradotto si trova in: Maruša Krese, *Vse moje vojne*, Ljubljana, Mladinska Knjiga, 2009, pp. 5-6, 16-20, 31, 54-55, 63-64, 72-73, 89. La traduzione e la pubblicazione sono state autorizzate dal figlio dell'autrice, Jakob Weidner.

[pp. 5-6]

Cipressi. Mare. Guerra. Salgo sugli scogli, raccolgo conchiglie e rosmarino per portare tutto nella città occupata. Guerra. Cipressi. Pace. Senzatetto. Occhi stanchi. La preghiera per una vita nuova. Campana.

Le guerre sono lontane. Molto lontane. Guardo la televisione. Nebbia. Neve. Ghiaccio. Montagne. Impronte sulla neve. Madri che con le ultime forze trasportano i bambini avvolti nei vestiti. La neve arriva alle ginocchia. Un ragazzo che posa la nonna su un giaciglio di ramoscelli e lo trascina sulla neve. Un vecchio che ancora una volta ha dormito sotto un cespuglio ricoperto di neve. Padri umiliati che cadono sotto i proiettili. Soffia il vento. È guerra. Diciamo pure che è distante. Là, in televisione. Nei film. Negli incubi notturni.

Cipressi. Mare. Guerra. Squillo di tromba. Notte. Lacrime finite.

È guerra. Napoleone. Tolstoj. Guerra e pace. Profughi. In un turbine. Tedeschi e partigiani. Che Dio non voglia che arrivino i russi. I cinesi? Parate militari. Madri di eroi morti. Medaglie splendenti. Tombe di eroi ignoti. Accampamenti. Granate. Fame. Neve. Desiderio di felicità. Guerra. Soldati blu e rossi, neri e bianchi. Carrozzelle. Bandiere. Bambini in lacrime. Insalata che cresce sulle tombe accanto alla zona residenziale. Parco giochi. Spazzatura, gatti e cani. Ratti.

Cipressi. Mare. Guerra. Persone che aspettano in fila per il pane. Una bomba. Pane. Sirene. Pianto senza lacrime. Silenzio.

Sono cresciuta nella convinzione che la mia generazione fosse quella fortunata, quella senza guerra, quella senza né fame né morte, quella senza sofferenza.

Tuttavia.

Una domenica mattina qualsiasi a Berlino, furiosa di essere così illusa e impotente, dico ai bambini: «Bambini, mi piacerebbe andare a Sarajevo». «E vai», dicono «però sarebbe bello che poi tornassi». Aspirine, antibiotici, cioccolato. Ma come si fanno le valige per la guerra? Delle calze invernali?

O, happiness is a warm gun.

Ci fermiamo a Lubiana da mia mamma. Dovrei dirglielo, che vado a Sarajevo? O non dovrei dirglielo? E se mi succedesse qualcosa? Mia madre, vecchia partigiana, si arrabbia: «Che ne sai di cos'è la guerra». «Anche tu una volta non lo sapevi», le rispondo. Mia sorella ci calma.

*I know, you do not know,
what is war, yeah ...
what is war, fuck ...*

I Beastly stroke da Sarajevo

Mia madre lavora a maglia. Fa delle calze di lana per Sarajevo. Mia madre racconta: «Nella mia brigata. Marciavamo nella neve. Faceva freddo. Il caposquadra era un bell'uomo, e dato che era un buon soldato il comandante gli ordinò: 'tu guiderai l'attacco nella valle della Temenica'. Mi guardò in modo così triste. Oh, Dio, pensai, stanotte morirò. Mi è successo molte volte di vedere la morte negli occhi dei compagni. Avevo paura. Mi è successo molte volte di pensare: Non sopravviverò a questa battaglia». Mia madre lavora a maglia. Calze invernali per Sarajevo. Mia madre racconta.





[pp. 16-20]

Sono coricata in hotel e ascolto gli spari. Sono appena tornata a letto e ho chiuso a chiave la porta. Sono stata svegliata da grida e corse per il corridoio. Ho aperto la porta per vedere dei giornalisti mezz nudi e sconvolti, in biancheria intima o in pigiama, che gridano in tutte le lingue possibili: «Bomba! Bomba!». Evidentemente qualcuno ha lanciato un lacrimogeno per le scale. Credo nel destino e mi sdraio a letto. Ascolto le voci irrequiete ancora per un po'. Qui non siamo in guerra, penso.

La sera sono stata con gli abitanti serbi del Kosovo a Pristina, la capitale del Kosovo. «Abbiamo difeso l'Europa dai turchi, che hanno quasi massacrato tutto il nostro popolo, poi sono arrivati questi maledetti albanesi e si sono insediati proprio nel cuore della nostra terra».

E la mattina con gli albanesi per un caffè. «Abbiamo salvato l'Europa dai turchi e adesso i serbi ci vogliono estirpare». Quand'è che mi diranno di cosa si tratta davvero?! Quando parte il primo aereo verso casa? È una guerra questa? Qui si spara ai bambini e agli animali. Agli anziani. Guerra?

Al pozzo del villaggio un ragazzo piange su un asino morto. Gli abitanti si vogliono vendicare del poliziotto serbo che ha ucciso l'animale. Un giornalista della BBC dice indignato: «Ma dove siamo, che fanno un tale circo per un asino». «Qui un asino vale più di una persona», gli rispondo scortese, e mi sorprendo di me stessa. Con calma sarà necessario abituarsi alla scortesia. Non so. Evidentemente questa è già guerra. Guerra.

Siedo in un caffè a Pristina. Caffè turco. I serbi e gli albanesi hanno in comune almeno questo. E io? Sono stanca dei racconti sulla storia e sulle ingiustizie. Ma cosa sta succedendo qui? È sul serio una guerra questa? Da dov'è iniziato tutto? Questo non è il mio mondo. Oppure sì? Ascolto

entrambe le parti e concordo con tutti. Ma penso sul serio a come far funzionare le cose. Mi sento persa. Come a Gerusalemme. Come in Israele. Come in Palestina.

In un mercato arabo a Gerusalemme, un padre con cinque bambini e un'enorme mitragliatrice. Penso si chiami mitragliatrice. La madre dei bambini cammina dietro di loro e si preme il naso con un fazzoletto. Bianco, con i merletti. Le venditrici palestinesi di verdura devono puzzare troppo per lei. O cosa?

Un giovane palestinese con un orologio costoso, che mi spiega in un serbo-croato molto meglio del mio di come abbia studiato da qualche parte in Bosnia in una scuola militare e sappia tutto dettagliatamente sugli armamenti jugoslavi e sulla morte di Tito. Penso che preferirei non accettare un altro invito a prendere un tè.

Dei ragazzi israeliani sul Mar Rosso che hanno ricevuto per la prima volta il permesso del kibbutz, distante solo una cinquantina di chilometri, di andare "per il mondo". Non sapevano come si usano i soldi veri, e ancora peggio: non sapevano cosa farne del tempo. Erano convinti che fossi una palestinese. Quando fra due settimane avranno finito di godersi la vita, li aspetteranno tre anni di servizio militare.

Un vecchio venditore di Gerusalemme che mi invita a bere il tè mi spiega che Hitler era buono, un eroe in effetti, solo che non ha portato a termine il suo lavoro. E una stanca palestinese, che non mi fa pagare il bagno perché è appena morto Tito. E Tito...

Nel caffè, cinque palestinesi con un solo fucile. Lo porta il più vecchio. Gli altri sono fieri di lui. Dietro l'angolo, ragazzi con dei sassi in mano. Un giornalista della BBC è con loro. Israeliani che gli sparano addosso. Un inglese che getta la fotocamera a terra, prova a difendere i ragazzi con il proprio corpo e urla «Siete dei nazisti!».





Me ne vado da Israele, me ne vado dal Kosovo.
Me ne vado. Dove?

Già da tre giorni siamo alla radio *Zid* di Sarajevo. Ascoltiamo le richieste di soccorso di un radiotelegrafista da Srebrenica. Circa una cinquantina di persone tacciono nel piccolo studio radiofonico. Com'è che si dice? Si sarebbe sentito uno spillo cadere. «Sono alle porte di Srebrenica! Fate qualcosa! Qualcuno mi sente?». Guardo le facce attorno a me. Sono ancora più pallide di quando sono arrivata in città la prima volta. «Sono al confine della città!». E contemporaneamente alla radio un addetto stampa della NATO o delle Nazioni Unite. Non lo so più, ma ormai non ha molta importanza. «è ancora troppo presto per attaccarli. Gli abbiamo dato un ultimatum». Quanti ultimatum sono stati dati in tutti questi anni e non ne ricordo nemmeno uno che abbia portato a qualcosa di buono. Dal quartier generale dell'esercito bosniaco, che è nella casa accanto, vicino a radio *Zid*, arriva il generale, si siede per terra e ascolta. Lo guardiamo. «Non chiedete nulla», dice bianco in viso. Una volta era sommozzatore per la marina jugoslava e mi rivolgevo sempre a lui per ricevere aiuto quando le batterie della mia Sony erano scariche. «Sono in città! È la fine», urla il radiotelegrafista. E il rappresentante NATO o ONU spiega con voce calma che ora la NATO non attaccherà, perché l'esercito serbo è in città e le bombe Nato sono troppo pericolose per i civili. Ricordo una vecchia intervista con un pilota inglese di un bombardiere che nella Seconda guerra mondiale ha volato sopra Auschwitz. Abbiamo visto, abbiamo visto, ma era troppo pericoloso per i prigionieri. E un detenuto ebreo sopravvissuto ad Auschwitz: «Abbiamo visto il bombardiere in cielo e abbiamo pregato Dio che sganciasse qualche bomba sul campo, per far finire quell'inferno in terra».



[p. 31]

Nicaragua, luglio 2004

Hola Mamita! Ti penso. Sono rimasto qui qualche giorno in più per aspettare i festeggiamenti per il centenario della rivoluzione, perché nel mio villaggio mi hanno detto che Ortega avrebbe tenuto un discorso e che ci sarebbe stato anche Fidel Castro, e che se avessi voluto essere ancora dei loro (ovviamente è stato detto in tono scherzoso) avrei dovuto esserci anch'io. E poi, ovviamente, ero curioso.

Mamma, sono stato accanto alle madri degli eroi che guardavano radiose Ortega e hanno ascoltato ore e ore i suoi oratori. Non ho osato esprimere la mia delusione. Penso che sia sulla strada giusta per diventare dittatore, se solo vincesse le prossime elezioni.

Fidel non c'era. Le madri lo hanno aspettato. Mamma, dimmi, perché tutte le rivoluzioni devono finire così?

J.

Leggo la mail di mio figlio e ricordo una celebrazione partigiana ai tempi in cui ancora non andavo a scuola. Da qualche parte nel profondo delle foreste della Bassa Carniola. Mio padre mi portò con sé, forse perché avevo fatto la brava. Tutti si abbracciavano, sorridevano, piangevano. Suonava la banda e in mezzo a quell'allegria baldoria mio padre mi prese per mano e disse:





«Vieni con me a conoscere una persona». Ad un tavolo sedeva una vecchia donna che si asciugava le lacrime. «Lei è una madre partigiana», disse mio padre. «Ha perso cinque figli». Le detti la mano, mi accarezzò i capelli, ma avevo paura di guardarla negli occhi.

[pp. 54-55]

«Piano, piano», frenava i suoi lavoratori Violeta, il capo del gruppo sminatori, quando una mina antiuomo le strappò via una gamba. «Speriamo che gli sminatori siano tutti così esperti quando accade un incidente, di solito regna sempre un caos generale. Le persone perdono la testa», spiega il capo dell'organizzazione non governativa di sminatori danesi, che ripulisce i campi minati in Albania.

«Prima, Violeta ci ha comunicato tramite la radio portatile che nel suo gruppo era successo un incidente, solo in seguito è crollata, ma ha comunque avuto abbastanza forza da indirizzare i suoi lavoratori. Quando l'ho visitata per la prima volta in ospedale, dopo che le avevano amputato la gamba, si è confusamente scusata perché il suo gruppo aveva commesso un errore sotto la sua direzione».

Violeta prima della guerra aveva studiato matematica. Quando con la sorella e la madre tornò dalla fuga in Albania, dove si erano rifugiate durante la guerra nel Kosovo, si ritrovarono le mine in giardino. Lei e la sorella le tolsero da sole e si candidarono per il lavoro da sminatrici.

«Lili, l'anno scorso, lavorava da noi come donna delle pulizie. Puliva davvero male, glielo facevo notare continuamente, ma non serviva. Non volevo assumerla di nuovo. Quando mi ha descritto la sua situazione familiare, le ho consigliato di fare il corso per sminatori. È una delle migliori. Guadagna seicento euro al mese. Le sminatrici, otto da noi, disinnescano mine per i soldi e per

l'adrenalina. La mina è un oggetto pericoloso. Aspetta sottoterra per venti, cinquanta o anche ottant'anni. Le donne kosovare la vedono come un'avventura. Guidano le Jeep e così migliorano anche il loro status sociale. Tutti vedono che possono lavorare come gli uomini. Lo sminamento è un lavoro machista e loro lo svolgono forse anche meglio dei loro colleghi maschi. Le sminatrici sono molto rispettate in società e questo, forse, è un bene anche per le altre donne».

Quando hanno ripulito il Kosovo dalle mine, non hanno ripulito anche l'Albania. Quando gli sminatori sono arrivati al confine albanese hanno dovuto fermarsi, perché in Albania ufficialmente non c'erano mine.

[pp. 63-64]

Mia sorella ritorna stanca dalla Palestina. O da Israele? Questa volta ha visitato un ospedale a Gaza. I medici le hanno chiesto di non fotografare l'armadio delle medicine vuoto. Mia sorella trattiene le lacrime. Mia sorella comincia a raccontare. «Ci hanno promesso che riceveremo qualcosa, per cui è meglio che non facciate foto, perché per gli israeliani sarebbe una scusa per un'altra provocazione», le ha detto il medico dell'ospedale di Shifa, il più grande sul territorio palestinese. «La luce rossa lampeggia molto velocemente. Dovremmo fermarci finché non finisce tutto? È totalmente indifferente chi ha vinto le elezioni. È stato violato un principio base: il sentimento di umanità non può dipendere dalla politica! La vittoria di Hamas alle elezioni ha sorpreso il partito leader Fatah, Israele, chi conosce la situazione da questa parte del mondo e addirittura gli stessi leader di Hamas. La fiducia nel movimento islamico ha fruttato molto male ai palestinesi: gli israeliani hanno immediatamente interrotto la tassa da milioni di dollari che dovevano pagare all'amministrazione palestinese ogni mese, e quando Hamas ha occupato gli uffici governativi, gli USA e l'Europa hanno fermato gli





aiuti dicendo che Hamas rifiutava di riconoscere lo stato di Israele. Per molti mesi hanno bloccato la consegna di medicinali, dispositivi medici, e ci mancano addirittura le cose più semplici, come gli aghi e i detersivi. Sarebbe una soluzione, questa? È cambiato qualcosa adesso, quando i pazienti ci muoiono davanti agli occhi?». Gli trema la voce.

[pp. 72-73]

Belfast. Una ragazza che legge la Bibbia e trema per i fratelli ed il padre che stanno davanti al giudice. La madre pensa a come potranno sopravvivere.

Una radiogiornalista da Belfast: *Cara Maruša, da quando te ne sei andata, qui la situazione è orribile. Con le ultime forze ho terminato la trasmissione radio Bomb beats, che ti mando tramite John. Se a breve non riceverai da me altri messaggi, significa che ho perso la testa. Dico sul serio. So che capirai.*

Mamita, un messaggio veloce, così sai che sono vivo. Oaxaca è abbastanza tranquilla, così ora sono a Puebla da amici. Il sei agosto inizio a lavorare in Guatemala come accompagnatore dei testimoni della guerra civile. I processi sono iniziati e i testimoni letteralmente scompaiono nel tragitto dalla casa al tribunale. A breve ne saprai di più.

Ti abbraccio, Č.

P.S.: spero che presto riuscirò a scrivere qualcos'altro su Oaxaca.

Cipressi. Niente mare. Guerra. Facce pallide, sguardi scuri e senza speranza, taniche di acqua, persone che frugano fra la spazzatura, invalidi che mendicano agli angoli, cani senza padroni e innumerevoli auto delle organizzazioni umanitarie che si occupano principalmente di loro stesse ... Guerra.

Guardo le facce che portano la libertà e la democrazia. guardo le facce che negli ultimi anni stanno “liberando” il mondo. Liberano l’umanità. O almeno così vengono lodati nei media. Guardo le facce della gente che ‘prende d’assalto’ i palazzi parlamentari. Negli ultimi anni. Non ha importanza dove. A Belgrado, in Georgia, a Mosca, a Kiev, in Cecenia, a Pristina. E le facce dei velocemente proclamati nuovi “capi democratici” sono tutte stranamente simili. Tutti questi nuovi stati “democratici” non li conosco nemmeno per nome. Rivoluzioni di velluto o rivoluzioni morbide o qualcosa del genere, che ne so. Nuovi governi? Sono questi i nuovi difensori dei diritti umani? La loro vita ricorda la biografia dei milionari da favola americani. Da lavapiatti a milionario, dall’orfantrotfio a magnate della nafta, dalla strada al palazzo. Davvero, la democrazia è qualcosa di bello. Come una favola su cui preferirei dormire.

[p. 89]

La mia giovinezza è piena di immagini di guerra. Trionfanti. Ogni tanto però ho sentito dai vicini qualcosa di diverso. A volte abbiamo avuto paura dei russi e a volte dell’America, ma Tito ha sempre affermato di credere nel proprio popolo.

Mi ricordo dei turisti in riva al lago che mi dettero delle caramelle. Mio padre alzò la voce con me per la prima volta e fui costretta a riportarle indietro. I turisti, infatti, erano tedeschi. Ma come facevo io a saperlo? E poi avevano le caramelle!

Mi ricordo i primi incontri con le forze di pace tedesche all’inizio dei tumulti in Jugoslavia. E in poco tempo si è visto che i più ferventi pacifisti erano proprio i figli dei nazisti. Se solo mio padre mi avesse visto! Non elencherò i nomi. Fu difficile perché richiedevano da noi un’infinita comprensione dei nazionalismi nei Balcani, e difficilissimo perché non si poteva criticare Israele. Lentamente mi sono stancata di loro. Del loro ripulirsi la coscienza con la faccenda balcanica.





Bibliografia:

Maruša Krese, *Vse moje vojne*, Ljubljana, Mladinska Knjiga, 2009.

Maruša Krese, *Tutti i miei natali*, Besa Muci, 2020. Traduzione di Gaja Scuteri.

Maruša Krese, *Paura io?*, Besa Muci, 2023. Traduzione di Gaja Scuteri.

Sitografia:

Maruša Krese: <https://www.goga.si/avtorji/krese-marusa/> (ultima consultazione: 06/12/2024).

Martin Lissiak, *Fascinantno življenje Maruše Krese*, 14/12/2019: <https://www.primorski.eu/kultura/fascinantno-zivljenje-maruse-krese-EF412622>. (ultima consultazione: 06/12/2024).

Maruša Krese: https://sl.wikipedia.org/wiki/Maru%C5%A1a_Krese (ultima consultazione: 06/12/2024).





La Guerra nella Letteratura Ungherese: il caso di “Abigail” di Magda Szabó

Jessica Alfieri

Abstract

War in Hungarian Literature: The Case of “Abigail” by Magda Szabó

Hungarian literature has long intertwined with the nation’s turbulent history, particularly its wars and occupations. Among the prominent voices in this narrative is Magda Szabó. This novel is dedicated to her novel, *Abigail* (1970), which offers a unique perspective on the psychological and social impacts of World War II. Rather than depicting battles or military strategies, Szabó examines the subtle yet pervasive effects of war through the life of Gina Vitay, a teenager sent to a strict boarding school to shield her from wartime dangers. Through poignant episodes, such as a night air raid drill, Szabó explores themes of alienation, resilience, and human connection. In passages, the author reshapes Gina’s understanding of authority and conflict, reflecting a broader commentary on war’s impact on individuals. By blending personal and historical narratives, *Abigail* underscores the silent struggles of those on the home front, offering a universal tale of endurance and hope.

La letteratura ungherese ha sempre intrecciato le sue trame con la storia del Paese, in particolare con i conflitti bellici che ne hanno segnato il destino. Dalle rivoluzioni del XIX secolo alle due guerre mondiali, fino all’insurrezione del 1956 contro il regime filo-sovietico, gli scrittori e le scrittrici ungheresi hanno trovato nella narrazione un mezzo per esplorare l’impatto della guerra sulla vita quotidiana. In questo contesto, la voce di Magda Szabó si distingue con una forza e una sensibilità uniche. Autrice tra le più rappresentative del XX secolo, Szabó ha saputo raccontare con straordinaria profondità le esperienze di adulte e adolescenti, offrendo una prospettiva nuova e coinvolgente.

Uno degli esempi più celebri del suo lavoro è *Abigail* (1970), un romanzo che affronta la guerra in modo sottile, ma potentissimo. La Seconda guerra mondiale non è mai raccontata attraverso battaglie o bombardamenti, ma è comunque una presenza costante e soffocante. Il trauma della guerra si manifesta attraverso controllo, paura e isolamento. Sono temi che risuonano con forza anche in altre opere della letteratura ungherese, dove la repressione politica e il controllo sociale diventano spesso il vero nemico invisibile.

Oppressione e resistenza

La letteratura ungherese ha sempre portato con sé il peso dell’oppressione storica. Le occupazioni straniere, dall’Impero Asburgico all’Unione Sovietica, hanno lasciato cicatrici profonde nella coscienza collettiva. Le autore hanno reagito a questa condizione con opere che oscillano tra il grido di ribellione e il racconto della resistenza silenziosa. Sándor Petőfi, con la sua poesia rivoluzionaria, ha alimentato la speranza di liberazione nazionale, mentre Imre Kertész ha affrontato il trauma della Shoah con un linguaggio crudo e diretto.





Magda Szabó, però, percorre una strada diversa. La sua attenzione si sposta sulle conseguenze psicologiche e quotidiane della guerra. Non descrive il fronte o la prigionia, ma il microcosmo della vita quotidiana, il mondo interiore delle donne e delle giovani. Questo approccio è evidente in *Abigail*, dove la protagonista Gina Vitay viene mandata dal padre generale in un collegio femminile, il Matula. Qui, la vita della ragazza cambia radicalmente. Come dice l'autrice: "*Gina era già in quell'altro mondo che avevano prescelto come sua nuova casa, e il cambiamento di esistenza fu profondo quanto una nascita o un trapasso*" (Szabó 2007: 31). Questo passaggio non è solo una decisione individuale, ma rappresenta anche il peso della guerra, che costringe i singoli individui a scelte dolorose, spesso fuori dal loro controllo.



Abituata alla libertà, Gina si trova costretta a rispettare regole rigide e a vivere in isolamento, lontana dalla sua famiglia e dal mondo esterno. I tratti caratteriali ribelli di Gina non emergono subito nella narrazione, ci vuole tempo. Sono i divieti a cui le ragazze sono sottoposte a far venir fuori lo spirito di adattamento o la propensione alla ribellione di ciascuna. A proposito della

protagonista, è Zsuzsanna, l'istitutrice, a rivelare al meglio la sua natura:

“Mi inventerò qualcosa per renderti la vita più facile qui [...] Temo di essere impaziente con te, perché sei talmente diversa da chiunque altra che io abbia mai visto, così selvaggia, così indocile. [...] Ero molto arrabbiata con te, ma ormai non lo sono più.” (Szabó 2007: 357)

Il Collegio del Matula: una metafora del controllo bellico

Il collegio Matula non è solo uno spazio fisico, ma una metafora della società sotto il controllo bellico. Le regole ferree, la sorveglianza costante e l'impossibilità di comunicare onestamente con l'esterno ricordano le condizioni di isolamento e censura vissute da ungheresi durante le fasi più dure delle occupazioni straniere. In questo senso, il Matula è uno specchio dell'Ungheria stessa.

In *Az európai irodalom története* ("Il dottor Faust", 1925) di Mihály Babits, un altro grande autore ungherese, il protagonista si confronta con il male invisibile e incombente. In modo simile, in *Abigail*, la presenza della guerra non è esplicita, ma si avverte nell'atmosfera di controllo e paura che avvolge il collegio. Questa scelta narrativa non è casuale: la guerra, per Szabó, è anche una condizione esistenziale, uno stato di emergenza interiore, dove il nemico non è sempre visibile ma è comunque presente.

Un esempio emblematico di questa dinamica si ritrova durante un'esercitazione notturna al Matula. Le ragazze, svegliate bruscamente nel cuore della notte, vengono spinte a rifugiarsi nei sotterranei del collegio. L'evento, pur essendo soltanto una simulazione, porta con sé un senso di urgenza e di pericolo reale. La loro corsa affrettata dal letto alle cantine, in una situazione che sarebbe parsa inconcepibile in tempi di pace, svela l'assurdità delle misure precauzionali imposte dalla guerra.





Magda Szabó cattura con precisione l'innaturalità della scena:

“Non sentivano che erano tutta una messinscena, una semplice esercitazione, sentivano solo l'innaturalità del dover correre dal letto direttamente in cantina, sottoterra, perché magari presto o tardi poteva cadere loro una bomba in testa.” (Szabó 2007: 189)

Questa esercitazione, apparentemente priva di conseguenze, lascia invece un segno profondo nella mente della protagonista. Gina non è solo sconvolta dall'episodio, ma inizia a vedere le cose con una nuova consapevolezza. La paura condivisa e l'esperienza di vulnerabilità collettiva creano un ponte tra lei e il mondo degli adulti, che fino a quel momento aveva percepito come avversari. Dopo l'esercitazione, Gina riflette con lucidità sul cambiamento del suo punto di vista:

“Dopo l'esercitazione antiaerea in qualche modo era cambiato pure il suo rapporto con gli adulti, e anche senza spiegazione aveva compreso che nemmeno loro erano nemici, ma solo antagonisti, come quando all'ora di ginnastica la classe stessa si divideva in due squadre, e occorreva giocare dieci contro dieci.” (Szabó 2007: 193)

In questo passaggio, Szabó mette in evidenza un tema centrale del romanzo: la capacità della guerra di rimescolare i rapporti umani e di ridefinire le prospettive, anche nelle più giovani. Per Gina, l'esercitazione non è solo un episodio isolato, ma un momento di crescita personale. La scoperta che gli adulti non sono nemici, bensì semplici antagonisti in un “gioco” più grande e crudele, rappresenta una svolta. La guerra, con la sua capacità di ribaltare le certezze quotidiane, si insinua così nella mente della protagonista, trasformando anche le dinamiche sociali e interpersonali che definiscono la sua vita al collegio.

“Sarebbe rimasta volentieri ad Arkod per un tempo indeterminato, perché il mondo in bianco e nero della scuola ormai non la spaventava più, e dormiva pacifica sotto le sue basse volte. Aveva delle sorelle, diciannove: dopo l'agitato avvio dell'anno scolastico, dopo i tanti scontri dolorosi viveva in un'intesa talmente stretta con le altre che mai aveva provato niente di simile, e di cui solo uno dei motivi era il fatto che le classi formavano davvero una comunità, prendendo sempre parte a tutto o rimanendo escluse in maniera perfettamente identica.” (Szabó 2007: 192)

Attraverso questo episodio, Szabó ci mostra come anche gli eventi apparentemente minori della guerra possano generare cambiamenti profondi. L'isolamento e la paura creano una nuova solidarietà, un sentimento di appartenenza che sfida le divisioni preesistenti, trasformando persino il modo in cui Gina vede sé stessa e il mondo intorno a lei. Questo momento di riconciliazione, pur non annullando le difficoltà, dimostra che persino nelle situazioni più oppressive possono emergere spazi per la comprensione e la crescita.

Il mistero di Abigail: resistenza segreta e speranza

Il cuore simbolico del romanzo è la figura di Abigail, una statua situata nel giardino del collegio, venerata dalle studentesse come una sorta di protettrice segreta. Le ragazze le affidano bigliettini con richieste d'aiuto, e a volte quelle richieste vengono esaudite. Abigail non è solo una statua, è un simbolo di resistenza invisibile, una figura protettiva che richiama le reti clandestine di aiuto e sostegno presenti nei momenti di maggiore oppressione.

La rivelazione finale sul vero significato di Abigail è una delle parti più toccanti del romanzo, mostrando che la resistenza non è sempre rumorosa o eroica. Spesso è fatta di gesti nascosti, di piccoli sacrifici anonimi. Anche questo è un tema che





attraversa la letteratura ungherese: la figura del “salvatore invisibile” si ritrova in molte narrazioni ambientate durante le occupazioni straniere e le dittature.



La prospettiva femminile sulla guerra e l'eredità di Magda Szabó

A differenza di altre autrici ungheresi, Magda Szabó esplora la guerra da una prospettiva intima e femminile. Gli uomini combattono al fronte, ma le donne restano in casa, nei rifugi o in collegi come il Matula. Per loro, la guerra è attesa, solitudine e paura. Gina non combatte con armi, ma con la sua forza interiore, cercando di resistere al controllo e di preservare la propria identità.

Con *Abigail*, Magda Szabó ha dato un contributo prezioso alla tradizione ungherese della letteratura di guerra. La contrapposizione tra il collegio, simbolo di isolamento e controllo, e la figura di Abigail, emblema di speranza e resistenza, e la prospettiva femminile sul conflitto rendono il romanzo unico e universale. Szabó non racconta solo la Seconda guerra mondiale, ma anche la lotta interiore contro il potere e l'oppressione, un tema che supera i confini dell'Ungheria per parlare a lettori di tutto il mondo.

Bibliografia:

Andrea Tarabbia, “Il silenzio e la voce: la letteratura ungherese del Novecento”, in *Rivista di Letteratura Europea*, Vol. 12, No. 1, 2018, pp. 45-67.

Clara Orban, *Hungarian Literature: An Introduction*, New York, Edwin Mellen Press, 2001, pp. 150-170.

Magda Szabó, *Abigail*, Milano, Edizioni Anfora, 2007. Traduzione di Vera Gheno.

Nők Lapja, “Gondolatok Szabó Magda klasszikusából, az *Abigélből*”, in *Nők Lapja*, 31 gennaio 2020.

Zsófia Szilágyi, “Il ruolo delle istituzioni educative nella letteratura ungherese: il caso di *Abigail*”, in *Quaderni di Studi Ungheresi*, No. 5, 2020, pp. 89-110.

Sitografia:

Vera Gheno e Nadia Terranova, “Magda Szabó: il collegio, il padre, la guerra”, in *Rai Cultura*:

<https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2018/12/Magda-Szab243-il-collegio-il-padre-la-guerra-d9457434-fcfe-48fa-953c-727e6f975a7b.html> (ultima consultazione: 20/12/2024).





“Dopo vent’anni, finalmente vogliamo tornare a casa”: guerra e non-ritorno tra Ágota Kristóf e Sándor Márai

Nicolò Dal Bello

Abstract

“After Twenty Years, We Finally Want to Go Home”: War and Non-return between Ágota Kristóf and Sándor Márai

The following contribution analyses the memorial and autobiographical component in novels where Ágota Kristóf’s memories converge in the creation of *traumascapes* and the subsequent loss of these roots, culminating in a stateless and often aphasic condition. The analysis focuses on *Le Grand Cahier (The Notebook, 1986)*, the first novel in the *Trilogy of the City of K*. By comparing Kristóf’s narrative approach with that of Sándor Márai, the study explores the narrative and autobiographical methods employed to transpone personal experiences into literary form. The aim is to identify the subtle link between fiction and autobiography, encapsulated in the question: “How does one become Ágota Kristóf?” This perspective highlights the uniqueness of a body of work that, through a formal linguistic detachment from Hungarian roots, reflects the author’s self-imposed isolation and the way trauma shapes her writing.

Quando si parla di *traumascapes* ci si riferisce a paesaggi – fisici, mentali o emotivi – influenzati o formati da esperienze traumatiche. In ambito letterario, tale concetto può essere esplorato attraverso la rappresentazione di luoghi che riflettono o rievocano turbamenti e memorie sconvolgenti, descrivendo degli ambienti che sono stati scenario di eventi traumatici o attraverso la rappresentazione di paesaggi interni che convergono alla *mise en page* di un *traumascapes* e la perdita dello stesso, fino all’apolidia.

Lo scenario mitteleuropeo di metà Novecento, con la stabilizzazione del dominio sovietico nei suoi paesi satelliti, riflette perfettamente le dinamiche di un *traumascapes* nazionalmente e culturalmente radicato nella memoria dei suoi esuli. Passando dal generale al particolare, si ponga il focus su quella diaspora magiara che vide il suo inizio nell’estate del 1949, quando il Partito comunista ungherese prese il controllo di tutti gli aspetti della quotidianità dando il via ad un’atmosfera oppressiva e carica di minacce ai legami sociali, alla sicurezza economica e alla libertà personale, lasciando a quegli intellettuali rifiutanti il dogmatismo del regime solo limitate linee d’azione: accettarne i principi e produrre opere dalla forte impersonalità, scrivere per la stampa sotterranea, intraprendere la via dell’esilio fisico o “interiore”, scrivendo soltanto per “il cassetto della scrivania” (Cfr. Mészöly 1989). Quelli che in Ungheria soffrirono gli orrori della guerra, la devastazione del paese e un’ideologia aliena che sarebbe durata per cinquant’anni possono essere caratterizzati come la “generazione isolata”, tagliati fuori da quell’Occidente in cui la loro cultura millenaria era in gran parte radicata.

Per questi autori la sola forma di esistenza possibile era attraverso l’opera letteraria, poiché capace di rintracciare “una ‘Pannonia’ interiore inalienabile” (Cfr. Mészöly 1989). Vi furono però una serie di intellettuali che intrapresero la strada dell’esilio volontario, lasciando la madrepatria per poter continuare all’estero l’attività letteraria





intrapresa in Ungheria ma stroncata con la presa del potere della dittatura del realismo socialista. In tal modo l'attività letteraria degli scrittori dell'emigrazione significò – oltre alla loro opposizione politica e morale contro il regime totalitario – anche la “continuità” delle maggiori tendenze della letteratura moderna e contemporanea ungherese.

Nel contesto dell'esilio la scrittura si fa spesso minimalista, diventando una critica alla condizione essenzialista a una letteratura strettamente legata a una lingua determinata dall'identità tradizionale: il soggetto si fa discontinuo, la potenza del linguaggio debole, i luoghi di nascita dei paesaggi traumaticamente connotati. Esistono però dei casi nei quali la scrittura minimalistica sceglie di affrontare corpo a corpo sia la discontinuità del soggetto reciso che la potenza del linguaggio straniero, chiarendo nella letteratura un nuovo aspetto etico che è la realizzazione di un'intenzione, di una scelta derivante dalla situazione di ambivalenza linguistica tipica dell'esilio.

Il sottile filo che lega *fiction*, autobiografia e guerra si può riassumere nella domanda “Come si diventa Ágota Kristóf?”. Questa sottolinea l'unicità di una produzione caratterizzata da un monolinguisimo che sembra cancellarne la formazione ungherese, sottolineando al contempo il forte auto-isolamento che l'autrice si impose. Con l'emigrazione in Svizzera nel 1956 – dopo la fallita rivoluzione contro lo strapotere sovietico –, il translinguismo della Kristóf si fece condizione imposta, avversario di una “lingua nemica” che nella discontinuità del soggetto fece della sua opera un'etica realizzazione del proprio passato. Quell'Europa centrale che “c'era una volta” prima della guerra ritornò sotto forma di non morto, in cui l'emersione dell'indicibile si fece biografia linguistica e non tema letterario. Se – come riporta Roland Barthes – “la lingua è quindi al di sotto della letteratura” (Barthes 2003: 16) e “sotto il nome di stile si forma un linguaggio autarchico che

sprofonda solo nella mitologia personale e segreta dell'autore” (Barthes 2003: 16), nei romanzi della Kristóf sono da cogliere quei riferimenti che sono al livello di una biologia, di un passato che è la solitudine di un altro autore indifferente e trasparente alla società costretto a dire l'indicibile filtrando il trauma per mezzo di una lingua nemica.

Nella *Trilogie des jumeaux* (“Trilogia della città di K”, 1998) questa scrittura minimalista si esprime appieno. Nel primo volume del trittico, *Le grand cahier* (“Il grande quaderno”, 1986), si legge:

“Siamo seduti al tavolo della cucina con i nostri fogli a quadretti le matite e il Grande Quaderno. Siamo soli. [...] Alla fine delle due ore ci scambiamo i fogli; ciascuno corregge gli errori di ortografia dell'altro con l'aiuto del dizionario e, in fondo alla pagina, scrive: Bene o Non Bene. [...]

Per decidere se è Bene o Non Bene, abbiamo una regola molto semplice: il tema deve essere vero. Dobbiamo descrivere ciò che vediamo, ciò che sentiamo, ciò che facciamo. [...]

Le parole che definiscono i sentimenti sono molto vaghe; è meglio evitare il loro impiego e attenersi alla descrizione degli oggetti, degli esseri umani e di sé stessi, vale a dire alla descrizione fedele dei fatti.” (Kristóf 1998: 26-27)

Il commento del narratore omodiegetico in questo romanzo opera di “due gemelli che scrivono il loro diario” mentre la città dove vivono è assediata dalla guerra mostra che la verità e la fedeltà ai fatti sono l'intenzione primaria dell'affermazione minimalista: “*dobbiamo descrivere ciò che è, ciò che vediamo, ciò che sentiamo, ciò che facciamo*” (Kristóf 1998: 26). Nel mondo dove esistono la lingua madre e le lingue nemiche, la scrittura è l'interminabile marcia destinata a superare l'“analfabetismo” dovuto alla tirannia simbolica della lingua del paese ospitante.

La scrittura bianca, che secondo Barthes è scrittura neutra, liberata da un marcato ordine di





linguaggio (Cfr. Barthes 2003), è strettamente legata al discorso dell'esilio e della guerra. Non si tratta solo di alienazione, sradicamento e isolamento, ma anche di esperienze traumatiche estreme, della cosiddetta scrittura dei limiti. Il concetto di *traumascapes* mostra al massimo la sua influenza nella *Trilogia*, inserendosi tra diverse forme di interazione tra mondi simbolici dello spazio ideologico comune – dal feroce confronto al compromesso fino all'accordo – la creazione attraverso l'ibridazione letteraria una nuova realtà: “*L'œuvre littéraire cherche précisément à rendre une cohérence au monde, à travailler, du cœur de cet éclatement et de cette insécurité, à une unité symbolique*” (Moura 1999: 55).

Noël Cordonnier propone due modelli di ricezione della *Trilogia della città di K* secondo il rapporto con la lingua e la cultura franco-svizzera. Da un lato, la lettura può essere dispiegata nella prospettiva essenzialista, secondo la quale la scrittura minimalista di Kristóf, liberata dal registro affettivo, è la scoperta della “natura” cartesiana del francese, lingua della chiarezza, della ragione e filosofia (Cfr. Cordonnier 2001). D'altra parte, il linguaggio della *Trilogia* è distaccato dal contesto letterario francese e funziona eccezionalmente come mezzo di comunicazione neutrale. Da questo punto di vista, la non identificazione delle lingue di Kristóf testimonia la natura traumatica del legame lingua-identità, per il quale l'Europa continua a pagare un prezzo troppo alto a causa delle sue esagerate fantasie imperialiste. Se la periferia significa la rottura tra l'enunciazione stessa e lo spazio in cui si dispiega, la convivenza linguistica e letteraria genera mondi simbolici funzionanti come sistemi di legittimazione della realtà sociale che esercita l'influenza cognitiva e normativa sulla scrittura del soggetto: l'universo simbolico si presenta quindi come una “matrice di tutti i significati” (Cfr. Moura 1999).



La scrittura dell'esilio è un modello di scambio complicato, quello che Jean Rousset chiama “scambio impedito” e “scambio proibito” (Cfr. Rousset 1990): non solo il destinatario è inaccessibile o assente, ma la sua esistenza reale è costantemente messa in discussione. Per i personaggi di Kristóf, così come per l'intera generazione degli esuli, l'esilio è soprattutto una catastrofe comunicativa e la disperata ricerca di mezzi per riallacciare i legami. I segni della finzione nei testi di Kristof rimandano in un modo o nell'altro alla scrittura, al mero fatto di scrivere: in questo senso sono esemplari gli elementi paratestuali della *Trilogia* dove il titolo del primo romanzo parla da solo, e gli altri due sono sinonime parafrasi del “quaderno”, di un manoscritto, che è “la prova” nel secondo romanzo e “la menzogna” nel terzo. Ciò che è scritto, è per sua natura inventato, perché la parola non riflette la realtà ma la trasforma. La questione della sincerità, importante per il minimalismo kristofiano, imposta una serie di strategie narrative, tra cui il minimalismo di Kristóf è una forma di autolegittimazione di fronte al conflitto dei mondi simbolici linguistici e alla tentazione di evidenziare l'identità incerta dell'esiliato. Ma si tratta davvero di ristabilire l'ordine dell'identità simbolica?

Se il rifiuto di parlare e scrivere nella propria lingua madre è il punto di partenza per la creazione di una nuova identità culturale che nell'utilizzo della lingua francese spoglia il proprio passato di





ogni legame affettivo e traumatico per una nuda verità – inserita in una nuova dimensione spazio-temporale illimitata capace di colmare il vuoto dell’esilio e di dare una nuova ragione di esistere –, e se come riporta il critico letterario Jean Rousset la scrittura dell’esilio è un modello di “scambio impedito” (Cfr. Rousset 1990), poiché il destinatario è inaccessibile e la sua esistenza è messa in discussione da una modalità di scrittura compromettente, è possibile affermare come nell’opera kristofoniana la parola non rifletta la realtà, ma la trasformi, costruendo un mondo parallelo dove il trauma dell’esilio evolve da catastrofe comunicativa a tema letterario capace di riallacciare i legami della propria “Pannonia interiore”, che però non corrisponde nel ritorno a casa non corrisponde più ai propri ricordi.

“Un tempo, quando ci sono arrivato io, era una deliziosa cittadina col suo lago, il suo bosco, le sue vecchie case basse, i suoi numerosi parchi. Adesso un’autostrada la separa dal lago, il bosco è devastato, i parchi sono scomparsi, alti casamenti nuovi l’hanno imbruttita. Le sue vecchie stradine strette son ingombre di automobili fin sui marciapiedi. Al posto delle vecchie osterie ci sono degli anonimi ristoranti e dei self service in cui si mangia in fretta, talvolta perfino in piedi. Guardo questa città per l’ultima volta. non ci tornerò più, non voglio morire qui.” (Kristóf 1998: 289)

L’esperienza della sofferenza o del dolore fonda il soggetto sia fisicamente che temporalmente in uno stato di stasi dove né il tempo né lo spazio possono avanzare. Nella spazio-temporalità kristofoniana sono presentati a partire dal primo romanzo della trilogia ritmi e spazi lenti, confusi, continuando a fuggire anche nel secondo volume, *La preuve* (“La prova”, 1988). È solo ne *Le troisième mensonge* (“La terza menzogna”, 1991) che gli spunti autobiografici fino a quel momento lasciati sotto la superficie della carta si fanno preponderanti e sinceri, smentendo tutta la narrazione precedente e spostando l’attenzione da un mondo di magico naturalismo a una realtà

concreta e da riscoprire sia nella lettura che nel fisico ritorno a casa: *“Da qui vedo tutta la città. La città dove ho vissuto quasi quarant’anni”* (Kristóf 1998: 289).

Lo spazio metropolitano diventa l’esperienza del futuro nella traumatica riscoperta di un passato che la guerra ha cancellato, il ritorno da una regressione temporale di apprendimento infantile verso la realistica realizzazione del presente: *“Cammino per le strade della città della mia infanzia. È una città morta, le porte e le finestre delle case sono chiuse, il silenzio è totale”* (Kristóf 1998: 277). Se la “piccola città” di Claus e Lucas faceva sperimentare al lettore l’assenza di una degenerazione tecnologica, il ritorno al presente segnala un vuoto temporale dovuto alla riabilitazione di un tempo lineare, la ricostruzione delle strutture cronormative che sembrano obbligare l’autrice a un confronto con un presente dal quale è fuggita per troppo tempo.

*“«[...] Lei viene da lontano, non è vero?»
«Sì, da molto lontano. Da un altro paese.»
Gli do una banconota ed entro nell’albergo.
Scelgo una camera d’angolo, da lì vedo tutta la piazza, la chiesa, la drogheria, i negozi, la libreria.
[...] Mi metto davanti a una delle finestre della mia camera, guardo la piazza, le case fino a tarda notte.
Da piccolo ho sognato di abitare in una delle case della piazza Principale, una qualsiasi, ma in particolare la casa azzurra dove c’era, dove c’è sempre una libreria.
Ma in questa città ho abitato soltanto nella casetta scalcinata di «Nonna», lontano dal centro, ai confini della città, vicino alla frontiera.”* (Kristóf 1998: 296)

La casa della nonna dove il narratore de *La terza menzogna* afferma di aver vissuto è sovrapponibile alla nuova vita dell’autrice in Svizzera, oltre la frontiera del suo paese natale. Kristóf, dietro la maschera del suo personaggio, si ritrova a casa ma spaesata e smarrita in un mondo



che ormai non le ricorda più nulla: entrambi sono andati avanti, trasformandola in uno straniero.

“«Se posso fare qualcos'altro per lei... Vedo che lei è forestiero»

«E da cosa lo capisci? [...]»

«Nella nostra città nessuno porta dei vestiti come i suoi. E le persone della nostra città hanno tutte la stessa faccia. Una faccia conosciuta, familiare. Le persone della nostra città, anche se non si conoscono di persona, si riconoscono. Quando arriva uno straniero, lo si nota immediatamente. [...]»

Parte in direzione della città, ma invece di prendere la strada principale, svolta a destra, in una stradina polverosa, e si siede tra due cespugli. Io mi siedo accanto a lui e chiedo:

«Stai cercando di nasconderti? Perché?»
mi domanda:

«Conosci la città?»

«Sì, perfettamente».

«E la frontiera?»

«Anche. [...]»

«Dove abiti?»

«A casa mia. Nella casa di Nonna che è morta. [...]»

«Dov'è la tua casa?»

«All'altro capo della città. Vicino alla frontiera.» (Kristóf 198: 301)

L'esperienza nel terzo romanzo è una sorta di non ritorno, il ritrovarsi in una città allo stesso tempo familiare e sconosciuta, nella quale l'estasi e la gioia del rientro lasciano pian piano spazio alla consapevolezza che la casa a lungo sognata è ridotta in cenere. Ma per realizzare come e quanto lentamente questa combustione avvenga, può tornare utile l'esperienza di Sándor Márai.

Il fatto di essere nato sotto l'Impero austro-ungarico caratterizza in Márai un'infanzia bilingue divisa tra l'ungherese e il tedesco. Nella prima produzione si nota l'emergere alcune costanti che si cementificheranno nei romanzi dell'esilio, tra cui la riflessione sulla condizione disperata della

letteratura ungherese imprigionata nel suo idioma e vittima non soltanto di una lingua muta, ma di una tragedia storica e nazionale che finisce con l'universalizzarsi dietro l'idea che qualsiasi idioma costituisca una “barriera eterna” (Cfr. Papp 2021). Le ricerche sugli scritti personali che compongono *Il diario* – ad esempio il volume di Judit Papp *Lingua, identità e una Babele linguistica. Riflessioni di Sándor Márai nelle sue opere autobiografiche* (2021) o il saggio di Roberto Ruspanti *Sándor Márai: la duplice perdita della patria e il tormento dell'esilio* (2013) – mettono in luce l'evoluzione del nostro autore e della sua “carta di identità” (Cfr. Papp 2016), che annichilerà progressivamente la personale considerazione di uomo ungherese che si riconosce nella lingua ungherese portandolo a identificarsi con il solo linguaggio materno: “Ho un legame con la mia anima e con la lingua ungherese; con alcuni libri, paesaggi, poesie, in ungherese. Tutto il resto è indifferente e senza speranza.” (Márai 2006: 94)



Márai, che non desiderò mai di vivere da “straniero” – ma neppure da uomo profondamente offeso – scelse di ritirarsi dentro la sua madrelingua, abbandonando la società ma non il contratto stipulato con la sua identità interiore. “Uno scrittore può vivere e lavorare soltanto nell'atmosfera della lingua materna, e la mia lingua materna era l'ungherese” (Márai 2011: 87), mentre qualunque lingua straniera diventa soltanto una “stampella” per autori incapaci di vivere la propria identità fuori dai confini nazionali. Una condizione di alienazione che dalle pagine del



Diario si riversa nei successivi romanzi – trascurati dai vari contributi critici alla produzione maraiana –, che rispondono a un’Ungheria traumatica fondando una sorta di “Pannonia interiore”.

Prima del definitivo esilio, Márai visse però un ulteriore allontanamento non dalla sua terra natale, ma dal piccolo paese della sua infanzia, Kassa (ora Košice in slovacco). Dopo il Trattato del Trianon e il depauperamento del territorio ungherese, nel corso del secondo conflitto mondiale l’Ungheria fu in grado di riannettere il Felvidék – l’Alta Ungheria – dalla Cecoslovacchia grazie all’assistenza di Hitler e Mussolini. Il popolo ungherese aveva reclamato per anni una revisione dei trattati di pace: il 2 novembre 1938 fu firmato il Primo Arbitrato di Vienna e nello stesso periodo Márai fu nominato corrispondente militare del *Pesti Hírlap* e assegnato alle truppe di liberazione ungheresi. Il resoconto che ci è giunto ritrae geografie e paesaggi carichi di emozioni, nonché la gioia sincera degli ungheresi che tanto avevano sognato un’Ungheria riunita. Negli anni precedenti Márai aveva mantenuto la città nella coscienza del pubblico compatriota mediante numerosi scritti sul destino della città, “*come se qualcuno preparasse un referto burocratico di una ferita di cui una persona si era dissanguata*” (Cfr. Papp 2021): per Márai la riannessione di queste regioni al Regno d’Ungheria non era assimilabile a un’occupazione, ma il ritorno alla città della sua infanzia e del passato, “*della generazione di suo padre e di uno spirito del tutto singolare*” (Cfr. Papp 2021): “*la mia unica ‘patria’ sarebbe rimasta sempre l’Alta Ungheria*” (Márai 2003: 426).

Il *traumascape* caratterizzerà profondamente l’esperienza di Márai durante il suo ritorno a casa. A tal proposito, nell’articolo “Sándor Márai sulla riannessione di Felvidék”, Judit Papp cita uno scritto dal titolo *Káldor*, pubblicato il 25 dicembre 1931 sul quotidiano *Újság* e nel quale l’io narrante racconta i dettagli di un incontro avvenuto con un ex-compagno di scuola: viene sottolineato il fatto che la loro città natia era stato il luogo non solo

della loro istruzione e infanzia, ma anche di un certo spirito, fino a far trasparire una preoccupazione verso un territorio che potrebbe non corrispondere più ai loro ricordi ed essere cambiato rispetto al passato. I timori si tramuteranno in realtà durante il ritorno in città nel 1935: l’autore non riconosce più i luoghi del suo passato e non concepisce le trasformazioni dovuto al progresso, fino a venire assalito dall’amarezza e nostalgia di fronte alla sua vecchia casa, ora abitata da sconosciuti.

“*Sì, tutto è rimasto esattamente com’era quando l’ho lasciato qui. Camminavo distratto, tutto era al suo posto, tutto molto curato, persino migliorato, eppure mi sembrava che a tutto questo mancasse qualcosa. Questo “qualcosa” era naturalmente l’infanzia, la mia infanzia, non c’è nulla di misterioso al riguardo. Tutti quelli che tornano a casa passeggiano così. Ma cosa dovrebbe fare una persona nella sua città natale, senza la propria infanzia?*” (Márai 2005: 28)

Quando, nel 1938, nel contesto della citata riannessione, farà nuovamente ritorno a Kassa, la disillusione avrà ormai preso completamente il sopravvento, e la città – come accadrà decenni dopo per Kristóf – esisterà solo nei suoi ricordi e nel suo spirito. La loro infanzia appartiene ora alla carta e al passato. Le sue ultime parole su Kassa risalgono al giugno del 1983, a distanza di vari decenni, e sono cariche di accuse per le ingiustizie e le colpe di cui l’Ungheria si è macchiata negli anni della guerra. Riflettono soprattutto la condizione di apolide a cui è stato costretto per più di trent’anni: un uomo traumatizzato, che ha visto i luoghi della sua infanzia trasformarsi in un *traumascape* che non ha più nulla da trasmettergli, se non dolorosi ricordi di un passato che non tornerà.

“*Un milione di persone furono cacciate dalle loro case, espropriate delle loro case, proprietà e diritti sociali. Ora, solo qua e là, si leggono timidi resoconti di questa umiliazione. Della splendida*





Kassa, trasformata in un accampamento di zingari. Allo stesso tempo, alcuni ricordi parlano della delusione che seguì la riannessione dei territori ungheresi [...]. Ogni ungherese attendeva quel momento, anche mio padre, anch'io, tutti avevamo lavorato con ogni mezzo immaginabile per la revisione pacifica – e quando arrivò la riannessione, che si rivelò deforme e grottescamente paradossale per l'Ungheria tra le due guerre, nel Felvidék si insediarono l'arroganza, la millanteria, i privilegi di classe, e tutte le caratteristiche del parassitismo ufficiale. La delusione fu umiliante.” (Márai 2018: 135)

Il narratore che ammette che la storia raccontata è una bugia vive un momento di sincerità nei confronti del lettore: in quest'ottica, il terzo romanzo di Kristóf considera la questione della sincerità non solo all'interno del testo di finzione, ma nel quadro generale dell'enunciazione: può il soggetto dell'enunciazione essere veramente sincero fino a quando in fondo non prende in considerazione il fatto che la sua identità non è mai unitaria, che la sua parola è condizionata dall'inconscio, dall'appartenenza linguistica, culturale, ideologica, e soprattutto dal ricordo, dal rimpianto, almeno fino a che non è messo di fronte alla verità che caratterizza un mondo che non può più essere trasfigurato per iscritto. Essendo permanentemente messa in discussione, l'identità instabile dell'”io” narrante – che molto spesso è l'”io” che scrive – impedisce al lettore di soccombere a due tipi di illusione, referenziale e fittizia, perché abbellire significava rifiutarsi di descrivere questa solitudine, inventando una vita insieme, in cui l'autorealizzazione fosse possibile. Di conseguenza, il problema della sincerità nell'opera di Kristóf viene risolto mediante la doppia negazione: il primo fine pragmatico dell'atto finzionale, quello di creare un mondo inventato, viene demistificato dall'osservazione della realtà contemporanea.

Per quanto Kristóf abbia voluto lanciare la sua sfida “analfabeta” di creazione di una nuova identità capace di affrontare il trauma, non si può

comunque parlare di un impulso puramente nostalgico. A differenza di Márai, “chiuso” nella sua lingua e nei suoi ricordi, lo sbugiardamento di una terra fittiziamente idilliaca è il finale tentativo della sua ricostruzione di significato, della conquista di un nuovo territorio – quello della lingua e della terra francofona – e, attraverso quest'ultima, del suo futuro e della letteratura: “Penso solo che lei confonda la realtà con la letteratura. La sua letteratura. Penso anche che debba tornare nel suo paese, riflettere un po' e poi ritornare. [...] Lo auguro a lei, e a me” (Kristóf 1998: 314).





Bibliografia:

- Ágota Kristóf, *Trilogia della città di K*, Torino, Einaudi, 1998. Traduzione di Armando Marchi, Virginia Ripa, Giovanni Bogliolo.
- Amedeo Di Francesco, Judit Papp (eds.), *Sándor Márai e Napoli: atti del Convegno internazionale*, Napoli, D'Auria, 2013.
- Dominick LaCapra, *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*, Ithaca, Cornell University Press, 2004.
- Jean Rousset, *Passages, échanges et transpositions*, Parigi, José Corti Editions, 1990.
- Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- Judit Papp, *Lingua, identità e una Babele linguistica: riflessioni di Sándor Márai nelle sue opere autobiografiche*, Napoli, Orientalia Parthenopea, 2016.
- Judit Papp, "Sándor Márai sulla riannessione di Felvidék (1938)", in *Studi Finno-Ugrici*, Vol. 51, No. 1, 2021, pp. 1-51.
- Noël Cordonnier, "Deux modèles de reception de la 'trilogie' d'Ágota Kristof, dans La langue de l'autre ou la double identité de l'écriture", in *Littérature et nation*, Vol. 24, 2012, pp. 85-100.
- Roberto Ruspanti, *Sándor Márai: la duplice perdita della patria e il tormento dell'esilio*, in *Per Roberto Gusmani 1. Linguaggi, culture, letterature*, Udine, Forum, 2012, pp. 451-464.
- Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 2003. Traduzione di Giuseppe Bartolucci, Renzo Guidieri, Franco Maria Ricci, Rosetta Loy Provera, Leonella Prato Caruso.
- Sándor Márai, *Ajándék a végzettől. A Felvidék és Erdély visszacsatolása*, Székely, Helikon, 2004. La traduzione degli estratti è stata fatta per l'occasione da me N.D.B.
- Sándor Márai, *A teljes napló 1943-1944*, Budapest, Helikon, 2006. La traduzione degli estratti è stata fatta per l'occasione da me N.D.B.
- Sándor Márai, *A teljes napló 1957-1958*, Budapest, Helikon, 2011. La traduzione degli estratti è stata fatta per l'occasione da me N.D.B.
- Sándor Márai, *A teljes napló 1982-89*, Budapest, Helikon, 2018. La traduzione degli estratti è stata fatta per l'occasione da me N.D.B.
- Sándor Marai, *Confessioni di un Borghese*, Milano, Adelphi, 2003. Traduzione di Marinella D'Alessandro.
- Sándor Márai, *Föld, föld!...: Emlékezések*, Toronto, Weller Pub. Co, 1972.
- Sándor Márai, *Hallgatni akartam*, Budapest, Helikon, 2013.
- Sándor Márai, *Kitépett noteszlapok. Márai Sándor összegyűjtött írásai ausztriai és németországi lapokban*, Szeged, Lazi, 2005.
- Sándor Márai, *Lomha kaland. Kötetben meg nem jelent elbeszélések II. 1928-1937*, Budapest, Helikon, 2005.
- Sándor Márai, *San Gennaro vére. Regény*, New York, Szerzői, 1967.





***Punti di vista: le guerre in Cecenia secondo
Arkadij Babčenko e Jonathan Littell***

Sara Deon

*“Ho sempre creduto che la guerra fosse in
bianco e nero.*

Invece è a colori.”

(Arkadij Babčenko, *La guerra di un soldato in
Cecenia*)

Abstract

***Perspectives: The Chechen Wars According to
Arkady Babchenko and Jonathan Littell***

This article explores the war reportages of Arkady Babchenko and Jonathan Littell, focusing on their accounts of the Chechen wars and the motivations behind their works. Babchenko's memoir, *One Soldier's War* (2006), serves as both a personal catharsis and a bold attempt to confront the Russian public with the horrors of the conflict, highlighting the dehumanization of soldiers and the indifference of society. Similarly, Littell's *Chechnya, Year III* (2006) underscores the brutality of the Chechen conflict while critiquing the naiveté and passivity of the international community in addressing such atrocities. Both authors write not only to document unspeakable violence but also to challenge the collective silence, complacency, and complicity that enable these cycles of destruction to persist. Their narratives seek to ensure that the untold horrors of war are neither forgotten nor dismissed.

Le guerre in Cecenia rappresentano uno degli episodi più drammatici e controversi della storia recente, un lungo conflitto che ha coinvolto questioni etniche, politiche e geopolitiche, lasciando un'impronta indelebile sulla regione e su chi l'ha vissuto. Suddivisa in due fasi principali, la prima guerra cecena (1994-1996) vide il Paese tentare di rivendicare la propria indipendenza dalla Russia post-sovietica, mentre la seconda (1999-2009) fu segnata da una brutale campagna militare russa volta a reprimere il movimento separatista e a riaffermare il controllo di Mosca. In entrambi i casi, le vittime principali furono i civili, che subirono bombardamenti indiscriminati, pulizie etniche, torture e sparizioni forzate, tanto che nel 2003 le Nazioni Unite definirono Groznyj come “la città più distrutta al mondo”.



Groznyj.

Come già evidenziato da Martina Mecco in un articolo per *Andergraund Rivista*, il nome che si collega spontaneamente al reportage russo contemporaneo è quello della giornalista russa Anna Politkovskaja, legato soprattutto alle sue inchieste per la testata *Novaja Gazeta*. Infatti, durante le due guerre cecene, Politkovskaja ha descritto senza filtri e in maniera imparziale le atrocità commesse sia dall'esercito russo che dai separatisti ceceni, perseguendo sempre come ideale



giornalistico la verità e ponendosi strenuamente dalla parte della popolazione civile. La giornalista, assassinata nel 2006 nell'ascensore del suo condominio, ha dato voce alle vittime dimenticate della guerra, sfidando la propaganda statale e documentando la corruzione e gli abusi sistematici delle autorità. I suoi reportage, come *Putinskaja Rossija* ("La Russia di Putin", 2004) e *Russkij Dnevnik* ("Diario Russo", 2007) hanno offerto – al mondo – una visione reale e senza filtri dello stato politico e sociale della Russia contemporanea.

Ad arricchire il volume dei reportage e delle cronache dedicate alle guerre in Cecenia vi sono altre due opere di particolare rilievo, che offrono prospettive significativamente differenti: *La guerra di un soldato in Cecenia* ("Alchan-Jurt", 2006) di Arkadij Babčenko e *Cecenia, Anno III* di Jonathan Littell ("Tchéchénie, An III", 2009). Entrambi i testi, pur con le rispettive differenze di genere e approccio, convergono nel denunciare la brutalità del conflitto e nell'indagare le sue conseguenze umane e morali, fornendo due prospettive meritevoli di analisi sullo sfondo narratologico delle guerre cecene.

Arkadij Babčenko, nato a Mosca nel 1977, è scrittore, giornalista e attivista noto per la sua critica al regime russo e per il suo impegno nella narrazione dei conflitti che hanno segnato la Russia post-sovietica. Il suo coinvolgimento militare si lega per la prima volta alla Cecenia nel 1995, quando viene coscritto alle truppe russe nel corso della prima guerra cecena, e si offre successivamente volontario per sei mesi nel 1999 durante la seconda. A proposito della sua esperienza di soldato, nel 2006 pubblica *La guerra di un soldato in Cecenia*, dove concepisce la guerra come condizione totalizzante: "*i soldati di ieri non appartengono più ai loro genitori, appartengono alla guerra, e solo il loro corpo ritorna; l'anima resta là.*" (Babčenko 2006: 391)

Attraverso una narrazione in prima persona, Babčenko descrive minuziosamente la brutalità e l'orrore della guerra: soldati torturati di fronte ai propri impotenti commilitoni, morti violente calate nel fango e nella disperazione, ragazzine cecene uccise dopo essere state lapidate. Tra i passaggi più disturbanti vi sono quelli dove l'autore racconta il terrore provato dai giovani nei confronti dei soldati più anziani, mettendo in rilievo un clima di nepotismo, soprusi e violenze, come documentato anche da Politkovskaja in *La Russia di Putin*. Se la guerra porta i soldati a vedere il nemico ovunque, sembra volere comunicare Babčenko al lettore, spesso è già nella caserma con i tuoi superiori che devi cominciare a provare terrore.

Al centro del racconto vi è la pervasività delle mezze verità percepita dai compagni d'armi e da Babčenko stesso. Questa verità parziale proviene da un lato dal governo, verso il quale i soldati non nutrono ormai nessun tipo di fedeltà e che, anzi, si sono resi conto li abbia profondamente ingannati; dall'altro, non nutrono nessun tipo di lealtà nemmeno verso il loro popolo, che non potrebbe mai comprendere appieno il peso in prima persona di questo conflitto.

"«*Ovunque mezze verità, mezze sincerità, mezze amicizie. Non posso sopportare che sia tutto a metà. Qui per loro una mezza verità è una piccola verità. Per noi laggiù, in guerra, una mezza verità è una grossa bugia.*»" (Babčenko 2006: 400)

Tuttavia, un aspetto che sorprende nel reportage di Babčenko è l'assenza di un qualsiasi discorso di ordine politico. Se infatti i crimini e gli orrori dominano le pagine dell'opera, Putin non viene mai menzionato. Infatti, a interessare Babčenko non sono coloro che muovono il discorso geopolitico, bensì gli emarginati e oppressi con cui ha condiviso gli spazi della caserma e a cui lo Stato richiede di sacrificare la propria vita per la difesa della patria.





Il processo di scrittura e il racconto di quegli eventi per Babčenko svolge una funzione duplice. Da un lato, infatti, gli è fondamentale per ritornare alla vita civile, evitando di perdersi nell'alcolismo e nelle dipendenze come è stato per altri suoi ex commilitoni. Dall'altro lato, invece, per l'autore è necessario raccontare ciò che è successo per fare fronte alla mistificazione del conflitto nella sua patria, dove la verità è oggetto di continue manipolazioni a opera del governo. È a partire da questo intento che *La guerra di un soldato in Cecenia* assume gradualmente la forma di un resoconto privo di archetipi epici e confortanti: non vi sono nette distinzioni tra eroi e nemici, né tra vittorie e sconfitte, piuttosto l'autore presenta un racconto implacabile e brutale di terrore, noia, confusione, sporcizia, malattie, fame, sete e un'angoscia persistente. Tra le sue pagine non si trovano, dunque, imbellettamenti o toni grandiosi ed eroici come per reportage affini di provenienza statunitense e anglosassone, solo l'orrore non filtrato della guerra.



Jonathan Littell, scrittore e saggista franco-americano, si distingue da Babčenko per una produzione letteraria e giornalistica che indaga con rigore le dinamiche del potere, le ideologie totalitarie e le implicazioni etiche della violenza di Stato. Nato a New York nel 1967 e cresciuto tra Francia e Stati Uniti, Littell ha sviluppato un interesse profondo per i grandi sistemi autoritari del XX secolo, affrontandone la complessità con un approccio interdisciplinare che fonde storia, psicologia e filosofia politica. La sua opera più nota, *Les Bienveillantes* ("Le Benevole", 2006), è una magistrale esplorazione della macchina del

totalitarismo nazista, analizzata attraverso lo sguardo di Max Auè, un ex ufficiale omosessuale delle SS, e rappresenta un contributo cruciale alla riflessione sulla banalità del male e sulla responsabilità individuale.

L'interesse di Littell per l'Unione Sovietica e il sistema politico russo si traduce in una lucida analisi dei meccanismi repressivi, delle forme di propaganda e del condizionamento psicologico collettivo che hanno caratterizzato il regime sovietico e che, in parte, trovano eco nella Russia post-sovietica. Tale attenzione emerge in particolare nei suoi lavori di reportage, tra cui il già citato *Cecenia, Anno III* (2009), un'opera che analizza gli esiti del lungo e drammatico conflitto ceceno e offre una critica incisiva del ruolo geopolitico della Russia. Il reportage di Littell si discosta dal racconto di Babčenko per introdurre una disamina più analitica e impersonale della ricostruzione post-bellica in Cecenia al termine del secondo conflitto. Lo stesso Littell, infatti, nell'introduzione precisa il contesto di stesura del suo reportage, sottolineando come in origine l'avesse concepito in chiave ottimista, al fine di mettere in luce gli aspetti positivi del governo kadyroviano.

"Fin dalla partenza, le autorità russe mi hanno srotolato sotto i piedi un tappeto rosso – visti, accrediti stampa – senza farmi una sola domanda, una sola raccomandazione, evidentemente soddisfatte che uno scrittore europeo piuttosto noto andasse a constatare di persona i grandi progressi compiuti in Cecenia." (Littell 2009: 26)

Tuttavia, dopo avervi trascorso circa due settimane tra la fine di aprile e l'inizio di maggio nel 2009, le lungaggini burocratiche complicano e ritardano il progetto iniziale, esacerbato infine da un evento che ne trasformerà drasticamente il contenuto: la notizia dell'assassinio di Natal'ja Estemirova, una delle principali collaboratrici di Memorial a Groz'nij. Infatti, la mattina del 15 luglio 2009, Littell inizia a ricevere delle mail in cui lo si





informa del sequestro, poche ore prima, di Estemirova. Secondo la testimonianza dei vicini, Estemirova sarebbe stata spinta a forza su un'auto VAZ-2107 bianca mentre gridava che la stavano sequestrando. La sera stessa, il suo cadavere è stato rinvenuto in un bosco alla frontiera con l'Inguscezia, con fori di proiettile nel corpo e in testa.

Come era stato il caso per Politkovskaja prima di lei, uccisa il 7 ottobre del 2006 con un colpo di proiettile alla testa, era opinione comune l'improbabilità che un difensore dei diritti umani noto a livello mondiale come Estemirova potesse essere uccisa – altra questione, invece, spaventarla e perseguitarla.

“E ora toccava a lei, proprio perché si era occupata di quel che non avrebbe dovuto, perché anche se non era obbligatorio cantare le lodi di Ramzan Kadyrov a destra e a manca, bisognava comunque lasciar tranquillamente uccidere e torturare chi doveva essere ucciso o torturato, non bisognava immischiarsi nelle sue faccende, e se lo facevi diventavi anche tu il nemico, un altro da cancellare dalla faccia della terra, e pazienza per i figli e gli amici che lasciavi, dovevano soltanto tenere la bocca chiusa o avrebbero fatto la stessa fine.” (Littell 2009: 19-20)

Infatti, la colpa di cui si era macchiata Estemirova agli occhi delle autorità cecene e russe era quella di *“insistere a rimestare il fango”* (Littell 2009: 21): attiva in primis con lo scoppio della seconda guerra cecena, la giornalista aveva documentato le vittime del lancio di razzi sul mercato della capitale cecena, così come aveva scattato centinaia di foto negli ospedali della Cecenia e Inguscezia che ritraevano il devastante numero di vittime tra i bambini. Estemirova era il punto di riferimento per qualsiasi giornalista straniero arrivato in Cecenia per coprire il conflitto, grazie anche ai materiali che aveva raccolto negli anni a proposito delle torture, i sequestri e le esecuzioni extragiudiziarie. Come per Politkovskaja, il suo omicidio esemplifica un

ulteriore tentativo di mettere a tacere le voci degli attivisti e dei giornalisti.

Ripartendo proprio dalla notizia del destino di Estemirova, Littell decide di riscrivere il reportage ex novo, concentrandosi su questi dettagli per tratteggiare un ritratto della Cecenia ricostruita sotto Kadyrov e come si sia giunti a quel punto.

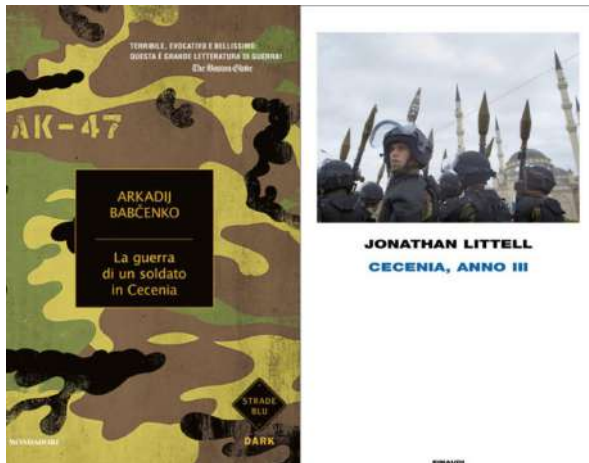
In questo senso, risulta senz'altro coerente l'ingente presenza che il dialogo con membri di Memorial ricopre nel corso del reportage, *“l'unica organizzazione che raccoglie sistematicamente dati sulle sparizioni e sugli omicidi in Cecenia”* (Littell 2009: 14). Proprio da Oleg Orlov di Memorial proviene un interessante parallelismo tra l'esito delle guerre cecene con l'insediamento di Ramzdan Kadyrov e il secolo scorso in URSS, simboleggiato da una data, ossia il 1937.

“La Cecenia è come il 1937, il 1938, mi dichiara nel suo piccolo ufficio moscovita Aleksandr Cerkasov, un dirigente di Memorial, la maggiore organizzazione russa per i diritti umani –. Si sta portando a termine un grande piano edilizio, si assegnano alloggi, ci sono parchi dove giocano i bambini, spettacoli, concerti, tutto sembra normale e... di notte la gente scompare.» (Littell 2009: 10)

Come sostiene Littell, questo paragone ricorre spesso tra i difensori russi dei diritti umani, senza risultare poi così forzato, giacché secondo Cerkasov *“in Cecenia, da dieci anni a questa parte, il numero di persone uccise o scomparse ogni diecimila abitanti sarebbe proporzionalmente superiore a quello delle vittime delle grandi purghe staliniane”* (Littell 2009: 11).

In questo senso, parafrasando le parole di Littell, si assiste al passaggio da una semiotica sovietica a una cecena, dove la ricostruzione nazionale convive nello stesso piano quotidiano con le sparizioni, le torture e le esecuzioni extragiudiziarie.





Copertine dei due libri.

Nei brevi capitoli in cui è strutturato il reportage, Littell ricostruisce per mezzo di interviste un'indagine dell'apparato repressivo russo e ceceno e sulle modalità con cui il potere centrale utilizza la guerra come strumento di controllo interno e di proiezione di forza all'esterno. Littell documenta con minuzia la brutalità delle operazioni militari e i crimini commessi contro la popolazione civile, ma non si limita a una semplice cronaca degli eventi: attraverso interviste, osservazioni sul campo e uno stile narrativo che intreccia la dimensione personale e politica, riflette sulle conseguenze della violenza sistemica, tanto per le vittime quanto per i loro esecutori. Tra i temi centrali emergono la disumanizzazione dell'altro, resa esplicita dalla violenza etnica e dalla propaganda, la corruzione dilagante e la normalizzazione del terrore come elemento strutturale del regime putiniano e quello filorusso di Kadyrov.

Littell si sofferma anche sulle dinamiche di resistenza, esplorando le motivazioni e i dilemmi morali dei ribelli ceceni, mettendo in luce la complessità delle loro scelte in un contesto di oppressione e lotta per l'identità. A ciò si aggiunge una riflessione più ampia sul silenzio e la complicità della comunità internazionale, incapace o riluttante a intervenire, evidenziando il ruolo delle potenze globali nel perpetuare situazioni di conflitto attraverso l'inazione o il sostegno

indiretto. In un certo senso, vi è lo stesso senso di fastidio percepito da Littell per essere stato, in un primo momento, sedotto dall'impressione di normalità al termine della seconda guerra cecena, ossia per avere inizialmente guardato con ottimismo alla vittoria di Kadyrov e all'avvio della ricostruzione nazionale all'indomani del suo insediamento. Infine, Littell analizza le persistenze del passato sovietico nelle pratiche politiche e militari della Russia contemporanea, sottolineando come i meccanismi di controllo, coercizione e propaganda siano stati aggiornati per rispondere alle esigenze di un'autorità che combina elementi di modernità e tradizione autoritaria.

In conclusione, sia Babčenko che Littell, seppur con approcci diversi, hanno scritto per fare luce su ciò che André Glucksmann ha definito nella prefazione a *Cecenia. Il disonore russo* ("Tchéchénie, le déshonneur russe", 2003) di Anna Politkovskaja: "il calvario di un popolo vissuto in assoluta solitudine sulla scena internazionale e una spina nel fianco della coscienza mondiale" (Politkovskaja 2006: 17). Per Babčenko, il suo memoir su una Russia brutale e disumana durante le guerre cecene rappresenta un tentativo personale e collettivo di denunciare ciò che il suo Paese si rifiuta di riconoscere: la distruzione dell'umanità dei soldati, la violenza sistematica e l'indifferenza di una società che preferisce voltarsi dall'altra parte.

Per Littell, invece, l'intento è duplice. Da un lato, egli mette in luce le stesse atrocità delle guerre cecene, mostrando la brutalità che accomuna oppressori e oppressi in un sistema di violenza senza redenzione. Dall'altro, denuncia il fallimento delle istituzioni globali e dei governi occidentali nel riconoscere, prevenire e rispondere a tali atrocità, mostrando come spesso l'indifferenza e il disinteresse favoriscano la perpetuazione del ciclo di violenza. Entrambi gli autori, dunque, scrivono per combattere l'oblio, ma anche per scuotere le coscienze di chi, potendo intervenire, ha scelto invece di restare a guardare.



Bibliografia:

Arkadij Babčenko, *La guerra di un soldato in Cecenia*, Milano, Mondadori, 2006. Traduzione di Maria Elena Murdaca.

Anna Politkovskaja, *Cecenia. Il disonore russo*, Roma, Fandango, 2003. Traduzione di Agnes Nobecourt e Alberto Bracci T.

Anna Politkovskaja, *Diario russo*, Torino, Adelphi, 2022. Traduzione di Claudia Zonghetti.

Anna Politkovskaja, *La Russia di Putin*, Torino, Adelphi, 2022. Traduzione di Claudia Zonghetti.

Jonathan Littell, *Cecenia, Anno III*, Torino, Einaudi, 2009. Traduzione di Margherita Botto.

Jonathan Littell, *Le benevole*, Torino, Einaudi, 2007. Traduzione di Margherita Botto.

Sitografia:

Martina Mecco, “Reportage dalla Cecenia. Strategie e forme in Wojciech Jagielski, Anna Politkovskaja e Irena Brežná”, in *Andergraund Rivista*, 13/02/2023:

<https://www.andergraundrivista.com/2023/02/13/>

[reportage-dalla-cecenia-strategie-e-forme-in-wojciech-jagielski-anna-politkovskaja-e-irena-brezna/](https://www.andergraundrivista.com/2023/02/13/reportage-dalla-cecenia-strategie-e-forme-in-wojciech-jagielski-anna-politkovskaja-e-irena-brezna/) (ultima consultazione: 11/01/2025).





***I versi segreti di Gennadij Gor dalla
Leningrado assediata***

Marianna Di Labbio

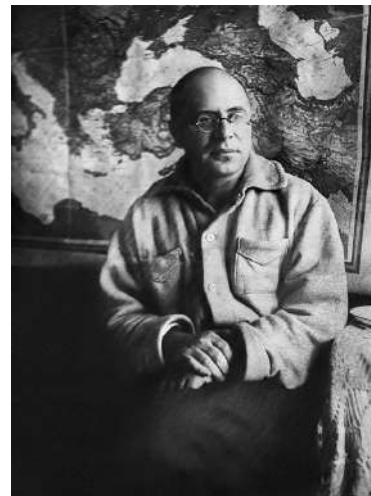
Abstract

***Gennady Gor's Secret Poetry from Besieged
Leningrad***

The Siege of Leningrad represented a turning point in the lives and literary production of many writers who experienced this traumatic event. Among the various voices that witnessed the blockade, Gennady Gor's is particularly relevant. This article aims to draw attention to Gor's poetry production, introducing some of the most interesting elements of his poetic cycle, which would be worthy of further analysis. Firstly, the poetic cycle written about the siege is a significant work of literature, bearing witness to a historical, cultural, and human catastrophe. Secondly, these poems represent a noteworthy experiment, drawing elements from Russian modernism and avant-gardes. By combining Oberiu absurdism with a more subjective narrative that nods to Acmeism, Gor's poems represent a bridge between early 20th century and post-war poetry. Lastly, the 95 blockade poems, published for the first time posthumously in 2002 on the literary magazine *Zvezda* – only several years after the author's death – contribute to a rediscovery of an author primarily known as a (sci-fi) novelist.

Noto al pubblico sovietico come autore di racconti e romanzi fantastici, Gennadij Gor rappresenta un autore ancora poco conosciuto al grande pubblico italiano, europeo e internazionale. Basti pensare che la sua produzione risulta totalmente inedita in lingua italiana, mentre le traduzioni in inglese sono solo piuttosto recenti e indirizzate a un pubblico di esperti o appassionati.

Ancor meno conosciuta è la produzione poetica dell'autore: i novantacinque componimenti in versi risalenti agli anni Quaranta furono ritrovati dopo la sua morte nel 1981 e pubblicati integralmente solo nel 2007 in Austria in una versione bilingue, *Blockade. Gedichte* ("Assedio. Poesie", 2007). L'edizione completa fu anticipata nel 2002 dalla pubblicazione di una selezione di versi sulla rivista russa *Zvezda*, a cui è seguita solo dieci anni più tardi, nel 2012, la raccolta *Krasnaja kaplja v snegu. Stichotvorenija 1942-1944 godov* ("Una goccia rossa nella neve. Poesie 1942-1944", 2012).



Nato a Ulan-Udè nel 1907 da una coppia di genitori confinati in Siberia per attività rivoluzionaria – insieme ai quali, stando ad alcune fonti, avrebbe trascorso i primi mesi di vita in un campo di prigionia –, Gennadij Gor debutta nel panorama letterario sovietico negli anni Venti. Dopo il trasferimento a Pietrogrado nel 1923 per completare gli studi universitari, inizia a frequentare i vivaci circoli culturali della città, inserendosi nel gruppo letterario Smena e subendo





il fascino dei formalisti e dell'Oberiu (Ob'edinenie real'nogo iskusstva, Unione dell'Arte Reale). Oltre alla letteratura, Gor si afferma sin dalla gioventù come un intellettuale a tutto tondo, amante dell'arte, della filosofia e delle scienze. In particolare, le teorie formaliste e la poetica dell'assurdo degli oberiuti, così come la scomposizione figurativa del primitivismo di Filonov, Malevič e degli altri avanguardisti, saranno cruciali nella sua produzione letteraria, soprattutto quella giovanile e poetica.

I suoi racconti compaiono per la prima volta nella seconda metà degli anni Venti su riviste come *Junij proletarij*, *Studentčeskaja pravda* e *Smena*, mentre al 1929 risale il suo primo romanzo *Korova* ("La mucca"), dedicato al tema della collettivizzazione e caratterizzato da una significativa dose di sperimentazione linguistica e stilistica che costò a Gor l'espulsione dall'università. Nell'introduzione alla prima pubblicazione dell'opera, risalente al 2000, Anderj Bitov definirà il romanzo una "storia del trionfo della forma sul contenuto" (Cfr. Jur'ev 2008). Altrettanto formale – e formalista – verrà giudicata la raccolta di racconti *Živopis'* ("Pittura", 1933). L'opera procurò al giovane scrittore aspre critiche per il suo stile stravagante e il suo linguaggio sofisticato, giudicati troppo distanti da quel realismo socialista che andava consolidandosi proprio in quegli anni come canone dominante.

Per assicurarsi una carriera da scrittore e per evitare di attirare le attenzioni delle autorità, Gor comprende subito di dover adattare le sue inclinazioni artistiche a forme e contenuti più canonici e meno sospetti. Dalla metà degli anni Trenta lavora a romanzi e racconti di stampo etnografico dedicati alle popolazioni siberiane, e nel 1934 diventa ufficialmente un letterato di professione, con l'ingresso nell'Unione degli scrittori. L'attenzione di Gor al mondo e alla cultura siberiani si esprime anche nella sua attività di traduttore da varie lingue autoctone, come il mansi o l'evenki.

Negli anni Quaranta e Cinquanta scrive romanzi e racconti dedicati al mondo universitario, mentre negli anni Sessanta esordisce come autore di opere fantastiche e fantascientifiche, cavalcando l'onda di un genere sempre più popolare in Unione Sovietica. Negli stessi anni si afferma come figura centrale del panorama leningradese, diventando punto di riferimento per i giovani scrittori locali, futuri dissidenti o non-conformisti. Così verrà ricordato da Dovlatov in *My načinali v èpochu zastoja* ("Abbiamo iniziato durante l'epoca della stagnazione", 1994):

"A capo della sezione centrale del LitO [associazione letteraria leningradese] c'era Gennadij Gor, scrittore di grandissima cultura e proprietario di una delle migliori biblioteche di Leningrado. Di carattere era un uomo piuttosto timoroso, intimidito una volta per tutte dalle repressioni staliniane, perciò non sapeva dire di no a qualche protezione, ma la sua influenza spirituale e culturale sui suoi, per così dire, allievi fu molto significativa." (Dovlatov, 2013: 181)

L'opinione creatasi in epoca sovietica fu però irrimediabilmente modificata quando durante i primi anni Duemila, a oltre vent'anni di distanza dalla morte dello scrittore, furono pubblicate due opere capaci di restituire un Gor inedito: il già menzionato romanzo giovanile *Korova* e la raccolta poetica *Krasnaja kaplja v snegu*. Lo stupore scaturito dai versi dello scrittore fu ben restituito dal critico Oleg Jur'ev, che nel 2008 inizia la sua recensione della prima edizione della raccolta poetica pubblicata in Austria, affermando:

"...No, non può essere Gor, assolutamente! Non Gennadij Samojlovič Gor! — il caro e simpatico scrittore di fantascienza, collezionista di innocui dipinti d'avanguardia, gentile, dicono (anzi, scrivono), inquieto, ospitale, un uomo di una mitezza angelica con una pelata, scrivono, sudata per l'agitazione. Intimidito una volta per tutte." (Jur'ev 2008)





Ritratto di Gennadij Gor realizzato dall'artista pietrobουργhese Grigorij Kacnel'son, in occasione della mostra Gor. Gorod. Blokada ("Gor. La città. L'assedio", 2012).

I versi risalgono per la gran parte all'estate 1942, quando, dopo aver vissuto il primo inverno dell'assedio, Gor fu evacuato in Siberia, dove visse fino alla fine della guerra continuando a rielaborare quella terribile esperienza in forma poetica. A differenza di altre opere destinate a vedere la luce solo dopo la sua morte, ma comunque note a una cerchia ristretta di amici e conoscenti, i versi dell'assedio furono custoditi dall'autore con estrema segretezza. Forse perché testimoni di un'esperienza traumatica, forse perché troppo pericolosi per uno scrittore sovietico, soprattutto all'indomani della guerra, quando la stretta culturale dettata da Ždanov si abbatté in particolare su Leningrado. Eppure, nonostante il ritardo, questi componimenti furono ritrovati in un vecchio cassetto da alcuni familiari e restituiti al pubblico. Il segreto di Gor "più misterioso di tutti gli altri" (Laskin 2011: 257) fu finalmente svelato. Le novantacinque poesie contenute nella silloge del 2012 non solo rappresentano una preziosa testimonianza di quella terribile catastrofe che fu l'assedio di Leningrado, ma costituiscono un esperimento poetico di grande valore, capace di arricchire il variopinto mosaico della letteratura

russo-sovietica. Un interesse rinnovatosi anche in tempi più recenti con la ripubblicazione del ciclo poetico insieme ad altre prose giovanili nel 2021, nella raccolta *Obrivok reki* ("Un brandello di fiume", 2021).

Da un punto di vista tematico, la poesia di Gor si inserisce all'interno della tradizione della letteratura dell'assedio, ma si contraddistingue nettamente per forma e presentazione del contenuto. A differenza dei diari e dei resoconti divenuti poi celebri testimonianze dell'orrore bellico e dell'eroismo leningradese, Gor sceglie di raccontare la sua esperienza in una forma meno convenzionale. Da grande appassionato della sperimentazione formale quale era stato sin dagli esordi, l'autore torna a mettere alla prova la parola in un momento storico e culturale in cui sembrava non esserci più nulla da perdere. Se, infatti, negli anni Trenta aveva scelto di adattare le sue inclinazioni al canone realista socialista per garantirsi un futuro nell'ufficialità, nella Leningrado assediata, dove il rapporto costante con la morte e la catastrofe avevano trasfigurato la quotidianità, recupera un linguaggio inedito: l'unico in grado di rappresentare le atrocità di quella esperienza. In tal senso, la poesia di Gor è "la dichiarazione poetica esistente più radicale (da un punto di vista tematico e ideologico) sull'esperienza dell'assedio" (Barskova 2019: 57).

Attraverso una lingua semplice, infantile, a volte anche sgrammaticata e distorta, Gor ritrae una realtà deformata dalla catastrofe, una realtà ormai assurda e irreali, che solo una lingua altrettanto surreale poteva raccontare. Proprio il carattere paradossale della forma e del contenuto dei versi dell'assedio hanno portato molti ad accostare Gor alla poesia transmentale degli oberiuti, tanto da definirlo "l'ultimo oberiuta" (Jur'ev 2008). Tuttavia, pur avendo subito in gioventù il fascino dell'ultima avanguardia sovietica, Gor con la sua poesia non ricerca "una nuova concezione del mondo e di un nuovo modo di vedere le cose" (Berrone 2007: 40)





come dichiarato nel manifesto Oberiu del 1928, ma prede atto di una realtà andata in pezzi attraverso una deflagrazione della forma e della lingua. Un buon esempio di questa catastrofe linguistica è costituito da due versi di *Krasnaja kaplja v snegu*, in cui l'io poetico, descrivendo alcune vecchie insegne di botteghe e negozi afferma:

«Carne», «Pane», «Birra»,
Come se al mondo ci fosse davvero del pane
(Gor 2021: 194)

Il contrasto tra l'illusione della quotidianità e l'assurdità delle condizioni reali dell'assedio suggerito da questi due brevi versi lascia intuire che anche il linguaggio è incapace di elaborare la catastrofe. Allo stesso modo, dinanzi all'orrore della guerra si sviluppa il tema dell'incomunicabilità, come in *V sadu igraet muzyka...* ("In giardino suona una musica..."), in cui l'incapacità comunicativa è duplice, sia fisica che semantica:

Lingua congelata alle labbra.
Le parole si infuriano sul significato.
E non c'è cuore nella parola
(Gor 2021: 234)

Oltre a una scomposizione simbolica, anche il disfacimento fisico dei copri, più concreto e reale che mai nella Leningrado assediata, contribuisce a sovvertire le prospettive e restituire una dimensione folle, da incubo, in cui Hitler può trasformarsi in *tvorog* (*Ne eš' te mne nogu...*, "Non mangiatemi la gamba"), gli individui, nell'attesa della morte (*Poceloval menja palač...*, "Mi ha baciato un boia") si scompongono in una serie di occhi, braccia, gambe e volti (*Mne otrubili nogu*, "Mi hanno mozzato una gamba") e il cannibalismo diventa una possibilità (*Ja devušku s'el chochotun'ju Revekku*, "Ho mangiato una ragazza, la ridacchiante Rebecca"). In questo senso, i versi dell'assedio appaiono "più crudamente reali e più orribilmente fantastici di quasi tutti gli altri testi del periodo" (Kahn 2008: 726).



A differenza di gran parte della letteratura sul tema, in Gor la quotidianità dell'assedio ricopre una porzione piuttosto limitata, per tale ragione alcuni puntualizzano che quelli di Gor non siano tanto versi *dell'assedio* (*blokadnye stichi*), quanto piuttosto versi *sull'assedio* (*stichi o blokade*). In effetti, gran parte dell'immaginario poetico delineato in questi componimenti evoca una dimensione atemporale e non sempre strettamente leningradese, popolata dagli spettri degli artisti e dai personaggi che formano il canone culturale dell'autore: Poe, Amleto, Mozart, Bach, Puškin e altri.

A fare da sfondo alla catastrofe umana vi sono elementi naturali che collegano lo spazio dell'assedio agli spazi siberiani dove Gor era nato e cresciuto: fiumi, montagne, animali. Così l'assedio si espande oltre che nello spazio anche nel tempo, inglobando una dimensione infantile restituita dai ricordi e da una lingua semplice e concreta. Questa sorta di ritorno all'infanzia trova un riscontro ancora più interessante se, come suggerisce Barskova, si confrontano le poesie con la raccolta di stampo memorialistico *V gorodke studenom* ("Nella città fredda", 1936), dove pure compaiono immagini naturalistiche e di violenza, a cui le scene dell'assedio sembrano fare eco.





In questo ritratto poetico dell'assedio, il filo rosso che mantiene l'unità di un universo disgregato e scomposto è la presenza di una chiara soggettività e attraverso il suo sguardo il poeta restituisce al lettore ciò che aveva visto e vissuto durante l'inverno a cavallo tra il 1941 e il 1942. Proprio la presenza così marcata dell'"io" distingue l'assurdo di Gor dall'assurdo impersonale degli oberiuti. Come nota Jur'ev, in effetti, proprio il carattere soggettivo della poesia di Gor la avvicina molto di più a una sensibilità acmeista. In tal senso, non sarebbe sbagliato considerare lo scrittore come una ponte tra la poesia leningradese del primo Novecento e quella che sarebbe fiorita a partire dagli anni Sessanta.

I versi di Gennadij Gor sull'assedio di Leningrado rappresentano una preziosa testimonianza di quell'evento storico e forse una delle ultime espressioni davvero autentiche e incensurate di un linguaggio figlio del modernismo e dell'avanguardia di inizio Novecento. Il fatto stesso che questo linguaggio sia stato recuperato in un momento storico così tragico e drammatico permette di indagare le sue potenzialità espressive e, allo stesso tempo, consente di ricostruire il profilo di un autore che è riuscito a adattarsi alle circostanze del suo tempo, custodendo in gran segreto una parte tanto interessante della sua produzione letteraria.

Bibliografia:

Aleksandr Laskin, "Kvadratura Gora", in *Toronto Slavic Quarterly*, No. 38, 2011, pp. 253-268. La traduzione dell'estratto è stata realizzata per l'occasione da me M.D.L.

Andrej Mudžaba, "Predislovie", in Gennadij Gor, *Obryvok reki*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 2021, pp. 10-17.

Andrew Kahn, Mark Lipovetsky et al. (eds), "Catastrophic narratives", in *A History of Russian Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2018, pp. 710-738.

Claudia Scandura, "Il 'surrealismo socialista' di Gennadij Gor", in *Testo e immagine*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2018, pp. 87-101.

Gennadij Gor, "Stichi", in *Zvezda*, No. 5, 2002, pp. 135-139.

Gennadij Gor, *Blockade. Gedichte*, Wien, Edition Korrespondenzen, 2007.

Gennadij Gor, *Krasnaja kaplja v snegu. Stichotvorenje 1942-1944 godov*, Moskva, Gileja, 2012. La traduzione degli estratti è stata realizzata per l'occasione da me M.D.L.

Gennadij Gor, *Obryvok reki*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 2021.

Polina Barskova, "In the Cold Cities - Poetics of Self and Memory as Traumatic Continuity in Gennady Gor's Siege Texts", in Lars Kleberg, Tora Lane et al. (eds), *Words, Bodies, Memory A Festschrift in honor of Irina Sandomirskaja*, Stockholm, Elanders, 2019, pp. 53-61.

Polina Barskova, Il'ja Kukulin, *Written in the Dark: Five Poets in the Siege of Leningrad*, New York, Ugly Duckling Press, 2018.

Sergej Dovlatov, *My načinali v epochu zastoja*, in Id., *Bleski i ničeta russkoj literatury*, Sankt-Peterburg, Azbuka, 2013, pp. 179-185. La traduzione dell'estratto è stata realizzata per l'occasione da me M.D.L.

Sitografia:

Milly Berrone, "Oberiu: il manifesto", in *eSamizdat*, Vol. V, No.1-2, 2007, pp. 39-42: <https://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/issue/view/12/14> (ultima consultazione: 23/12/2024).

Oleg Jur'ev, "Zapolnennoe zizanie-2", in *Novoe literaturnoe obozrenie*, Vol. 89, No. 1, 2008: <https://magazines.gorky.media/nlo/2008/1/zapolnennoe-zizanie-2.html> (ultima consultazione: 18/12/2024). La traduzione dell'estratto è stata realizzata per l'occasione da me M.D.L.

Polina Barskova, Andrej Mudžaba, "Gor ne tol'ko mozet pokazat'cja nerovnym, no i byl nerovnympisatelem", in *Colta*: <https://www.colta.ru/articles/literature/26472-polina-barskova-andrey-muzhdaba-literaturnyy-put-gennadij-gor> (ultima consultazione: 18/12/2024).





***I cadaveri ricordano e pensano ad alta voce:
la poesia dell'assedio di Gennadij Gor***

A cura di Marella Fasano

Abstract

***Corpses Remember and Speak aloud:
Gennadij Gor's Siege Poetry***

This article analyses two poems written during the Siege of Leningrad by Gennadij Gor, a Soviet poet and science fiction writer. In such historical conditions, poetry becomes an existential tool to explain an absurd and traumatic "anti-world". In Gor's poems, corpses preserve memories and are constantly suspended between the world of the dead and that of the living, time and space are distorted and the body gradually dies morally, spiritually, and physically. Death, famine, and physical dismemberment corrupt and influence Gor's poetic discourse, which becomes fragmentary and essential, almost primordial.

Le due poesie di Gennadij Gor qui presentate, tradotte per la prima volta in italiano, vennero scritte tra il luglio del 1942 e il 1944. È chiaro come i temi trattati dalla sua poesia abbiano un impatto principalmente visivo: l'assedio, che durò due anni (dal 1941 al 1944) causò la morte di un milione di vittime, una vera e propria strage, che popolò la sua poesia di cadaveri abbandonati per le strade, bombardamenti incessanti, oscurità, freddo pungente e, soprattutto, fame. Ma ciò che colpisce della poesia di Gor è il fatto che i suoi cadaveri conservano la memoria di luoghi e consuetudini, sospesi all'infinito tra due mondi, quello dei vivi e quello dei morti.

Una prima lettura di queste poesie suggerisce come la loro funzione sia quella di verbalizzare un'esperienza vissuta nel tentativo di dare un senso all'assurdità composita di una realtà capovolta. La scrittura diventa pura necessità esistenziale.

Nell'approcciarsi alle poesie dell'assedio di Gor si viene travolti da un flusso di impressioni sensoriali scioccanti che descrivono la lenta morte fisica, spirituale e morale dell'essere umano, con tutti i possibili dettagli fisiologici e psicologici. Protagonisti dei testi dell'assedio sono l'antropomorfismo della città, la fame della sua civiltà, la metamorfosi del corpo, la distorsione del tempo e dello spazio, le tenebre e l'immersione nel passato.



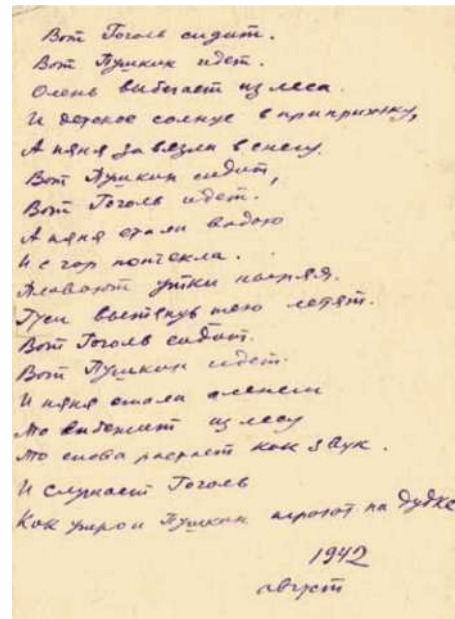


Gor sceglie di rappresentare la realtà attraverso il filtro della conoscenza empirica: lo scopo è quello di imprimere le sensazioni percettibili con un linguaggio comune e normato. Gli animali, ad esempio, perdono qualsiasi valore simbolico e regrediscono a pura forma di sostentamento, rappresentano solo un mero bisogno primario. Tutto viene dunque diviso tra commestibile e non, e questo sublima il cannibalismo ad atto di saturazione e possesso. In questo modo, Gor presenta una nuova civiltà, i cui valori possono essere letti, compresi e sperimentati solo se collocati nel contesto della fame durante l'assedio.

“*Con un’onda d’urto nelle orecchie*”: la prima poesia proposta in seguito si apre con una deflagrazione che genera la scomposizione graduale del corpo e del senso. Il bombardamento ha causato, al momento dell’impatto, un avvallamento nel terreno, un imbuto, e l’uomo che è stato colpito dal cielo diventa un cratere e parte dello smembramento.

Tuttavia, Gor non cerca il responsabile di questo atto di violenza, ma tenta di ripristinare un nuovo mondo. La distrofia che il poeta subisce influenza anche il suo linguaggio poetico nel descrivere questo nuovo status quo in modo scarno, asciutto ed essenziale. La frase si frantuma e si sgretola insieme al corpo e alla memoria, i verbi reggenti vengono omessi, come se il discorso poetico faticasse a essere ricordato e verbalizzato (“*io più niente e corro verso niente*”). Si tratta di una scrittura primordiale, che faticosamente cerca di riappropriarsi di una sintassi normativa.

Jeffrey K. Olick, nel suo articolo *Memoria collettiva: due culture*, contrapponeva il concetto di *collect memory* a quello di *collected memory*, affermando che quest’ultima, ovvero la memoria del singolo, è l’unica capace veramente di ricordare, perché scevra da manipolazioni politiche di cui invece è permeata la cosiddetta “memoria collettiva”. In quest’ottica, i testi sull’assedio sono una chiara rappresentazione della *collected memory*, in quanto non sono stati scritti per la stampa.



La poesia di Gor rientra in un bacino più ampio di opere. Le narrazioni dell’assedio, infatti, sono molteplici, ma vennero tutte pubblicate molto postume. Tra il 1942 e il 1944, mentre si trovava nella Leningrado assediata, il poeta scrisse una raccolta di poesie dal titolo *Blokada* (“Assedio”), alcune delle quali sono state pubblicate nel 2002 nel numero 5 della rivista *Zvezda* (“Stella”). Nel 2007 la versione integrale delle poesie di *Blokada* è stata pubblicata unicamente in Austria, in un’edizione bilingue russo-tedesca. In effetti, solo le persone più vicine all’autore sapevano che avesse composto delle poesie durante la guerra, e riuscirono a leggerle solamente dopo la morte di Gor, avvenuta nel 1981. Efim Meidzof, un amico dello scrittore intervistato dal giornalista Dmitrij Volček per un articolo apparso sulla rivista online *Radio Svoboda*, ricorda:

“Una volta disse che scriveva poesie, ma si vergognava a mostrarle. Spesso mi mostrava le opere che stava preparando per la pubblicazione, ma si trattava perlopiù di prosa. Quanto alle poesie, in realtà le ho conosciute solo di recente, quando suo nipote mi ha portato questa raccolta, trovata nella scrivania di Gennadij Samojlovič dopo la sua morte. Delle poesie strane e insolite. Questi componimenti, ovviamente, richiedono una comprensione metafisica dell’essenza della poesia.”



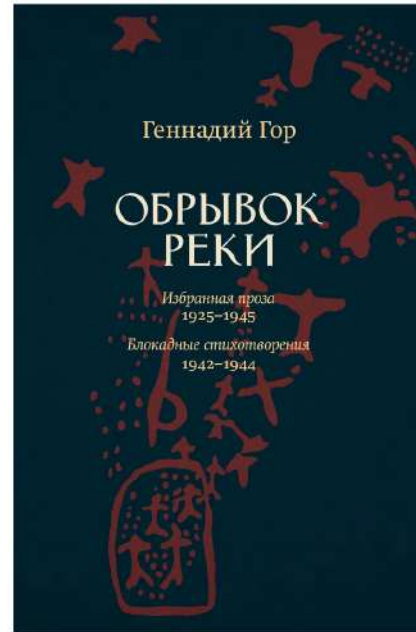


La nipote dello scrittore Kira Gora, la quale vive a New York, ha raccontato al giornalista di come sia riuscita a portare il manoscritto delle sue liriche negli Stati Uniti:

“Mia madre ed io stavamo frugando nell’archivio di mio nonno e lo trovammo in un vecchio tavolo intagliato di campagna. Il nonno era un uomo molto modesto e amava solo le belle scrivanie; aveva dei bellissimi tavoli intagliati in città e nella sua dača. Lì trovammo un mucchio di fogli ingialliti. Ne avevamo molto sentito parlare da nostro nonno, ma lui non li aveva mai mostrati a nessuno, non li aveva mai letti a nessuno. Ci rendemmo subito conto che le poesie erano meravigliose. La mamma le ricopiò lei stessa. Trattò quei fogli di carta come fossero una specie di santuario. Quando emigrammo – era il 1989 – non ci fu permesso di portare nulla con noi, soprattutto vecchie cose, vecchie fotografie, eravamo molto scossi. Ovviamente non potevo rischiare di portare con me quei fogli nel bagaglio, perché potevano essere confiscati alla dogana. Mi accordai con una mia amica olandese e riuscirono a passare tramite l’ambasciata olandese. Riesce a immaginarlo?”

E ancora, riguardo alle poesie, Kira Gora ricorda:

“[Mio nonno] le ricordava in relazione al tema della guerra, che veniva fuori molto spesso. I tempi di Stalin e la guerra erano sempre argomenti comuni a tavola. E ovviamente, quando si ricordava della guerra, queste poesie venivano fuori, ma per qualche motivo non ce le leggeva. In generale, quando mio nonno lavorava, amava leggere ad alta voce ciò che scriveva. Faceva sedere me e mia nonna, per esempio, e semplicemente rileggeva ad alta voce quello che aveva scritto il giorno prima.”



Altre opere sull’assedio hanno conosciuto un simile destino editoriale, opere pubblicate solo svariati anni dopo la loro stesura: si pensi a *Osada čeloveka* (“L’assedio dell’uomo”, 1987) di Olga Fejdenberg, a *Zapretnij dnevnik* (“Diario proibito”, 2010) di Olga Berggol’c, a *Zapiski blokadnogo čeloveka* (“Leningrado. Memorie di un assedio”, 2019) di Lidija Ginzburg, a *V blokadnom Leningrade* (“Nella Leningrado assediata”, 2018) di Dmitrij Lichačëv, al racconto *Drakon* (“Il Drago”, 1989) di Michail Steblin-Kamenskij o a *Dnevnik* (“Diario”, 2012) di Ljubov Šaporina.

Gli autori di questi testi cercavano di “pensare ad alta voce”: Gor decide di donare una testimonianza dell’assedio facendo echeggiare una voce straziante che risuona al contempo dentro e fuori il corpo dei cadaveri. Questo gli permette di ottenere la giusta distanza focale dall’evento storico, di avvicinarsi o di allontanarsi da esso a suo piacimento. In questo modo, riesce a descrivere il nuovo antimondo e ciò costituisce uno strumento di salvezza grazie al quale si può avere una misura delle sensazioni, servendosi della memoria dei morti come forza creatrice per trasformare le proprie impressioni e creando un linguaggio speciale e distrofico.





In questa condizione, la parola, che non è asservita a nessuna logica di Stato, ritrova una sua verginità perduta e torna a trattare dell'esistenza come un vedente che perde gradualmente la vista, perché il discorso poetico perde gradualmente qualsiasi aderenza alla realtà. Le tematiche della follia da fame, del cannibalismo e della regressione umana offrono un ritratto dell'uomo sovietico che è ben lontano dall'ideale morale fino ad allora promosso dal regime.

La poesia dell'assedio si rende una distorsione necessaria perché riflette lo spazio terribile della città assediata e, soprattutto, l'esperienza traumatica dei sopravvissuti, mettendo a nudo le enormi lacune e le zone grigie di questo evento storico: è lo sguardo anamorfico necessario alla Storia. In tal senso, Gor coniuga la precisione dell'osservazione storica con un sottile lirismo nel rivelare il mondo naturale e la vita spirituale dell'individuo. La capacità di guardare la realtà attraverso gli occhi di un cadavere o di un uomo che "mangia sapone e beve l'acqua della Neva!"¹ per trasmettere i propri pensieri e sentimenti consente all'artista di mostrare un'immagine dell'esistenza che è paradossale, perché nessuna poesia, come quella di Gor, riflette la morte in vita e la vita nella morte.

*С воздушной волною в ушах,
С холодной луною в душе
Я выстрел к безумью. Я — шах
И мат себе. Я — немой. Я уже
Ничего и бегу к ничему.
Я уже никого и спешу к никому
С воздушной волною во рту,
С холодной луной в темноте,
С ногою в углу, с рукою во рву
С глазами, что выпали из глазниц
И пальцем забытым в одной из больниц,
С ненужной луной в темноте.*

*Con un'onda d'urto nelle orecchie,
Con una luna fredda nell'anima,
Io sparo alla follia. Io – scacco
Matto a me stesso. Io – muto. Io più
Niente e corro verso niente.
Io a nessuno e vado di fretta da nessuno
Con un'onda d'urto nella bocca
Con una luna fredda nel buio,
Con una gamba nell'angolo, con un braccio nella
fossa,
Con gli occhi, che sono caduti dalle orbite,
E un dito dimenticato in uno degli ospedali,
Con una luna inutile nel buio.*

*Здесь лошадь смеялась и время скакало,
Река входила в дома.
Здесь папа был мамой,
А мама мычала.
Вдруг дворник выходит,
Налево идет.
Дрова он несет.
Он время толкает ногой,
Он годы пинает,
И спящих бросает в окно.
Мужчины сидят
И мыло едят.
И невскую воду пьют,
Заедая травую.
И девушка мочится стоя
Там, где недавно гуляла.
Там, где ходит пустая весна,
Там, где бродит весна.*





*Qui un cavallo rideva e il tempo cavalcava,
Il fiume entrava in casa.
Qui papà era mamma,
E mamma muggiva.
D'un tratto esce lo spazzino,
Va a sinistra.
Porta legna.
Spinge il tempo con i piedi,
Calcchia gli anni,
Lancia gli addormentati dalla finestra.
Gli uomini siedono
E mangiano sapone.
E bevono l'acqua della Neva,
Masticando erba.
Una ragazza urina in piedi
Lì, dove poco tempo prima passeggiava.
Lì, dove la vacua primavera vaga,
Lì, dove la primavera s'aggira.*

Bibliografia:

- Elena Pisareva, *La strategia di scrittura e lettura dei testi durante l'assedio di Leningrado*, Bari, Università degli Studi di Bari Aldo Moro, 2020.
- Gennady Gor et al., *Written in the Dark, five poets in the Siege of Leningrad*, New York, Ugly Duckling Presse, 2016. pp. 32-34.
- Jeffrey K. Olick, "Collective Memory: The Two Cultures", in *Sociological Theory*, Vol. 17, No. 3 (Novembre 1999), pp. 333-348.
- Gennadij Gor, *Krasnaja kaplja v snegu. Stichtovorenija 1942-1944 godov*, Moskva, Gileja, 2012.

Sitografia:

- Alessandro Zaccuri, "Vivere a Leningrado nei giorni della fame", in *Avvenire*, 3 settembre 2019: <https://www.avvenire.it/agera/pagine/vivere-a-leningrado-nei-giorni-della-fame> (ultima consultazione 20/01/2024).
- Dmitrij Volček, *Zamedlenye vremeni*: <https://www.svoboda.org> (ultima consultazione 20/01/2024).
- Gennadij Gor in "Laboratorija Fantastiki": <https://fantlab.ru> (ultima consultazione 20/01/2024).





Il duello silenzioso tra popolo e Stato: la guerra altr a in “Vita e Destino” di Vasilij Grossman

Caterina Esposito

Abstract

The Silent Duel between People and State: the Other War in “Life and Fate” by Vasilij Grossman

This paper aims to analyse the most important novel by Vasily Grossman: *Žizn' i Sud'ba* (“Life and Fate” 1950-1960). The first part explores the main features of the writing such as the setting (second world war), his particular structure (the novel is not based on a traditional single plot but is made of multiple plots that intertwine) and the way the author presents key themes like antisemitism, totalitarianism or freedom. The second part of the paper is focused on the war described by Grossman, which is not only the war itself with his cruelty but is especially the figurative inner war of the Russian people against a totalitarian State for the conquest of his rights in terms of humanity and freedom. Particularly through the story of the main character Štrum, Grossman shows that this “inner” war is fought on two levels: a first one which is the one between the people and the State and a second more intimate level, which is the war of the single person itself in whom good and evil struggle in order to make choices that have an impact on the society and on the battle against the State.

Scritto tra il 1950 e il 1960, *Žizn' i sud'ba* (“Vita e Destino”, 1980) è l’opera maggiore di Vasilij Grossman. Sullo sfondo della Seconda guerra mondiale si dipanano le vicende dei suoi innumerevoli personaggi, tutti in qualche modo legati alla famiglia del protagonista, il fisico Štrum – che presenta tratti autobiografici in riferimento all’autore, come ad esempio le sue origini ebraiche – e di sua moglie Ljudmila Nikolaevna Šapošnikova. Il romanzo avrebbe dovuto essere stato pubblicato nel 1960 dalla rivista *Znamja* che, inizialmente favorevole alla pubblicazione, dichiarò in seguito di non poterlo pubblicare per “gravi errori politici”. Nel 1961 il KGB confiscò a Grossman tutte le copie del manoscritto, le copie in carta carbone e le bobine della macchina da scrivere. Per un caso fortuito una copia depositata da un’amica si conservò, e così il romanzo venne pubblicato postumo in lingua originale nel 1980 a Losanna. In Russia si dovrà aspettare la perestrojka e il 1988 per assistere ad una prima pubblicazione di *Žizn' i sud'ba*.



La battaglia di Stalingrado.

L’opera si presenta come una vera e propria epopea di quasi mille pagine, in ogni capitolo il lettore viene trasportato in un’ambientazione diversa animata da personaggi differenti. È così che, immergendosi nella lettura, si passa, ad esempio, dalle trincee del fronte di Stalingrado con il comandante Erëmenko, al lager tedesco dove sono stati condotti i prigionieri di guerra russi, alla casa di Kazan’ di Štrum e al laboratorio nel quale lavora, al lager russo del Dalstroj o, ancora, alle camere a gas di un lager tedesco dove vi sono migliaia di ebrei russi condannati.





Una trama, nel senso stretto del termine, non è rintracciabile, sono invece presenti tanti microintrecci che creano altrettanti microcosmi, sullo sfondo del macrocosmo guerra. Ciò è dovuto all'intento dell'autore, ovvero descrivere tante vite particolari e tanti destini generali. Se da una parte l'assenza di una trama e la presenza di innumerevoli personaggi può destabilizzare il lettore, soprattutto nelle prime pagine, dall'altra, procedendo con la lettura ci si rende conto che il sistema delle "microtrame" funziona molto bene e serve perfettamente la causa dell'autore nella sua volontà di creare un'epopea a trecentosessanta gradi sulla guerra e sulla società sovietica assoggettata al totalitarismo staliniano.

Žizn' i sud'ba è stato spesso paragonato a *Vojna i mir* ("Guerra e pace", 1865-1869). Principalmente, ciò che nel romanzo di Grossman rimanda a quello di Tolstoj è la presenza di un narratore onnisciente che racconta, interviene e tutto giudica. Inoltre, come in Tolstoj, qui i protagonisti delle vicende narrate sono i personaggi di una famiglia moscovita attorno ai quali gravitano tutti gli altri, sullo sfondo comune della guerra.

Nel romanzo l'elemento fiction è ridotto al minimo, mentre sono presenti moltissime digressioni teoriche su temi chiave, quali ad esempio l'antisemitismo, il totalitarismo o la libertà, la protagonista indiscussa di *Žizn' i sud'ba*. La maniera in cui Grossman inserisce queste divagazioni, che altro non sono che un'elaborazione delle sue idee, all'interno dell'opera risulta molto interessante. L'autore sfrutta gli stessi personaggi, che durante i loro incontri dialogano e riflettono, soprattutto di politica. Un esempio è rappresentato dal seguente passaggio, in cui Štrum si ritrova a chiacchierare all'ora del tè con alcuni suoi amici a casa di un collega:

“«Cari compagni!» disse all'improvviso Mad'jarov «avete idea di cosa sia la libertà di stampa? Finisce la guerra, una mattina aprite il giornale e invece di un editoriale giubilante, invece di una lettera dei lavoratori al grande Stalin, invece di leggere che la tal brigata di metallurgici ha deciso di offrirsi volontaria come picchetto alle elezioni al Soviet supremo o che i lavoratori degli Stati Uniti hanno festeggiato il Capodanno in mestizia, tra disoccupazione crescente e miseria, sapete che cosa ci trovate, sul giornale? Informazioni!».” (Grossman 2008: 307)

In altri casi la narrazione si interrompe in favore di veri passaggi saggistici:

“Nella morsa della violenza totalitaria la natura umana subisce un mutamento, si modifica? L'uomo perde il proprio desiderio innato di libertà? Dalla risposta a queste domande dipendono le sorti dell'uomo e del totalitarismo. Una mutazione della natura umana implicherebbe il trionfo universale ed eterno della dittatura, mentre l'anelito inviolabile alla libertà condannerebbe a morte il totalitarismo.” (Grossman 2008: 231)

Il “saggismo” di Grossman è pregno di contenuti derivanti dall'osservazione e dalla riflessione su ciò che accadde durante la battaglia di Stalingrado. Essendo stato corrispondente di guerra per il giornale dell'Armata Rossa *Krasnaja Zvezda* (“Stella Rossa”), lo scrittore ebbe modo di analizzare a fondo i meccanismi della guerra e di osservare i comportamenti umani, restando folgorato da ciò che vide e che apprese durante quel periodo della sua vita. La guerra divenne per lui una sorta di “anno zero”, un punto di non ritorno che cambiò completamente la sua visione del mondo. Nato a Berdičev in una famiglia ebrea di cultura russa, Grossman non si pose mai il problema delle sue origini finché, nel 1943, non vide la sua città natale in mano ai tedeschi e migliaia di fosse comuni di ebrei fucilati, tra cui anche sua madre. Naturalmente, questo scatenò la





disamina sull'antisemitismo prima, sul totalitarismo tedesco poi e, infine, su quello sovietico. In *Vita e destino* non mancano infatti passi sul parallelismo tra i due regimi, considerati l'uno lo specchio dell'altro. A tal proposito, emblematico è il celebre discorso tra Liss, ufficiale delle SS, e Mostovskoj, prigioniero bolscevico in un lager tedesco: “Liss lo fissò, si morse le labbra, ma poi riprese a parlare: «Crede che oggi guardino a noi con orrore e a voi con speranza? Si fidi: chi guarda noi con orrore prova lo stesso sentimento per voi»” (Grossman 2008: 448). In questo dialogo, di cui qui si cita una minima parte e che fu tagliato nella prima edizione russa del romanzo, Grossman osa esprimere un pensiero “proibito”, qualcosa che molti intuiranno solo anni dopo ma che lui aveva già ampiamente esplicitato: a prescindere da quale sia l'ideologia, se della razza (nel caso nazista) o della classe (nel caso sovietico) quando questa diventa il pilastro di uno stato totalitario, si nega l'umanità di chi è considerato nemico e ci si sente autorizzati alla sua eliminazione sistematica. Occorre tuttavia considerare che Grossman non rinnega il sogno rivoluzionario russo – tutti i personaggi che hanno creduto nell'utopia bolscevica come Mostovskoj o Krymov, sono figure positive – e comunica al lettore che la dittatura staliniana, aspramente criticata, non è il suo sbocco naturale ma è il frutto di “una serie di metamorfosi successive, descritte con grande finezza, innescate dall'incontro fra il radicalismo bolscevico, per cui il fine giustifica i mezzi, e la peculiarità della storia russa” (Ferretti 2012: 744).

Di pari passo con uno studio attento della dittatura si sviluppa quello rivolto alla società sovietica. Con occhi diversi, nuovi, gli occhi della guerra, Grossman guarda alla società russa del XX secolo e si rende conto di essere di fronte a un paese che, dopo secoli di schiavitù, ancora non riesce a liberarsi dalle sue catene: “«Per un paese schiavo da mille anni? In un millennio la Russia ha avuto poco più di sei mesi di libertà. Il suo Lenin non ha ereditato la libertà russa, l'ha

annientata»” (Grossman 2008: 335). Anni di collettivizzazione forzata e repressioni culminate nel “Grande Terrore” del Trentasette avevano devastato il paese e il suo popolo che per questo era in guerra non solo contro la Germania, ma anche e soprattutto contro il suo stesso stato, uno stato che continuava ad opprimerlo e a privarlo della sua libertà.



Il manoscritto di “Vita e Destino”.

Lo stesso protagonista del romanzo Štrum è in lotta con lo Stato, ma il suo conflitto è duplice: si svolge infatti anche a un livello più profondo e intimo, nella propria interiorità. Spesso frastornato da dubbi relativi al suo rapporto con il potere, egli vive momenti di incertezza che lo fanno vacillare e, talvolta, cedere. “Non aveva bisogno del sostegno dei suoi superiori, non aveva bisogno dell'affetto degli altri e della complicità della moglie; era in grado di combattere da solo” (Grossman 2008: 643). Questi sono i pensieri di Štrum prima di entrare nell'ufficio del nuovo direttore dell'Istituto di Fisica Šišakov per chiedergli delucidazioni in merito ad alcune questioni riguardanti il personale del suo laboratorio. Infatti, quando Čepyžin, luminare della fisica e amico di Štrum, si dimette perché come richiestogli dalle alte sfere si rifiuta di modificare il piano di lavoro dell'Istituto, adeguandolo alle esigenze della guerra, la direzione è affidata a Šišakov e le cose cambiano. Štrum gli chiede di assumere un certo Landesman, di non licenziare la sua collaboratrice Lošakova e di trasferire da Kazan' al laboratorio di Mosca l'esperta Weisspapier. Tutte e tre le richieste non vengono esaudite perché, anche se il direttore non





lo ammette apertamente, i tre personaggi in questione hanno origini ebraiche. A questo punto Štrum si sente sopraffatto come uomo e come fisico: “«Faccio fatica a lavorare in queste condizioni. Non sono solo un fisico, sono anche un uomo. E provo vergogna di fronte a persone che da me si aspettano sostegno e difesa contro le ingiustizie»” (Grossman 2008: 654) e per restare fedele ai suoi principi, dimostrando di lottare una guerra aperta contro uno stato che invece di salvaguardare le menti più brillanti, a prescindere dalle loro origini, le condanna, decide di lasciare l’Istituto.

In realtà, già dopo la conversazione con Šišakov, Štrum si pente di quello che ha detto perché la paura di poter essere davvero arrestato e mandato in un campo di lavoro è molto forte: “Ebbe la percezione concreta, fisica della differenza di peso tra un corpo umano fragilissimo e uno Stato possente, e gli parve di sentirseli addosso, gli occhi chiari, enormi dello Stato pronto a scagliarsi contro di lui” (Grossman 2008: 749). Ci sono interi paragrafi dedicati al dissidio interiore del protagonista. Per esempio, dopo la decisione di lasciare l’Istituto, Štrum scrive una lettera di pentimento, la legge e la rilegge indeciso se mandarla ai suoi superiori per provare a salvare il suo lavoro: “Dormivano tutti, quando Štrum tornò a casa. Avrebbe passato la notte alla scrivania, pensò, a riscrivere e rileggere la lettera di pentimento e a chiedersi per la centesima volta se fosse il caso di andare in Istituto, il giorno seguente” (Grossman 2008: 777). Tuttavia, alla fine la straccia e decide di restare sulla sua posizione iniziale.

La situazione si ribalta, quando in uno dei monotoni pomeriggi in casa Štrum arriva una telefonata inattesa: è Stalin in persona a chiamare e a comunicargli che il suo lavoro sta andando nella direzione giusta. A questo punto Štrum riprende a lavorare nell’Istituto di Mosca e a godere degli agi riservati agli scienziati. In laboratorio tutto sembra andare alla perfezione e addirittura vengono

esaudite le sue vecchie richieste in merito ai collaboratori ebrei. Pur essendo felice, il fisico non dimentica però le brutture compiute dallo Stato. Tuttavia, si sente finalmente libero e, soprattutto, non prova più quella paura che lo attanagliava. In questo senso è esemplificativo il passo seguente:

“Ciò che pensava delle vittime del Trentasette non era cambiato. L’orrore per la crudeltà di Stalin restava. La vita delle persone non cambia perché un certo Štrum è baciato dalla fortuna o ne subisce gli strali, né le vittime della collettivizzazione o delle fucilazioni del Trentasette risorgono perché a un certo Štrum assegnano o rifiutano onorificenze e premi, perché Malenkov lo convoca nel suo ufficio o perché Šišakov non lo invita per un tè. Štrum lo aveva ben chiaro, non se lo dimenticava. Eppure, nella sua memoria, nel suo modo di ragionare, era sopraggiunto qualcosa di nuovo. Forse perché lo sgomento e la nostalgia per la libertà di parola e di stampa erano acqua passata, o forse perché il pensiero di chi era morto senza colpa gli bruciava meno... O magari era perché non provava più quel senso costante di paura che lo seguiva per tutta la giornata, fino a notte?” (Grossman 2008: 918)

Il pensiero di Štrum potrebbe sembrare a tratti contraddittorio, eppure non lo è perché è il pensiero di uomo in cui convivono il bene e il male, la felicità del non sottrarsi alla lotta e il disgusto per sé stessi quando si cala la testa e si obbedisce senza pensarci troppo. Ed è proprio questo il disgusto che prova Štrum quando gli viene chiesto di firmare una lettera che attesti la colpevolezza – apparente – di due medici ebrei, Levin e Pletněv, considerati gli assassini di Gorkij. Non senza esitazione, alla fine Štrum cede, firma la lettera, e, per questo, si odia:

“Compagni, la questione è talmente seria, che vorrei poterci riflettere. Permettetemi di rimandare la decisione a domani. E si figurerò la notte insonne, tormentata, i tentennamenti, l’indecisione, una scelta improvvisa, poi di nuovo il dubbio e poi di nuovo la scelta. Spossante come la malaria,





cattiva, spietata. Una tortura che lui stesso sembrava voler allungare di qualche ora. Non ne aveva le forze. Sbrigati, Štrum, sbrigati! Tirò fuori la stilografica. E vide lo stupore sul viso di Šišakov per il fatto che il più riottoso si era rivelato, in quel momento, così accomodante.” (Grossman 2008: 934)

Attraverso la parabola del fisico moscovita, Grossman lancia uno dei messaggi più potenti del suo romanzo: tutti gli esseri umani hanno dentro di sé luce e ombra, e sono liberi di scegliere quale parte far prevalere, consapevoli che le proprie scelte si ripercuotono non solo sul proprio vissuto personale ma anche su quello sociale. Nonostante Šturm nella sua duplice battaglia con sé stesso e con lo Stato ne esca talvolta vincitore e talvolta perdente, egli continua a lottare per la libertà contro un regime in cui i più si sentono costretti all'obbedienza cieca per la paura delle conseguenze della propria esposizione. In modo straordinario e con una profondità incredibile Grossman riesce a dare vita ad un romanzo in cui due guerre si fondono, descrivendo qualcosa di, purtroppo, quantomai attuale.

Bibliografia:

Andrea Gullotta, “Il samizdat e il tema della repressione sovietica: una ricostruzione storica tra criticità e punti di domanda”, in *eSamizdat*, Vol. 8, No. 2010-2011, pp. 239-246.

Camilla Panichi, “Narrare la guerra: da Vita e Destino a Le Benevole”, in *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, Vol. 1, No. aprile 2014, pp. 125-140.

Irina Šerbakova, “La vittoria degli uomini. ‘Vita e Destino’ cinquant’anni dopo”, in *Contemporanea*, Vol. 15, No. 4 (ottobre-dicembre 2012), pp.733-740.

Maria Ferretti, “Vita e Destino: l'altra memoria della guerra”, in *Contemporanea*, Vol. 15, No. 4 (ottobre-dicembre 2012), pp. 741-745.

Natalina Stamile, “La questione Grossman... Perché grande è la forza di una parola intelligente e libera”, in *Tigor: rivista di scienze della comunicazione e di argomentazione giuridica*, Vol. 1, No. 2013, pp. 41-65.

Tommaso Piffer, “Nazismo e comunismo in ‘Vita e Destino’ e ‘Tutto scorre...’”, in *Contemporanea*, Vol. 15, No. 4 (ottobre-dicembre 2012), pp. 746-750.

Vasilij Grossman, “Vita e Destino”, Milano, Adelphi, 2008. Traduzione di Claudia Zonghetti.

Sitografia:

Study Center Vasily Grossman: <https://grossmanweb.eu/> (ultima consultazione 28/12/2024).





“Requiem” di Anna Achmatova: una prospettiva di guerra sussurrata.

Olga Ferraro

Abstract

Anna Akhmatova’s “Requiem”: a “Whispered” Perspective of War.

This article discusses Anna Akhmatova’s poem *Requiem* (1963). The genesis of *Requiem* begins during the years of the Stalin purges, when her son Lev Gumilev was arrested. Due to the censorship of the time, it was initially memorised by the poet’s friends, who only typed it up twenty years later and published it in *samizdat*. The poem has a fragmentary structure and alternates prosaic tones with a biblical language: in its lines, Akhmatova honours the memory of the women who, for seventeen months, queued with her in front of the Leningrad Prison, and recalls the suffering that her people endured during the years of Stalinist terror. Even today, this work can be considered a great indictment of the Stalinist Terror and a metaphor for the word that refuses to be silenced, defeating war and censorship through memory and poetry.

Molte sono le vite di autori che sembrano incarnare la storia di una nazione o di un popolo, in particolare quella di Anna Andreevna Gorenko – più conosciuta con lo pseudonimo di Anna Achmatova – pare racchiudere in sé la miriade di cicatrici che la storia ha inflitto al popolo russo. Vissuta a cavallo della rivoluzione, l’esistenza della poetessa fu costellata di amori intensi e grandi successi, ma anche terribili affanni e dolori. Ammirata e amata dai contemporanei per la sua personalità complessa e a tratti difficile, e per il suo grande talento poetico, Anna fu senza dubbio una delle figure cardine della poesia russa del Novecento. Assieme a Osip Mandel’stam e a suo marito Nikolaj Gumilëv, è infatti una delle principali esponenti del movimento acmeista: la sua poesia abbracciò inizialmente una serie di motivi prevalentemente autobiografici e sentimentali, per poi approdare successivamente a temi civili e religiosi di ben più ampio respiro, tra i quali ricorreva spesso il motivo tragico del destino della Russia.

Nel 1921 la sua tragedia personale iniziò a intrecciarsi a quella storica, poiché suo marito Nikolaj Gumilëv venne accusato di operazioni controrivoluzionarie e conseguentemente fucilato. Anna fu allora costretta a subire il giogo della censura, che fino allo scoppio della guerra le impedì di pubblicare. Ella inizierà allora a guadagnarsi da vivere scrivendo e traducendo saggi, anche dall’italiano, e nel 1946 verrà espulsa dall’Unione scrittori per il suo “estetismo e disimpegno politico”, oltre che per la sua vita privata “immorale”, che le costò la famosa definizione di “metà monaca metà sgualdrina”. Verrà riabilitata solo nel 1953, alla morte di Stalin, quando le sue opere ricominciarono a circolare liberamente. La sensazione imminente di una vicina catastrofe e il senso quasi profetico di un imminente destino tragico per la sua nazione sembrano pervadere le raccolte *Piantaggine* del 1921 e *Anno Domini MCMXXI*, anticipando ciò che accadde tra il 1934 e il 1938, gli anni delle cosiddette ‘grandi purghe’ Staliniane. Fu allora che





la macchina del terrore iniziò a reprimere e perseguire qualsiasi forma di dissenso interno, servendosi principalmente di tre spietati strumenti: il Gulag, le deportazioni di massa e le fucilazioni sommarie tipiche degli anni del Grande Terrore, un vero e proprio progetto di epurazione dell'intera società sovietica che avrebbe avuto termine solo dopo un anno costellato di numerosissimi arresti, atroci condanne e fucilazioni indiscriminate.

Fu in questo contesto, nel 1938, che Lev, il figlio della Achmatova, colpevole probabilmente solo di portare un cognome controverso, venne arrestato e rinchiuso nelle carceri Kresty a Leningrado. A proposito di quegli anni scriverà la stessa Anna:

“Nei terribili anni della ‘Ežovščina’ ho trascorso diciassette mesi a fare la coda presso le carceri di Leningrado. Una volta un tale mi ‘riconobbe’. Allora una donna dalle labbra bluastre che stava dietro di me, e che, certamente, non aveva mai udito il mio nome, si ridestò dal torpore proprio a noi tutti e mi domandò all’orecchio (lì tutti parlavano sussurrando): «Ma lei può descrivere questo?» E io dissi: «Posso». Allora una specie di sorriso scivolò per quello che una volta era stato il suo volto.” (Achmatova 1993: 12)

È dunque una testimonianza diretta, posta in luogo di introduzione a dare inizio a *Requiem* (“Requiem”, 1963). *Requiem*, ciclo di poesie che segnò in quel periodo doloroso la ripresa dell’attività poetica di Anna Achmatova. Per diciassette mesi, quasi tutte le mattine la poetessa si recava davanti alle carceri, dove le madri dei detenuti attendevano loro notizie o aspettavano di poter consegnare un pacco con generi alimentari. Consegnare il pacco era un modo indiretto per avere ulteriori notizie sullo stato di salute dei propri cari, poiché se veniva respinto, era possibile dedurre che il detenuto aveva perso la vita. Non solo l’introduzione, ma tutto il ciclo di poesie si configura dunque come una lunga testimonianza di

un periodo storico, in cui la poesia diventa l’unico balsamo capace di lenire il profondo dolore infertole dagli orrori della guerra. Ed è proprio la laconicità racchiusa nella prima persona di quel “posso” a conferire ulteriore solennità all’intento dell’intero poema: la capacità di Achmatova non solo di vedere, ma anche descrivere tutto l’orrore provato durante le lunghe ore di attesa davanti alle carceri la investe di un ruolo quasi sacrale, conferendole il compito di raccontare non solo la sofferenza delle donne in fila davanti alle carceri, ma il martirio di un popolo intero.



Pur non descrivendo esplicitamente scene di guerra ed essendo ambientato ben lontano dalla distruzione dei campi di battaglia, *Requiem* incarna perfettamente la devastazione psicologica di chi non partecipa in prima persona al conflitto, ma delle cui conseguenze si fa carico e decide di agire con gli unici strumenti a propria disposizione: nel caso della poetessa, si tratterà proprio della parola, che, sebbene sussurrata e, in alcuni versi, sublimata, sancirà per sempre nella memoria dei posteri il tremendo ricordo di quegli anni. Memoria e sussurro furono dunque elementi indispensabili per la genesi di questo componimento: le poesie composte da Anna Achmatova non vennero difatti pubblicate per molti anni, ma furono memorizzate dalle sue migliori amiche, Nadežda Mandel’stam, Emma Gerštein e Lidija Čukovskaja, che a tal proposito scrisse:





“Anna Andreevna, quando veniva a trovarmi, mi leggeva versi di *Requiem* in un sussurro, ma a casa sua, alla casa sulla Fontanka, non si risolveva neppure a sussurrare; d’un tratto, nel bel mezzo del discorso, si interrompeva e, indicandomi con gli occhi il soffitto e le pareti, prendeva un pezzetto di carta e una matita; poi diceva ad alta voce qualcosa di molto frivolo: «Volete del te?», oppure: «Come siete abbronzata!», scriveva velocemente fino a riempire il foglietto e me lo porgeva. Io leggevo i versi e, quando li avevo impressi nella memoria, glieli restituivo in silenzio. «L’autunno è venuto così presto» diceva Anna Andreevna ad alta voce e, acceso un fiammifero, bruciava il foglietto in un posacenere.” (Čukovskaja 1990: 20)

Sebbene Achmatova rifiutò di metterlo per iscritto per vent’anni, il poema si diffuse istantaneamente in tutto il Paese non appena poté essere scritto e divenne una delle opere poetiche più famose dell’editoria clandestina degli anni Sessanta: fu infatti grazie al Samizdat e a rudimentali macchine da scrivere che i versi di *Requiem* riuscirono a sfuggire al Terrore e alla censura del tempo. Nemmeno la prospettiva di essere messi tacere per sempre in un gulag riuscì a silenziare la voce di chi aveva deciso di farne circolare i versi: ciascuno di coloro i quali nell’inverno del 1962-1963 ricopiò a macchina *Requiem*, aveva infatti rischiato la perquisizione e l’arresto. “Tutti ne eravamo consapevoli. Eppure, tutti continuavamo a battere sui tasti nel silenzio della notte” (Gorbanevskaja 2003: 15), ricorda Natalia Gorbanevskaja, che in una testimonianza diretta racconta:

“In una stupenda giornata di dicembre del 1962 fui partecipe di un avvenimento che ritengo straordinariamente importante: mentre ero in visita da Anna Achmatova, in uno degli appartamenti di Mosca dove veniva ospitata, io, come molti altri a quei tempi, ebbi il permesso di trascrivere il suo *Requiem*. Quel ciclo di versi (o poema, se vogliamo: sul suo genere letterario esistono opinioni divergenti, ma non è questo il punto) fu

scritto negli anni 1935 – 1940, mentre infuriava il ‘grande terrore staliniano’. Per molti anni lo si poté ascoltare solo in una scelta cerchia di amici dell’autrice, che per la maggior parte imparavano i versi a memoria. Né la stessa Achmatova, né il suo numeroso pubblico affidò mai *Requiem* alla carta. Ma dopo che, nel 1962, “Novyj Mir” ebbe pubblicato *Una giornata di Ivan Denisovič*, l’Achmatova pensò che forse era giunto il momento anche per *Requiem*. E in realtà era giunto, ma non nel senso che potesse essere pubblicato in Unione Sovietica, dove dopo il consueto temporaneo disgelo iniziarono presto nuovi geli. Era invece giunto il momento che *Requiem* uscisse nel samizdat. Porgendomi una penna a sfera, Anna Andreevna disse: – Prima di lei con questa matitina ha copiato *Requiem Solženicyn*. Ma oltre a me e a Solženicyn, a casa dell’Achmatova, con quella ‘matitina’, *Requiem* era stato copiato da decine di persone. E naturalmente tutti, o quasi tutti, tornando a casa, si erano messi alla macchina da scrivere. Io stessa l’ho ricopiato, probabilmente una ventina di volte, ogni volta in quattro copie. Diffondendo *Requiem* tra gli amici e i conoscenti, facevo sempre una semplice richiesta: – Ricopiatelo, e poi restituitemene una copia –. E così ricominciava il giro. In questo modo, solo dalle mie mani, uscirono e si diffusero centinaia di copie di *Requiem*, ma la sua tiratura complessiva nel Samizdat raggiunse almeno qualche migliaio di copie.” (Gorbanevskaja 2003: 77)

L’opera vide dunque la luce in Occidente per la prima volta nel 1963, ma fu uno dei primi testi a circolare secondo la modalità clandestina del Samizdat e ad alimentare le coscienze del movimento della resistenza e del dissenso.

Dal punto di vista formale, *Requiem* è formato da una Epigrafe, una Premessa in prosa, una Dedicata, una Introduzione, dieci poesie e un Epilogo. Le prime sei poesie e la nona non hanno titolo, mentre la settima è intitolata *Prigovor* (“La Sentenza”), l’ottava *K Smerti* (“Alla morte”) e la decima *Raspjatie* (“La crocifissione”).





Una delle letture più interessanti del poema è quella fatta da Maria Luisa Doderò, che paragona la struttura dell'opera al calvario di Cristo: *Requiem* condivide infatti del calvario e dei Vangeli il lessico, il tono asciutto e solenne e l'andamento frammentario. La frammentarietà è in un certo senso anche ciò che conferisce unitarietà all'opera, poiché è rintracciabile nella struttura, nell'andamento della narrazione, nell'alternanza tra toni biblici e prosastici e nella dualità dei protagonisti dell'opera. Sono infatti madre e figlio, alternativamente, a percorrere insieme il loro personale calvario inflitto dalla guerra.

Come si deduce da *La crocifissione*:

*Maddalena si disperava e singhiozzava,
Il discepolo prediletto era impietrito,
E là dove in silenzio stava la Madre
Nessuno osava neppure volgere lo sguardo.*
(Achmatova 1993:23)



In *Requiem* lo sguardo della poetessa sul mondo muta. Terminato il tempo della gloria, delle passioni e dei vivaci scambi tra artisti e intellettuali e trascorso quello dell'anonimato e della solitudine, Anna assume i connotati di una moderna Maddalena, voce narrante del suo popolo e al contempo madre fra le madri, figlia tra le figlie, donna tra tante altre anonime e sconosciute, da cui ottiene una sorta di ufficiale investitura per divenire loro cantore. Ciò implica anche il mutamento dell'interlocutore nei suoi componimenti: Achmatova non si rivolge più,

come in molte delle precedenti raccolte, alla persona amata, ma rende protagonista del suo canto la sofferenza di chi vive e con lei quotidianamente condivide il calvario di una straziante attesa:

*No, non sono io, è qualcun altro che soffre.
Io non potrei esser così, ma quel che è successo
Neri drappi lo ricoprano,
E portino via le lanterne...*
(Achmatova 1993: 14)

Anche il dolore, in questo poema, assomiglia a un sussurro: con l'elegante laconicità tipica della sua poesia, nei versi del poema la sofferenza viene resa in maniera scarna e piena di dignità. *Requiem* si configura dunque come la potenza della parola che non accetta di essere silenziata e di cedere al Terrore di quegli anni ed è la vittoria del sussurro, della resistenza sotterranea, di cui si fa portatrice la tragica e solenne voce di Achmatova, nell'Epilogo finale simile al coro responsoriale o di quello della tragedia greca.

*Ho appreso come s'infossino i volti,
Come di sotto alle palpebre s'affacci la paura,
Come dure pagine di scrittura cuneiforme
Il dolore tracci sulle guance,
Come i riccioli da cinerei e neri
D'un tratto si facciano d'argento,
Il sorriso appassisca sulle labbra rassegnate,
E in un ghigno arido tremi lo spavento.
E non per me sola prego,
Ma per tutti coloro che erano con me, laggiù,
Nel freddo spietato, nell'afa di luglio,
Sotto la rossa muraglia abbacinata.*
(Achmatova 1993: 24)

Con quest'opera, Anna Achmatova, poeta – come lei stessa amava essere definita – dell'amore, appare trasfigurata in poeta del dolore: è allora che la sua poesia diventa adulta e tocca un'ampiezza di respiro mai raggiunta prima. E sebbene questo poema nasca ben lontano dagli spari, dai campi di battaglia e dal sangue, degli orrori della guerra rimane tuttora una delle testimonianze più





evocative e potenti. *Requiem* è al contempo atto d'accusa e coraggio, testimonianza storica e monumento letterario senza tempo. La voce di Achmatova, sottile come un sospiro, ma forte come una tempesta, davvero costrinse il regime a “scavalcarla, aggirarla e tenere conto della sua presenza” (Romano 1995: 23), riuscendo magistralmente a esprimere ciò che sembrava impossibile raccontare: la sua eredità risuona oggi infatti attuale più che mai e assomiglia non ad un grido, ma ad un lieve sussurro che eternamente sfida il silenzio della repressione.

Bibliografia:

- Anna Achmatova, *Poema senza eroe e altre poesie*. Torino, Einaudi, 1993. Traduzione di Carlo Riccio.
- Lidja Čukovskaja, *Incontri con Anna Achmatova, 1938-1941*. Milano, Adelphi, 1990. Traduzione di Giovanna Moracci.
- Elena Dundovich, “L’Achmatova e il terrore Staliniano” in *DEP, Deportate, Esuli e Profughe, Rivista telematica di studi sulla memoria femminile*. No. 22, maggio 2013, pp. 69-101.
- Natalija Gorbanevskaja, “Aria rubata. Il Requiem di Anna Achmatova e le riviste poetiche giovanili degli anni Sessanta”, in *Storie di uomini giusti nel gulag*, Milano, Mondadori, 2004.
- Sergio Romano, *Prefazione al testo di Anna Achmatova, Io sono la vostra voce*, op. cit., pp. XXII – XXIII., 1995.

Sitografia:

- Anselmo Palini, *Anna Achmatova, la forza disarmata della poesia contro il terrore Staliniano*: <https://www.cislscuola.it/uploads/media/AnnaAchmatova.pdf> (ultima consultazione: 02/11/2024).





Il dissenso creativo in Russia contro la guerra in Ucraina: forme contemporanee di linguaggio esopico

Chiara Foscolo Foracappa

Abstract

Creative Dissent against the War in Ukraine: Contemporary Forms of Aesopian Language

The expression “creative dissent” refers to the silent or visible protest (*vidimy protest*) carried out in Russia by citizens to express their dissent against the conflict in Ukraine. Given the brutal repressions, traditional forms of protest must be abandoned, and citizens are forced to express themselves anonymously through words, symbols or images, directly on walls or on flyers and stickers. Attempting to avoid punishment, they must use special linguistic devices to conceal the content of the messages they write from the authorities. This coded and metaphorical language can be defined as Aesopian language: it consists of a special communication system already used by writers, prisoners, and dissidents in the Soviet era to escape censorship. This article presents the result of a research conducted to identify and categorise the Aesopian linguistic strategies recurrent in the *vidimy protest*. Furthermore, it shows how language can serve as a tool for expressing dissent even under an authoritarian regime, thus acting as a “weapon of the weak” (Scott, 1985), the only means left to voice opposition to the war.

Il 24 febbraio 2022 il presidente russo Vladimir Putin ha annunciato l’avvio della cosiddetta “operazione militare speciale”. Dall’inizio dell’invasione su larga scala dell’Ucraina, numerose sono state le nuove leggi introdotte volte a limitare le libertà fondamentali, tra cui quella di espressione, associazione e riunione pacifica e inevitabilmente è stata lanciata una campagna di repressione contro giornalisti, movimenti politici e dissidenti.

In un contesto di repressione diffusa, le modalità di protesta tradizionali sono divenute sostanzialmente inefficaci e altamente rischiose. Di conseguenza, le strategie di dissenso si sono orientate verso modalità di protesta alternative, come la protesta silenziosa o visibile (in russo *vidimyj protest*). Si tratta di una forma di opposizione anonima che si concretizza attraverso scritte e immagini illustrate sui muri o su volantini e adesivi, attaccati sui pali o sulle panchine delle città russe.

La protesta silenziosa o visibile è “una forma di comunicazione e di espressione del proprio dissenso che fa poco rumore”. Difatti, essa si caratterizza per la discrezione, in quanto si concretizza principalmente attraverso modalità visive piuttosto che sonore. È fondamentale chiarire che l’aggettivo “silenziosa” non deve essere interpretato come sinonimo di astensionismo: la protesta visibile non implica una mancanza di espressione del dissenso, ma piuttosto l’assenza di manifestazioni pubbliche in cui si scende in strada e si alza la propria voce per esprimersi (*ibid.*). In questo contesto, la protesta si realizza attraverso immagini e scritte, dunque prende forma solamente sul piano visivo e non uditivo, diversamente dalle forme di protesta tradizionali. Eppure, sebbene silenziosa, essa rimane comunque una forma di dissenso visibile e tangibile.





Una definizione di questo concetto è stata fornita da Vera Dubina e Alexandra Arkhipova:

“La protesta ‘silenziosa’ si riferisce a piccoli atti di dissenso, generalmente individuali, spontanei e non violenti, che si manifestano negli spazi di socializzazione quotidiana. Possono consistere in semplici parole o simboli, ma non per questo sono insignificanti, poiché esprimono chiaramente il disaccordo verso le autorità al potere.” (Dubina – Arkhipova 2023: 11)

In altre parole, si esprime il proprio dissenso tramite simboli e parole. Tuttavia, il linguaggio utilizzato per redigere queste scritte non è il linguaggio comune, ovvero il russo standard. Poiché in Russia criticare apertamente la guerra comporta il rischio di essere puniti, si è costretti a ricorrere a un linguaggio criptato e metaforico che richiama il linguaggio esopico.

Il linguaggio esopico è una forma di linguaggio che si distingue per la sua apparente innocuità, ma che, in realtà, cela un contenuto più profondo e sottile. Il termine ha origine dal nome del favolista greco Esopo che, difatti, veicolava le sue morali attraverso la personificazione di animali, allegorie e metafore, utilizzando un codice che gli consentiva di eludere la censura del suo tempo (Užkauskaitė 2022: 411).

Il linguaggio esopico veniva largamente utilizzato già durante il periodo sovietico: si trattava di un sistema di comunicazione criptato e segreto, impiegato sia nel contesto letterario che tra i detenuti nei gulag o i deportati nei campi di concentramento nazisti (*Ostarbeiter*). Questo linguaggio permetteva di eludere la censura e consentiva alle persone detenute di inviare messaggi alle loro famiglie senza rischiare di essere puniti e/o perseguitati. Oggi, in un contesto in cui la libertà di espressione è fortemente limitata, si riscontra un ritorno al linguaggio esopico per opporsi alla guerra.

Pietre miliari nella letteratura sulla lingua esopica sono le pubblicazioni di Lev Loseff, poeta, critico letterario, saggista e pedagogo, che ha così definito il linguaggio esopico *“un sistema letterario speciale, la cui struttura consente l’interazione tra autore e lettore, pur celando allo stesso tempo contenuti inammissibili al censore”* (Loseff 1984: X).

In questo senso, il linguaggio esopico si configura come un codice segreto, utilizzato per aggirare la censura e facilitare la trasmissione di contenuti considerati sovversivi o pericolosi per il regime. Questa rappresenta la prima funzione centrale del linguaggio esopico, ma storicamente, esso ne assolve due. La seconda mirava a far sì che si riuscisse a prendere le distanze dal linguaggio ufficiale delle autorità, il quale diventava spesso oggetto di scherno, evidenziando il dissenso diffuso nei confronti della politica governativa. Parallelamente, tale pratica mirava a creare una rete di solidarietà, perché permetteva di identificare persone *“alleate”* che condividessero un codice linguistico alternativo a quello imposto dal regime (Cfr. *Jazyki psichiatrui*, 2022). Le attuali forme di protesta silenziosa continuano a soddisfare queste due funzioni, in particolare quella di occultare il messaggio.

Il linguaggio esopico contemporaneo ha acquisito una terza funzione aggiuntiva: sottolineare la violazione della libertà di espressione e dei diritti civili (*ibid.*). Esso non si presta più solo come mezzo per veicolare un messaggio, ma serve anche a evidenziare come la censura opprime le cittadine e i cittadini, costringendoli a deformare il linguaggio per esprimere il loro dissenso. Questa terza funzione evidenzia la natura ambivalente del linguaggio esopico, che simultaneamente nasconde e rivela, che fornisce un codice di accesso per interpretare graffiti, scritte sui muri e volantini e che permette, a chi condivide i valori trasmessi da questi messaggi, di trovare una forma di conforto nel constatare di non essere soli in questo clima di





repressione. Le tre funzioni del linguaggio esopico si intrecciano profondamente, ma è soprattutto nella terza funzione che esso diventa un elemento costitutivo del dissenso: l'uso stesso di un gergo codificato e di espedienti stilistici rappresenta una denuncia implicita della repressione autoritaria e, al contempo, un mezzo per opporvisi. Processi di eufemizzazione e strategie di occultamento diventano, così, quasi inconsci e automatici quando si affrontano temi o concetti considerati tabù (Cfr. Rubinštejn 2021).

Pertanto, a partire dall'inizio dell'invasione in Russia si sono diffusi stickers, volantini, graffiti che veicolano messaggi nascosti contro la guerra, poiché forme di protesta diretta sono legalmente impossibili e troppo rischiose. Questi espedienti possono essere definiti “armi dei deboli”, un concetto formulato dall'antropologo James Scott in *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance* (Cfr. “Le armi dei deboli: Forme quotidiane di resistenza contadina”, 1985), in cui, studiando la resistenza silenziosa dellə braccianti malesi contro l'élite dominante, dimostrò come piccole azioni quotidiane e nascoste possano servire a esprimere un distacco ideologico dalle autorità e generare cambiamenti significativi. Nella Russia contemporanea, dove manifestare apertamente il dissenso può mettere in pericolo la vita delle persone e dei loro cari, il linguaggio codificato è una nuova forma di resistenza. Non a caso, Dubina e Arkhipova affermano: “Il linguaggio codificato, e non il dissenso diretto, è diventato la nuova arma dei deboli” (Dubina – Arkhipova 2023: 9). Dunque, in questo conflitto contro le autorità che si svolge sul piano comunicativo, la lingua diventa l'unico strumento per opporsi alle decisioni governative e, richiamando così le modalità di resistenza teorizzate da Scott, essa diventa la nuova arma dei deboli, permettendo alle cittadine e ai cittadini di adottare un codice espressivo proprio per esprimere il dissenso.

Il linguaggio utilizzato per protestare si distingue per il ricorso a particolari espedienti linguistici, prestandosi come interessante oggetto di analisi linguistica. Con l'obiettivo di individuare gli artifici linguistici adottati, sono state selezionate complessivamente quarantasei immagini scattate tra marzo 2022 e novembre 2023 in sedici città russe, tra cui principalmente Mosca e San Pietroburgo. Le immagini sono state raccolte da diverse fonti online, inclusa la mostra virtuale *No wobble! | Net voble!* (Arkhipova – Lapshin 2023), curata dall'antropologa e folklorista Alexandra Arkhipova, che per prima ha iniziato ad approcciare il tema. Ulteriori immagini rappresentative sono state selezionate da quattro canali Telegram critici nei confronti della guerra, tra cui *Vidimyj protest* del Movimento Democratico Giovanile *Vesna, 7X7 – Gorizonta'naja Rossija* dell'omonima testata indipendente, *Serditaja Čuvašija* e *(Ne)zanimatel'naja antropologija*, quest'ultimo curato da Alexandra Arkhipova (Arkhipova – Lapshin 2023: 101).

L'analisi del materiale ha permesso di identificare i meccanismi ricorrenti utilizzati nelle forme di protesta analizzate e di categorizzarli sistematicamente sulla base delle loro caratteristiche linguistiche, nonché di confermare che queste tipologie di messaggi possano essere definite nuove forme di linguaggio esopico. Le categorie individuate sono sette (Arkhipova – Lapshin 2023: 103):

- *camouflage*
- messaggi in codice o cifratura
- neologismi espressivi
- metatesi e inversione delle lettere
- testi metalinguistici
- *double bind*
- abbreviazioni, acrostici e paronomasia

Nei paragrafi seguenti sarà sinteticamente illustrato ogni espediente prendendo in esame alcune delle scritte oggetto di analisi.





Camouflage

Il termine camouflage è impiegato per descrivere la pratica comune in Russia di celare messaggi di dissenso contro il conflitto dietro scritte, immagini e foto apparentemente innocue. Codici QR, volantini pubblicitari, annunci di cani smarriti e persino etichette dei prezzi nei supermercati vengono utilizzati per veicolare informazioni sul conflitto.

A questo proposito, significativo è il caso di Aleksandra Skočilenko, artista russa che ha scelto di scrivere messaggi sul conflitto in Ucraina su semplici cartellini dei prodotti.



5000 mirnykh žitelej pogiblo v Mariupole iz-za rossijskich soldat. (lett. “5.000 civili uccisi a Mariupol dai soldati russi”) S.I., 4 aprile 2022.

Il tagliandino all’immagine 1 non contiene soltanto il prezzo, bensì anche un’informazione rilevante, cioè il numero di persone uccise durante il bombardamento di Mariupol del 2022. Per il suo operato, l’artista è stata arrestata nell’aprile 2022 e condannata a sette anni di reclusione nel novembre 2023 secondo la legge russa sulle “fake news”, emanata il 4 marzo 2022. È stata rilasciata ad Ankara il 1° agosto 2024 nell’ambito di uno scambio internazionale di prigionieri.

Messaggi in codice o cifratura

Un altro meccanismo ampiamente utilizzato è la crittografia: essa consiste nel nascondere messaggi dietro a un codice da decifrare (Leonesi – Toffalori

2006: 1). Un esempio comune è l’uso degli asterischi per criptare l’espressione “нет войне” (*net vojne*, lett. “no alla guerra”).



*** ***** (*net vojne*, lett. “no alla guerra”).
Ivanovo, 12 marzo 2022.

Nell’immagine 2 si osserva un manifesto in cui compaiono otto asterischi, suddivisi in due righe: una chiara forma di codifica dell’espressione in questione, che risulta completamente censurata. I tre asterischi rappresentano “нет” (*net*), mentre i restanti cinque “войне” (*vojne*). A suggerire che si tratta della frase “нет войне”, oltre che il numero degli asterischi, è l’uso del segno diacritico della lettera russa “й” (*j*), che appare al centro della parola “война” (*vojna*).



Dva slova (lett. “due parole”).
San Pietroburgo, 13 giugno 2022.





Altri esempi includono messaggi che sfruttano le caratteristiche morfologiche dell'espressione stessa: la formula “два слова” (*dva slova*, lett. “due parole”) (Immagine 3) rimanda chiaramente all'espressione “нет войне” (*net vojne*), composta da due parole, le quali, come “два” (*dva*) e “слова” (*slova*), sono formate rispettivamente da tre e cinque lettere. Anche in questo caso, il diacritico svolge un ruolo cruciale nel suggerire il significato, poiché nella lingua russa la lettera ‘o’ con il segno diacritico non esiste.

Neologismi espressivi

Un neologismo è una figura retorica che consiste nella creazione di una nuova parola o termine; nello specifico i neologismi “espressivi” sono quelle parole inedite create per esprimere meglio il proprio stato d'animo o per cogliere sfumature di significato che non si riuscirebbe a cogliere pienamente con le parole già esistenti (Quemada 2006: 2).



*Putler kaput! (lett. “Putler kaputt!”).
Mosca, 19 aprile 2022.*

Un esempio emblematico è visibile nell'immagine 4, che riporta l'espressione “Путлер капут!” (*Putler kaput!*, lett. “Putler kaputt!”). Il neologismo espressivo in questo graffito è la parola “Путлер” (*Putler*), generato abbreviando e poi combinando i nomi propri “Putin” e “Hitler”, attraverso l'eliminazione dell'ultima sillaba del

primo e della prima sillaba del secondo: “Пут- + -лер” (“Put-” + “-ler”). Il neologismo suggerisce un parallelismo tra le azioni di Vladimir Putin e quelle di Adolf Hitler, stabilendo un legame critico tra le due figure. Inoltre, l'espressione “Путлер капут!” richiama lo slogan storico “Hitler kaputt!”, che i soldati sovietici tracciarono sui muri del Reichstag, il Parlamento tedesco, in segno di vittoria, dopo averne preso il controllo il 30 aprile 1945.

Metatesi e inversione di lettere

La metatesi è “lo spostamento dell'ordine dei fonici di una parola” (Berruto – Cerruti 2017: 276). Si tratta di un processo spontaneo caratteristico dell'evoluzione linguistica delle parole, spesso motivato dalla difficoltà di pronunciare in rapida successione suoni simili ma distinti (Nigra 1904: 1). Questo meccanismo viene utilizzato anche come strumento retorico per creare effetti stilistici o giochi di parole, spostando o invertendo lettere all'interno di un termine per crearne uno nuovo con un significato differente.

Nel contesto delle proteste silenziose in Russia, la metatesi – intesa come inversione intenzionale delle lettere in una parola – è utilizzata strategicamente per veicolare messaggi contro la guerra in modo criptico e difficilmente censurabile.



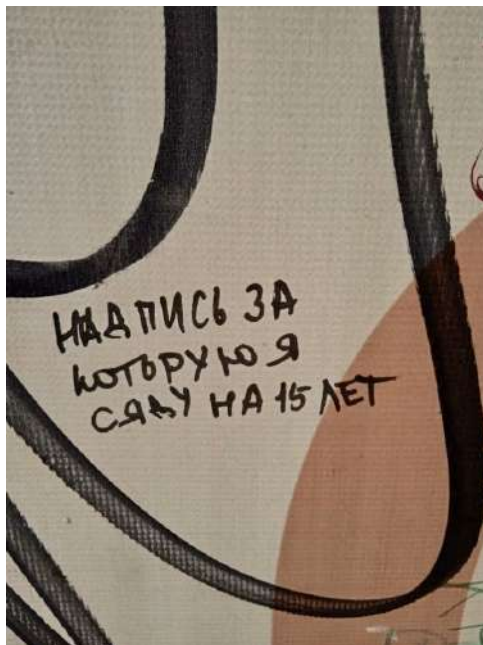
*Ujch ojnve (lett. “fanculo la guerra”).
Irkutsk, 11 settembre 2022.*



Un esempio significativo è la scritta “уйх ойвне” (*ujch ojvne*) (Immagine 5), un modo alternativo di scrivere l’espressione “хуй войне” (*chuj vojne*, lett. “fanculo la guerra”). La frase è priva di senso apparente, il che la rende teoricamente incensurabile, nonostante un’attenta lettura permetta di decodificare il messaggio rapidamente. Attraverso l’uso della metatesi, si riesce a catturare l’attenzione del pubblico e si assolve anche alla terza funzione del moderno linguaggio esopico, vale a dire quella di stimolare una riflessione critica sul conflitto e soprattutto sulla repressione del dissenso: le cittadine e i cittadini sono costretti a manipolare e deformare la lingua comune per velare il proprio dissenso verso la guerra.

Testi metalinguistici

Per definizione, un testo metalinguistico è un tipo di testo che ha come oggetto il testo stesso o la lingua in cui è scritto (Berruto – Cerruti 2017: 24).



Nadpis' za kotoruju ja sjadu na 15 let (lett. “la frase per cui sarò condannato a 15 anni di prigione”).
an Pietroburgo, 21 marzo 2022.

L’esempio all’immagine 6 mostra che questa tipologia di testi rientra tra le modalità scelte per condurre la protesta silenziosa. La frase “надпись за которую я сяду на 15 лет” (*nadpis' za kotoruju ja sjadu na 15 let*, lett. “una scritta che mi costerà 15 anni di carcere”) evidenzia il clima repressivo vigente nel Paese, in cui qualsiasi forma di espressione contro la guerra è vietata: il rischio di reclusione non è associato al contenuto specifico della scritta, bensì al semplice atto comunicativo dello scrivere; difatti, se si interpreta la scritta secondo il suo significato letterale, ossia dal punto di vista della *langue*, essa non contiene alcun riferimento esplicito alla guerra, ma il solo atto di scrivere può essere causa di reclusione.

Double bind

Il *double bind* o doppio vincolo rappresenta una strategia comunicativa che consiste nel trasmettere messaggi contraddittori, ponendo chi ascolta in una situazione senza possibilità di soluzione. In ambito comunicativo, si manifesta quando la persona interlocutrice ha un duplice intento e, tramite segnali verbali e non verbali, genera una contraddizione, ponendo l’altra persona in una situazione di *lose-lose* (Cfr. *Jazyki psichiatirii*, 2022). Se ne vede un esempio:



Sotri menja (lett. “cancellami”).
Perm, 6 maggio 2022.



Nell'immagine 7 è raffigurato il volto di Putin con baffi simili a quelli di Hitler e la scritta “сорри меня” (*sotri menja*, lett. “cancellami”). Qui, chi ha realizzato il graffito sfida l'autorità censoria a rimuovere il disegno, ma, qualunque scelta venga fatta, ci si troverà in difficoltà: cancellarlo equivale a distruggere simbolicamente l'immagine del presidente; lasciarlo, invece, implica accettazione e supporto implicito del contenuto di dissenso. In questo risiede il *double bind*: il paradosso pone l'autorità in una situazione senza via d'uscita.

Abbreviazioni, paronomasie e acrostici

In ultimo, si ritiene necessario menzionare altre tecniche linguistiche meno comuni nel contesto della protesta silenziosa, ma ugualmente efficaci per veicolare messaggi di dissenso.

Una di queste è il meccanismo dell'abbreviazione, utilizzato per celare espressioni di critica.



PTN. PNCH. (Putin pošël na chuj, lett. “Putin, vaffanculo”). Ekaterinburg, 23 agosto 2023.

Le abbreviazioni “ПТН – ПНХ” (*PTN – PNCH*) all'immagine 8 stanno per “Путин пошël на хуй” (*Putin pošël na chuj*, lett. “Putin, vaffanculo”).

La paronomasia è invece una figura retorica che consiste nell'associare termini per somiglianza fonetica, dove una parola “rifà il verso a un'altra” (Garavelli, 2014: 76). Lo scopo è creare giochi di parole ironici o veicolare doppi sensi.

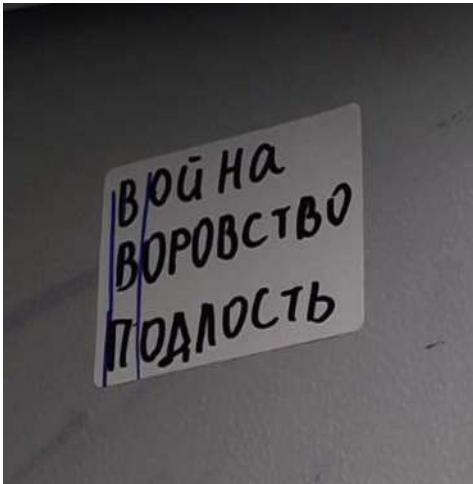


Ga-Ga-Ga! Gaaga! Gaaga! (lett. “qua-qua-qua! L'Aia! L'Aia!”). Ekaterinburg, 25 agosto 2023.

Nell'immagine 9 la parola “Гара” (*Gaga*, lett. L'Aia) viene associata al verso dell'anatra “ra-ra-ra” (*ga-ga-ga*, lett. “Qua-qua-qua”), al fine di deridere celatamente Putin ed esprimere il desiderio che venga arrestato: si fa riferimento al mandato d'arresto della Corte Penale Internazionale, che ha sede esattamente nella città de L'Aia.

Infine, si cita l'espedito dell'acrostico, una forma di scrittura in cui le lettere iniziali di ciascuna riga formano una parola o una frase se lette in verticale dall'alto verso il basso.





VVP (lett. Vladimir Vladimirovič Putin).
Mosca, 18 giugno 2023.

Si prende il caso dell'acrostico all'immagine 10, in cui le iniziali delle parole “война” (*vojna*, lett. “Guerra”), “воровство” (*vorovstvo*, lett. “Furto”) e “подлость” (*podlost'*, lett. “Codardia”) formano l'acronimo “ВВП” (*VVP*), corrispondente a Vladimir Vladimirovič Putin. In tal modo, l'acrostico lo dipinge come colpevole di guerra, ladro e codardo, caricandolo di un giudizio morale negativo.

Conclusioni

L'indagine qualitativa condotta sulle diverse scritte e altre forme di testo utilizzate nella protesta silenziosa in Russia ha permesso di identificare e categorizzare gli artifici linguistici impiegati per esprimere il proprio dissenso contro la guerra e di confermare l'ipotesi che il linguaggio impiegato nelle forme di dissenso contemporanee ricalchi, nella sua struttura e nelle sue modalità espressive, le caratteristiche del linguaggio esopico utilizzato durante il periodo sovietico. La protesta silenziosa rappresenta una forma di dissenso che, sebbene non permetta di porre fine alla guerra, assume un'importanza fondamentale in quanto mette in luce l'esistenza di una comunità che è contraria al conflitto e rivendica il diritto di esprimere liberamente la propria opinione, un diritto che in Russia è gravemente limitato. Ciò che conta in

questa forma di protesta è l'atto stesso di scrivere un messaggio, un atto simbolico ma rilevante in una società in cui la libera espressione del dissenso è fortemente ostacolata.

Questo articolo è frutto della tesi di laurea magistrale *Il dissenso creativo in Russia contro la guerra in Ucraina: forme contemporanee di linguaggio esopico*, scritta e discussa da Chiara Foscolo Foracappa presso l'Università di Bologna, corso di Laurea Magistrale in Interpretazione, a.a. 2022/2023, relatrice Prof.ssa Svetlana Slavkova, correlatrice Prof.ssa Hanna Mentkowska.



Bibliografia:

Bice Mortara Garavelli, *Il parlar figurato: manualletto di figure retoriche*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 2014.

Bernard Quemada, “Problématiques de la néologie”, in Valeria Della Valle – Giovanni Adamo (eds.), *Che fine fanno i neologismi: a cento anni dalla pubblicazione del Dizionario moderno di Alfredo Panzini*, Firenze, Leo S. Olschki, 2006, pp. 1-21.

Gaetano Berruto – Massimo Cerruti, *La linguistica. Un corso introduttivo*, Torino, UTET Università, 2017.

James Campbell Scott, *Weapons of the weak: Everyday forms of peasant resistance*, New Haven, CT, Yale University Press, 1985.

Lev Loseff, *On the beneficence of censorship: Aesopian language in modern Russian literature*, München, Verlag Otto Sagner in Kommission, 1984.

Lina Užukauskaitė, “‘Äsopische’ Sprache in der litauischen Literatur der Sowjetzeit – ein Bildungsauftrag der Schreibenden?”, in Sike Pasewalck, Rūta Eidukevičienė – Antje Johanning-Radžienė – Martin Klöcker (eds.), *Baltische Bildungsgeschichte(n)*, Berlin, Boston, De Gruyter Oldenbourg, 2022, pp. 409-426.

Stefano Leonesi – Carlo Toffalori, “Dalla Crittografia ai Numeri”, in Idem (eds.), *Numeri e Crittografia*, Milano, Springer, 2006, pp. 1-26.

Vera Dubina – Alexandra Arkhipova, “‘No Wobble’: Silent Protest in Contemporary Russia”, *Russian Analytical Digest*, Vol. 291, pp. 8-11.

Sitografia:

7x7. Horizontal Russia, (2019, 24 aprile), *7X7 - Gorizontaľ'naja Rossija*. Telegram: https://t.me/horizontal_russia (ultima consultazione: 23/12/2024).

Alexandra Arkhipova, (2019, 28 luglio), *(Ne)zanimatel'naja antropologija*, Telegram: https://t.me/anthro_fun (ultima consultazione: 23/12/2024).

Alexandra Arkhipova, – Yuri Lapshin, (2023, agosto), *Russian anonymous street art against war 2022/23*, Nowobble.net: <https://www.nowobble.net/intro/> (ultima consultazione: 23/12/2024).

Chuvashia Dream, (2017, 7 giugno), *Serditaja Čuvašija*, Telegram: <https://t.me/ChuvashiaDream> (ultima consultazione: 23/12/2024).

Dviženie “Vesna”, (2022, 1 marzo), *Vidimyj protest*, Telegram: <https://t.me/nowarmetro> (ultima consultazione: 23/12/2024).

Jazyki psichiatrii, (2022, 28 giugno), *OL#83 Teorija i praktika ezopova jazyka v rossii:1922-2022*, [Video], YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=j0V93G2eJTM> (ultima consultazione: 23/12/2024).





Radio Leningrado e le sue voci: la funzione salvifica della letteratura durante l'assedio

Eleonora Mancinelli

Abstract

Radio Leningrad and Its Voices: the Saving Function of Literature During the Blockade

The siege of Leningrad was among the most tragic pages of the Second World War. From the 8th of September 1941 to the 27th of January 1944, the city and its inhabitants were crushed, weakened and killed by starvation, cold, diseases and bombings. Leningrad was isolated from the country, in such circumstances the only means of information was the radio, which never stopped broadcasting news, appeals and readings. Leningraders were accompanied in their days, by military bulletins, propaganda speeches, readings, and the sound of songs, poems and essays that came to life from the microphones of such broadcasts as the literary program *Radiokhronika*. Numerous were the personalities from the art world who contributed to the radio broadcasts, which became together with art itself the saving element in the ordeal of the daily lives of Leningrad listeners. This article is dedicated to the recount of how thanks to many artists and their works broadcasted by the radio of Leningrad, people found refuge during one of the city's darkest moments.

“A quei tempi a Leningrado la poesia assumeva il nobile fardello di quasi tutta l'arte.”
(Berggol'c 1990: 197)

Il palinsesto radiofonico leningradese del 22 giugno 1941 prevedeva che a mezzogiorno venisse trasmessa l'opera *Carmen* (1875) di Georges Bizet, ma la programmazione subì delle modifiche drastiche; quel giorno, tramite le parole del commissario del popolo per gli affari esteri Vjačeslav Molotov, venne trasmesso l'annuncio dell'improvviso attacco da parte delle forze armate tedesche. Nel corso di tutta quella giornata vennero più volte diffusi i versi del poeta baltico Jurij Inge (1905-1941) *Vojna načalas'* (“La guerra è iniziata”, 1941) conosciuti anche come *Il primo giorno di guerra*: “*I nostri cannoni si sono risvegliati! / Il nemico ha attaccato. Siamo entrati in battaglia!*”.

Già dai primi giorni di guerra la popolazione fu obbligata, secondo un decreto emanato appositamente, a consegnare tutti gli apparecchi radio riceventi in loro possesso. L'unico mezzo che la popolazione aveva per ricevere informazioni rimase la rete di radio trasmissione via cavo, le comunicazioni potevano essere apprese collettivamente nei numerosissimi punti radio sparsi per la città (Palladin 1991). Fu proprio dagli altoparlanti che, il 3 luglio 1941, due settimane dopo l'aggressione tedesca al territorio sovietico, dalle trasmissioni di Radio Mosca venne diffuso il discorso di Stalin alla nazione, il primo dall'inizio della guerra. “*Questo discorso dissipò le illusioni sulla rapida fine della guerra. Ci rendemmo conto che la situazione era molto grave*” (Palladin 1991).

Sin dall'inizio della guerra si comprese immediatamente come la radio avrebbe giocato un ruolo fondamentale per la conservazione e fortificazione degli spiriti dei cittadini e delle cittadine russe che si ritrovavano quotidianamente all'ascolto.





Dalle memorie di Pëtr Palladin, diventato capo della stazione radiofonica due giorni dopo l'attacco tedesco al territorio sovietico, si evincono le difficoltà e gli sforzi dei lavoratori della Casa della Radio, *Dom Radio*, durante tutto il periodo bellico. Palladin e gli altri specialisti della stazione radiofonica sin dal 1° luglio 1941 vennero trasferiti in maniera permanente all'interno della Casa della Radio. Da quel luogo dirigevano e organizzavano le trasmissioni da mandare in onda. Tra le molte trasmissioni, *Poslednie izvestija* ("Ultime notizie"), le informazioni del *Sovinformbureau*, l'agenzia di stampa sovietica e svariati programmi da Mosca.

La guerra irruppe a Leningrado nel settembre 1941, quando le forze armate tedesche attaccarono e assediaron la città. Con il bombardamento dell'8 settembre 1941 iniziò uno dei periodi più tragici e strazianti della storia della città, conosciuto come *blokada Leningrada*, l'assedio di Leningrado.

Per quasi novecento giorni la città asserragliata seguì il ritmo scandito dalle voci provenienti dagli altoparlanti, mentre le condizioni di vita dei cittadini si facevano sempre peggiori. La fame fu tra le principali cause di deperimento e morte della popolazione. Dopo che i grandi negozi di alimenti Badaev vennero incendiati in concomitanza con l'inizio dell'assedio (Piretto 2018: 568) e a causa della conseguente perdita di preziose scorte di beni alimentari, nel mese di novembre venne messa in atto l'ennesima ed estrema riduzione delle norme della distribuzione del cibo: i lavoratori potevano ricevere duecento grammi di pane al giorno, gli impiegati, le persone a loro carico e i bambini ricevevano invece una porzione da centoventicinque grammi (Cfr. Palladin 1991).

Il freddo, l'assenza di riscaldamento e di corrente elettrica furono anch'esse tra le componenti che misero in ginocchio la popolazione. Come ricorda il capo della stazione radiofonica nelle sue memorie:

"Il dicembre del quarantuno fu il mese più difficile dell'assedio. L'elettricità veniva attivata per periodi molto brevi. [...] Le forti gelate e l'inizio della fame cominciarono a falciare la gente. [...] Per la fame e la distrofia le gambe si gonfiavano, i denti si muovevano e cadevano. Erano i primi segni dello scorbuto." (Palladin 1991)

Quando, per mancanza di acqua calda, il sistema di riscaldamento smise di funzionare, i lavoratori della Casa della Radio, racconta Palladin, dovettero iniziare a lavorare con cappotti, pellicce e guanti, inoltre dato che l'inchiostro si congelava persino dentro le mura della Casa, furono costretti a sostituire le penne con delle matite. A causa dei bombardamenti, la rete radiofonica venne abbattuta in diverse zone della città e per diverso tempo non funzionò. I versi di Vera Inber (1890 - 1972) tratti dalla seconda parte del poema *Pulkovskij meridian*, ("Meridiano di Pulkovo", 1943) fanno ben percepire lo sconforto e la solitudine che i cittadini provavano nel rimanere senza le voci e i suoni della radio:

*Niente radio. E alle sei del mattino
Siamo avidi di "Ultime notizie"
Non le riceviamo più. I nostri altoparlanti —
Sono ancora al loro posto, —
Ma la voce... la loro voce non c'è più:
L'oceano è sparito dalle conchiglie.*
(Inber 1965: 480)

Nonostante l'assenza di corrente e i continui bombardamenti, le trasmissioni di Radio Leningrado non si interruppero mai, i tecnici della radiodiffusione riuscirono persino a realizzare una diramazione del cavo sotterraneo diretto alla stazione RV-53, una delle stazioni dalla quale venivano emesse le trasmissioni di Radio Leningrado, creando così una linea di riserva *"la radio non rimase in silenzio per un solo giorno"* (Palladin 1991).





Il fuoco dei cannoni anti aerei schierati nei pressi della cattedrale di Sant'Isacco durante la difesa di Leningrado nel 1941. Di Boris Kudoyarov.

Ascoltando la radio non si avevano solo notizie dal fronte: quando dagli altoparlanti venivano diffusi i battiti veloci di un metronomo, allora i cittadini sapevano che era in corso un attacco aereo, se i battiti erano più cadenzati, allora l'attacco era stato annullato e di lì a breve sarebbero riprese le trasmissioni con il suono delle memorabili parole degli annunciatori: *“Govorit Leningrad!”* (“Qui Leningrado!”).

Nelle trasmissioni radio i cittadini leningradesi trovarono il loro rifugio. La radio divenne compagna e amica di molti, aiutava a resistere e a restare in vita. La radio trasmetteva, dunque, non solo notizie dal fronte, spesso venivano mandati in onda i discorsi e le testimonianze di persone comuni come ingegneri, professori e operai che, con il racconto e la condivisione delle proprie esperienze, facevano sentire la popolazione in ascolto meno sola.

Già da prima dell'assedio la radio e le sue trasmissioni si fecero il perno attorno al quale ruotava la quotidianità dei cittadini. Il 1° luglio 1941 venne mandato in onda un programma giornaliero prodotto principalmente da scrittori, i quali si erano posti l'obiettivo di creare per gli ascoltatori una radiocronaca dei giorni di guerra: *Radiochronika* (“Radiocronaca”) (Cfr. Rubaškin [1980] 2016).

Il programma della trasmissione prevedeva la lettura di articoli, racconti, poesie, feuilleton, stralci satirici, nonché l'ascolto di canzoni. La redazione si proponeva di *“battere il nemico giurato non solo con le armi dell'Armata Rossa, ma anche con le parole”* (Rubaškin [1980] 2016).

Numerosi furono gli scrittori e gli artisti che prestarono la loro voce, la loro musica e i loro versi e composizioni alle trasmissioni radiofoniche, nessuno di loro rifiutò mai di contribuirvi, apparire in radio era considerato un grande onore (Berggol'c 1990: 195). Tra queste personalità si annoverano Nikolaj Tichonov, Aleksandr Prokof'ev, Boris Lavrenev, Evgenij Švarc, Dmitrij Šostakovič, Michail Šolokov, Michail Zoščenko, Anna Achmatova, Vsevolod Višnevskij, Vera Inber, Ol'ga Berggol'c e molti altri.

Così la poetessa Ol'ga Berggol'c ricorda le trasmissioni radio e il programma:

“Quasi tutti gli scrittori di Leningrado apparvero alla radio, alcuni più spesso, altri meno, altri ancora quasi ininterrottamente, e in vari generi. [...] feuilleton in versi, častuški, favole che deridevano i nazisti, brevi scenette. Avevamo anche un programma speciale giornaliero, la cosiddetta “Radiochornika”. Conteneva le ultime notizie dal fronte di Leningrado, uno schizzo della vita della città, poesie e - per quanto possa sembrare strano al lettore di oggi - molto materiale umoristico o, meglio, satirico. Sì, sì, abbiamo riso in quel periodo terribile.” (Berggol'c 1990: 195-196)

Ancora, i ricordi di Pëtr Palladin:

“[La radio] raccontava di come viveva la città, di come combatteva. Nei suoi programmi radiofonici si sentivano musica, canzoni, discorsi appassionati di Vsevolod Višnevskij, di Ol'ga Berggol'c e di Nikolaj Tichonov. Al microfono parlavano i lavoratori e i militari.” (Palladin 1991)





Numerose furono quindi, di conseguenza, le opere, i versi, i racconti e le canzoni, appositamente create e redatte al fine di essere diffuse via radio. Tutta l'arte si fece immediatamente ancor più propagandistica, ricorrenti erano i concetti antitetici di "Noi", "loro", "luce", "ombra", "vita", "morte" che venivano messi in relazione tra di loro (Cfr. Rubaškin [1980] 2016).

Tra le opere che più vengono ricordate come frutto del periodo di assedio se ne trova una che è nota anche come *Leningradskaja*, "Leningradese" o "Sinfonia di Leningrado", ovvero, la *Settima Sinfonia* di Dmitrij Šostakovič. Sin da prima dell'inizio della cinta d'assedio, il compositore leningradese si adoperò per creare un'opera che richiamasse nei suoni e nelle atmosfere le fasi del conflitto: la calma prima dell'inizio della Guerra, lo stato d'ansia nei momenti dell'invasione, la desolazione, lo strazio e la distruzione della guerra.

Pochi giorni dopo l'attacco delle forze armate tedesche alla città, il compositore Šostakovič annunciò alla radio che aveva terminato la partitura dei primi due movimenti di una composizione sinfonica che, se portata a termine avrebbe preso il nome di Settima Sinfonia. L'annuncio, tra le poche registrazioni disponibili all'ascolto, viene spiegato dallo stesso compositore:

"Perché vi dico questo? Perché i radioascoltatori che adesso mi stanno ascoltando sappiano che la vita nella nostra città procede normalmente... Ciascuno di noi porta il proprio fardello bellico. E anche i lavoratori della cultura con la stessa onestà e lo stesso spirito di sacrificio compiono il proprio dovere, come tutti gli altri cittadini di Leningrado, come tutti i cittadini della nostra immensa Patria." (citato in Piretto 2018: 309)

La *Settima Sinfonia* divenne così il simbolo della città e della sua resistenza. L'opera, dalle dimensioni notevoli, venne per la prima volta eseguita il 5 marzo 1942 a Kujbyšev, l'attuale Samara, città dove il compositore venne evacuato nell'ottobre 1941. Il 29 marzo venne eseguita nella Sala delle Colonne della Casa dei sindacati di Mosca, ma Leningrado dovette aspettare alcuni mesi per ascoltare l'opera a lei dedicata. Il 9 agosto 1942, dopo che la partitura raggiunse la città tramite un aereo militare e i componenti dell'orchestra furono fatti tornare dal fronte (Piretto 2018: 310), la sinfonia Leningradese, presso la sala della Filarmonica, venne suonata nella sua città. Lo spettacolo venne trasmesso ai cittadini e ai radioascoltatori collegati persino dall'estero (Piretto 2018: 312).

Fu così che Aleksej Tolstoj commentò l'opera:

"La Settima sinfonia è sorta dalla coscienza del popolo russo che senza esitazione alcuna ha accettato la lotta contro le forze oscure. Scritta a Leningrado, si è innalzata alle vette di composizione mondiale, compresa a ogni latitudine e longitudine, poiché racconta la verità sull'uomo." (citato in Piretto 2018: 311)

Rivolgersi costantemente alla città, divenne fondamentale. Le trasmissioni andavano avanti senza interruzioni parlando della guerra e della lotta contro il nemico – tutto era subordinato alla guerra (Cfr. Rubaškin [1980] 2016).

Così come il compositore Šostakovič colse il suo e l'altrui dovere collettivo di artista, allo stesso modo fece un'altra figura che viene ricordata come emblema o "musa" della Leningrado assediata, la cui voce e i cui versi trasmessi in radio infusero fiducia e forza d'animo in migliaia di Leningradesi, Ol'ga Berggol'c (1910-1975).

È la stessa poetessa a descrivere nelle sue memorie raccolte in *Govorit Leningrad*, ("Qui Leningrado", 1946) ciò che per lei significava l'arte durante il conflitto:





“Come scrittore, sono particolarmente orgogliosa del fatto che la voce degli scrittori di Leningrado sia stata ascoltata nel pieno della sua potenza in quei giorni. L’arte saliva sul podio senza precedenti nella città, non solo per radunare, agitare, lanciare appelli — no, oltre a questo parlava anche ai suoi concittadini - parlava sottovoce, nel pieno senso dell’espressione cuore a cuore, rifletteva ad alta voce sulle questioni più acute della vita, consigliava, consolava, si addolorava e gioiva insieme a coloro che l’ascoltavano, penetrando nelle loro anime in un modo che è noto solo all’arte.” (Ol’ga Berggol’c 1990: 191-192)

I versi e i poemi della poetessa Ol’ga Berggol’c incitarono alla resistenza e incoraggiarono le migliaia di cittadini sofferenti. Tramite la sua voce i leningradesi ritrovavano i dettagli delle loro vite quotidiane e si affidavano completamente a lei rifugiandosi nel suono delle sue riflessioni, nei versi delle sue “*poesie-risposta agli eventi*” (Rubaškin [1980] 2016) perché le percepivano come parole autentiche e genuine di una donna che stava raccontando ciò che aveva vissuto, come le parole di una leningrade, anche lei schiacciata dalla severità dell’assedio.



Ol’ga Berggol’c nel 1930.

Tra i discorsi più accorati della poetessa c’è quello del Capodanno 1942, festività molto sentita dal popolo russo. Si tratta del primo Capodanno del

periodo dell’assedio e Berggol’c prende la parola alla radio con un discorso-appello che è dimostrazione dell’intatto spirito Leningradese:

“Cari compagni!

Dopodomani festeggeremo il Nuovo Anno. [...] A Leningrado non c’è mai stata una notte di Capodanno come questa. [...] Eppure, nonostante tutto, che ci sia una festa nelle nostre dure dimore! Dopotutto, festeggiamo il 1942 nella nostra Leningrado - il nostro esercito e noi insieme ad esso non l’abbiamo ceduta al tedesco, non gli abbiamo permesso di invadere la nostra città. La nostra città è all’interno di un anello, ma non in cattività, non in schiavitù. [...] La vittoria arriverà, la raggiungeremo, e a Leningrado sarà di nuovo caldo [...] E allora ricorderemo i nostri giorni di oggi - dicembre - con meraviglia, con rispetto, con legittimo orgoglio.”

(Berggol’c 1990: 206-207)

A queste parole coinvolgenti la poetessa aggiunge la lettura di due poesie intitolate *Pis’ma na Kamy* (“Lettere al Kama”, 1941) la prima di queste venne scritta nel settembre dello stesso anno contestualmente all’attacco nazista, la seconda nel dicembre. Sono riportati qui di seguito i versi finali della seconda lettera, tra i più esplicativi del calvario leningradese e della fiducia che i versi di Berggol’c restituisce ai suoi concittadini:

*Verrà, il mezzogiorno splendente di Leningrado,
pieno di silenzio e di pace e di pane fragrante.*

Oh, che gioia,

che grande orgoglio

sapere che in futuro direte a tutti in risposata:

– Sono vissuta a Leningrado

nel dicembre del quarantuno,

[...]

*Questo è un inno ai leningradesi – gonfi, testardi,
cari.*

Invierò a loro nome, fuori dall’anello

un telegramma:

«Vivi. Resisteremo. Vinceremo!»





La stessa Berggol'c, diventata la poetessa-oratrice a cui di più il pubblico di ascoltatori Leningradesi si affezionò racconta nelle sue memorie di come un'altra donna, poeta e simbolo della città di Leningrado prestò la sua voce alla radio e agli animi dei cittadini il 26 settembre 1941, Anna Achmatova che con il suo discorso assunse le sembianze di “una vera e coraggiosa figlia della Russia e di Leningrado.” (Berggol'c 1990: 194) Achmatova rivolge le sue parole di conforto e sostegno alle donne di Leningrado, madri, mogli e sorelle, le incita al coraggio e alla tenacia poggiando le basi delle sue parole sulle grandi personalità storiche e letterarie del passato Leningradese come l'Imperatore Pietro I, Lenin, Puskin, Dostoevskij e Blok, proietta le speranze delle ascoltatrici verso un futuro senza guerra, verso quei discendenti che renderanno loro omaggio e conclude: “No, la città che ha cresciuto queste donne non può essere sconfitta” (Berggol'c 1990: 194).

L'assedio di Leningrado terminò il 27 gennaio 1944. Per tutti gli ottocento settantadue giorni la radio fu amica e compagna dei Leningradesi. Il non indifferente impegno politico degli artisti e la loro abnegazione, grazie alla radio che si fece il loro vettore, diedero conforto, sostegno e speranza agli abitanti della città assediata, “mai più la gente ascolterà la poesia come i leningradesi affamati, gonfi e a malapena vivi ascoltavano le poesie dei poeti di Leningrado quell'inverno” (Berggol'c 1990: 197).

Bibliografia:

Aleksandr Rubaškin , *Golos Leningrada. Leningradskoe radio v dni blokady*, Leningrad, Iskusstvo, 1980. Versione online su “Litres” (2016): <https://www.litres.ru/book/aleksandr-rubashkin-870/golos-leningrada-leningradskoe-radio-v-dni-blokady-18481752/chitat-onlayn/?page=1> (ultima consultazione: 30/12/2024). La traduzione degli estratti è stata fatta per l'occasione da me E.M.

Gian Piero Piretto, *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2018.

Ol'ga Berggol'c, *Dnevnye svezdy Govorit Leningrad*, Mosca, Izdatel'stvo “Pravda”, 1990. La traduzione degli estratti è stata fatta per l'occasione da me E.M.

Vera Inber, *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, Mosca, Izdatel'stvo “Chudožestvennaja literatura”, 1965. La traduzione degli estratti è stata fatta per l'occasione da me E.M.

Sitografia:

Govorit Leningrad: <https://blockade.spb.ru/article/govorit-leningrad/> (ultima consultazione: 23/12/2024).

Kniga Aleksandra Rubaškina “Golos Leningrada. Leningradskoe radio v dni blokady”: <https://www.svoboda.org/a/129809.html> (ultima consultazione: 23/12/2024).

Pëtr Palladin, *Dejstvujte po instrukcii, Leningradskoe radio: ot blokady do “ottepeli”*, Mosca, Iskusstvo, 1991: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/HISTORY/WAR.02/RADIO.HTM> (ultima consultazione: 30/12/2024). La traduzione degli estratti è stata fatta per l'occasione da me E.M.

“Vnimanie! Govorit Leningrad!” *Blokadnoe radio i blokadnoe bratstvo*: <https://www.severreal.org/a/31241749.html> (ultima consultazione: 23/12/2024).

Jurij Inge, *Vojna Načalas'*: <https://xn--80alhdjhdxcxhy5hl.xn--p1ai/content/voyna-nachalas> (ultima consultazione: 23/12/2024). La traduzione degli estratti è stata fatta per l'occasione da me E.M.

File audio:

Annuncio alla radio di Dmitrij Šostakovič, 1941: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:ShostakovichRadio1941.ogg> (ultima consultazione: 30/12/2024).





Il dramma della guerra civile russa nelle pagine de “La guardia bianca” di Michail Bulgakov

Arianna Minonzio

Abstract

The Drama of the Russian Civil War in the Pages of Mikhail Bulgakov’s “The White Guard”

This article offers an analysis of *Belaya gvardiya* (“The White Guard”, 1925) by Mikhail Bulgakov, focusing on its depiction of the Russian Civil War (1917-1923). Through a historical-literary approach, it explores how the novel mirrors the era’s profound political, social, and ideological tensions. The narrative vividly portrays the experiences of individuals and communities grappling with the chaos of a divided society. Kyiv emerges as a symbolic crossroads of conflict, where fragmented identities and clashing loyalties intertwine. Special attention is given to the characters’ family dynamics and their pervasive existential disorientation. Through his masterful style, Bulgakov captures the human dimension of historical upheaval, lending a voice to a generation torn apart and reshaped by the relentless forces of history.

Introduzione

La guerra civile russa, scaturita dalla Rivoluzione d’Ottobre del 1917, non fu soltanto un confronto militare tra l’Armata Rossa bolscevica e le forze controrivoluzionarie, ma anche un evento che frammentò profondamente la società civile, sia sul piano collettivo che individuale. In questo contesto, *Belaja gvardija* (“La guardia bianca”) di Michail Bulgakov, scritta tra il 1923 e il 1924 e pubblicata inizialmente a puntate sulla rivista *Rossija*, si è distinta come un’opera in grado di esplorare in profondità le ricadute umane di un conflitto devastante, basandosi sul microcosmo della famiglia Turbin per raccontare le tensioni e le disillusioni di un’intera epoca.

Ambientato a Kyiv, un crocevia dove si scontrarono eserciti, ideologie e identità nazionali, il romanzo mette a nudo la frammentazione psicologica di una società civile intrappolata tra il crollo dell’ordine conosciuto e l’irruzione violentissima di un futuro caotico e imprevedibile.

Il contesto storico: la guerra civile russa e Kyiv

Le terre ucraine, tra l’autunno del 1917 e l’estate del 1920, furono teatro di un conflitto incessante che vide l’avvicinarsi forze politiche contrapposte, per citarne alcune: i nazionalisti, gli anarchici, i bianchi, e l’occupazione straniera. Kyiv, in particolare, cambiò dominio ben sedici volte in trentasei mesi, divenendo il simbolo per eccellenza di quel caos politico e sociale. Dapprima con l’occupazione tedesca, inizialmente accolta da parte della popolazione come una promessa di pace e stabilità, che poi degenerò invece in una fonte di risentimento a causa delle politiche oppressive degli occupanti e del saccheggio sistematico delle risorse ucraine. Poi, con l’instaurazione dell’etmanato di Pavlo Skoropads’kyj, un governo fantoccio sostenuto dai tedeschi, che non riuscì a garantire né sicurezza né ordine, favorendo così l’emergere di nuove forze di





opposizione. Tra queste spiccava quella del nazionalismo ucraino, guidato dalla figura di Symon Petljura che sfidò apertamente l'autorità dell'etmano. Tuttavia, il breve dominio di Petljura su Kyiv non portò la tanto attesa stabilità. La città rimase divisa: per alcuni, Petljura rappresentava un liberatore, per altri un usurpatore. Al contempo, la disgregazione dell'esercito e la fuga dell'etmano e dei generali lasciarono la popolazione civile alla mercé delle bande criminali, che sfruttarono quel vuoto di potere per saccheggiare e seminare violenza. Questo vortice di instabilità si concluse con l'occupazione bolscevica di Kyiv, che pose fine al dominio di Petljura non portando tuttavia la pace sperata. Al contrario, l'ingresso dei bolscevichi in città segnò l'inizio di una nuova fase di oppressione, il cui esito rimase incerto.

Fragilità interne e ostilità sociale: il fallimento dell'Armata Bianca

Il fallimento dell'Armata Bianca nella guerra civile russa fu il risultato di una profonda disunione interna, di politiche impopolari e di gravi difficoltà organizzative. Composta da un'eterogenea coalizione di monarchici, repubblicani, socialisti e democratici, mancava di una visione unitaria per il futuro della Russia. Questa frammentazione ideologica non solo ostacolò l'elaborazione di una strategia comune, ma alimentò divisioni che indebolirono ulteriormente la sua capacità di resistere ai bolscevichi. Sul piano sociale, i Bianchi fallirono invece nel conquistare il sostegno popolare, soprattutto tra i contadini, che rappresentavano la maggioranza della popolazione. Le loro politiche repressive, i saccheggi e le violenze perpetrate dalle loro truppe rafforzarono l'ostilità delle masse, che finirono per schierarsi con i bolscevichi, percepiti come il male minore grazie alla loro retorica di difesa contro i "nemici di classe."

A queste debolezze interne si aggiunse una dipendenza critica dagli aiuti esterni. Sebbene

sostenuti finanziariamente e militarmente dagli Alleati, i Bianchi ricevettero un supporto sporadico e insufficiente. La riluttanza delle potenze occidentali a impegnarsi a fondo nella guerra civile, unita alle difficoltà logistiche legate alla vastità del territorio russo, rese questi aiuti in gran parte inefficaci. Anche nei territori sotto il loro controllo, i Bianchi si dimostrarono incapaci di stabilire una solida struttura amministrativa o di garantire un'efficiente gestione delle risorse. Corruzione, disorganizzazione e difficoltà nelle comunicazioni logistiche minarono ogni tentativo di consolidare il fronte interno, lasciandoli in una posizione di costante svantaggio rispetto ai Rossi, più organizzati e ideologicamente coesi.

Michail Bulgakov e la guerra civile: tra disillusione e memoria

Michail Afanas'evič Bulgakov nacque a Kyiv nel 1891, una città che non solo costituì il cuore della sua formazione personale, ma divenne anche uno dei simboli più potenti della sua opera letteraria. Laureatosi in medicina, iniziò la sua carriera come medico e prestò servizio al fronte durante la Prima guerra mondiale. Tuttavia, gli eventi sconvolgenti della Rivoluzione d'Ottobre e il caos successivo della guerra civile lo portarono ad abbandonare definitivamente la professione medica per dedicarsi alla scrittura.

Questi eventi furono per Bulgakov un'esperienza tanto personale quanto universale, profondamente legata al congedo da quel mondo che ne aveva segnato la prospettiva culturale e umana, nonché alla difficoltà a schierarsi per l'una o per l'altra fazione. Pur essendo cresciuto in un contesto culturale legato alla Russia imperiale, Bulgakov non abbracciò mai completamente le ideologie reazionarie dell'Armata Bianca, che descrisse attraverso le sue fragilità, le divisioni interne e le sconfitte. D'altro canto, i bolscevichi rappresentavano per lui una forza implacabile ma non necessariamente giusta, in quanto responsabile





della distruzione di un ordine che, pur con i suoi difetti, era stato il fondamento della sua educazione e identità.

Questa prospettiva ambivalente emerge chiaramente in *La guardia bianca*, dove l'autore si concentra più sul destino umano dei suoi protagonisti che sulle dinamiche ideologiche. Attraverso una narrazione che mette al centro le vicende personali e i dilemmi morali dei personaggi, Bulgakov rappresenta il disorientamento e la vulnerabilità di un'epoca in cui nessuna fazione riesce a offrire una risposta alle sofferenze collettive, evidenziando così la precarietà esistenziale di chi è travolto dalla Storia.



“La guardia bianca”: tematiche principali

Come già evidenziato, il romanzo rappresenta una raffinata e complessa esplorazione del caos della guerra civile russa, filtrata attraverso le vicende della famiglia Turbin. Ambientata nel gelido inverno tra il 1918 e il 1919, l'opera si snoda sullo sfondo di una Kyiv devastata dall'instabilità politica e militare, dove il rapido alternarsi di fazioni al potere riflette la frammentazione dell'identità collettiva e l'erosione dei valori tradizionali. I fratelli Turbin — Aleksej, Nikolka ed Elena —, appartenenti alla classe medio-alta, incarnano le diverse risposte umane a questo scenario. La loro iniziale fedeltà al regime zarista, espressione dei valori tradizionali in cui sono cresciuti, si scontra con la realtà di un

panorama politico e militare sempre più sconvolto: l'Armata Bianca, in cui confidano come ultimo baluardo contro i bolscevichi, si rivela incapace di mantenere le promesse di stabilità, mentre le forze nazionaliste ucraine accentuano il senso di precarietà con le loro rivendicazioni. In questo contesto, Aleksej, come medico militare, incarna il legame con un passato fatto di ordine e dovere, nonostante sia consapevole della sua irreversibile dissoluzione; Nikolka, con la sua giovinezza e il suo ardore idealista, rappresenta l'aspirazione al cambiamento, che però si scontra con la brutalità della realtà; ed Elena, infine, emerge come figura di resilienza, simboleggiando il coraggio e la forza interiore delle donne in un'epoca segnata da conflitti prevalentemente maschili. A circondare i Turbin è un mosaico di personaggi che incarnano a loro volta le diverse risposte al crollo dell'Impero russo. Tal'berg, il marito di Elena, opportunista e privo di scrupoli, simboleggia il tradimento degli ideali in virtù della sopravvivenza al nuovo ordine. Myšlaevskij, invece, riflette il cinismo di una generazione che ha perso ogni fiducia nel futuro, mentre Karas' e Šervinskij rappresentano rispettivamente l'idealismo ingenuo e la frivolezza di coloro che tentano di trovare un senso o un vantaggio nel caos. Il colonnello Malyšev emerge infine come un raro esempio di integrità, assumendosi con coraggio la responsabilità delle sue decisioni in un contesto in cui l'etica sembra dissolversi.

Tematicamente, Bulgakov intreccia con grande abilità la brutalità della guerra civile, la disgregazione della società e la perdita dei valori tradizionali. Il romanzo esplora con profondità il contrasto tra idealismo e disillusione, incarnato nella tensione tra personaggi come Nikolka e Myšlaevskij, e pone la famiglia come ultimo baluardo di stabilità in un mondo sconvolto. La lealtà verso i propri cari si oppone alla fedeltà verso una patria o una causa politica, evidenziando la complessità delle scelte morali in tempi di crisi. Inoltre, *La guardia bianca* riflette sul dramma identitario di individui costretti a ridefinirsi in un





mondo in continua trasformazione, offrendo una narrazione che, pur radicata nella specificità storica della guerra civile, assume una portata universale.

Il tema dell'apocalisse e l'impianto narrativo

La guardia bianca è stata talvolta considerata dalla critica come un'opera incompiuta, soprattutto per la sua struttura narrativa che rompe l'illusione iniziale di un'identificazione totale con il punto di vista della famiglia Turbin. Se nelle prime pagine il lettore condivide appieno la prospettiva della famiglia, tale simmetria viene progressivamente incrinata dall'abile costruzione di Bulgakov, che introduce una sottile ma decisa critica alla loro visione del mondo. Centrale in questa operazione è il tema dell'apocalisse, che attraversa l'intero romanzo assumendo una funzione polisemica. Esso si manifesta inizialmente nel discorso del padre Aleksandr, che consola la famiglia Turbin dopo la morte della madre, proponendo una lettura escatologica del loro lutto: il dolore individuale viene inserito nel più ampio ciclo della storia umana. La stessa chiave interpretativa ritorna in diversi momenti della narrazione, attribuendo agli eventi della Rivoluzione russa un significato cosmico e quasi neutrale, inscrivendoli nel flusso ciclico e inesorabile della storia universale.

“Grande fu l'anno, e terribile, il 1918 dalla nascita di Cristo, il secondo, dall'inizio della rivoluzione. Fu copioso di sole in estate, e di neve in inverno, e particolarmente alte nel cielo brillarono due stelle: la stella dei pastori, Venere serotina, e Marte, rosso, tremulo. Ma tanto negli anni di pace che in quelli di sangue i giorni volano come frecce, e i giovani Turbin non si resero conto di come nel gelo intenso fosse arrivato il bianco, ispido dicembre. Oh, il nostro Babbo Natale, scintillante di neve e felicità! Mamma, regina radiosa, dove sei?” (Bulgakov 2019: 10)

L'accostamento “l'anno di Nostro Signore 1918, della Rivoluzione il secondo” è emblematico: i due

anni della rivoluzione, tanto sconvolgenti per i personaggi, vengono ridotti alla loro giusta misura rispetto ai quasi due millenni di cristianesimo e, più in generale, rispetto al vasto panorama della storia cosmica. Tuttavia, se la rivoluzione è descritta come un evento naturale e inevitabile, paragonabile al passare delle stagioni, i Turbin appaiono incapaci di accoglierla come tale. La loro visione è radicata in un conservatorismo che non si limita al rifiuto del progresso politico o tecnologico, ma che è espressione di una profonda fragilità psicologica. Essi si aggrappano a un mito privato fatto di valori borghesi, familiari e legati allo status quo, preferendo l'illusoria permanenza del passato all'incertezza di una realtà comune. Kyiv stessa, nello sguardo dei Turbin, non è una città reale, ma una proiezione mitica della loro mente, un “regno interiore” che riflette il loro bisogno di un ordine stabile e immutabile.

“I pavimenti sono lucidi, e adesso, in dicembre, sul tavolo, nel vaso opaco a colonna ci sono ortensie azzurre e due rose cupe e languide, a ribadire la bellezza e la solidità della vita, nonostante sulle vie d'accesso alla Città ci sia un nemico infido, che forse potrebbe persino distruggere la bellissima Città innevata, e calpestare sotto ai tacchi quel che resta della pace.” (Bulgakov 2019: 18)

Bulgakov sottolinea la limitatezza di questa visione introducendo figure esterne alla famiglia che incarnano possibilità di trascendenza e rinnovamento. Rusakov, il poeta, e Pet'ka, un bambino, offrono due momenti di rivalsa nel romanzo: la pace cosmica sperimentata dal primo e la gioia primitiva e innocente del secondo rappresentano vie di fuga dalla realtà mondana e dalle sue sofferenze. I Turbin, al contrario, sono intrappolati nella loro visione terrestre e angosciante, come evidenziato dai loro sogni, che non liberano ma rievocano traumi e paure, configurando gli eventi storici non come parte di un ciclo naturale, ma come un'inesorabile condanna.





In questo modo, *La guardia bianca* si snoda in una narrazione che prende progressivamente le distanze dai suoi protagonisti principali per mostrare la loro incapacità di rispondere alla chiamata della Storia. La critica implicita di Bulgakov emerge non solo nel giudizio sui Turbin come personaggi “non positivi”, ma anche nell’intento di ampliare la prospettiva del lettore: dall’angusto microcosmo familiare verso una visione escatologica che intreccia Storia, spiritualità e senso cosmico del tempo.

Lo stile di Bulgakov: realismo e lirismo

Uno degli elementi distintivi de *La guardia bianca* è lo stile di Bulgakov, che combina realismo e lirismo per creare un’opera di grande intensità emotiva. L’autore descrive con precisione gli eventi storici e le condizioni di vita durante la guerra civile, ma allo stesso tempo utilizza un linguaggio evocativo e poetico per esplorare i sentimenti e le emozioni dei personaggi.

Questa fusione di stili permette a Bulgakov di andare oltre la semplice cronaca storica, trasformando il romanzo in una riflessione universale sul significato della guerra e sulla resilienza dello spirito umano. Le descrizioni dei paesaggi, dei volti e delle situazioni quotidiane sono cariche di simbolismo, mentre i dialoghi e i monologhi interiori rivelano una profonda comprensione della psicologia umana.

“«Lo so, io lo so» si disse Elena, da sola, «non c’è rispetto. Sai, Serëža, io non ho rispetto di te», disse con fare significativo alla volta del cappuccio rosso, e sollevò un dito. E, inorridendo ella stessa per quel che aveva detto, inorridì della propria solitudine ed ebbe voglia che lui fosse lì, in quello stesso momento.” (Bulgakov 2019: 58)

Accanto allo stile, un altro elemento significativo del romanzo è rappresentato dall’uso del tempo come elemento centrale nella struttura

narrativa. Bulgakov manipola abilmente il flusso temporale, alternando momenti di azione frenetica a pause riflessive che permettono ai personaggi e ai lettori di assimilare gli eventi. Questa tecnica non solo rende il romanzo più coinvolgente, ma riflette anche i temi della frammentazione e dell’incertezza della vita durante la guerra civile.

Il tempo viene spesso rappresentato in modo simbolico, come un’entità che intrappola i personaggi in una spirale di eventi ineluttabili. La narrazione si svolge in un arco temporale relativamente breve, ma la densità delle esperienze vissute dai personaggi amplifica la percezione della durata, creando un contrasto tra l’apparente immobilità della vita quotidiana e l’urgenza della crisi storica. Un esempio chiave è la descrizione dell’orologio nella casa dei Turbin, che scandisce inesorabilmente il passare delle ore, simboleggiando sia l’inevitabilità del cambiamento sia la nostalgia per un passato che non può essere recuperato.

“*Ar dono le mattonelle arabescate di maiolica, l’orologio nero cammina, come trent’anni prima: tic toc. Il maggiore dei Turbin, rasato, con i capelli biondi, invecchiato e cupo dopo il 25 ottobre 1917, con la giubba dalle enormi tasche, i calzoni da cavallerizzo blu e morbide pantofole, nella sua posa preferita – con le gambe raccolte sulla poltrona.*” (Bulgakov 2019: 16)

L’eredità letteraria de “La guardia bianca”

Dopo la sua pubblicazione, *La guardia bianca* non solo consolidò la reputazione di Bulgakov come scrittore di grande talento, ma aprì anche un dibattito sul ruolo della letteratura nella rappresentazione della Storia. In un contesto dominato dalla narrativa ufficiale sovietica, che glorificava la Rivoluzione d’Ottobre e demonizzava le forze controrivoluzionarie, il romanzo di Bulgakov rappresentava una voce dissonante.





Il ritratto sfumato dei bianchi e dei bolscevichi, unito alla sua attenzione per il dramma umano, suscitò critiche e sospetti da parte delle autorità sovietiche. Tuttavia, *La guardia bianca* trovò anche un pubblico appassionato tra i lettori che cercavano una prospettiva alternativa sulla guerra civile.

L'adattamento teatrale del romanzo, intitolato *Dni Turbinych* ("I giorni dei Turbin", 1925), fu accolto con grande successo, nonostante le tensioni politiche che circondavano la sua rappresentazione. Lo stesso Stalin assistette più volte alla pièce, riconoscendo implicitamente il valore artistico dell'opera, pur rimanendo ambivalente nel suo giudizio, specialmente rispetto al suo messaggio politico.

Conclusion

La guardia bianca di Bulgakov non è solo un romanzo storico, ma un'opera di straordinaria complessità che intreccia il dramma umano ai grandi eventi della Storia. Attraverso la storia della famiglia Turbin e l'affresco di una Kyiv intrappolata tra la morsa del gelo e il tumulto della guerra civile, Bulgakov esplora le tensioni tra l'individuo e la collettività, la memoria e l'oblio, la resilienza e la disillusione. Kyiv, con le sue strade innevate e i suoi abitanti ridotti a ombre in lotta per la sopravvivenza, si trasforma in un simbolo universale, un microcosmo di un'umanità travolta dal caos della Storia ma ancora capace di trovare significato e bellezza nei frammenti della quotidianità.

In un'epoca in cui la letteratura era spesso piegata a fini ideologici, Bulgakov si distinse offrendo una narrazione di straordinaria onestà, che rifuggiva il dogmatismo per restituire la complessità del reale. Non sono le ideologie a dominare le sue pagine, ma le persone: uomini e donne intrappolati tra il peso del passato e le incertezze del futuro, incapaci di afferrare pienamente la portata del cambiamento in atto.

Questa prospettiva intimista e simbolica consente al romanzo di superare i confini del tempo e dello spazio, ponendo domande universali sulla condizione umana di fronte alle crisi epocali.

Nonostante le difficoltà legate alla censura sovietica, *La guardia bianca* è rimasta una delle vette della letteratura russa del XX secolo. Con la sua combinazione di realismo storico e profondità emotiva, l'opera non solo documenta un'epoca di trasformazioni radicali, ma invita a riflettere sulle fragilità e sulle risorse dell'animo umano, configurandosi come un classico senza tempo, capace di dare una chiave di lettura privilegiata su uno degli eventi più impattanti della storia moderna.

Bibliografia:

- Michail Bulgakov, *La guardia bianca*, Milano, Feltrinelli, 2019. A cura di Serena Prina.
- William Bruce Lincoln, *I Bianchi e i Rossi, Storia della guerra civile russa*, Milano, Mondadori, 1991. Traduzione di Francesco Saba Sardi.
- Andrew Barratt, "Apocalypse or Revelation? Man and History in Bulgakov's *Belaya gvardiya*", *New Zealand Slavonic Journal*, No.1, 1985, pp. 105-131.



La guerra letta attraverso la musica dei Shortparis

Claudia Palli

Abstract

War through the Lens of Shortparis' Music

This article explores the themes of war, historical memory and contemporary Russia through the lens of Shortparis' lyrics, compositions and performances. Their songs offer a profound reflection on violence, war, and estrangement. Through powerful and evocative images, they manage to express the anguish and the disillusionment of a generation dealing with the wounds of the past and those of the present. Shortparis' music does not provide easy answers to existential problems but offers an alternative narration of a difficult reality, that goes beyond the simple dimension of the protest and reaches a deeper level of consciousness. Their works suggest that war is not just a political phenomenon but a universal experience that insinuates into the most intimate folds of society and of the human psyche.

Il conflitto tra Russia e Ucraina, culminato nel febbraio del 2022, ha avuto un impatto profondo tanto sulla situazione geopolitica quanto sulla cultura russa. Nel tempo, le tracce e le testimonianze del passato sono arrivate a noi grazie alle opere artistiche. L'arte, infatti, è sempre stata un noto strumento di protesta e sensibilizzazione. Così la musica, in quanto forma di espressione artistica, ha preso parte alla narrazione (o contronarrazione) degli eventi storici, inclusi i conflitti.

Nel panorama musicale russo contemporaneo, uno dei gruppi che ha suscitato maggiore interesse sono sicuramente gli Shortparis. Una band tra le più innovative, radicali e provocatorie del momento, che affascina per le sonorità dure, metalliche e seducenti al tempo stesso ma anche per l'incredibile capacità di affrontare temi politici e sociali di grande rilevanza, tra cui la guerra, con un linguaggio poetico e tagliente che invita a una riflessione seria e profonda.



Le origini della band, i tratti distintivi e le influenze musicali

La band Shortparis nella sua formazione attuale nasce a San Pietroburgo intorno al 2012 ed è composta da Nikolaj Komjagin (voce), Alexander Ionin (basso, chitarra e bayan), Pavel Lesnikov (percussioni e sampling) e Danila Cholodkov (batteria, basso e back vocalist). A San Pietroburgo gli Shortparis emergono rapidamente, complice la loro proposta artistica eclettica e sperimentale, che



fonde generi musicali diversi come l'elettronica, il rock, il post-punk, la musica industriale e d'avanguardia. Un mix di sonorità moderne che affonda le sue radici nella tradizione musicale rock e sperimentale sovietica.

La componente teatrale dei loro concerti è sicuramente uno degli elementi che ha contribuito a renderli un fenomeno particolarmente affascinante, capace di catturare l'attenzione di un pubblico vasto e diversificato. I concerti della band, così come i loro video musicali, sono vere e proprie performance artistiche in cui la dimensione teatrale occupa un ruolo centrale. È nota l'estetica visiva molto forte, spesso inquietante, che caratterizza il gruppo, i costumi ricercati, le luci drammatiche e le coreografie che accompagnano la musica e ne enfatizzano il lato disturbante. La presenza scenica, in particolare quella del frontman Nikolaj Komjagin e del batterista Danila Cholodkov, non è mai statica, ma è intrinsecamente legata alla musica e al messaggio che vogliono comunicare. Il linguaggio visivo dei Shortparis appare come un'estensione della loro ricerca sonora ed è chiaro che la band non consideri la performance dal vivo come una semplice esibizione musicale ma come un'esperienza sensoriale totale, che coinvolge lo spettatore a livello visivo, emotivo e intellettuale.

Un aspetto cruciale nell'opera dei Shortparis è l'influenza della musica elettronica, sperimentale e industrial. La band utilizza spesso sintetizzatori, campionamenti e loop elettronici per creare paesaggi sonori complessi e avvolgenti, inquietanti e attraenti al tempo stesso, che spaziano tra il distopico e l'onirico. Gli Shortparis sono gli eredi di un passato musicale che ha visto fiorire il movimento punk e underground degli anni Settanta e Ottanta con band come Aquarium, Graždanskaja Oborona, Auktsion, Nol', Kino e Pop-Mechanics. Tuttavia, come ha dichiarato il frontman in un'intervista per Afisha Daily, ciò a cui si ispirano *“non sono né gli uni né gli altri, ma ciò che sta negli spazi fra di loro”* (Ovčinnikov, 2019). L'ispirazione, quindi, non deriva da nessun artista

in particolare bensì dal loro retaggio artistico. Difatti, gli Shortparis conservano la volontà di esplorare sonorità grezze e non convenzionali tipici della musica “non ufficiale” che ha caratterizzato la cultura musicale sovietica alla fine del Novecento.

Il tema della guerra nei testi dei Shortparis

Gli Shortparis si collocano in un contesto sociale e culturale in cui l'arte è un potente mezzo per esprimere i disordini interiori e i conflitti sociali. La band utilizza spesso simbolismi e metafore nei suoi testi, evitando dichiarazioni politiche dirette. Il gruppo, come dichiarato gli stessi musicisti, *“è estraneo al discorso politico”* (Ovčinnikov 2019).

In molte canzoni dei Shortparis il tema della guerra è presente sia come un fenomeno oggettivo sia come elemento simbolico che riflette la condizione umana nell'era contemporanea. Nei loro testi la guerra non è solamente un conflitto tra nazioni o ideologie, ma è anche la manifestazione della violenza che permea la quotidianità, della lotta interiore, dei conflitti esistenziali e sociali. La band esplora la violenza come un sentimento che affligge ogni dimensione dell'esistenza, dal rapporto con sé stessi alla relazione con gli altri e con la società nel suo complesso.



Un esempio significativo di questo approccio nei confronti del tema della guerra si può trovare nell'album *Zov ozera* (“Il richiamo del lago”, 2022) e nel più recente *Groz'ja gneva* (“Grappoli





d'ira", 2024), in cui i testi evocano scenari di distruzione e conflitto, ma non si limitano a descrivere battaglie o scenari bellici: qui la guerra diventa un mezzo per esprimere il caos mentale e l'alienazione dell'individuo che vive in un mondo segnato dalla paura, dall'incertezza e dalla violenza quotidiana.

La grande abilità dei Shortparis sta nel trattare il tema della guerra senza mai cadere nella retorica moralista o patriottica. Al contrario, nei loro testi sembra esserci una critica tanto alla glorificazione della guerra quanto alla sua accettazione come parte integrante della realtà umana. In molte delle loro canzoni la guerra è rappresentata come un'ideologia che devasta tanto gli individui quanto la collettività e che può portare solo a una perdita d'identità e di umanità. Questo approccio critico è evidente nelle canzoni *Groz'ja gneva* e *Muž načal'nicy* ("Il marito della capa") in cui immagini di distruzione e morte si intrecciano con riflessioni più astratte sull'assenza di senso e sul vuoto esistenziale che la guerra lascia dietro di sé. In questa ambivalenza, la band esprime una visione del mondo in cui la guerra non è mai risolutiva o liberatoria, ma è sempre una condizione di perpetuo conflitto, all'interno e all'esterno della società.

In molte canzoni dei Shortparis, la questione della lotta è strettamente legata alla denuncia sociale e politica. Il gruppo non esita mai a trattare tematiche dolorose come la povertà, l'alienazione, la disuguaglianza sociale che derivano da una politica incentrata sulla guerra. Scenari di decadenza e distruzione sono ricorrenti nei testi dei Shortparis e invitano a esplorare i concetti di estraniamento e disillusione rispetto a un sistema che non offre speranza. Questi temi, seppur non esplicitamente legati alla guerra, si allineano perfettamente all'esperienza di chi vive in un Paese coinvolto in un conflitto lungo e devastante. La guerra, infatti, non solo implica il combattimento fisico, ma è anche un processo di disgregazione sociale e psicologica. Le immagini di rovina e

desolazione, che compaiono frequentemente nei testi della band, sembrano riflettere il panorama emotivo della Russia contemporanea, un Paese in cui la politica interna ed estera è sempre più dominata dall'autocrazia e dal militarismo.

Analisi dei testi

Il linguaggio artistico dei Shortparis è caratterizzato da una profonda sensibilità e una grande forza espressiva che si manifesta sotto ogni aspetto: musicale, linguistico e visivo. Nei testi il linguaggio è altamente simbolico e stratificato ed evoca immagini di sofferenza, violenza e ribellione. L'utilizzo della lingua russa in modo sperimentale e a tratti destrutturato evidenzia un intento artistico preciso: creare un'esperienza più emotiva che narrativa, proprio come fa la poesia, che infatti è ricorrente in tutta la loro opera. L'uso di anfore, metafore e allitterazioni amplifica l'effetto ipnotico della loro musica, anche grazie alla voce magnetica di Nikolaj Komjagin.

"La parola è potere" recita un verso del brano *Muž načal'nicy*. Enigmatici come poesie ma allo stesso tempo diretti e taglienti, i testi dei Shortparis sono un mix di immagini crude e metafore complesse, in cui si intrecciano ironia, dolore e critica.

L'ultimo album, *Groz'ja gneva*, si presenta come un'opera densa di significati simbolici sin dal titolo che rimanda al romanzo *The Grapes of Wrath* (tradotto in italiano col titolo "Furore", ma letteralmente significa "Grappoli d'ira", 1939) di John Steinbeck, suggerendo fin dal principio un parallelismo con i temi di oppressione, alienazione e rivolta. Lo stesso discorso vale per l'immagine di copertina dell'album: una ragazza che allatta un vecchio. Il riferimento è alla scena finale del romanzo steinbeckiano, in cui Rosasharn, appena dopo aver partorito il figlio morto, allatta un vecchio uomo che sta morendo di fame e di stenti. Si tratta della rappresentazione per eccellenza della





Caritas romana. Nel caso dei Shortparis l'immagine assume una connotazione critica più sottile visto che la ragazza, dati i colori che indossa, sembrerebbe l'allegoria della Russia. Il riferimento al romanzo di Steinbeck non è casuale: il libro infatti, così come l'album, riflette una condizione di ingiustizia sistemica che la band reinterpreta in chiave russa.



L'influenza della letteratura russa in alcuni testi è a dir poco evidente. La canzone *Brazilija* ("Brasile") è particolarmente ricca di citazioni letterarie. Un primo esempio lo si trova nei versi seguenti:

*Ах Ахматова Аня, я вынес урок
Ты мне шалость эту прости
Я на левую ногу надену сапог
С чьей-то сломанной правой ноги*

*Oh Annina Achmatova, ho imparato la lezione
Perdonami questo giochetto
Indosserò al piede sinistro
Lo stivale destro del piede rotto di qualcuno*

Questa strofa presenta un riferimento esplicito alla celebre poesia di Anna Achmatova *Pesnja poslednej vstreči* ("L'ultimo incontro") che recita come segue:

*Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки*

*Mi si gelava così debole il petto,
Ma i miei passi erano lievi.
Infilai nella destra
Il guanto della mano sinistra.*

Gli Shortparis prendono in prestito i famosi versi di Achmatova, che trasmettono un senso di disorientamento, confusione e totale smarrimento dato dalla sopraffazione emotiva per un determinato evento e li inseriscono in un contesto nuovo, attuale e militaresco. Il guanto diventa lo stivale di un soldato, presumibilmente morto in guerra.

Un altro esempio di citazione letteraria nella stessa canzone la si trova nei versi:

*Ну а я всегда начинаю
Марш не с левой
А с правой ноги*

*Io comincio sempre
la marcia non col sinistro
ma col piede destro*

Versi che fanno eco alla poesia di Vladimir Majakovskij, *Levyj marš* ("La marcia di sinistra"), dedicata ai marinai e che recita così:

*Кто там шагает правой?
Левой!
Левой!
Левой!*

*Chi marcia a destra laggiù?
A sinistra!
A sinistra!
A sinistra!*





Il gioco tra “sinistra” e “destra” ricorda la voce di un generale che ordina ai soldati di marciare in riga e allude anche all’opposizione tra due fazioni politiche. Quest’ultima interpretazione sembra trovare conferma nei versi:

*Так мы правую идеологию
Пнем решительно с левой ноги*

*Così diamo un calcio deciso all’ideologia di destra
Con il piede sinistro*

Il tema della guerra e il ribaltamento dei codici sociali lo si trova in modo eloquente nei seguenti versi, in cui si osserva una sottile e pungente critica alla militarizzazione persino delle sfere più quotidiane della vita, come la scuola:

*В сельской школе с утра начинают урок
Хоть мальчишки еще видят сны
Дети, милые, так нужно жать на курок
А вот так вот кочуют слоны!*

*Nella scuola del villaggio le lezioni iniziano presto
anche se i ragazzini stanno ancora sognando
Bambini, cari, così bisogna premere il grilletto
e così è come migrano gli elefanti!*

Brazilija è particolarmente interessante da analizzare perché racchiude diversi elementi caratteristici dell’opera dei Shortparis. Oltre ai già citati riferimenti letterari colti, la critica sociale o l’introspezione individuale e collettiva, si riscontra un uso sapiente della lingua russa e rimandi alla cultura sia internazionale che popolare.

Un elemento su cui è interessante soffermarsi è proprio il titolo, dietro al quale si cela un abile gioco. *Brazilija*, infatti, rimanda a *Brazil* (1985) di Terry Gilliam, film distopico in cui la burocrazia prende il sopravvento su ogni attività umana e dove i pochi che tentano di ribellarsi vengono cinicamente perseguitati e uccisi. Il titolo del film è a sua volta tratto dal brano *Aquarela do Brasil* di Ary Barroso inserito appositamente nella colonna per creare una dissonanza tra i suoni dolci e

nostalgici e l’atmosfera cupa e opprimente che pervade il film, creando un effetto straniante e tragicomico. La musica in qualche modo aiuta Sam, il protagonista, a sopravvivere, trasportandolo in un’altra realtà e rendendo più sopportabile il mondo che lo circonda. Lo stesso effetto straniante lo si ritrova anche nella musica dei Shortparis, grazie al contrasto tra sonorità corrosive e sensuali al tempo stesso.

Brazilija termina con i versi “*Ot Volgi do Enisej / Brazilija moja Brasilija*” (Dal Volga all’Enisej / Brasile, mio Brasile) che riprendono testualmente il finale della canzone *Ot Volgi do Eniseja* (Dal Volga all’Enisej) del gruppo folk rock più popolare della Russia, i Ljubè: “*Рассея, моя ты Рассея – От Волги и до Енисея*” (Russia, Russia mia – dal Volga all’Enisej). I versi cantati dai Shortparis però non sono una semplice e innocua citazione, anzi, suonano molto più come un’amara parodia.

In *Chorovoj kružok* (“Il gruppo del coro”) si trovano altri esempi di critica pungente e citazioni letterarie, ad esempio nel verso “*Минное поле, кто тебе нужен?*” (“Campo minato, di chi hai bisogno?”) fa pensare alla celebre romanza di Aleksandr Vertinskij *To, čto ja dolžen skazat’* (“Ciò che devo dire”). Scritta nel 1917, è diventata una delle più celebri canzoni contro la guerra, interpretata in varie occasioni anche da Boris Grebenščikov, nel 2014 per le vittime dell’Euromaidan e nel 2022 contro l’invasione russa in Ucraina. La romanza di Vertinskij comincia così:

*Я не знаю, зачем и кому это нужно,
Кто послал их на смерть недрожавшей рукой,
Только так беспощадно, так зло и ненужно
Опустили их в Вечный Покой!*

*Non so perché né chi abbia bisogno di questo,
Chi li mandò a morire con mano irremovibile,
In modo così spietato, così malvagio e inutile
Furono lasciati alla Pace Eterna!*





Si trova forse in *Muž načal'nitsy* l'immagine che meglio rappresenta la tragedia della guerra, quella di una madre che piange il figlio morto sul campo di battaglia, resa nel testo con toni inquietanti e al limite del raccapricciante.

Посреди магазина

Мать в ужасе смотрит на бывшего сына

Что корчится рядом с витриною сыра

Nel mezzo dell'alimentari

la madre inorridita guarda il suo ex-figlio

contorcersi accanto al banco dei formaggi

Il banco dei formaggi solitamente è accanto alla carne macinata, il che crea un macabro parallelismo con l'idea dei soldati non come persone ma come carne da macello.

In questa canzone si può rintracciare a più riprese quello che è forse il motto della band e cioè *слова - это власть*, ovvero "la parola è potere". Concetto che viene rafforzato dai versi "*Слова должны разрывать ткань реальности*" (Le parole devono strappare il tessuto della realtà) e "*Слова должны разрывать ебучий экран кина!*" (Le parole devono strappare il fottuto schermo del cinema) in cui risuonano le parole di Majakovskij "*Vogliamo che la parola esploda nel discorso come una mina e urli come il dolore di una ferita e sghignazzi come un urrà di vittoria*".

Conclusion

In conclusione, il tema della guerra nella musica dei Shortparis si sviluppa in modo complesso e articolato. Attraverso un'analisi delle loro composizioni, dei testi e delle performance, è possibile osservare come gli Shortparis utilizzino la musica come una lente per esplorare la memoria storica e la condizione contemporanea della Russia. I loro testi offrono una riflessione profonda sulla violenza, sull'alienazione e sulla perdita di umanità. Attraverso immagini potenti ed evocative,

riescono a esprimere il sentimento di angoscia e la disillusione di una generazione che si trova a fare i conti con le cicatrici del passato e con quelle create dal presente. In ultima analisi, la musica dei Shortparis non intende fornire facili risposte ma offre nuovi spunti per un'interpretazione alternativa e tragicamente umana della realtà, che supera la semplice dimensione della protesta e arriva a un piano più profondo e consapevole. La loro arte suggerisce che la guerra non è solo un fenomeno politico, ma un'esperienza universale che si insinua nelle pieghe più intime della società e della psiche umana.





Tutti i testi degli Shortparis presenti nell'articolo sono stati tradotti dall'autrice Claudia Palli.

Bibliografia:

- Jurij Lotman, *Conversazioni sulla cultura russa*, Milano, Bompiani, 2019. A cura di Silvia Burini.
- Laura Gherlone, *Dopo la semiosfera. Con saggi inediti di Jurij M. Lotman*, Bologna, Mimesis, 2014.
- Viktor Šklovskij, *Una teoria della prosa*, Milano, Garzanti, 1974. Traduzione di Maria Olsoufieva.
- Anna Achmatova, *La corsa del tempo*, Torino, Einaudi, 1992. A cura di Michele Colucci.
- John Steinbeck, *Furore*, Milano, Bompiani, 2013. Traduzione di Sergio Claudio Perroni.
- Ignazio Ambrogio, *Majakovskij*, Roma, Editori riuniti, 1976.

Sitografia:

- Shortparis, sito ufficiale: <https://shortparis.com> (ultima consultazione 29/12/2024).
- Elizaveta Kirpanova – Lilit Sarkisjan, ““So vsech storon torčat igly i kop’ja’ Barabanščik Shortparis Danila Cholodkov – o muzyke, tance i samoidentifikacii””, in *Novaja Gazeta*: <https://novayagazeta.ru/articles/2019/12/24/83284-so-vseh-storon-torchat-igly-i-kopya> (ultima consultazione 29/12/2024).
- Nikolaj Ovčinnikov, “ ‘Strašno’ – eto žizni v Rossii 2019 goda: interv’ju s gruppoj Shortparis”, in *Ofiša daily*: <https://daily.afisha.ru/music/11980-strashno-eto-saundtrek-zhizni-v-rossii-2019-goda-intervyu-s-gruppoy-shortparis/> (ultima consultazione 29/12/2024).
- Wojciech Siegień, “Shortparis and a strategy of defiance against the Kremlin”, in *New Eastern Europe*: <https://neweasterneurope.eu/2019/02/01/shortparis-and-a-strategy-of-defiance-against-the-kremlin/> (ultima consultazione 29/12/2024).



**“Скажешь ‘война’ – и угадаешь
наверняка”: *propaganda, dissenso e verità
nella letteratura Russa di ieri e oggi***

Michela Romano

Abstract

**“Скажешь ‘война’ – и угадаешь
наверняка”: *Propaganda, Dissent, and Truth
in Russian Literature of Yesterday and Today***

This paper examines the most recent censorship measures in Russia, with particular focus on the 2022 “fake news” law. By observing contemporary realities and the policies of Vladimir Putin’s government, it traces the roots of propaganda in opposition to dissent, specifically addressing the discourse on truth and falsehood in politics and literature. The paper explores the complex relationship between censorship and literature by reflecting on the contributions of prominent intellectual figures, such as Vladimir Pomerantsev, Aleksandr Solzhenitsyn, and Andrei Sakharov. The ideal of truth is deeply intertwined with notions of freedom and human rights. Consequently, part of this study highlights the role of Memorial Russia and its Italian branch, emphasising their significant contribution to the defense of individual rights and the rights of Russian political prisoners. This discussion underscores the importance of the freedom to assert and express one’s truth, particularly through literature in the present day. The closing section of the article investigates the contemporary development of the genres of “Z-poetry” and “anti-war poetry,” analysing their role in shaping competing narratives of truth in Russia. The ultimate aim is then to discuss the concept of truth in Russian literature, from its origins to contemporary manifestations, while addressing the question: “Where does truth lie today?”

Oleg Orlov, politico e attivista russo, presidente dell’associazione Memorial per la difesa dei diritti umani, il 10 aprile 2022 espone un cartello in Piazza Rossa a Mosca che riporta la scritta: “*Naše neželanie znat’ pravdu delaet nas součastnikami prestuplenij*” (“La nostra riluttanza a conoscere la verità ci rende complici di un crimine”, Mediazona 2022). Questo gesto simbolico rappresenta una delle prime manifestazioni pubbliche di dissenso nei confronti dell’invasione su larga scala dell’Ucraina, evidenziando il coraggio di chi sfida la narrazione ufficiale, delineando il profilo di una società che con la verità ha sempre avuto un rapporto controverso e scostante.



In un Paese in cui la deriva autoritaria è ormai consolidata, il controllo della verità diviene un’arma fondamentale per legittimare l’assetto politico e le sue azioni. A questo proposito, nel marzo 2022, la Duma di Stato approva due leggi sulle cosiddette “fake news”, atte a regolamentare qualsiasi voce contraria alla narrazione statale e punire duramente chiunque diffonda informazioni non allineate alle versioni ufficiali sul governo, i suoi organi e contestualmente le operazioni militari russe in Ucraina (Vaganov 2022: 2). Queste normative, che rafforzano e ampliano quelle già introdotte nel 2019, segnano un ulteriore passo verso la criminalizzazione del dissenso, lasciando sempre meno spazio a chi, come Orlov, cerca di mettere in dubbio la verità calata dall’alto e spinge a scoprire cosa si nasconde dietro di essa.



La legislazione riguardante le fake news è una delle molteplici misure federali che hanno progressivamente eroso le libertà civili in Russia. Tra queste spicca la cosiddetta “legge sulle ONG”, promulgata in seguito alla “Rivoluzione arancione” in occasione delle elezioni presidenziali ucraine del 2004 e alla “Rivoluzione dei tulipani” kirghiza del 2005. Tale legge ha incrementato in modo significativo il controllo statale sulle organizzazioni non governative, prevedendone lo scioglimento qualora i loro obiettivi fossero ritenuti una minaccia alla sovranità nazionale, all’indipendenza politica, all’integrità territoriale o all’unità della Federazione Russa (Cfr. Franceschelli 2022).

Nel 2012, all’inizio del terzo mandato di Vladimir Putin, venne introdotta una nuova legge relativa agli “agenti stranieri”. Questa normativa prendeva di mira individui e organizzazioni che operavano in Russia ricevendo finanziamenti esteri, in particolare dall’Occidente, considerato oggi il principale avversario geopolitico della Federazione Russa (Cfr. Franceschelli 2022). In diversi casi, disposizioni come quelle menzionate sono formulate in maniera vaga e con parametri non sempre definiti e naturalmente questo aumenta la discrezionalità nella loro adozione sia da parte delle forze dell’ordine sia da parte delle corti di giustizia.



Le analogie con le leggi emanate in epoca sovietica sono purtroppo evidenti: l’attuale apparato statale mira a reprimere ogni forma di espressione individuale e dissenso, ogni forma di verità altra da sé, consolidando il monopolio dello

Stato sulla narrazione ufficiale degli eventi. Elena Sherstoboeva descrive una linea di continuità tra passato e presente i cui pattern repressivi sembrano ripetersi seppur in forme più attuali:

“Sebbene la Russia moderna non sia affatto l’unico paese ad applicare leggi sulle fake news, l’implementazione di queste leggi da parte dei tribunali russi riflette temi e metodi riscontrabili nel sistema sovietico. La costruzione di una realtà falsa, o di un mito, attraverso pressioni statali restrittive giustificate dalla protezione degli interessi nazionali e delle idee di grande potenza, mentre si contrasta il pregiudizio “occidentale”, è un modello storico profondamente radicato nella storia e nella cultura sovietica. Attualmente, questo modello è attualizzato dai tribunali per influenzare negativamente la percezione della guerra in Ucraina da parte dei russi, limitando la libertà di espressione e la democrazia in Russia.” (Sherstoboeva 2024: 47)

La manipolazione della verità colpisce duramente chiunque osi contestare o anche solo menzionare l’operazione militare speciale (*specoperacija*) in Ucraina come “guerra” (*vojna*). L’arresto di attivisti e giornalisti è diventata prassi consolidata, perfino per azioni simboliche e forme di micro-protesta. Un esempio emblematico è quello di Saša Skočilenko, condannata a sette anni di reclusione per aver sostituito le etichette dei prezzi in un supermercato con messaggi informativi contro la guerra. Organizzazioni come il Fondo per la Lotta alla Corruzione di Aleksej Naval’nij e testate giornalistiche indipendenti come DOXA continuano a subire repressioni e attacchi, mentre attivisti femministi e altre voci critiche vengono criminalizzati (Cfr. Franceschelli 2022). Così come in passato, la verità dello stato si scontra con la verità individuale, che la censura intende soffocare in ogni modo ribadendo le necessità del Paese di difendere i propri confini e le proprie zone di influenza, di primeggiare nello scacchiere globale a discapito dell’Ovest, e dunque di riportare la Russia a un antico splendore imperiale.



Questa retorica aggressiva si è radicata profondamente nella cultura russa, influenzando i contesti educativi e promuovendo l'idea che il sacrificio per la patria rappresenti un valore nobile e desiderabile. La memoria storica viene strumentalizzata per consolidare l'immagine di una Russia trionfante, capace di imporsi sulla realtà attraverso qualsiasi mezzo, legittimando così l'operato di Putin e conferendo, implicitamente, una dimensione quasi sacra al potere statale.



La letteratura non sfugge al giro di vite imposto dal Cremlino e diversi autori russi contemporanei vengono inseriti in una lista nera e bollanti come “agenti stranieri” dallo stato e diversi sono i casi come Dmitrij Gluchovskij, dichiarato “agente straniero dopo aver criticato l'invasione sulle piattaforme social o le scrittrici di *Leto v pionerskom galstuke* (“Un'estate col fazzoletto da pionieri”, 2021) Katerina Silvanova and Elena Malisova, censurato per aver dato nuova rilevanza alle tematiche LGBTQ+. Di conseguenza, le autrici sono state costrette a lasciare la Russia (Cfr. Yuzefovich 2024).

A causa della censura sempre più stringente, la letteratura del dissenso apertamente anti-bellica viene diffusa attraverso canali illegali in Russia come, ad esempio ROAR (Resistance and Opposition Arts Review) pubblicata fuori dal paese in forma di antologie e raccolte come *Disbelief/ Немыслимо: 100 anti-war poems* pubblicato da Julia Nemirovskaja (2023).

In questo clima, la difesa dell'autonomia artistica diventa una sfida che si svolge su più livelli, opponendosi non solo alle restrizioni

imposte dallo Stato ma anche ai meccanismi interiori di autocensura. Come osserva Zalambani, la censura esplicita rappresenta solo “*la punta emergente dell'iceberg*”, ovvero l'aspetto visibile di un sistema istituzionale e culturale che piega la letteratura a finalità politiche (Zalambani 2009: 50). Al di sotto, agisce una dimensione più profonda: un tessuto di mentalità e convenzioni che la letteratura e le arti, in dialogo tra loro, contribuiscono a perpetuare, agendo come forze di autocontrollo e limitazione creativa.

Le forme di resistenza intellettuale e artistica, dalla letteratura al teatro, si sviluppano ai margini di questo iceberg, evocando pratiche del passato sovietico come il *tamizdat* e il *samizdat*. In questo contesto, la tensione tra la “verità soggettiva” dell'artista e la “verità politica” imposta dallo Stato si fa evidente. Riflettere su questa dicotomia, come suggeriscono studiosi quali Clifford Geertz (2001), Pierre Bourdieu (2013) e Hannah Arendt (2009), permette di comprendere il ruolo cruciale dell'arte e della letteratura nel mettere in discussione le narrazioni ufficiali e restituire una visione più autentica e universale della realtà.

A tal proposito, ripercorre alcune tappe storiche dell'affermazione di questa verità artistica è necessario a comprenderne la centralità nella cultura dissidente contemporanea. Nel 1953 Vladimir Pomerantsev pubblica sulla rivista *Novyy mir* l'articolo “Ob iskrennosti v literature” (“Sulla sincerità della letteratura”, 1953), in cui richiama l'attenzione sulla necessità di una letteratura sincera, che restituisca l'autore alla sua dimensione di narratore autentico, anziché mero strumento di ideologie di terzi (Cfr. Pomerantsev 1953). La lotta contro la censura e la difesa della verità trovano espressione anche in un'altra figura di spicco come Aleksandr Solženicyn. Nel suo saggio *Žit' ne po lži!* (“Vivere senza menzogna”, 1974), Solženicyn paragona l'ideologia a un sistema di menzogne e traccia nuove direttive per lo scrittore onesto, esortandolo a non diventare complice delle falsità imposte dal regime:



“Ognuno di noi dunque, superando la pusillanimità, faccia la propria scelta; o rimanere servo cosciente della menzogna (certo non per inclinazione, ma per sfamare la famiglia, per educare i figli nello spirito della menzogna!), o convincersi che è venuto il momento di scuotersi, di diventare persona onesta, degna del rispetto tanto dei figli quanto dei contemporanei. E da quel momento tale persona:

Non scriverà più né firmerà o pubblicherà in alcun modo una sola frase che a suo parere svisi la verità;

Non pronunzierà frasi del genere né privato né in pubblico, né di propria iniziativa né su ispirazione altrui, né di qualità propagandistica né come insegnante o educatore o in una parte teatrale;

Per mezzo della pittura, della scultura, della fotografia, della tecnica, della musica, non raffigurerà, non accompagnerà, non diffonderà la più piccola idea falsa, la minima deformazione della verità di cui si renda conto.” (Solženicyn 1975: 67)

La verità artistica si scontra con una propaganda che costruisce una versione dei fatti cruciale per mantenere il controllo sulle masse. È utile ricordare che in letteratura, la ricerca della verità si sovrappone spesso alla lotta per la libertà e per i diritti degli uomini, elementi imprescindibile per il progresso sociale. In questo contesto la voce di Andrej Sacharov, tra i fondatori di Memorial è una figura chiave nella difesa dei diritti umani in Russia. Egli evidenziava come il pensiero libero fosse minacciato non solo dalla cultura di massa, ma anche da ideologie ristrette e dall’ottusità di un’oligarchia burocratica, che ricorreva alla censura ideologica come strumento privilegiato. Per questo, la difesa della libertà di pensiero richiedeva l’impegno non solo dell’*intelligencija*, ma dell’intera società, con particolare attenzione alle classi lavoratrici organizzate, essenziali per contrastare i pericoli globali come guerra, fame, e una burocratizzazione soffocante (Sacharov 1968: 29-30). Il pensiero di Sacharov non solo lega indissolubilmente libertà di pensiero e di

espressione al progresso della società nella sua totalità ma ritiene essa stessa il motore reale dello sviluppo.

A partire da queste riflessioni, con l’emergere dei movimenti per i diritti umani in Russia, nati principalmente per vigilare sul rispetto della Costituzione da parte del governo, si è ampliato lo spazio della verità, intrecciandolo con i concetti di libertà e diritti individuali. La verità da tutelare non riguarda solo gli eventi a partire dagli anni Sessanta e Settanta, quando i movimenti per i diritti umani cominciano a fare la loro comparsa, ma si estende anche al passato di repressioni, deportazioni nei Gulag ed esecuzioni di massa durante l’era staliniana. L’associazione Memorial, fondata in Russia nel 1989, ha rappresentato a lungo e tutt’ora rappresenta un pilastro nella lotta per preservare la memoria delle vittime del regime sovietico, dei prigionieri politici e di tutte le pratiche che si opponevano alla difesa dei diritti umani nel contesto russo. L’associazione, dichiarata “agente straniero” dalla Corte Suprema russa nel 2016 e sciolta nel 2021, ha ricevuto il Premio Nobel per la Pace nel 2022. Nata dall’interesse per le tragedie del passato sovietico, Memorial si è dedicata a svelare le verità nascoste sulle repressioni del regime (Ščerbakova 2024: 249). Il suo obiettivo è raccontare un passato mai pienamente affrontato, ancora oggi manipolato e riscritto in chiave nazionalista.

Il ramo italiano di Memorial prosegue il lavoro dell’associazione. In risposta alle recenti restrizioni sulla disinformazione, tra le pubblicazioni più recenti si trova una raccolta di 25 “ultimi discorsi” (*poslednie slova*) dal titolo *Proteggi le mie parole*, pronunciati dai prigionieri politici russi tra il 9 agosto 2017 e il 3 agosto 2022. Così ne parla Marcello Flores in prefazione al volume:

“Queste voci rappresentano uno spaccato formidabile, anche se drammatico, dell’infimo livello di autonomia della magistratura e dei diritti della difesa, della manipolazione della verità e





della costruzione poliziesca di prove a carico durante processi che intendono avere carattere terroristico, di minaccia e paura nei confronti dell'opinione pubblica.” (Flores 2022: 10)

Il valore di questi discorsi si collega direttamente a un precedente storico significativo: il caso di Julij Daniel' e Andrej Sinjavskij. Nel 1966, dopo anni di processi sovietici segnati da dichiarazioni preconfezionate, furono i primi a esprimersi liberamente, gettando le basi per una nuova forma di espressione artistica e politica. La raccolta di “Ultimi discorsi” diventa così un ponte che lega la libertà di espressione artistica ai diritti umani e al valore della verità, quest'ultima menzionata nella raccolta come “merce molto pericolosa [...] uno strumento importante, difficile da soffocare a suon di bastonate e divieti” (Andrej Pivovarov 2022: 161).

Questa continuità tra passato e presente dimostra come, nonostante i cambiamenti storici, la lotta per la libertà di espressione e la verità rimanga centrale nella cultura russa.

Oggi la verità in letteratura assume nuove forme nel contesto di guerra e propaganda: mentre il Cremlino promuove narrazioni nazionaliste attraverso cultura e letteratura, sostenendo movimenti come la *Z-poezija* (“Z-poesia”), emergono forme di opposizione come l'*antivojennaja poezija* (“poesia anti-bellica”), che si pongono in netto contrasto con le iniziative ufficiali. Tra i principali esponenti della cultura propagandistica ultranazionalista e filo-bellica spiccano registi come Nikita Michal'kov, scrittori come Karen Sachnazarov e autori come Zachar Prilepin. Quest'ultimo, con un passato militare, è noto per le sue critiche al regime, accusandolo di eccessiva indulgenza nella gestione del conflitto ucraino (Gullotta, 2024: 199). La cultura del fronte putiniano si è consolidata nel tempo, parallelamente al dissenso che ne è seguito, ma ha trovato ulteriore rafforzamento con la creazione della “Union of February 24”, un'associazione di

scrittori e critici a sostegno dell'aggressione russa. (Kukulin 2025: 268) Tra gli obiettivi principali di questo gruppo, come delineato da Prilepin, vi è la necessità di trasmettere in tempo reale la memoria degli eventi, “permettendo che eroi e personaggi siano riconoscibili”, e di affermarsi chiaramente nel panorama letterario, ribadendo la missione degli intellettuali nella tutela della “sicurezza culturale” dello Stato. (Kukulin, 2025: 268) Tra i membri spiccano autori come Elena Zaslavskaja, Anna Revjakina, Anna Dolgareva, Aleksandr Pelevin e Dmitrij Moldavskij. Quest'ultimo descrive esplicitamente la guerra come una condizione glorificante: “*Che siano maledetti Gorbačëv e El'cin all'inferno: hanno fottuto un paese così! Niente scherzi: ringraziamo Dio che la guerra è tornata, e forse ci si chiederà acciaio e ferro*” (Moldavskij 2023: 208).

**ПОЭЗИЯ
РУССКОГО ЛЕТА**



Sotto la superficie di una verità manipolata e consentita, si muovono correnti di resistenza come manifestato da numerosi intellettuali di spicco che si sono schierati contro l'invasione russa, tra cui figure della prosa russa come Vladimir Sorokin, Boris Akunin, Ljudmila Ulickaja, Natal'ja Ključarëva, insieme a poeti e poetesse come Michail Ajzenberg – citato nel titolo del presente articolo –, Aleksandr Del'finov, Galina Rymbu, e Marija Stepanova e molti altri. In particolare, Stepanova, nella sua poesia *Poka my spali, my*



bombili Char'kov... (“Mentre dormivamo bombardavamo Charkiv ...”, 2022), mette in luce l’indifferenza verso l’orrore della guerra, dipingendo un popolo russo assopito, incapace di riconoscere la gravità di ciò che sta accadendo. L’autrice evoca immagini di una vita di campagna pacifica, fatta di suoni e colori luminosi, mentre *Char'kov černym dymom ischodil* (“Charkiv emanava un fumo nero.”), ponendo il lettore al confine tra due mondi, tra luce e buio, pace e terrore.

Dal rafforzarsi della dicotomia tra dissenso e propaganda, emergono due movimenti estetici contrapposti che, come afferma Massimo Maurizio, si muovono su linee parallele:

“La differenza tra le due estetiche [...] sta nell’assertività di chi appoggia il conflitto e la politica del potere (e che quindi aderisce alla visione machista e infallibile dello stesso) e chi si trova schiacciato dagli avvenimenti, chi da questa sensazione di soffocamento e impotenza sa di dover ripartire, chi sa di avere a disposizione questa debolezza che si chiama umanità, che è la piccolezza dell’uomo, ma che è essa stessa una reazione intima e forte alla menzogna dei ‘forti’.” (Massimo Maurizio 2022)

Questa spaccatura nella cultura russa, acuitasi inseguito al 24 febbraio, riflette una frattura profonda nel concetto stesso di verità artistica e politica. Questa divisione contrappone le voci propagandistiche, che alimentano il nazionalismo e giustificano il conflitto, a quelle del dissenso, che si ergono a difesa della verità e della libertà d’espressione. Entrambi i fronti, pur in opposizione, si radicano in una diversa concezione del patriottismo e del ruolo dell’intellettuale nella società.

Nel suo celebre scritto *Le origini del totalitarismo*, Hannah Arendt descriveva i soggetti perfetti di un sistema totalitario non come nazisti o comunisti convinti, ma come coloro per cui la

distinzione tra realtà e finzione, tra vero e falso, non esiste più (Arendt 2009: 649). È proprio questa perdita di discernimento lo strumento più efficace della propaganda putiniana, che si nutre dell’ambiguità delle leggi, della confusione sulle libertà individuali e dell’inquinamento informativo. Ne deriva uno stato di apatia collettiva, in cui la verità preferibile è quella che non mette in pericolo, che non ammette sfumature. In questo contesto, tacere o ignorare la guerra diventa non solo accettabile, ma persino normale. Tuttavia, la letteratura russa ha una lunga tradizione di resistenza alla menzogna di Stato, tradizione che trova rinnovato vigore nelle opere degli scrittori contemporanei che si oppongono alla guerra.



In un’epoca di censura e disinformazione, la letteratura russa contemporanea riprende questo testimone, riaffermando il potere della parola come veicolo di verità. Mentre il Cremlino cerca di soffocare ogni voce dissonante, il ruolo della letteratura del dissenso si fa ancora più cruciale, ponendosi come baluardo contro l’oblio, la manipolazione della memoria collettiva e la repressione della libertà.



Bibliografia:

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

Andrei Sakharov – Jack M. Hollander. *Progress, coexistence and intellectual freedom*, New York, The New York Times Company, 1968.

Anton Vaganov, *Understanding the laws related to “fake news” in Russia*, Londra, Thomson Reuters Foundation, 2022.

Dmitri Moldavsky, “*Moi zavod drevnee Mamontova govna...*”, in M. Simonyan (ed.) *Poeziia russkogo Leta*, Moscow: Eksmo, 2023, pp. 206-208.

Elena Sherstoboeva, “Russian Bans on ‘Fake News’ about the war in Ukraine: Conditional truth and unconditional loyalty”, in *International Communication Gazette*, No. 86, 2024, pp.36-54.

Clifford Geertz – Umberto Livini, *Antropologia e filosofia: frammenti di una biografia intellettuale*, Bologna, Il Mulino, 2001.

Hannah Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Torino, Einaudi, 2008. Traduzione di Amerigo Guadagnin.

Il’ja Kukulin, “Poetry as an anthropological trailblazer in situations of crisis: Russophone poets’ answers to Russia’s aggression against Ukraine and catastrophic transformation of the political regime (2022-2024)”, in *The Routledge Companion to Literatures and Crisis* Routledge, New York Routledge, 2025, pp. 267-283.

Maria Zalambani, *Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964-1985)*, Firenze, Firenze University Press, 2009.

Pierre Bourdieu, *Le regole dell’arte Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2013. Traduzione di Emanuele Bottaro e Anna Boschetti.

Sitografia:

Aleksandr Solženicyn “Live not by lies”. In Index on Censorship, 33(2), pp. 203-207: <https://www.solzhenitsyncenter.org/live-not-by-lies> (ultima consultazione: 28/12/2024).

Galina Yuzefovich, *Weapons of the Weak: Fighting Literary Censorship in Contemporary Russia*, (2024): <https://carnegieendowment.org/russia-eurasia/politika/2024/07/knizhnaya-cenzura?lang=en> (ultima consultazione: 28/12/2024).

Maria Chiara Franceschelli, *Vietato dissentire: la società civile russa prima e dopo il 24 febbraio*, La Russia di Putin Commentary: <https://www.ispionline.it/it/pubblicazione/vietato-dissentire-la-societa-civile-russa-prima-e-dopo-il-24-febbraio-37148> (ultima consultazione: 28/12/2024).

Maria Stepanova, “While we slept, we bombed Kharkiv...” (2022, traduzione di Ainsley Morse) <https://www.worldliteraturetoday.org/2023/march/two-russian-poems-berlin-maria-stepanova> (ultima consultazione: 28/12/2024).

Massimo Maurizio, *La letteratura dell’assenso*, 2022: https://www.huffingtonpost.it/blog/2022/08/16/news/la-letteratura_dellassenso_di_m_maurizio-10047750/ (ultima consultazione: 28/12/2024).

Vladimir Pomerancev, “*Ob iskrennosti v literature*” (On the sincerity of literature), in *Novyj mir*, No. 13, pp. 218-245: <https://soviethistory.msu.edu/1954-2/the-thaw/the-thaw-texts/on-sincerity-in-literature/> (ultima consultazione: 28/12/2024).

News Mediazona: <https://zona.media/news/2022/04/10/prlov> (ultima consultazione: 28/12/2024).

ValigiaBlu: <https://www.valigiablu.it/sasa-skocilenko-discorso-tribunale-russia/> (ultima consultazione: 21/1/2025).





***Non solo eroi: l'umanità sotto assedio in
“Živye kartiny. Dokument-skazka” di Polina
Barskova***

A cura di Maria Vittoria Rossi

Abstract

***Not Only Heroes: Humanity Under Siege in
“Zhivye kartiny. Dokument-skazka” by Polina
Barskova***

The purpose of this work is to introduce the play *Living Pictures* (“Zhivye kartiny. Dokument-skazka”) by Polina Barskova to the Italian readers with a focus on the relationship between art, memory, war and trauma. It exemplifies Barskova’s approach in challenging official historical narratives and her attempts to shift the focus from collective and heroic accounts of the Siege of Leningrad – one of World War II’s darkest moments – to the personal experiences of individuals. In this regard, in each scene of her play Barskova portrays the everyday lives of the main characters, giving voice to those who lived through the siege and, consequently, restoring their dignity. The author also reflects on the role of art in confronting historical trauma and war. In order to do this, she sets the play inside the Hermitage Museum, describing the love story between a painter and an art historian. In conclusion, the aim of this contribution is to demonstrate that Barskova’s work is a testament to art’s capacity to preserve human dignity and break the circular time of trauma, while offering a more nuanced and human-centered approach to history.

Živye kartiny. Dokument-skazka (“Tableaux vivants. Documento-fiaba”), la pièce di cui in questa sede si propone una scena in traduzione è tratta dall’opera omonima *Živye kartiny* (“Tableaux vivants”, 2014) della poetessa e storica dell’assedio di Leningrado Polina Barskova. Prima opera in prosa dell’autrice, viene pubblicata nel 2014 dalla casa editrice pietroburghese Ivan Limbach vincendo, nel 2015, il prestigioso premio letterario Andrej Belyj. Recentemente, a conferma del seguito di cui Barskova gode anche tra il pubblico non russofono, sono apparse due traduzioni della raccolta, una in inglese – di cui esiste un’edizione britannica e una americana, entrambe del 2022 –, a cura di Catherine Ciepiela, e una in tedesco (2020), a cura di Olga Radetzkaja. Si tratta di una raccolta composta da dieci racconti e un’opera teatrale. Nei racconti, accostando spesso trauma personale e trauma storico, Barskova crea un gioco di specchi dove il passato recente e quello remoto si intrecciano, autofiction e biofiction dialogano in immagini e scene dal passato che nella loro poetica atemporalità sembrano quasi dei dipinti. Significativa, in tal senso, l’ambiguità semantica della parola *kartina* in russo – sia “quadro” che “scena”, “immagine”.

Se la storia del Novecento si riversa, traumatica, solo in alcune delle pagine dei racconti, è nell’opera teatrale che essa diventa l’asse portante della narrazione. In *Živye kartiny. Dokument-skazka*, infatti, l’azione, suddivisa in sei quadri/scene (*kartiny*), si svolge a cavallo tra il novembre 1941 e il febbraio 1942, in quello che viene considerato il periodo peggiore dell’assedio di Leningrado, assedio che le truppe naziste strinsero intorno alla città di Leningrado per 872 giorni dal 1941 al 1944 e che, con i suoi due milioni di morti (Cfr. Peri 2017), costituisce una delle pagine più drammatiche della Seconda guerra mondiale. Barskova mette in scena i suoi personaggi nella loro quotidianità di *blokadniki* (“assediati”) all’interno di una delle più importanti collezioni d’arte del mondo, il museo dell’Ermitage, nei cui scantinati trovano rifugio dai bombardamenti tedeschi.





Il rapporto con il mondo dell'arte non sembra essere casuale; alla base dell'opera pare, infatti, di poter individuare delle domande ben precise sulla relazione tra arte e guerra, tra arte e trauma. I personaggi sono Anna Pavlovna, la custode dell'Ermitage, unico personaggio di finzione, e i due protagonisti, Totja e Moisej, amanti. Antonina (Totja) Izergina è una delle ricercatrici e studiose più note dell'Ermitage, direttrice del reparto di Pittura e scultura occidentale; oltre a essere una storica dell'arte è anche alpinista di talento, famosa in tutta Leningrado per la sua bellezza e per la sua cultura. Moisej Vakser, pittore e ricercatore all'Accademia delle belle arti, durante la guerra è impiegato presso la TASS (Agenzia telegrafica dell'Unione Sovietica), per la quale disegna manifesti propagandistici. Moisej, 25 anni, non sopravvive all'assedio e muore nel febbraio 1942. Antonina, 37, riesce a vederne la fine grazie alla possibilità, successiva alla morte di Moisej, di essere evacuata in Kazakistan. L'azione si svolge per intero in una delle sale del museo, la sala dedicata a Rembrandt, dove Totja e Moisej si appartano per evadere temporaneamente dall'angusto spazio del seminterrato-rifugio. L'aspetto della sala è completamente stravolto dalla guerra: il pavimento è cosparso di frammenti di vetro e detriti, mentre alle pareti sono appese solo cornici vuote. Tutte le opere d'arte sono state trasferite altrove già da alcuni mesi grazie alla lungimiranza del direttore dell'Ermitage, Iosif Orbeli.

Il titolo della pièce fa riferimento proprio alle cornici vuote, poiché, in assenza dei dipinti, sono Totja, Moisej e Anna a riprodurli, trasformandosi, almeno per un poco, in veri e propri quadri viventi (*tableaux vivants*). I tre personaggi danno vita ad altrettanti dipinti di Rembrandt e lo fanno tanto immedesimandosi e impersonando con il proprio corpo e la propria persona i soggetti ritratti, quanto immaginando di descrivere a voce le opere a degli ipotetici visitatori. Il sottotitolo, *Dokument-skazka* ("Documento-fiaba"), sembra invece fornire una chiave di lettura interpretativa al lettore. Da un

lato, troviamo il documento, ovvero, l'aderenza alla storia e alla voce di chi l'ha vissuta, e il lavoro di archivio che l'autrice ha portato avanti a partire dalle lettere di Izergina e Vakser e dallo studio delle numerosissime fonti dirette. Dall'altro, la fiaba: una storia d'amore nell'assedio, una narrazione lirica e potente ma forse, proprio per questo, in parte irrealistica e idealizzata, come nota il critico Mark Lipoveckij (2021).

Sempre nell'orizzonte della fiaba vanno iscritti i riferimenti a *La regina delle nevi* di Hans Christian Andersen, nei cui personaggi, come la piccola brigantessa, Gerda e, in particolare la Regina delle nevi stessa, Totja si "trasfigura" ogni volta che l'indicibile affiora. La fiaba sembrerebbe dunque essere utilizzata da Barskova anche come mezzo attraverso il quale dare libero sfogo al trauma, alla catastrofe della guerra e della vita sotto assedio, nella quale si intravede, in controluce, anche la tragedia delle recenti purghe staliniane. Sembra interessante notare, inoltre, come questi due piani attorno a cui ruota la narrazione, quello del documento e quello della fiaba, siano presenti in maniera ricorrente anche all'interno di tutti gli altri racconti della raccolta. In questa dicotomia si potrebbe andare a ricercare proprio il senso dell'opera: quella domanda aperta formulata da Barskova, cui si è fatto cenno in precedenza, sul rapporto tra arte e realtà e, in particolare, tra arte e guerra e tra arte e trauma. In parziale risposta, Barskova afferma che: "*I personaggi principali sono idealisti e intellettuali ma non riescono a difendere sé stessi dalla storia e dalla fame*" (Cfr. Medeiros 2016). Se l'arte, per ovvi motivi, non ha il potere di cambiare le circostanze date e non è in grado di sconfiggere la guerra, essa riesce tuttavia, in qualche modo e forse in maniera illusoria, ad alleviarne il peso.

Nella sua opera Barskova mostra infatti come la creazione artistica possa regalare degli attimi di profondo conforto ma anche di rielaborazione e affermazione della propria esperienza che la natura stessa, indicibile, del trauma tende a negare. È la





speranza e insieme la dimostrazione che, come scrive Lidija Ginzburg in *Zapiski blokadnogo čeloveka* (“Leningrado. Memorie di un assedio”, 2011), attraverso la scrittura è possibile resistere e spezzare il cerchio (Peri 2017: 16). Il cerchio dell’assedio, il cerchio del trauma e il suo tempo circolare che si scontra con quello lineare della storia (Etkind 2013: 512). L’arte, sembra affermare Barskova, rende dicibile l’indicibile e riesce a fare anche qualcosa di più: riesce a far rivivere chi è stato spazzato via, dimenticato. Con il suo consueto sguardo poetico e con la sua capacità di penetrare l’interiorità dei personaggi, grazie a uno studio decennale della diaristica e della memorialistica dell’assedio, l’autrice riporta in vita come se fossero proprie le storie e le emozioni dei *blokadniki*, (ri)dà loro voce per mostrarli in tutta la loro umanità. Un’umanità che si manifesta nelle piccole cose della vita di tutti i giorni, che, nonostante l’eccezionalità della situazione, scorre con una sua routine fatta di stenti e malattia, incomprensioni e gelosie, ma anche di momenti di profonda bellezza. Sulla scena non ci sono eroi, ma uomini.

In antitesi rispetto a un discorso pubblico che in maniera sempre più pressante manipola il passato per trasformarlo in ideologia, che disumanizza gli uomini per farne degli eroi e dei martiri (o dei traditori e nemici), Barskova rivendica e difende un’altra visione della Storia. In questa visione non ci sono parole, tanto altisonanti quanto vuote, come patria o eroe. C’è la dignità di chi vive, soffre, ama e, certo, resiste e lotta, ma da uomo, più che da eroe. Ad oggi, l’assedio non smette di essere “un territorio altamente contestato” (Barskova 2014: 642), dal momento che l’ideologia putiniana fa ancora ampio uso dei mitologemi sovietici sulla Grande guerra patriottica e li mantiene in vita al fine di ottenere consenso, negando al tempo stesso qualsiasi spazio pubblico di discussione di quel passato (Cfr. Juliani 2017). Ogni tentativo di sviluppare una narrazione diversa, più articolata, più umana e basata sull’individuo, continua ad essere represso, così come viene represso qualsiasi discorso storico che, scevro di patriottismo grande

russo, tenti di fare luce sulle reali condizioni di vita dei *blokadniki* tra il 1941 e il 1944, e, più in generale, ogni riflessione sul costo reale della vittoria sovietica sul nazifascismo e sui crimini del regime sovietico. Significativa, a tal proposito, è stata la messa al bando di associazioni che operano in questo senso, come Memorial (Cfr. Roth 2021).

Se l’umanità viene soffocata dallo Stato a fini politici e la narrazione dell’individuo non trova spazio nel discorso pubblico, non è possibile liberarsi del passato, della guerra, del trauma. Proprio a causa di decenni di repressione, quel passato è rimasto in sospeso, ancora presente nell’aria della città, di quella Pietroburgo-Leningrado, come Barskova chiama San Pietroburgo (Cfr. Gordeeva 2023), infestata dallo spettro dell’assedio (Barskova 2014: 178). È proprio la negazione della memoria, scrive Alenksandr Etkind, a generare il cortocircuito e l’impasse, il ritorno di ciò che dovrebbe rimanere sepolto nel passato: “*nell’economia della memoria post-sovietica, dove le perdite sono enormi e i monumenti scarseggiano, i morti ritornano come non-morti*” (Etkind 2013: 513). In questo senso, l’opera di Barskova è anche una validazione della grandezza della letteratura e del suo ruolo, non solo artistico ma anche, in un certo senso, civile. Per ridare dignità a chi è stato dimenticato e messo a tacere, per esprimere l’indicibile, fare i conti con il passato in cui si è immersi, o da cui si è infestati, e andare avanti.

L’originale dell’estratto tradotto si trova in: Polina Barskova, Živye kartiny, Sankt Peterburg, Izdatel’stvo Ivana Limbacha, 2014, pp. 73-76.





Il Museo dell'Ermitage durante l'assedio. Fotografia scattata da B. P. Kudojarov tra il 1942 e il 1943.

Quadro quarto

Diario di un uomo delle caverne.

A tentoni. Gennaio

Sullo schermo in fondo alla scena appaiono e scompaiono (si dissolvono) gli appunti dal diario di Moisej; qualcuno sta scrivendo, ma come se lo facesse alla cieca; lettere e parole si sovrappongono le une sulle altre.

Moisej: Antonina, svegliati!

Totja: Oh, lasciami stare, su, per piacere, lasciami stare...

Moisej: *(estrae solennemente un taccuino dalle profondità dei suoi vestiti ridotti a brandelli.)* Ecco, adesso ti leggerò il mio diario!

Totja *(fiaccamente)*: Ma se non vedi più niente, Musen'ka, a che scopo? A che scopo tutto questo?

Moisej: Beh, voglio... per me è importante sapere cosa ne pensi! *(Tossisce. Poi legge con solennità.)* "Diario di un uomo delle caverne":

La brillantina brucia bene ed è odorosa, ma non illumina un bel niente, bisogna scrivere a tentoni. Oggi, dopo essere uscito a fatica da sotto le coperte verso le undici, ho trafficato per oltre un'ora con

un vasetto nuovo munito di stoppino (un pezzetto di ovatta). Ho imbrattato tutte le mani, i pennelli e il tavolino di rossetto, ma qualcosa non va: nelle mani non c'è più alcuna precisione.

Abbiamo fatto colazione alle undici circa, io un sorso di olio di pesce e due pastiglie di vitamina B, Tonja due cucchiari di sciroppo di pino. Un lusso.

Totja: A chi potrebbe mai interessare, Musja, quanti cucchiari di olio di pesce abbiamo mangiato? Quanti pannelli ci siamo rubati a vicenda...

Moisej: Come puoi dire una cosa del genere?

Totja: O che avremmo voluto rubare... ma non abbiamo rubato... ci siamo vergognati... oppure non ci sono bastate le forze... che miseria... non sarebbe meglio se tutto questo non fosse successo?

Moisej: Come se non fosse successo? Eppure... è successo!

Totja: Beh, ecco, facciamo finta che nessuno sappia... non sarebbe meglio che al nostro posto ci fosse il nulla, non sarebbe meglio di questa vergogna, di tutta questa schifosa vergo-o-ogna... non sarebbe meglio che dopo di noi nessuno veda questo orrore, che non lo conosca! Che tutto venga dimenticato, che sparisca.

Moisej: Perché? Oh no, ecco, ho trovato: dobbiamo scrivere tutto, tutto così com'è, Totin'ka. La verità e nient'altro che la verità!

Totja: Chissà perché non sono sicura che loro, dopo, avranno così tanta voglia di questa nostra verità...

Moisej: Come sarebbe a dire? Non la vorrà nessuno? Perché mai?

Totja: Sai, io e te non siamo proprio un gran bello spettacolo da vedere... non siamo un granché nemmeno come mummie: stato di conservazione insoddisfacente.





Moisej: Ah la mia donna di poca fede! Io invece sono sicuro che almeno qualcuno avrà voglia di conoscerla questa verità. Sono sicuro, bisogna annotare tutto per non lasciare che poi le loro, beh di quelli che verranno dopo di noi, le loro parole si appiccichino sopra alle nostre! Sopra a questi nostri giorni neri! In modo che dopo nessuno potrà dire di noi quello che vuole, quello che vogliono loro, dopo, più avanti, dopo, dopo di noi...

Totja: In che senso?

Moisej: Beh, che eravamo tutti eroi o tutte canaglie, o che soffrivamo sempre bene e dignitosamente o che non soffrivamo affatto... ecco, bisogna descrivere le cose così come sono: questa puzza, l'oscurità, il bugliolo, la debolezza, la paura... e poi eccoti, tu, proprio come sei: dolce, luminosa, esile, scarna...

Totja: Ah, tutta piena di pidocchi, affamata, cattiva...

Moisej: Sì, proprio così, le cose come sono, tutta questa puzza, tutta questa noia e questo tuo viso, così intelligente, così adorabile... giorno dopo giorno, fatto dopo fatto! Qui contano soltanto i fatti... in tutta la loro esattezza. E senza mettersi a frignare!

Totja: Mah...tu dici noia! Qua non ci si annoia mica. E chi frigna, qui? Io non sono una frignona e tu potresti mai essere un frignone per me? Tu sei Musja. Sei Achille, che di buchi ce ne ha mille! Con le galosce tutte bucate... mi preoccupa solo che cadi in continuazione... è ovvio che hai un tallone d'Achille...

Moisej: Ma che in continuazione, Totin'ka! Non serve esagerare! Me ne sono accorto: stai cercando di buttarti giù di spirito!

Totja: Tu, tesoro, invece ti butti giù con tutto il corpo... ti sei completamente frantumato l'anca! Non c'è salvezza qui...

Moisej: Totja, tu sei la mia salvezza! Ecco cosa ho appuntato, come sempre per precisione, una settimana fa:

Oggi cammino abbastanza bene. (*Ecco, senti un po' qua, cammino ab-bas-tan-za-be-ne*). Le automobili non odorano più di aghi di pino ma fanno di dolciastro, di quell'odore di appiccaticcio che si sente in pasticceria.

Totja: Beh, di cosa puzzeranno mai? Musja, avresti dovuto semplicemente scrivere che è passata la camionetta dei cadaveri... altri mezzi quasi non ce ne sono più...

Moisej continua a leggere:

Sono arrivato a casa in fretta e sono caduto in tutto una volta sola, ma mentre camminavo per il corridoio di servizio dell'Ermitage, nella sala dei vasi, sono precipitato a terra quattro volte.

Mi sono trascinato verso l'Accademia piano-piano. Sulle tracce delle automobili che circolavano.

Il gelo è bello quando c'è la brina, con un velo di nebbia. Sant'Isacco e il sole nella foschia. Sono caduto di nuovo, nello stesso punto in cui ieri mi sono rotto l'anca e il braccio.

Sullo schermo, i filmati dei cinegiornali dell'assedio con i pedoni sulla Prospettiva Nevskij. Moisej cammina lungo lo schermo, cade, si rialza, cade, si rialza, e così via per molte volte... si ferma e, cercando di restare in equilibrio, disegna nell'aria con una mano la sagoma della città. Continua a leggere:

Oggi ho disegnato con una mano, poi la mano si è ammalata, per poco non disegnavo con il naso, non vedevo niente. Ero così provato dallo sforzo del tratteggio, ma poi mi sono tirato su di morale e si è riacceso l'entusiasmo, mi sono sentito in sella.

Hop! Hop! Al galoppo!





Ecco, immagina, ho scritto proprio così: “Hop! Hop! Al galoppo!”

Moisej prova ad abbracciare Totja, a “ballare” con lei e a “giocare al cavallo”. Si muovono tristi e goffi. A intermittenza, come un disco che si blocca, risuona la melodia della Regina delle nevi.

Moisej: E poi ecco cosa ho scritto dopo:
È una bella cosa l’arte! Una cosa per cui vale la pena vivere!

Totja: Hai scritto proprio così? Fammi vedere... uhm... vale la pena, dici?... dici che ne vale la pena? Una bella cosa...

Moisej: Una bella cosa!

Totja: Iraklij diceva: “Quando guardo Cézanne e poi chiudo gli occhi non ho paura di niente, tutto diventa più leggero”. Per lui tutto diventava più leggero... sì, lui era così: le-e-e-ggero!

Moisej: Non voglio che mi dici queste cose, Antonina, non voglio sapere niente. Non osare più parlare di lui.

Totja: Che scemo. Non intendevo quello. Ho dimenticato quasi tutto...tutto... non mi ricordo più niente, non so niente, Musja. Dove sono le sigarette?

Fumano a lungo una sigaretta, con piacere, come se fosse un bacio, gemendo/grugnendo sia dal piacere che dal dolore: il loro dolore è costante, nessun movimento privo di sforzo. Moisej si sente rincuorato e continua a “disegnare” nell’aria con le mani fasciate: in una delle sue “zampette” c’è una sigaretta accesa e la usa per disegnare. Di nuovo, dovrebbe somigliare a una danza, ma distrofica: Moisej vuole e non vuole, può e non può spendere le proprie forze in questi “schizzi”, perché ogni movimento per lui è doloroso.

Totja: Moisej, dimmi, andrà tutto bene?

Moisej: Andrà tutto bene.

Totja: Cos’è, cos’è che potrà mai andare bene? Di che stai parlando?

Moisej: Per esempio, Adrian Leonidovič dice che hanno aperto un ospedale, là danno da mangiare alla gente! Hanno kaša in abbondanza! Pare ci sia anche una banja...

Totja: C’è, Musen’ka, ma non per noi. Noi non costruiamo carri armati. Siamo inutili. Che cosa stai disegnando adesso?

Moisej: Perché, non lo vedi?

Totja: Non saprei proprio.

Moisej: Beh, sei una sciocchina! Ecco il lungofiume, la fortezza di Pietro e Paolo, una guglia nella nebbia, mentre il sole tramonta e i cadaveri vengono portati via nei furgoni...

Sullo schermo compaiono le opere realizzate dai pittori dell’assedio, da Bobyšov, Glebova... raffigurano la città e hanno colori sgargianti.

Totja: Chissà se avranno preso i nostri dallo scantinato... Mi chiedo se si trovino insieme agli altri cadaveri nel furgone... Te lo chiedi anche tu?

Moisej: No, Totin’ka, io no... ma in tanti si domandano perché portarli via ora? A che scopo disturbarli? Se ne stanno lì così calmi, freddi, belli...

Totja: Incredibile! Quella stronza della Koncevič lì, vicino a Iraklij... sì, se in vita gli avessero detto, a lui con le sue eterne ballerine, le sue belle donne... con chi gli sarebbe toccato giacere ora... la Koncevič non ha fatto altro che denunciarci, tutto il tempo, fetente, ha scritto delazioni su di noi, su tutti, quella vecchia puttana!





Moisej (*ride debolmente*): Totik, di nuovo ti faccio una bella multa! E domani non ti darò nemmeno una sigaretta, ma passerò ore a elencarti tutte le osservazioni della Koncevič sui progressi del realismo socialista...

Totja: Ah beh! Allora anche io ti faccio una multa.

Moisej: Ecco! Bene! Hai ricominciato a parlare come la piccola brigantessa. Buon segno!

Totja: La piccola brigantessa non c'è più... sai, la vecchia Hansen, la traduttrice di Andersen dal danese, lei, dicono, anche lei... secondo Anna Pavlovna già a dicembre... pare abbia bruciato tutti i suoi libri, per scaldarsi... e con loro deve essersi bruciata anche *La regina delle nevi*... squagliata! Prendimi per mano, ragazzo Kaj. Stringimi.

Moisej: Non posso più stringere qualcosa come si deve, bambina... mi si sono congelate le mani... è come se si stessero rompendo.

Totja libera dagli stracci una mano lunga, elegante, magra, forte e la posa sul volto di Moisej.

Moisej: Totja... la mia Totja.

Tacciono. Moisej continua a leggere:

Non riesco a muovermi. Totja ha mescolato l'olio di pesce caldo e ha riposto il lumino nella borsa senza richiuderlo. Tutto il cherosene si è versato e ha inondato cinque pacchetti di sigarette. Ci siamo bofonchiati contro a vicenda, povera bimba mia! Totja si è sdraiata sulla brandina. A vedere quell'aspetto da bambina malata mi si spezza il cuore, ma lei non capisce, mi consola, dice che è solo un raffreddore.

Avevamo raggiunto il fondo o l'apice del marasma!

Per la prima volta non ero così sicuro che ce l'avremmo fatta...

Dimmelo... dimmelo! Dimmi che andrà tutto bene!

Totja è stesa sulla brandina, raggomitolata, con la testa sotto le coperte. Moisej le siede accanto e piano, lamentosamente, chiama/invoca/piagnucola: "Totja!"





Bibliografia:

- Alexander Etkind, *Warped Mourning. Stories of the Undead in the Land of the Unburied*, Stanford, Stanford University Press, 2013.
- Alexis Peri, *The War Within. Diaries from the Siege of Leningrad*, Cambridge MA, Harvard University Press, 2017.
- Mark Lipoveckij, “Is there Room for Diaspora Literature in the Internet Age?”, in Maria Rubins (ed.), *Redefining Russian Literary Diaspora, 1920-2020*, London, UCL Press, 2021, pp. 194-213.
- Polina Barskova, *Lebende Bilder*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2020.
- Polina Barskova, *Living Pictures*, London, Pushkin Press, 2022.
- Polina Barskova, *Living Pictures*, New York, New York Review Books, 2022.
- Polina Barskova, *Živye kartiny*, Sankt Peterburg, Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 2014.

Sitografia:

- Andrew Roth, “Russian court orders closure of country’s oldest human right group”, *The Guardian*, 2021: <https://www.theguardian.com/world/2021/dec/28/russian-court-memorial-human-rights-group-closure> (ultima consultazione: 30/12/2024).
- Katerina Gordeeva, “Skaži Gordeevioj”, *Polina Barskova: Výchili te, komu bylo na čto operat'sa*, 2023: <https://www.youtube.com/watch?v=9iI2IYWek3Q> (ultima consultazione: 30/12/2024).
- Michael Juliani, “Interview. Polina Barskova. I’m Interested in Subterranean Culture That Says ‘I will trick you’ to official culture, ‘I will play you’”, *BOMB Magazine*, 2017: <https://bombmagazine.org/articles/polina-barskova/> (ultima consultazione: 30/12/2024).
- Mike Medeiros, “Can art fight war?”, *Hampshire’s non satis scire magazine*, Summer 2016: <https://www.hampshire.edu/news/can-art-fight-war> (ultima consultazione: 30/12/2024).





“Sappiamo soffrire e raccontare come soffriamo”: il dolore femminile in “La guerra non ha un volto di donna”.

Eleonora Smania

Abstract

“We Can Suffer and We Know How to Tell It”: Female Pain in “The Unwomanly Face of War”

One of the most relevant figures in the international contemporary literary field is Svetlana Aleksievich. Belarusian journalist and writer, she is known for her polyphonic narration in her, such as *Chernobyl'skaya molitva* (“Chernobyl’s Prayer”, 1997), and for describing the hardships and sufferings people experienced during the Soviet and Postsoviet era. Her harsh critique towards all past and present forms of regime and her aim to provide the narration of historical facts devoid of any influence from the authorities made her a controversial character for the Soviet censorship and the Lukashenko’s Belarusian government. Aleksievich’s first literary publication, *U vojne ne zhenskoe litso* (“The Unwomanly Face of War: an Oral History in World War, 1985) is a unique depiction of the Second World War, as all the testimonies reported by the journalist are from women who took part in the conflict. The importance of this work not only resides the authentic portrait of the misery caused by the conflict, but also on introducing the main features of Aleksievich’s poetics. This article focuses on *U vojne ne zhenskoe litso* by analysing some specific excerpts in order to understand what makes it so unique and groundbreaking.

Se si dovessero elencare i nomi di coloro che hanno contribuito in maniera rilevante ad arricchire il panorama letterario contemporaneo internazionale attraverso le proprie pubblicazioni, non si potrebbe non includere il nome di Svetlana Aleksievich. Nata nel 1948 in Ucraina da padre bielorusso e madre ucraina, Aleksievich è una giornalista, scrittrice e cronista bielorusa vincitrice nel 2015 del premio Nobel per Letteratura e conosciuta per aver raccontato i momenti più drammatici della storia sovietica e russa contemporanea attraverso “i suoi scritti polifonici, monumento alla sofferenza e al coraggio dei nostri tempi”. Oltre alle sue pubblicazioni giornalistiche, di grande importanza è il ciclo di prosa documentale da lei chiamata *Golosa Utopii* (“Le voci dell’Utopia”), di cui fanno parte *U vojne ne zhenskoe lico* (“La guerra non ha un volto di donna, l’epopea delle donne sovietiche nella Seconda guerra mondiale”, 1985), *Poslednie svideteli* (“Gli ultimi testimoni”, 1985), *Cinkovie malčiki* (“Ragazzi di zinco”, 1989), *Začarovannye smert’ju* (“Incantati dalla morte. Romanzo documentario”, 1993), *Černobyl’skaja molitva. Chronika buduščego* (“Preghiera per Chernobyl’. Cronaca del futuro”, 1997) e *Vremja sekond-hënd* (“Tempo di seconda mano”, 2013). Nel 2022 in Italia il ciclo è stato diviso a livello tematico, edito e pubblicato in lingua italiana dalla casa editrice Bompiani nei due volumi *Opere. Guerre e Opere. Tornare al cuore dell’uomo*.

L’aspra critica nei confronti dei regimi e la determinazione nell’offrire una narrazione libera da qualsiasi rielaborazione, hanno da sempre reso la giornalista un personaggio scomodo e controverso sia prima che dopo il crollo dell’Unione Sovietica. La sua forte opposizione al regime dittatoriale instaurato da Lukašenko le è infatti valsa la messa al bando dei suoi libri, le accuse di essere un agente straniero al servizio della CIA e il conseguente allontanamento dalla Bielorussia. Nonostante ciò, la volontà di raccontare la natura umana nella maniera più autentica e veritiera possibile non si è mai affievolito. Definita “donna-orecchio” durante





il conferimento del premio Nobel, la cronista ha da sempre percepito la necessità di mettere su carta i racconti e le voci della gente comune, rifiutando qualsiasi manipolazione della narrazione da parte di qualsiasi fattore esterno – in particolare gli intenti propagandistici dei regimi, interessati a diffondere i lati della storia a loro più congeniali – che andasse a minarne la purezza e la genuinità.



Un primo esempio concreto di tale necessità è l'opera *La guerra non ha un volto di donna*, edita e pubblicata in italiano nel 2015 con la traduzione di Sergio Rapetti. In occasione della sua prima pubblicazione letteraria in prosa, la scrittrice ha raccolto le testimonianze di alcune donne sovietiche che hanno vissuto in prima persona la Seconda guerra mondiale. Il titolo menzionato rappresenta per diversi motivi un punto di svolta fondamentale nel percorso letterario di Aleksievich: oltre a costituire il punto di partenza del ciclo letterario *Golosa Utopii* e a narrare le vicende del secondo conflitto mondiale attraverso una prospettiva diversa da quella narrata, *La guerra non ha volto di donna* racchiude le principali caratteristiche della visione artistica di Aleksievich, che si riscontreranno nelle pubblicazioni a seguire. Lo scopo principale dell'articolo sarà quello di analizzare come la sua prima opera sia stata fondamentale nel delineare i principi essenziali alla base della sua poetica.

Il primo capitolo del ciclo *Golosi Utopii* viene definito dalla scrittrice stessa come *roman golosov* (“romanzo delle voci”). Il termine scelto non evidenzia solo la natura corale della pubblicazione, ma ne suggerisce in maniera implicita anche la struttura compositiva originale e al di fuori dei canoni della classica prosa narrativa; per questo motivo risulta erroneo considerare *La guerra non ha un volto di donna* un romanzo. Per comprendere l'opera di Aleksievich è importante contestualizzare l'evoluzione del genere esplorato dall'autrice. Nel suo articolo “La prosa documentale di Svetlana Aleksievich, tra reportage e memoir collettivo”, Iryna Shylnikova introduce una riflessione sul concetto di “prosa documentale” e mostra come nella storia della letteratura russa l'evoluzione del genere si sia basata sia sulla contrapposizione che sulla interrelazione tra fiction e realtà. Shylnikova sostiene che prima del Novecento con il termine *dokumental'naja proza* (“prosa documentale”) ci si riferiva alle memorie, agli appunti e diari di autori la cui produzione autobiografica veniva considerata rilevante non solo a livello contenutistico, ma “anche per l'intrinseco valore artistico” (Shylnikova 2023: 2). Fu durante il XX secolo, epoca di grandi sconvolgimenti sociali, culturali e storici, che questo genere letterario fu soggetto a una costante evoluzione. Nella produzione letteraria simbolista – i cui principali rappresentanti erano conosciuti per la loro necessità di sperimentare e la forte tendenza di rottura dalla tradizione letteraria precedente –, la vita biografica stessa costituiva un vero e proprio atto creativo in sé e fonte creatrice di fatti letterari; il principio della *žiznetvorčestvo* non si basava sulla contrapposizione del reale con il fittizio, tutt'altro. La vita era talmente straordinaria e al di fuori degli schemi al punto da essere riconosciuta come creazione artistica spontanea. Tuttavia, con le due guerre mondiali e l'ascesa dei soviet – quando la letteratura di regime divenne strumento propagandistico di affermazione (attenzione, non di descrizione o narrazione) della realtà instauratasi a seguito della Rivoluzione d'Ottobre – gli scrittori e scrittrici non affiliati al regime iniziarono sempre





più a sfruttare il testo letterario per esprimere e testimoniare gli orrori, le sofferenze e le repressioni subite, dando maggiore centralità all'elemento documentale e al dato reale. La sperimentazione e la presenza dell'autore iniziavano a lasciare gradualmente spazio alla prospettiva della gente comune coinvolta nella stesura della pubblicazione. Questa nuova tendenza portò all'evoluzione della *dokumental'naja proza* nella *literatura fakta*, la letteratura del fatto. A partire dagli anni Settanta, autori come Ales' Adamovič, Janka Bryl' e Vladimir Kolesnik focalizzarono l'attenzione sulle testimonianze del popolo che aveva vissuto in prima persona i drammatici eventi legati ai due grandi conflitti mondiali del Novecento (Shylnikova 2023: 4), una narrazione in contrapposizione con quella dominante imposta dall'alto. Tale prosa, nella quale la parola viva veniva trasmessa tramite stralci di interviste, conversazioni, monologhi e aneddoti, è stata negli ultimi anni persino considerata appartenente a un sub-genere della *literatura fakta*, individuato attraverso diverse denominazioni, come il *dokumental'nyj monolog* ("monologo documentale"), la *svidetel'skaja literatura* ("letteratura testimoniale") oppure con la denominazione di *oral'naja istorija* ("storia orale") (Shylnikova 2023: 5). Sarà in seguito Aleksievič che, ispirata dalle opere di Adamovič e Bryl', assimilerà e rielaborerà i principi alla base della *literatura fakta* nella propria produzione attraverso la propria prospettiva.

Un elemento comune in tutti i romanzi appartenenti al ciclo è infatti la commistione tra la struttura del romanzo e quella del reportage, tra l'aspetto letterario e il dato documentale e – soprattutto – tra la narrazione dell'autrice con quella delle donne coinvolte.

Attraverso la sua scrittura efficace e brillante, le riflessioni dell'autrice s'intrecciano con le voci intervistate; il letterario e il reale sono entità che coesistono una in funzione dell'altra, in quanto la bellezza estetica e contenutistica dell'elemento

letterario scaturisce dalla semplicità del fatto reale riportato. Più la persona è genuina e schietta, maggiore è la sua forza espressiva e la scrittrice è positivamente stimolata.

“Ho avuto il modo di constatare che le persone più sincere sono quelle semplici: infermiere, cuoche, lavandaie... Per spiegarlo in modo più preciso: le parole per raccontare le trovano in sé stesse e non in giornali o nel libro che hanno letto – non presso altri. Le traggono esclusivamente dalle proprie sofferenze e vicissitudini.” (Aleksievič 2015: 11)

È proprio tale forza espressiva delle umili donne che affascina la giornalista, la quale ascolta – senza mai esprimere alcun giudizio valutativo, non essendo quello l'obiettivo – e riflette. Questa forza espressiva, che dona anche maggiore efficacia alla narrazione polifonica, è dovuta anche al forte desiderio di condividere e comunicare. Tale desiderio è ben radicato nei valori comunitari con i quali le donne sovietiche sono cresciute, che fossero russe, ucraine, bielorusse, tagike, ossia “gente comunitaria, propensa a condividere sia la felicità che le lacrime” (Aleksievič 2015: 12), che ha imparato a soffrire e a raccontare la propria sofferenza. Il dolore è parte integrante della vita, semplifica e riduce tutto all'osso. Se si soffre, si è in grado di vedere l'essenza degli eventi e di raccontare senza basarsi su complesse strutture mentali o ideologie raffazzonate.

Osservando dalla prospettiva femminile gli eventi della Seconda guerra mondiale, il risultato è una visione del fenomeno storico più sfaccettata e complessa rispetto alla narrazione ufficiale sovietica e quella di stampo patriarcale viene messa in secondo piano o deliberatamente ignorata.

La guerra raccontata dalle donne non è costellata di battaglie epiche, strategie vincenti o individui straordinari. Non appare alcuna celebrazione delle soldatesse e tiratrici che si distinsero durante il conflitto e nemmeno innegi





alla forza dell'invincibile armata sovietica pronta a morire per difendere la patria dagli invasori nazisti; non si parla di *“quello che è successo davanti a Mosca o davanti a Stalingrado, la descrizione delle operazioni belliche, i nomi dimenticati di quote e alture conquistate”* (Aleksievič 2015: 63). Il ritratto che ne emerge è profondamente diverso. A tal proposito, l'autrice stessa precisa nelle pagine introduttive al romanzo che cosa vuole raccontare e da cosa invece vuole assolutamente prendere distanze. Le primissime pagine del libro si aprono infatti con una moltitudine di dettagli storici e dati statistici snocciolati inerenti alla partecipazione delle donne alla guerra nel corso della Storia, tratti da una conversazione con uno storico non specificato. Nel breve estratto riportato, si può notare una implicita associazione tra il coinvolgimento attivo della popolazione femminile negli eventi bellici del Novecento con l'affermazione dell'indipendenza femminile. La popolazione femminile riesce a entrare e a dominare un campo prettamente dominato dalla controparte maschile.

“Nell'esercito sovietico quasi un milione di donne ha prestato servizio nelle varie specialità, comprese quelle più 'maschili'. È anche emerso un problema linguistico: per termini come 'carrista', 'soldato di fanteria', 'mitragliere' non esisteva ancora il corrispondente genere femminile, perché si trattava di attività che mai prima di allora avevano coinvolto donne. Così le parole femminili erano nate allora, in guerra...” (Aleksievič 2015: 6)

L'approccio asettico e puramente storiografico riportato come introduzione al romanzo non considera le implicazioni e le conseguenze dei fenomeni descritti sulla quotidianità, trasmettendo una visione riduttiva della Storia. Ci furono molte donne che divennero tiratrici scelte e che si arruolarono nei ranghi dell'esercito sovietico come aviatrici, carriste e soldatesse; tuttavia, nei racconti e negli aneddoti raccolti dalla cronista bielorusa, la guerra non viene mai descritta come un momento di liberazione e di riscatto da una società

profondamente patriarcale. Non viene narrata solo la guerra vissuta in prima linea, ma anche quella vissuta dalle infermiere, dattilografe, radiotelegrafiste, cuciniere e da chi attendeva i mariti e i figli a casa e tentava di sopravvivere ai morsi della fame e alla distruzione dilagante. Scopo principale di Aleksievič è seguire le tracce *“della vita interiore”*, comprendere che cosa le sue intervistate hanno veramente visto e compreso in quegli anni, che cosa hanno scoperto della vita e della morte, dare finalmente spazio alle loro testimonianze.

“Voglio parlare! Parlare! Vuotare il sacco! Finalmente vogliono ascoltare anche noi. Abbiamo taciuto per così tanti anni, perfino tra le pareti di casa. Per decenni. Il primo anno dopo essere tornata dalla guerra parlavo e parlavo. Ma nessuno mi ascoltava. Così ho smesso... Hai fatto bene a venire. L'ho sempre aspettato... prima o poi, ne ero certa... qualcuno doveva venire.” (Aleksievič 2015: 65)

Con lo scoppiare della Grande guerra patriottica, si era creata una dimensione alternativa, una *“quotidianità altra”* dove il terrore, l'orrore e la crudeltà umana diventavano nuove costanti. Il desiderio di difendere la propria casa e le persone care, alimentata dalla pervasiva propaganda che invitava i cittadini e le cittadine sovietiche a prestare servizio al fronte e a contribuire alla causa, si scontrava con i brutali scenari di morte e disperazione. Come racconta Elena Pavlova Jakolevleva, ai tempi infermiera, c'era chi – come lei – non riusciva a sopportare tale vista:

“Era la fine del 1941... Non solo gli ospedali, ma anche le scuole e i circoli ricreativi erano stracolmi di feriti. In febbraio ho lasciato l'ospedale, anzi sono scappata, ho disertato, è questa la parola. Senza documenti, senza niente, ho preso il volo su un convoglio sanitario. Ho lasciato un biglietto: 'Oggi sono di turno ma non aspettatemi. Parto per il fronte.' E nient'altro...” (Aleksievič 2015: 71)





Un elemento onnipresente nei racconti riportati è il dolore esperito. La vita è indissolubilmente legata al dolore ed è proprio durante la guerra che l'essere umano si mette completamente a nudo, in quanto le sofferenze e gli orrori vengono amplificati maggiormente. In questa nuova quotidianità, luogo di frontiera tra l'umano e l'inumano, gli uomini e le donne convivono con il male, abituandosi gradualmente alla sua presenza. Marija Ivanovna Morozova, ai tempi tiratrice e caporale, racconta di quando uccise per la prima volta un uomo durante una missione e di come dovette scendere a patti con la nuova realtà che si era posta dinnanzi a lei:

“E dentro di me qualcosa si opponeva. Mi impediva di agire. Ma poi ho ripreso il controllo e ho tirato il grilletto... Lui ha agitato le braccia nell'aria ed è caduto. Forse morto o forse ferito, non saprei. Ma subito dopo sono stata presa da un tremito ancora più violento e un terrore non più indefinito: quello di aver ucciso. Io, ho potuto uccidere un essere umano?! Eppure dovevo abituarci a quell'idea. Sì... in poche parole, fare l'abitudine all'orrore!” (Aleksievič 2015: 51)

La nuova quotidianità porta gli esseri umani a desensibilizzarsi al male, la possibilità di togliere la vita a un altro uomo diventa un'azione automatica, quasi meccanica.

Come si può condurre una vita normale con le persone che si ama quando ci si trova in un mondo dove gli uomini e le donne devono commettere atti atroci per sopravvivere? Questo è il dilemma che sorge nella narrazione delle figlie, sorelle, mogli e madri che s'aggrappano all'affetto e all'amore verso le persone a loro care per riuscire ad andare avanti. C'era chi, come la capopilota aviatrix Antonina Grigor'evna Bondarëva, cercava di barcamenarsi tra gli obblighi militari e i doveri materni verso la figlia a suo carico in seguito alla scomparsa del marito:

“La mattina la chiudevo in baracca, le lasciavo una scodella di semolino da mangiare e alle quattro stavo già volando. Rientravo verso sera e la trovavo – che avesse mangiato o no – tutta impasticciata di kaša. Non piangeva neanche più, e mi guardava solo in silenzio. Aveva gli occhi grandi grandi, come quelli di mio marito...” (Aleksievič 2015: 74)

Alcune donne, come Ljubov' Arkad'evan Čarnaja racconta, arrivavano al punto di abortire nonostante fosse ritenuta una pratica illegale. Non riuscivano a portare avanti la gravidanza, come potevano d'altronde *“dare la vita in mezzo alla morte?”* (Aleksievič 2015: 85). Altre si ritrovavano a crescere i propri figli in condizioni estreme. Di grande impatto è la testimonianza della staffetta Marija Timofeevna Savickaja-Radjukevič, che racconta della sua tribolata vita da madre partigiana in zone occupate da soldati tedeschi:

“Nel 1943 ho messo al mondo mia figlia...[...] Ho partorito in una zona paludosa, su una lettiera di fieno. Asciugavo i suoi pannolini lavati riponendoli in seno, poi glieli rimettevo intiepiditi dal calore del mio corpo. Attorno era tutto un incendio, bruciavano i villaggi insieme alla gente che ci viveva.” (Aleksievič 2015: 89)

Un'altra battaglia interiore che accomunava gran parte delle donne in quegli anni era quella per il mantenere il proprio corpo integro. Nelle numerose interviste condotte, l'elemento corporeo è un punto tematico centrale; bisogna infatti ricordare che moltissime ragazze che si arruolarono erano giovanissime, tra i 16 e i 18 anni. Alcune di loro assisterono per la prima volta all'arrivo del menarca nel campo di battaglia. Tante giovani videro il proprio corpo crescere, cambiare, soccombere alla fatica e venire ferito e mutilato. La guerra aveva avuto ripercussioni concrete nella loro vita, cambiandone irreversibilmente la mente, il corpo e lo spirito.





“A diciannove anni sono stata decorata ‘al valore’. A diciannove anni avevo i capelli bianchi. A diciannove anni, durante quella che sarebbe stata per me l’ultima battaglia, ho avuto entrambi i polmoni perforati dalle pallottole, e una è passata tra le due vertebre paralizzandomi le gambe.” (Aleksievič 2015: 80)

La Grande guerra patriottica raccontata in *La guerra non ha volto di donna* non è fatta di trofei e medaglie, ma di fango, sangue, sporcizia, biancheria intima, pidocchi e carestia. Questo ne è il volto autentico che Svetlana Aleksievič è riuscita a ritrarre attraverso le voci delle sue atipiche protagoniste, ignorando le richieste dei censori di edulcorare ed eliminare gli estratti più scomodi e scabrosi.

Quest’opera corale è, in conclusione, fondamentale in quanto racchiude i punti focali della poetica della scrittrice, primo fra tutti la visione della Storia come un fenomeno corale nel quale l’individuo costituisce una delle molteplici voci che partecipano attivamente, l’importanza del ruolo svolto dal dolore nel rendere efficace la narrazione e la sua interconnessione con la natura femminile.

Bibliografia:

Iryna Shylnikova, “La prosa documentale di Svetlana Aleksievič, tra reportage e memoir collettivo”, in *Polono Italica Fabrica Litterarum*, Vol. 6, No. 2, 2023, pp. 1-8.

Svetlana Aleksievič, *La guerra non ha volto di donna*, Bergamo, 2015. Traduzione di Sergio Rapetti.

Sitografia:

“Svetlana Aleksievič, l’umiltà e il raccontare la vita”, intervista di Martina Napolitano all’autrice:

<https://www.balcanicaucaso.org/aree/Ucraina/Svetlana-Aleksievic-l-umilta-e-il-raccontare-la-vita-196808>

(ultima consultazione 19/11/2024),

Nobel Prize Literature in 2015, sezione dedicata a Svetlana Aleksievič:

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/summary/> (ultima consultazione 25/11/2024).





Tra bianchi e rossi: le sfumature della guerra civile in “Broneparochody” di Aleksej Ivanov

Anna Sokolova

Abstract

Between Whites and Reds: The Shades of Civil War in Aleksej Ivanov’s “Broneparokhody”

In *Broneparochody* (“The Armoured Steamers”, 2013) Alexei Ivanov exposes the tragic and absurd nature of the Russian Civil War, a conflict that ruthlessly fractured the nation. The war compelled individuals to take sides, splitting society into two irreconcilable factions – the Whites and the Reds – each unwavering in its belief in its own righteousness. Amid this vortex of violence, countless people were swept into the struggle against their will, some even aboard ships that had once symbolized progress, unity, and cultural exchange but were now transformed into armored instruments of death. In the novel, these ships serve not only as a stark metaphor for war but also as a reflection of the people caught within it – shackled by the “armor” of circumstances, stripped of agency, and forced into submission. The individual ceases to exist as a person, losing independence and identity, becoming instead a faceless cog in the vast, impersonal machinery of war. This symbol of dehumanization underscores how aspirations and humanity are crushed beneath the weight of unrelenting violence, leaving no space for reflection, empathy, or resistance.

Nelle opere di Aleksej Ivanov, cresciuto sulle rive del fiume Kama in una famiglia di ingegneri navali, l’acqua emerge come un simbolo poliedrico, un elemento che pervade i suoi lavori, fungendo da cornice e, al contempo, da cuore delle narrazioni. Il fiume, infatti, non si limita a essere un mero elemento geografico, ma assume la forma di una forza vitale e inarrestabile che accompagna, sfida e trasforma i protagonisti delle sue storie: la presenza della natante in *Korabli i galaktika* (“Le navi e la galassia”, 1992), la zattera che trasporta il geografo Viktor Služkin e i suoi studenti in *Geograf globus propil* (“Il geografo si è bevuto il mappamondo”, 1995), la fragile barca su cui il principe Michail solca il cuore di Parma in *Serdce Parmy* (“Il cuore di Parma”, 2003), la campagna fluviale in *Message: Čusovaja* (“Message: Il fiume Čusovaja”, 2007), il tram fluviale sul Volga che si trasforma in una prigione per vampiri in *Pišeblok* (“Pišeblok: il campo estivo maledetto”, 2018), fino ai fiumi che fluiscono tra le pagine di *Zoloto Bunta* (“L’oro della rivolta”, 2005) e *Tobol* (“Tobol”, 2016-2018). L’acqua continua a circolare ininterrotta anche nel recente romanzo *Broneparochody* (“I piroscafi corazzati”, 2023), strettamente intrecciato al successivo lavoro documentario *Rečflot* (“La flottiglia fluviale”, 2024), in cui l’autore riscopre un’intera civiltà fluviale, sollevandola dal fondale della storia come un relitto sommerso.





In *Broneparochody* la narrazione si snoda lungo il fiume Volga e i suoi affluenti Kama e Oka, le cui correnti diventano testimoni silenziosi di una realtà in frantumi – tra Nižnij Novgorod, Kazan', Samara, Perm', Ufa, Omsk – destinata a dissolversi nell'inarrestabile fluire del tempo. Le imbarcazioni che solcano questi fiumi – piroscafi, chiatte, rimorchiatori, cannoniere e molte altre – hanno una loro vita: sono entità animate. Ciascuna di esse rivela la propria identità e personalità, che si manifestano nei loro nomi, nelle storie che portano con sé e nei ruoli che svolgono all'interno del romanzo. Sulle rive e nelle acque, queste imbarcazioni convivono con una moltitudine di personaggi, tanto immaginari quanto reali, tra cui figure storiche come lo zar Michail, Lev Trockij, Aleksandr Kolčak, Gavril Majsnikov. Insieme, contribuiscono a creare una struttura narrativa complessa e stratificata, che richiama opere quali *Guerra e pace* (1867) di Lev Tolstoj, *Il placido Don* (1928) di Michail Šolochov e lo stesso *Tobol* (2016-2018) di Aleksej Ivanov. Pur appartenendo a contesti sociali e ideologici diversi, condividono non solo lo stesso periodo storico – quello della guerra civile (1918-1922) – ma anche temi ad essa strettamente legati: il conflitto tra bianchi e rossi, il ruolo cruciale dell'ingegneria navale e della navigazione, lo sfruttamento dei giacimenti petroliferi e la ricerca dell'oro zarista.

Si trattava di un periodo di trasformazioni radicali; la vita subì un cambiamento profondo, anche se non tutti ebbero il tempo o la possibilità di comprenderne appieno la portata. Le industrie civili vennero riorganizzate secondo le nuove direttive delle autorità sovietiche, e le persone furono costrette a adattarsi a una realtà in continua evoluzione, che mutava sotto la spinta di forze politiche ed economiche. L'8 febbraio 1918 Lenin firmò un decreto che sanciva la nazionalizzazione dell'intera flotta. Con questo atto, tutte le imprese di navigazione – incluse le società per azioni, le società in nome collettivo, le case commerciali e le proprietà dei grandi imprenditori, nonché quelle dei proprietari di navi marittime e fluviali impiegate

nel trasporto di merci e passeggeri – insieme a tutti i beni mobili e immobili ad esse legati, furono dichiarate proprietà nazionale: “Dopo la nazionalizzazione, il traffico passeggeri sul Kama cessò quasi del tutto, ma né la campagna né la città potevano sopravvivere senza il commercio” (Ivanov 2023: 13).

L'interruzione del regolare scambio commerciale e dei trasporti, causata dalla riorganizzazione della flotta, mise in evidenza la contraddizione fondamentale del periodo: mentre il controllo statale veniva progressivamente imposto, l'economia nazionale versava in gravi difficoltà, peggiorate successivamente dalle conseguenze della guerra: “Nell'estate del 1918, una rivoluzione mortale si sollevò lentamente dalle rovine della sua vita precedente, come un mostro orribile che emergeva dalle macerie di un naufragio” (Ivanov 2023: 7). Le risorse, i mezzi di trasporto e l'accesso ai mercati furono riorganizzati, mentre, parallelamente, vennero progressivamente annullati i beni e lo status di molte persone, travolte da un cambiamento che distrusse ciò che sembrava eterno. Le solide strutture sociali e le certezze economiche crollarono in un istante, lasciando al loro posto un vuoto colmo di incertezze e paure. Se alcuni si trovarono di fronte a un punto di non ritorno, incapaci di adattarsi alla nuova realtà, altri approfittarono degli errori altrui, cogliendo ogni opportunità offerta dalla situazione. Si agiva con un opportunismo che sfiorava il cinismo, sfruttando la guerra come una possibilità per perseguire i propri fini personali, trasformando quella che doveva essere una lotta ideologica tra bianchi e rossi in una corsa spietata per il potere e il profitto:

“«La Shell le sta facendo un'offerta, signora Stakcheeva, disse Golding con un sorriso sottile. Dopo tutte le denazionalizzazioni a Samara e Baku, i nostri commissari e i rappresentanti delle borse valori valuteranno il nuovo valore della società Po Volga in base alle navi rimaste, e quindi concorderemo di scambiare la sua partecipazione nella società con una pari partecipazione nella





Russkij Groznyj standart. Perderà molto, ma per colpa dei bolscevichi, non nostra. Tuttavia, in seguito, le sue proprietà e i suoi dividendi saranno protetti dalla piena forza dell'Impero britannico [...]»

«Cosa significa tutto questo?», Ksenia Alekseevna era confusa.

«Stiamo vendendo la nostra compagnia di navigazione a 'Shell'» spiegò Innokentij.

«È giusto?», chiese ingenuamente Ksenia Alekseevna.

«I bolscevichi hanno ucciso la nostra attività, mamma. La Shell ci sta facendo un favore. Ora non saremo più una compagnia di navigazione russa, ma produttori di petrolio britannici. [...]

Gentile Ksenija Alekseevna, la società Po Volga appartiene già formalmente alla Shell. Nel 1912, la Shell acquisì la società Mazut, e due anni dopo, suo defunto marito unì la sua compagnia con Mazut. Sarebbe estremamente vantaggioso per voi scambiare le vostre azioni della Po Volga con quelle della Standard. La Standard probabilmente recupererà presto i suoi profitti [...], mentre la vostra compagnia di navigazione si riprenderà solo dopo che i bolscevichi saranno stati scacciati dal Volga.» (Ivanov 2023: 97)

Così, il conflitto che avrebbe dovuto plasmare il futuro della nazione si trasformò, in realtà, in un terreno fertile per numerosi interessi economici, politici e geopolitici. Un esempio emblematico di questa dinamica fu quello della Branobel, una delle più grandi compagnie petrolifere dell'epoca. Fondata dai fratelli Nobel tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, la Branobel si affermò come uno dei colossi industriali che trasformarono l'economia russa, proiettando il paese sulla scena internazionale. Le sue raffinerie e i pozzi a Baku, Chazar e Groznyj non erano solo una risorsa economica vitale, ma anche un punto strategico di potere. Tuttavia, con il crollo dell'impero zarista e l'ascesa dei bolscevichi, la compagnia dovette affrontare non solo l'ostilità delle nuove autorità sovietiche, determinati a nazionalizzare tutte le risorse e a rompere il potere economico delle

vecchie élite, ma anche la concorrenza di potenze straniere desiderose di controllare il mercato petrolifero. La guerra civile, con la sua discontinuità, alleanze mutevoli e battaglie incessanti, rendeva la situazione ancora più incerta. In tale contesto, il petrolio diventava non solo una risorsa, ma un obiettivo strategico per tutti gli schieramenti in lotta. Alla fine, la Branobel fu nazionalizzata, sancendo la fine di un'era per l'industria privata del petrolio in Russia e segnando l'inizio di un controllo statale che avrebbe trasformato per sempre il settore energetico del paese.



Gli impianti della Società per Azioni per la Produzione di Petrolio dei Fratelli Nobel, nota come Branobel, situati a Baku. La fotografia, risalente al 1903, fa parte della collezione del chimico svedese Albert Werner Cronquist.

Mentre le grandi potenze si scagliavano in una lotta feroce per difendere e ampliare i propri benefici economici, politici e geopolitici, la popolazione comune si trovava ad affrontare una fame implacabile che si abbatté lentamente ma inesorabilmente, raggiungendo il suo culmine tra il 1921 e il 1923 e provocando 5 milioni di vittime. La situazione peggiorava di giorno in giorno: le epidemie si diffondevano, le terre erano devastate dalla guerra civile, dalla siccità e da fattori climatici avversi, mentre le tasse e altre difficoltà economiche impedivano la produzione di risorse sufficienti per sfamare la popolazione. In questo contesto, la mancanza di cibo divenne una questione di sopravvivenza non solo per le





famiglie, ma per l'intera nazione, minacciando la stabilità dello Stato. Nel 1918, Lenin ordinò l'invio di marinai, soldati e operai rivoluzionari sulle rive del Volga e del Kama, con l'obiettivo di sottrarre con la forza il grano ai contadini. Senza quel grano, la macchina da guerra sovietica non sarebbe riuscita a proseguire, né l'industria avrebbe potuto sopravvivere, né tantomeno le grandi città, che dipendevano dai rifornimenti alimentari per non collassare. La requisizione forzata che, alla fine, si trasformò in una violenza incontrollata: *“Fu allora che a Gan'ka venne un'idea: utilizzare pontoni, rimorchiatori e piroscafi [...] per creare una flottiglia della Čeka. Una flottiglia [...] con sbarchi, mitragliatrici e cannoni, sarebbe in grado di raccogliere tutto il pane necessario per un intero esercito.”* (Ivanov 2023: 72)



Così, la lotta per la sopravvivenza – da un lato contro la fame, dall'altro per difendere gli interessi – divenne il contesto in cui si consumava la guerra. Una guerra in cui Ivanov non traccia confini netti tra giusto e sbagliato, evitando di idealizzare o demonizzare le forze in gioco. Al contrario, l'autore narra una realtà complessa, sfaccettata e ambigua, dove le motivazioni individuali sono molteplici e sfumate. I personaggi, che si trovano a combattere sia dalla parte dei rossi che dei bianchi, non sono figure monolitiche, ma uomini e donne spinti da ragioni diverse, spesso in conflitto tra loro, e talvolta persino discordanti.

Fin dalle prime pagine, i rossi vengono rappresentati come bestie, un'immagine che suggerisce un parallelismo con l'opera di Marija Stepanova *Vojna zverej i životnyh* (“La guerra delle bestie e degli animali”, 2015): creature brutali, prive di scrupoli, che agiscono con una violenza irrazionale e infrenabile, spinti dal fuoco della guerra. Sebbene questa violenza possa sembrare cieca e senza motivo, trova una spiegazione – seppur non una giustificazione – nel contesto sociale da cui scaturisce: il proletariato, una classe lavoratrice che finalmente ottenne l'opportunità di prendere il potere e realizzare i propri sogni di libertà e giustizia, dopo aver a lungo vissuto nell'oppressione. Non erano intellettuali né scienziati, ma uomini e donne comuni, spesso privi di istruzione, spinti da un'ideologia che consideravano l'unica via percorribile per cambiare un ordine sociale che per loro era sbagliato. Le azioni urgenti e frenetiche non facevano altro che confermare la pressione di un'epoca che sembrava sull'orlo di esaurirsi, come se temessero di essere ricondotti di nuovo a una condizione di subordinazione e sfruttamento, permeata dal sudore, dalla povertà e dalla vergogna del passato. Questo sentimento di urgenza si trasformò, alla fine, in una ferocia devastante e inarrestabile, che travolgeva tutto e tutti. Nel caso di Gan'ka, personaggio ispirato a Gavril Mjasnikov, operaio e rivoluzionario, questa brutalità divenne l'unico strumento per affermarsi e rivendicare il potere, il diritto di determinare non solo il destino di Michail, membro della famiglia reale zarista, ma quello dell'intera società:

“Neanche Gan'ka riusciva a capire perché desiderasse tanto uccidere il Grande Zar. Non provava disprezzo per Michail, né alcun odio di classe sociale. Probabilmente, era perché Gan'ka aveva sempre desiderato essere speciale. Ma (ciò) era difficile. Alle ragazze non piaceva: sembrava uno zingaro e non sapeva suonare l'armonica. Alla scuola di artigianato studiava con impegno e allegria, ma essendo sciattono, non era ben visto. Gan'ka entrò nella fabbrica di fucili





d'acciaio come fabbro nell'officina dei proiettili, dove i capisquadra erano considerati figure speciali [...]. Tuttavia, Gan'ka non ebbe mai abbastanza pazienza per svolgere un lavoro accurato e meticoloso

In fabbrica incontrò dei bolscevichi e capi finalmente come diventare speciale senza troppa fatica. I bolscevichi stavano preparando una rivoluzione mondiale, organizzando scioperi, accumulando armi, stampando proclami e venivano imprigionati. Ma la prigione non spaventava Gan'ka [...].

Al momento della rivoluzione, era già considerato un combattente esperto del partito. [...] lo trasferirono al Comitato esecutivo centrale panrusso, ai vertici del potere sovietico. Tuttavia, durante l'affollato congresso nel Palazzo di Tauride, Gan'ka si rese conto che, anche in quel contesto, era solo uno dei tanti. E per lui, l'uguaglianza era sempre stata qualcosa di controcorrente. Come farsi notare in mezzo alla grigia folla di deputati [...]? La fervida immaginazione di Gan'ka trovò subito una soluzione. A Perm', in esilio, il Grande Zar Michail moriva di noia. Bisognava assassinarlo.” (Ivanov 2023: 28-29)

Tuttavia, anche i bianchi non si presentarono come nobili difensori della patria. Dietro il loro ruolo di oppositori della rivoluzione, si celavano individui che, ben lontani dall'incarnare i valori dell'onore e della tradizione, si rivelarono violenti, opportunisti e pronti a sfruttare la confusione del momento per consolidare il proprio potere. Sebbene la loro lotta sembrasse a prima vista orientata a preservare l'ordine e la stabilità, essa si rivelò essere altrettanto corrotta e spietata come quella dei rossi. Così, la guerra, in tutte le sue manifestazioni, si presentava come un processo di deumanizzazione universale, dove entrambi gli schieramenti erano intrappolati in un ciclo di violenza e distruzione che trascese le ragioni ideologiche e morali.

La violenza, la brutalità e la distruzione divennero elementi costanti e inevitabili; tuttavia, come osservato da Ivanov: “[...] *le persone spogliate finiscono per essere semplicemente persone: né bianche né rosse*” (Ivanov 2023: 28-29). Questa riflessione mette in evidenza la disillusione che accompagna ogni conflitto, dove le divisioni ideologiche e politiche che sembrano giustificare la lotta si dissolvono di fronte alla sofferenza. Alla fine, ogni soldato, privato della propria identità politica e dei propri valori, si riduce a un essere umano semplice e vulnerabile.

Eppure, la guerra civile, come ogni conflitto armato, non lasciava agli individui la possibilità di rimanere neutrali o di sfuggire al proprio destino; al contrario, li obbligava a schierarsi. Sebbene la guerra fosse presentata come una causa patriottica o una lotta per nobili ideali, la realtà per molti era ben diversa. Alcuni ambivano alla gloria, a rapidi avanzamenti di carriera e a riconoscimenti sociali, mentre altri vedevano nel conflitto un'opportunità per soddisfare desideri più oscuri, come il saccheggio e la violenza impuniti. La maggior parte dei soldati, tuttavia, non aveva alcuna possibilità di decidere: erano trascinati in un conflitto che non avevano scelto, imposti a una lotta che non avevano voluto, privati della loro autonomia. Reclutati spesso contro la propria volontà, assegnati a un comando e inviati al fronte – a bordo di navi che li trasportavano lontano dalle loro terre – erano costretti a obbedire a ordini che non ammettevano né esitazioni né alternative. Le navi, un tempo simboli di connessione, di movimento e di scambio tra popoli e terre lontane, si trasformarono così in relitti, diventando vere e proprie metafore di un processo di disumanizzazione. Non erano più semplici strumenti di commercio o trasporto, ma mezzi ridotti alla loro funzione più cruda e meccanica, privati della loro anima originaria. La guerra ridusse gli uomini allo stesso modo, li spogliò della loro individualità, li costrinse a vestirsi di armature che li annullavano, trasformandoli in semplici pedine al servizio di narrazioni collettive e di poteri ciechi e inumani. Il rimorchiatore “Lëvšino”,





comandato dal capitano Ivan Nerechtin, diventa il simbolo di questa trasformazione: un mezzo un tempo pacifico, ridotto ora a strumento di morte:

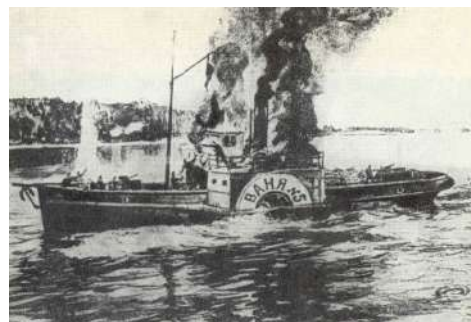
“Le sovrastrutture furono blindate a galla. Ivan Diodorovič osservò il suo rimorchiatore trasformarsi in un relitto grigio e arrugginito, come se fosse scolpito nella pietra; sembrava che il ‘Lëvšino’ fosse stato murato vivo. Gli archi di traino a poppa furono tagliati, i ponti rimossi temporaneamente per rinforzare la struttura con travi aggiuntive sotto i longheroni. I ponti furono quindi riposizionati e vennero costruite piattaforme girevoli per i due cannoni, a poppa e a prua. Le carrozze e i semitorri smussati furono montati sulle piattaforme. Le barbette delle mitragliatrici furono installate davanti alla tuga e ai lati dei passaruota. Il pacifico rimorchiatore ‘Lëvšin’ si trasformò in un piroscifo corazzato.” (Ivanov 2023: 142)

Nerechtin osservava la trasformazione in silenzio, senza proferire parola. Ogni gesto, ogni movimento della nave sembrava parlare per lui, come un grido muto di un’anima piegata dal peso di una sconfitta che non era solo fisica, ma che si insinuava nel profondo del suo essere. Un’implosione interiore causata da una guerra che non risparmiava nessuno, che non faceva distinzioni tra vittima e carnefice. Non si trattava solo della devastazione dei corpi, ma di un conflitto che sbriciolava ogni cosa, dagli affetti più intimi ai legami familiari, mettendo figlio contro padre, fratello contro fratello, amico contro amico: *“Ogni persona è un po’ bianca e un po’ rossa nel cuore, e la guerra civile lacera senza pietà l’anima. Se non lasci che la guerra ti faccia a pezzi e ti distrugga, allora ti ritrovi contro il mondo intero. E così, devi combattere da solo”* (Ivanov 2023: 44). La violenza non si esauriva sul campo di battaglia, ma si infilava nei cuori delle persone, dissolvendo ogni relazione che un tempo aveva avuto un senso. Valori, gesti e speranze venivano distrutti, lasciando al loro posto solo macerie, rovine di un mondo che non avrebbe mai più potuto essere ricostruito:

“Il piroscifo corazzato ‘Caricyn’ giaceva già sul fondale costiero. La poppa era affondata fino alla torretta dei cannoni, da cui usciva vapore attraverso il tubo inclinato. Le strette fessure di osservazione della sovrastruttura fumavano silenziosamente: l’equipaggio era riuscito a domare l’incendio. I marinai, ricoperti di fuliggine, [...] si ammassavano sul tetto, vicino ai deflettori, e sul ponte, intorno alla timoneria, aspettavano il soccorso che li avrebbe portati via.” (Ivanov 2023: 346)

Ogni decisione, nel contesto della guerra, non era più guidata da un’aspirazione al bene, ma si trasformava in una lotta incessante per il male, dove i principi di giustizia e verità, un tempo saldi e indiscussi, venivano cancellati dalla violenza inarrestabile del conflitto. Un conflitto che non solo devastava le vite, ma alterava profondamente la percezione della realtà, imponendo una visione distorta e alienante, in cui l’unica via di salvezza sembrava consistere nel cedere senza speranza alla logica della distruzione totale:

“Il proiettile colpì il Vanja sul bordo ed esplose da qualche parte nella stiva, facendo saltare il coperchio del portello. Dall’apertura buia uscì del fumo, seguito da fiamme: l’olio combustibile stava bruciando. Mamedov udì il rumore dell’acqua che penetrava dalla fessura. La poppa era avvolta da un vapore torbido e dalla nebbia nera del carburante in fiamme. Eppure, il Vanja continuava ad avanzare in un giro infinito e disorientato, come se fosse stato colpito da una commozione cerebrale. Mamedov capì che il piroscifo aveva perso il controllo. Questo significava che il Vanja stava morendo.” (Ivanov 2023: 395)





Il piroscavo stava morendo, come un essere umano, frantumato e smarrito, emettendo gli ultimi respiri sotto il peso di un conflitto che lo aveva consumato. Un tempo simbolo di forza e determinazione, ora giaceva agonizzante, distrutto e destinato a essere dimenticato. Le acque che un tempo solcava con fiducia lo inghiottivano lentamente. Le onde, solite a portare speranza e progresso, ora trascinavano via ogni ricordo di un passato migliore, mentre il silenzio che seguiva il suo affondamento risuonava più forte di qualsiasi esplosione, amplificando l'irrevocabilità di una fine:

“La guerra, che da lontano poteva sembrare un conflitto tra idee e forze sociali, si rivelava, da vicino, un caos brutale di colpi spietati che spezzavano, mutilavano e sfiguravano tutto ciò che non aveva nulla a che fare con quelle idee e quelle forze. Era come un gigante ubriaco, ormai smarrito, incapace di ricordare il motivo per cui si era ubriacato.” (Ivanov 2023: 627)

Il piroscavo, ridotto a un pezzo di ferro arrugginito, incarna non solo la fine di un'epoca, ma l'ineluttabilità di un evento tragico che si ripete in una realtà invariabile nel tempo: una condizione universale e immutabile. Una condizione che trascende ogni confine geografico, linguistico e culturale, fondendo tutti i conflitti in un'unica, amara verità fatta di paradossi, ipocrisie e falsità. Le vite spezzate dalla guerra si scontrano con l'indifferenza di quei fortunati che osservano il dramma come se fosse uno spettacolo teatrale, comodamente seduti su palchi dorati e lontani, concentrati esclusivamente sui propri interessi, come già evidenziato nei *Racconti di Sebastopoli* (1855) di Lev Tolstoj. Così come Tolstoj, anche Ivanov spoglia la guerra di ogni illusione di eroismo, patriottismo o idealizzazione, lasciando emergere una narrazione cruda e spietata, dove non esistono né vinti né vincitori, solo una lenta e silenziosa disillusione, in cui la sofferenza e la morte non trovano alcuna giustificazione, se non la conferma della futilità del conflitto stesso.





Bibliografija:

- Aleksandr Širokorad, *Velikaja rečnaja vojna. 1918-1920*, Moskva, Veče, 2006.
- Aleksej Ivanov, *Broneparachody*, Moskva, Everbuk, 2023.
- Aleksej Ivanov, *Byt' Ivanovym: Pjtnadcat' let dialoga s čitateljami*, Moskva, Al'pina non-fiction, 2024.
- Graždanskaja vojna: Boevye dejstvija na morjach, rečnyh i ozenyeh sistemach*, Leningrad, RKKF, 1926.
- Igor' Ryčkov, "Rečnye flotilii v pervyj period graždanskoj vojny", in *Forum molodyh učnyh*, Vol. 3, No. 19, 2018, pp. 564579.
- Ivan Kolbin, *Bor'ba za Volgu i Kamu v 1918 g.*, Moskva, OGIZ. Molodaja gvardija, 1931.
- Lev Tolstoj, *Sebastopoli*, Milano, Longanesi, 1977. Traduzione di duchessa d'Andria.
- Marija Stepanova, *La Guerra delle bestie e degli animali*, Milano, Bompiani, 2022. A cura di Daniela Liberti e Alessandro Farsetti. Traduzione di Alessandro Farsetti.
- Michail Novikov, "Iz istorii neftjanoj korporacii brat'ev Nobel", *Istorija nauki i tehniki*, 2015, pp. 44-47.
- Nicholas V. Riasanovsky, *Storia della Russia. Dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Bompiani, 2001. A cura di Sergio Romano. Traduzione di Francesco Saba Sardi.
- Oksana Pomogilova, "Maštaby i pričiny goloda 1921 goda v Povolž'e v zapadnoj istoriografii", in *Izvestija Saratovskogo universiteta*, Vol. 11, No. 2, 2011, pp. 71-73.
- Roger Bartlett, *Storia della Russia. Dalle origini agli anni di Putin*, Milano, Mondadori, 2017. Tradotto da Marco Federici.
- Sergej Štejn'nikov, "Gibel' kamskogo rečnogo flota v ijune 1919 g.", *Istorija i archeologija*, 2016. pp. 109-114.

Sitografija:

- Aleksandr Olejnikov, *Sovetskie rečnye flotilii v Graždanskoj vojne. 1918 god. Čast' 1.* 10/02/2017: <https://topwar.ru/108372-sovetskie-rechnye-flotilii-v-grazhdanskoj-vojne-1918-god-chast-1.html> (ultima consultazione: 22/12/2024).
- Elena Kozakova, *Osnovano "Tovarišestvo neftjanogo proizvodstva brat'ev Nobel" v Baku 1879*: <http://historybiz.ru/osnovano-tovarišhestvo-neftjanogo-proizvodstva-bratev-nobel-v-baku.html> (ultima consultazione: 24/12/2024).
- Evankorkin, *Obzor knigi "Broneparochody" Alekseja Ivanova*, 17/03/2023: https://stopgame.ru/blogs/topic/112409/obzor_knigi_broneparohody_alekseja_ivanova (ultima consultazione: 23/12/2024).
- Julija Klimyčeva, *Spasti, otnjat', ubit', prozret': o knige "Broneparochody" Alekseja Ivanova*, 11.08.2023: <https://ampravda.ru/2023/08/16/0123492.html> (ultima consultazione: 23/12/2024).
- Konstantin Mil'č'in, *Narod bezvol'stvuet*: <https://gorky.media/reviews/narod-bezvol'stvuet/> (ultima consultazione: 22/12/2024).
- Marija Bystrova. *Progress kak sostojanie duši. Vychodjat semisotstraničnye "Broneparochody" Alekseja Ivanova – čto eto za kniga?* 23.01.2023: <https://www.fontanka.ru/2023/01/23/71998748/> (ultima consultazione: 23/12/2024).
- Nevydumannja istorija "Broneparochodov": real'nye personazi real'noj istorii*: <https://www.labirint.ru/now/broneparohody/> (ultima consultazione: 22.12. 2024).
- Vadim Levental', *Bronebojnaja propaganda. Razmyšlenija o novej knige Alekseja Ivanova*, 23/03/2023: <https://lgz.ru/article/bronebojnaya-propaganda/> (ultima consultazione: 23/12/2024).
- Val'demar Šmidt, "V gorode Ural'ske užasnaja kartina..." *Počemu v poslerevoljucionnoj Rossii slučilsja katastrofičeskij golod.* 21/03/2017: <https://rodina-history.ru/2017/03/21/rodina-golod.html> (ultima consultazione: 24/12/2024).
- Vladimir Ivanov, *Velikij golod 1921-1923*: <https://histrf.ru/read/articles/velikiy-golod-1921-1923-gg> (ultima consultazione: 24/12/2024).





L'intellettuale come ri-educatore alla democrazia: il romanzo postbellico "Zeit zu leben, Zeit zu sterben" di Erich Maria Remarque

Silvia Girotto

Abstract

Intellectual as Re-educator to Democracy: The Post-war Novel "Zeit zu leben, Zeit zu sterben" by Erich Maria Remarque

The German writer Erich Maria Remarque was a politically committed author in post-war Germany. The novel *Im Westen nichts Neues* ("All Quiet on the Western Front", 1929) marked the beginning of a path that led him to active political engagement in order to restore democracy in his homeland and in Europe after the threat of nationalistic powers. The aim of this paper is to analyse Remarque's political perspective, focusing first on the experience of war and, secondly, on the essential role of intellectuals after the end of the Second World War. The novel *A Time to Love and a Time to Die* exemplifies this feature representing a significant development of Remarque's views: its protagonist Ernst Graeber embodies not only the everyday life on the front lines, but also the civilian experience and the destructive impact of war. The paper discusses the reception of Remarque's political engagement in Germany and abroad through an analysis of the interviews he gave to national or international journals and newspapers.

"L'umanità non è progredita su un binario liscio"
(Remarque 1954: 296)

La figura dell'intellettuale, inteso come individuo di cultura e presente nella società come personaggio pubblico, ha ricevuto nel corso della Storia differenti considerazioni, a seconda del momento storico e delle condizioni sociopolitiche delle diverse aree. Se oggi è ormai sparito il ruolo di guida che l'intellettuale aveva – in Italia come all'estero – è invece necessario ricordare come in determinati momenti queste figure fungessero da amplificatori del sentimento pubblico da un lato e da punto di riferimento per la società dall'altro. L'autorevolezza e l'ammirazione di cui gli intellettuali godevano erano testimoniate anche da manovre di censura da parte dei governi, che ne riconoscevano l'influenza. Nel periodo del secondo dopoguerra questo ruolo in Germania è particolarmente sentito da autori e autrici, che ritengono di doversi fare portavoce di una rinascita dopo le tragedie a cui la popolazione aveva assistito. Sarebbe stato compito loro aiutare nella rielaborazione del passato per guardare al futuro, guidando la società sul binario della Storia, un binario ricco di attriti e cambi di direzioni, come citato in epigrafe. La frase, tratta dall'opera *Zeit zu leben, Zeit zu sterben* ("Tempo di vivere, tempo di morire", 1954) dell'autore tedesco Erich Maria Remarque, lascerebbe intendere proprio questo: l'umanità si è trovata davanti a numerosi ostacoli sul suo tragitto, ma da ciò che è stato è possibile imparare e proseguire. Remarque, assistendo a entrambe le guerre mondiali, è tra gli autori che si convincono dell'importanza del proprio ruolo nella situazione dell'Europa a lui contemporanea e decide quindi di fare dei suoi romanzi propaganda di pace e solidarietà per permettere alla Storia di proseguire sul proprio binario.





Non è possibile parlare di Erich Maria Remarque senza presentare il suo più famoso romanzo *Im Westen nichts Neues* del 1929, giunto in Italia con la traduzione *Niente di nuovo sul fronte occidentale* per Mondadori. Il testo porta Remarque alla fama grazie alla trasmissione dell'esperienza come soldato della Prima guerra mondiale. L'autore tedesco nasce nel 1898 a Osnabrück, figlio di Peter Franz Remark e di Anna Maria Stallknecht, che lo avevano battezzato Erich Paul Remark. La scelta di cambiare cognome nel 1925, tornando alle origini francesi della famiglia, pare venne presa in occasione della pubblicazione dei suoi testi, mentre la scelta di Maria come secondo nome sembra essere un omaggio alla madre. La vita dell'autore è costantemente penetrata dalla tematica della guerra, in quanto partì per il fronte a 18 anni per vivere l'esperienza del primo conflitto, mentre durante il successivo si spostò a New York, dove rimase fino al 1952, ottenendo la cittadinanza statunitense. Successivamente si trasferì nuovamente in Europa, in Svizzera.

Im Westen nichts Neues contribuì alla fama dell'autore non solo in ambito letterario: venne infatti trasposto cinematograficamente per la terza volta nel 2022 con la regia di Edward Berger, mentre la prima volta era stato prodotto nel 1930 e

diretto da Lewis Milestone. Nel 1978 era invece uscita una seconda versione filmica con il regista Delbert Mann. L'immediato successo di questa opera è testimoniato, oltre che dalla creazione di tre pellicole in meno di un secolo, da un'impressionante tiratura delle prime edizioni del testo, che venne tradotto in oltre cinquanta lingue. Tra i suoi vanti anche quello di essere stato messo al bando nel 1933 dal regime nazionalsocialista, in quanto accusa alla disillusione portata ai giovani dall'idea di guerra e difesa della patria come avventura eroica, mentre questa altro non si rivela che un confusionario scontro tra poveri per qualche metro di terra. Il romanzo nasce dall'esperienza della vita al fronte vissuta da un Remarque che nel 1916 entrò a far parte dell'esercito tedesco, forse spinto dalla visione patriottica diffusa all'epoca tra i giovani, e che rimase sconvolto dalla realtà che si trovò ad affrontare. Uno degli amici partiti con lui venne infatti ucciso al confine con il Belgio e Remarque stesso dovette riportare il suo corpo al campo. Nel 1917, durante la battaglia delle Fiandre, venne colpito da uno shrapnel, che causò una ferita tale da permettergli di essere esentato dall'obbligo militare fino a novembre 1918, pochi giorni prima che la guerra terminasse. Di ritorno dal fronte si dedicò a varie attività, tra cui l'insegnamento e la scrittura: dopo *Im Westen nichts Neues* pubblicò altri testi sul tema del conflitto e delle conseguenze sulla vita dei combattenti, tra cui *Der Weg zurück* ("La via del ritorno", 1931, Mondadori) e *Drei Kameraden* ("Tre camerati", 1938, Mondadori), entrambi incentrati sul reinserimento dei reduci nella società.



Una scena tratta dal film "Niente di nuovo sul fronte occidentale" di Edward Berger, 2022.





Con l'ascesa del governo hitleriano, la decisione di emigrare e lo scoppio del secondo grande conflitto in Europa, Remarque affronta nuovamente gli errori e gli orrori del passato, che l'umanità aveva già sperimentato varie volte, ma dai quali sembrava essere stata toccata in modo particolare con la guerra del '14-'18. Gli anni della Seconda guerra mondiale vengono affrontati da Remarque con una nuova prospettiva, quella del civile, che lo porta a trattare la tematica della guerra con una nuova consapevolezza. Tra i grandi romanzi a cui lavora durante la guerra si trova infatti *Der Funke Leben*, testo parzialmente basato sulle sue letture delle annotazioni e delle testimonianze dei sopravvissuti ai campi di concentramento tedeschi e che dedicò alla sorella Elfriede, arrestata nel 1943 e condannata a morte. La sua decisione di descrivere la vita nei lager dopo essere fuggito da una Germania in guerra lo portò ad essere aspramente criticato dai connazionali, che non lo consideravano adatto a scrivere un romanzo sull'esperienza del campo di concentramento.

Con il romanzo *Zeit zu leben, Zeit zu sterben* Remarque torna a porre al centro di una vicenda la vita di un soldato: si tratta della storia di Ernst Graeber, che ha occasione di tornare a casa in licenza e scopre che il sacrificio suo e di tanti commilitoni non contribuisce davvero alla salvezza di chi è rimasto a casa. Fin dall'inizio è possibile identificare la disillusione nelle parole dei soldati presentati da Remarque: il libro si apre infatti con la descrizione dei cadaveri disseppelliti dalla neve sul fronte russo, dove Ernst e i suoi commilitoni stanno lottando contro l'esercito sovietico. Lo stesso tono è mantenuto nei successivi capitoli, nei quali la speranza dei soldati è ormai svanita e questi, consapevoli di essere in pericolo costante, lottano non più per un ideale o per difendere una patria, ma per il volere dei propri superiori. La lotta è una risposta al pericolo, non alla necessità di far valere le proprie ragioni, e risuonano vere le parole del soldato Sauer ai compagni: "*Che razza di pensieri vengono a voi altri gente istruita! Non siamo stati noi due a incominciare la guerra e non*

ne siamo responsabili. Noi facciamo soltanto il nostro dovere. Gli ordini sono ordini, no?" (Remarque 1954: 36)

Chiara è anche la consapevolezza che non sarà la loro vita a cambiare nel caso di vittoria, bensì quella dei superiori, che riceveranno onorificenze mentre loro potranno, se fortunati, tornare a casa. Il ritorno è inserito tra le grandi tematiche dell'opera fin dalle prime pagine e il contatto tra soldati in guerra e famiglie rimaste a casa è un filo rosso che attraversa l'intero romanzo. Ogni soldato, soprattutto se in prima linea, è mantenuto vivo dalla speranza di ritrovare una famiglia che lo accolga e che gli faccia comprendere di aver sofferto per un motivo. Questa unica speranza accompagna ciascuno dei membri del battaglione di Ernst, ai quali nulla è più rimasto. Ciascuno di loro attende dunque con trepidazione la possibilità di una licenza, che viene ottenuta – a sorpresa – proprio dal soldato Graeber e proprio poco prima dello stop alle licenze.

Inizia dunque il viaggio del protagonista verso il paese natale, che si conclude tuttavia in una città quasi sconosciuta: Ernst non riconosce più i luoghi della sua giovinezza, distrutti dalle bombe nemiche. Il sacrificio suo quello dei compagni non ha dunque protetto i suoi cari? La risposta sembra essere negativa: i genitori sono dapprima creduti morti e poi dati per dispersi, lasciando una piccola speranza a Ernst, mentre la casa è rasa al suolo. La cittadina si rivela tanto pericolosa quanto il fronte: in entrambe le condizioni le persone si sono ormai abituate alla situazione, conoscendo i rifugi più vicini e vivendo ogni giorno come se fosse l'ultimo. Ernst non ha fatto altro che ritornare a "*un altro fronte senza artiglierie e fucili, ma non meno pericoloso*" (Remarque 1954: 117).

L'impegno politico dell'autore viene concretizzato in alcune figure emblematiche, caricate di un ruolo politico esplicito. Una di queste è il padre di Elisabeth, ragazza che Ernst sposerà nel corso della sua breve licenza. Questa figura è





solo nominata nel romanzo, ma presentata come nemico del regime e per questo confinato nei campi di lavoro. Una seconda figura, molto più presente e vicina al protagonista, è Pohlmann, ex insegnante di religione. Attraverso di lui Remarque diventa scrittore fortemente politico, esplicitando i dubbi di Graeber come quelli di molti altri abitanti della Germania che si trovano di fronte a un bivio: la vita o la complicità. Chiede Ernst a Pohlmann:

“Fino a qual punto divento complice quando so che la guerra non solo è perduta ma che dobbiamo perderla perché cessino la schiavitù e la strage, i campi di concentramento, le S.S. e il Servizio di Sicurezza, le uccisioni in massa e la mancanza di umanità; quando so tutte queste cose e fra due settimane ritorno a combattere in favore di esse?” (Remarque 1954: 178)

È qui che Ernst esprime uno dei più grandi dubbi che circoleranno in Europa con la fine del conflitto: è colpevole chi esegue solo degli ordini? Secondo le sue parole, si può essere complici anche dietro ad una scrivania, tuttavia nel caso di molti sodati non si tratta di complicità e condivisione di intenti, ma di cause di forza maggiore, di una situazione che non si può risolvere se non con gravi perdite personali. Ci si chiede dove inizino responsabilità personale e colpa, ma non si riesce a trovare una risposta a queste domande poiché la colpa, come la stessa complicità, passa *“attraverso mille generazioni”* (Remarque 1954: 179), per usare le parole esatte di Pohlmann. In realtà Remarque, più che cercare di identificare quanta colpevolezza può avere l'esecutore al gradino più basso della scala gerarchica, intende evidenziare la presa di consapevolezza, ma prima di tutto il dubbio, che pervade la persona di Ernst. Il protagonista si rende conto di quanto gli eventi storici a cui sta prendendo parte siano sfaccettati e di quale portata essi abbiano non solo sul nemico o su chi sta in prima linea, ma su tutta la popolazione, all'esterno e all'interno dei confini tedeschi.

La storia di Graeber è quella di un unico uomo, essa pone tuttavia al centro di un dibattito importanti questioni di colpa nazionale e responsabilità collettiva, focus di un discorso che comprenderà, nel secondo dopoguerra, tutta la popolazione tedesca. Il testo presenta infatti conseguenze che sono sotto gli occhi di tutta una nazione e che vengono esperite da ognuno, tanto che il pubblico contemporaneo all'autore può identificarsi in Ernst. Questa vicinanza è trasmessa anche grazie ad un linguaggio diretto e composto di azioni, che entra subito nel vivo dell'esperienza sul campo di battaglia e riempie le tre settimane di licenza di Ernst di eventi che anche nella loro semplicità diventano – agli occhi di un soldato al fronte e di civili che vivono sotto i bombardamenti – importanti avvenimenti da assaporare il più possibile. Questo è il motivo che spinge Ernst a sposare la giovane Elisabeth, con la quale Ernst si perde in pranzi, cene e acquisti che diano un senso ai ricordi del tempo trascorso assieme. Simbolico di questo tempo che vuole essere trascorso in spensieratezza è l'acquisto di un cappello per la moglie, un oggetto totalmente inutile ma che andrà a ricordare una delle ultime giornate di Ernst nel paese.

Ciò che risulta evidente nel corso della narrazione è una perdita di fiducia nell'umanità e nel futuro dopoguerra. Fantasticare con Elisabeth sugli anni che verranno non semplifica il tempo trascorso a casa, peggiora anzi il l'umore di Ernst pensando ai posti che potrebbero visitare al termine della guerra, ma rendendosi conto che nessun Paese accetterebbe turisti dal popolo che ha causato tutti questi morti. Non c'è pace, non c'è tranquillità, non c'è riscatto o redenzione e tutto appare inutile. Dice Ernst a proposito dell'impossibilità di pensare al domani e alla ripartenza: *“Vorrei sapere però come si accordino questi libri, queste poesie, questa filosofia coi campi di concentramento, con la mancanza di umanità e con lo sterminio di persone innocenti”* (Remarque 1954: 252), un'improvvisa esternazione che ricorda le parole di Theodor W. Adorno nel saggio del 1949 *Kulturkritik und*





Gesellschaft: “*Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch*”. La risposta di Pohlmann è semplice e lapidaria: “*Non c’è alcun accordo, sono soltanto cose che coesistono nel tempo*” (Remarque 1954: 252).

La coesistenza di questi eventi porta Ernst a mettere in dubbio le proprie azioni e a una riflessione personale che non gli permetterà di tornare al fronte come lo stesso uomo che era partito. Non è ora solo un uomo sposato, ma anche un individuo che ha visto con i propri occhi quanto le promesse di salvezza della patria siano state disattese. I soldati al fronte sanno che le proprie famiglie soffrono, ma non riescono a immaginare quanta distruzione vi sia se non una volta tornati effettivamente a casa. Le nuove scelte di Ernst sul campo di battaglia lo condurranno infine all’unico destino che può raggiungere un essere umano che decide di seguire ideali di giustizia in solitudine e opporsi, sul campo di battaglia, alla cieca obbedienza.

Altri personaggi, i soldati presenti al fronte con Ernst, sono ben degni di una menzione: i commilitoni del protagonista sono un interessante gruppo assai vario di personalità, dai fedeli al partito fino ai comunisti costretti a partecipare alla guerra. Nel primo caso il personaggio in questione è Steinbrenner, “*perfetto prodotto del partito: perfettamente sano, perfettamente esercitato, senza alcun pensiero proprio e senza umanità*” (Remarque 1954: 357). Si tratta di un uomo che altro non desidera che fare carriera e servire il partito, trovando le pause tra una battaglia e l’altra come una pausa in cui trovare passatempi, ridendo dei russi morti e stuzzicando in maniera crudele i commilitoni. È infatti lui a dare la falsa notizia della morte del compagno Hirschland ai genitori di questi, uno scherzo crudele di cui non si vergogna affatto, consapevole del fatto che anche un’accusa da parte di Hirschland si concluderebbe in un nulla di fatto, essendo lui ariano puro e fedele alla nazione, a differenza della vittima del suo scherzo. Per quanto riguarda invece i soldati costretti a partecipare alla guerra, tra essi si trova

Immermann, dichiaratamente comunista, ma che nel mezzo degli spari “*non era più il comunista intento a sparare contro i compagni, ma soltanto un essere vivo che difendeva la propria vita*” (Remarque 1954: 368).

Alla luce di questa presentazione dell’opera e degli eventi in essa narrati, *Zeit zu leben, Zeit zu sterben* si mostra come un esempio di impegno nella divulgazione di ciò che è stato il Nazionalsocialismo non solo per internati e soldati, ma anche per la popolazione civile. Tale impegno non si ferma tuttavia a questa pubblicazione, in quanto dopo l’uscita del libro è possibile ritrovare le idee che l’autore intende trasmettere nel testo in varie interviste che gli vennero sottoposte. Attraverso di esse si comprende come le sue opere, in modo particolare *Zeit zu leben, Zeit zu sterben*, vogliano mettere in guardia i giovani, soprattutto di fronte al pericolo di una rinascita del partito nazionalsocialista. L’autore vuole parlare degli orrori della guerra e della dittatura anziché rimanere in silenzio e puntare alla ricostruzione, come voleva invece buona parte della popolazione.

A partire dal 1929 è possibile parlare di Remarque come di un autore identificato dal punto di vista politico e che inizia ad esporsi, mostrando con il passare del tempo di non tirarsi indietro di fronte al confronto con la realtà che si muove attorno a lui. Tra il 1930 e il 1931 rilasciò una ventina di interviste, che rappresentano un’importante testimonianza del suo impegno politico non solo per la quantità, ma anche e soprattutto per i temi affrontati e le sue affermazioni. Attraverso queste interviste divenne un autore globalmente conosciuto ed esse si rivelarono un mezzo per diffondere un messaggio che risulta evidente anche in *Zeit zu leben, Zeit zu sterben*, ovvero che l’esperienza della guerra e del postguerra va oltre i confini politici, è comune all’umanità intera e in quanto tale deve essere condivisa per poter evitare che si ripeta. Ciò che in particolare teme Remarque, e sarà chiaro fin dalla prima intervista, è un ritorno dei nazionalismi.





Nel 1929, nelle sue prime apparizioni su giornali internazionali, Remarque si presentò come un autore ancora inesperto e non orientato politicamente, talvolta confuso dall'incredibile successo di *Im Westen nichts Neues*. Non era un autore che aveva rielaborato i traumi bellici, bensì che descriveva la sofferenza di cui aveva fatto esperienza. Con il successivo romanzo *Der Weg zurück*, tuttavia, Remarque abbandona l'ingenuità che lo aveva caratterizzato con il successo di *Im Westen nichts Neues*. Egli divenne infatti un autore esplicitamente politico e le successive pubblicazioni sono infatti ricche di rimandi politici e personaggi intrisi di convinzioni politiche e ideali, mostrando un chiaro cambiamento rispetto alla narrazione che aveva fatto del fronte durante la Prima guerra mondiale.

Temendo un ritorno del pericolo della guerra, con il libro *Liebe deinen Nächsten* del 1941 Remarque cercò di porre attenzione su quelli che erano i problemi esistenti nell'Europa tra le due guerre e del pericolo che questa correva. Tuttavia, quando le sue paure si realizzarono con l'ascesa al potere di Hitler, si rese conto di non avere possibilità di cambiare il corso della Storia come scrittore. Era convinto che il suo ruolo e quello dell'intellettuale in genere sarebbe tornato ad essere fondamentale nel periodo della ricostruzione. Per farlo, cause e conseguenze sarebbero dovute essere oggetto di attente analisi. Affermò *“la fine di questa guerra porterà ad un potente slancio nella letteratura. Letteratura politica”* (Schneider 2021: 26).

Sarebbe stato fondamentale pensare al ruolo della Germania nella nuova condizione e rieducare la popolazione tedesca alla democrazia. In preparazione a questo ruolo, Remarque scrisse dunque durante la guerra i romanzi *Arc de Triomphe*, *Der Funke* *Leben e Zeit zu leben, Zeit zu sterben*, convinto che essi sarebbero serviti alla rieducazione dell'individuo. Il suo esplicito tentativo, tuttavia, assieme alla fuga dalla Germania a causa della deriva nazionalista, portò

molti concittadini a criticarlo, come successe ad altri intellettuali. Remarque mostrò idee politiche ben chiare e questo non contribuì a diffonderne una buona fama in patria. Nella Bundesrepublik Deutschland Remarque venne infatti presentato come un *Nestbeschmutzer* (insozzatore del nido) e un traditore della patria, che non riusciva a lasciar riposare in pace la parte più problematica della storia tedesca. Per la forte critica che gli venne mossa è oggi possibile affermare che dalle interviste e dagli articoli pubblicati ci fossero due Remarque per la stampa: uno tedesco e uno internazionale. Infatti, le affermazioni che è possibile leggere nelle interviste mostrano l'evidente differenza di considerazione dell'autore dall'uno e dall'altro punto di vista. Remarque, infatti, non si tirò mai indietro di fronte a interviste da parte di giornali e riviste straniere. Se i quotidiani tedeschi lo criticavano e si concentravano sulla sua attività letteraria, a livello internazionale invece, anche in interviste a stati socialisti – soprattutto Cecoslovacchia e Jugoslavia –, gli venne spesso chiesto di commentare temi di attualità, come la relazione franco-tedesca, la presenza di stralci del Nazionalsocialismo nelle posizioni di potere della Germania, del riarmo della stessa, delle conseguenze delle elezioni dei partiti radicali di destra nella BRD, della guerra fredda e del pericolo di una terza guerra mondiale.

Il preponderante appello di Remarque consisteva nel mettere in guardia dal possibile ritorno della minaccia nazionalsocialista, di cui secondo l'autore si può essere facile preda. È infatti possibile leggere in un'intervista del 12 maggio 1945 sul *New York Times* le seguenti parole:

“Sei settimane più tardi ero a Berlino all'Hotel Eden. Nella lobby sedevano alcuni dei miei vecchi ufficiali e sulle loro uniformi c'erano ancora le spalline, che gli erano state strappate. Ben presto gli stessi piccoli ex-sottotenenti [...] scrivevano sui loro biglietti da visita il loro vecchio rango nella Wehrmacht.” (Schneider 2021: 29)





Le sue affermazioni politiche fanno riferimento ad esperienze e paure personali, che in questo caso mostrano come sia facile tornare a credere al mito dell'importanza dell'esercito, una critica che gli portò ulteriore critica da parte dei connazionali. Non venne infatti visto di buon occhio per il suo atteggiamento critico di fronte ad una popolazione che si stava rialzando e che non trovava giusto rivangare gli errori del passato. La popolazione tedesca da una parte intendeva ripartire, ma dall'altra intendeva dimenticare quanto accaduto, fingere che non fosse mai esistito, per ricominciare da zero. Intellettuali come Erich Maria Remarque (o Bertolt Brecht, per ricordare un evidente esempio), tuttavia, erano fermamente convinti che il ricordo e la condanna di quanto accaduto fossero fondamentali per una ripartenza e vedevano nell'intellettuale un ruolo di bussola della società.

Remarque divenne, in sostanza, un ricercato personaggio anche a livello politico, non solo letterario. La sua attività politica, strettamente legata alla sua produzione letteraria, si manifesta in maniera chiara nelle produzioni successive a *Im Westen nichts Neues*, trovando in *Zeit zu leben, Zeit zu sterben* un'occasione di manifestare attraverso il protagonista Ernst la posizione del cittadino medio, consapevole della tragedia a cui sta contribuendo e alla quale cerca di ribellarsi, mentre attraverso il maestro Pohlmann mostra l'immagine dell'intellettuale che non offre soluzioni ai problemi contemporanei, ma fa tesoro delle esperienze di guerra perché esse possano essere utilizzate per la costruzione di un mondo migliore. Dice infatti Pohlmann a Ernst, incarnando proprio l'intellettuale che durante la guerra non può fare altro che osservare e immagazzinare per tempi più maturi:

“Lei ha il diritto di domandare. La complicità. Che ne sa lei? Lei era giovane ed è stato avvelenato con menzogne prima che potesse farsi un giudizio. Noi invece siamo stati a guardare e abbiamo lasciato fare. Per quale motivo? Per indolenza? Per indifferenza o povertà o eroismo o

disperazione? Ma chi pensava che se ne potesse derivare una peste simile? Crede che non ci rifletta ogni giorno?” (Remarque 1954: 180)





Bibliografia:

Alice Cadeddu, “‘Selbst dort, wo er zurückblickt, ist es die Gegenwart, die er anspricht.’ Zur Remarque-Rezeption der vergangenen 20 Jahre in Deutschland”, in Alice Cadeddu – Claudia Junk – Thomas F. Schneider (ed.), *Weltweit – Worldwide – Remarque. Beiträge zur aktuellen internationalen Rezeption von Erich Maria Remarque*, Göttingen, Universitätsverlag Osnabrück, 2020, pp. 95-116. La traduzione degli estratti è stata fatta per l’occasione da me. S.G.

Thomas F. Schneider, *Selbstbegrenzung und freie Meinungsäußerung. Die Interviews mit Erich Maria Remarque und das Selbstverständnis eines globalen Schriftstellers*, in Alice Cadeddu – Renata Dampc-Jarosz – Claudia Junk – Paweł Meus – Thomas F. Schneider (ed.), *Erich Maria Remarque aus heutiger Sicht*, Göttingen, Universitätsverlag Osnabrück, 2021, pp. 9-34. La traduzione degli estratti è stata fatta per l’occasione da me. S.G.

Erich Maria Remarque, *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, Neri Pozza, 2016, versione digitale. Traduzione di Stefano Jacini, con aggiornamento e revisione della traduzione di Wolfango della Croce.

Erich Maria Remarque, *Tempo di vivere, tempo di morire*, Milano, Mondadori, 1967. Traduzione di Ervino Pocar.

Richard Arthur Firda, *Erich Maria Remarque: A Thematical Analysis of his Novels*, New York, American University Studies - Peter Lang, 1988.

Sitografia:

DLF 25.9.1970: “Der Schriftsteller Erich Maria Remarque gestorben”, servizio della *Deutschlandfunk* con un approfondimento su Remarque a cura di Christoph Schmitz-Scholemann: <https://www.youtube.com/watch?v=hyrqaQFfjQ> (ultima consultazione 15/12/2024).

Erich Maria Remarque “Gespräch mit Friedrich Luft (1962). Intervista del 1962 a Remarque”, con Friedrich Luft: <https://www.youtube.com/watch?v=aOzROBGLkpE&t=346s> (ultima consultazione 15/12/2024).





Una Via Crucis tra le bombe nell'assordante silenzio di Dio. Il dramma degli attacchi aerei in "Vergeltung" di Gert Ledig

Viviana Santovito

Abstract

A Way of the Cross among the Bombs in the Deafening Silence of God. The Tragedy of Air Strikes in Gert Ledig's "Payback"

This study investigates the aesthetic of direct gaze and the tragedy of direct witness as expressed in Gert Ledig's novel *Payback* (1956). Gert Ledig, a promise of the German post-war literary scene, shocked his audience with his second novel, in which the author recounts the horror of the air war, narrating with a disenchanting and hyper-realistic eye an hour of bombing raids on an undefined German city between the Rhine and the Elbe. The narration reflects the technique of the live documentary, following the tragic vicissitudes of the work's protagonists. Marked by an extreme violence, the novel was received coldly upon its publication, halting its author's career and plunging him into an oblivion that lasted almost forty years. Between the pages of *Vergeltung*, the reader perceives a deep sense of anguish, culminating in the realisation of the absence of God in the hell of a tragedy caused by the hand of humans themselves.

Disclaimer: questo articolo contiene citazioni che il lettore può considerare disturbanti. Se si è particolarmente sensibili alle immagini di violenza, si sconsiglia la lettura.

"Dedicato ad una morta che non ho mai visto da viva.

Ora Centrale Europea 13:01

Lasciate che i bambini vengano a me.

Quando cadde la prima bomba, lo spostamento d'aria scaraventò i bambini morti contro il muro. Erano soffocati due giorni prima in una cantina. Li avevano messi nel cimitero senza seppellirli perché i loro padri combattevano al fronte, e prima si dovevano cercare le loro madri.

Se ne trovò solo una. Ma lei era rimasta sfracellata sotto le rovine. Questo era il volto della rappresaglia."

(Ledig 1999: 6-7)

È una lettura difficile, quella proposta in questo articolo. Nonostante l'argomento "guerra" sia di estrema attualità, anzi, più in vista che mai grazie alla presenza dei social network, si tende ad evitare il calarsi direttamente nel dolore estremo causato dalla violenza bellica. Un meccanismo di difesa spesso adottato è, paradossalmente, quello di prendere parte: se la guerra in questione, per differenti ragioni geopolitiche, non può essere ignorata, se ne elabora la scomoda presenza parteggiando. Gli uni sono eroi, gli altri assassini. Aggressori e aggrediti, usurpatori e patrioti prendono una forma precisa nella coscienza individuale e collettiva, in modo tale da riuscire a digerire, ovviamente a distanza, una realtà non solo indescrivibile, ma sull'orlo del baratro della follia a causa della sua inestricabile insensatezza.

Quello che propone Gert Ledig, con *Vergeltung* ("Rappresaglia", 1956), suo secondo romanzo edito da Fischer Verlag e ancora non tradotto in italiano, è proprio questo: un viaggio in presa diretta nell'inferno di un bombardamento aereo in una città sconosciuta tra il Reno e l'Elba. Ledig, nato a Lipsia il 4 novembre 1921, è un autore che la guerra la conosce bene: arruolatosi nella *Wehrmacht* nel 1939, dopo due anni viene inviato sul fronte orientale, dove combatterà fino al 1942. Rispedito in patria a causa di due gravi ferite, Ledig si dedica allo studio, diventando ingegnere





navale e stabilendosi in Baviera per lavoro. Ciò lo porterà a vivere l'esperienza bellica dall'altro lato, quello dei civili, sopravvivendo ai bombardamenti su Monaco. Le esperienze maturate sul campo di battaglia lo porteranno a pubblicare per la casa editrice Claassen Verlag, nel 1955, *Die Stalinorgel* ("L'organo di Stalin"), romanzo corale ambientato durante la Battaglia di Stalingrado. L'iniziale successo editoriale, prodromo di una brillante carriera, si trasformerà, tuttavia, rapidamente in gelo con la pubblicazione di *Vergeltung*. Messo ormai all'angolo dall'establishment culturale tedesco, Ledig darà alle stampe la sua ultima opera nel 1957, *Faustrecht* ("Il diritto del più forte"), per poi cadere in un oblio durato quasi fino alla sua morte avvenuta il primo giugno 1999 a Landsberg am Lech.



Cos'ha scatenato questa reazione così drastica nei confronti di un autore considerato una delle nuove voci della letteratura tedesca del dopoguerra?

Se si volesse trovare una risposta, bisognerebbe considerare il contesto psico-sociale degli anni Cinquanta della Germania post-bellica. Come già ampiamente notato da W.G. Sebald in *Luftkrieg und Literatur* ("Storia naturale della distruzione", 1999), la ricostruzione della Germania si è basata su un silenzio pervasivo in relazione agli anni della guerra. Il trauma, il senso di colpa, il bisogno di ricominciare hanno affossato qualsiasi tipo di discussione pubblica sulla realtà delle sofferenze dei civili, relegando i pochi autori disposti ad esprimersi in materia ad un lungo oblio.

L'opera di Ledig, tuttavia, è ben più complessa da affrontare: l'autore spiazza il suo pubblico con un romanzo dalla violenza brutale, senza risparmiare ai lettori atroci immagini di morte e menomazione. L'azione si apre alle ore 13:01 in una limpida giornata d'estate. All'improvviso, prima del suono delle sirene, compaiono nel cielo le macchine della morte, aerei bombardieri americani. È l'inizio della fine. Le bombe cadono incessanti e indifferenti su un'umanità che si scopre vulnerabile, dalla carne fragile e dalle ossa deboli, un mucchio di esseri facilmente schiacciabili e annientabili come insetti indesiderati. I differenti destini di una intera città si uniscono, fusi insieme dalla precarietà dell'esistenza e dalle atrocità più indescrivibili.

È agghiacciante come una buona parte dell'azione si svolga in un cimitero: questo è il primo luogo ad essere colpito dalle bombe, ma è anche la rappresentazione plastica della pace turbata. Lì, dove il riposo dovrebbe essere eterno e i conflitti sepolti, si scatena la furia assassina, andando a disturbare il sito trasversalmente più inviolabile per ogni cultura. La guerra ipertecnica ed ipermeccanizzata non conosce *limes* sacri, ma punta ad annientare l'Uomo nella sua interezza fisica, comunitaria e spirituale.

Le più di centocinquanta pagine del romanzo, intrise di sangue, fuoco ed urla, spaziano il lettore sul finale, quando si scopre che è trascorsa soltanto poco più di un'ora dall'inizio dell'Apocalisse. Il sentimento di paralisi dopo aver assistito a tanta crudeltà è soverchiante. Soldati, bambini, donne anziane sono accomunati dall'impotenza di fronte alla tecnica della morte aerea. I corpi esplodono, si spezzano, rivelando l'anarchico movimento degli organi interni liberati dalla prigionia delle ossa, oppure si polverizzano all'istante, se centrati da un ordigno, lasciando come testimonianza della loro esistenza solo un arto o una macchia sull'asfalto rovente.





“Gli undici uomini nell’aereo sentirono come morì. Il suo laringofono trasmise l’accaduto fin dentro le loro orecchie. Piagnucolò per una frazione di secondo, come un bambino. Poi tacque. La sua fu una morte semplice.” (Ledig 1999: 22)



La frammentarietà ed il senso di precarietà vissuto nel romanzo vengono magistralmente rappresentati da Ledig con una tecnica narrativa audace e sperimentale. *Vergeltung* manca di un protagonista così come di una trama unitaria. Al suo posto, il lettore è portato *in medias res*, come un giornalista in presa diretta, ad osservare, ogni minuto che passa e bomba che cade, le reazioni e gli atti di chi si è ritrovato, suo malgrado, costretto nell’inferno. Ledig costruisce un romanzo corale e polifonico, ritagliando alla voce narrante occasionalmente alcuni commenti da cui traspare un’ironia amarissima e tagliente. Nel caos dell’azione, è possibile identificare tredici sottotrame (lo stesso numero dei capitoli dell’opera), aventi come fulcro altrettanti personaggi principali. Si tratta di: Maria Erika Weinert, una giovane donna di circa vent’anni; Werner Friedrich Hartung, un insegnante; Alfred Rainer, un pensionato dalla vita semplice che troverà la morte schiacciato da una trave crollata nel rifugio antiaereo dove si era rifugiato con sua moglie; Nikolai Petrowitsch, un prigioniero di

guerra russo, reso uno scheletro dalla fame, che vedrà i suoi compagni di prigionia polverizzati dalle bombe davanti ai suoi occhi ed implorerà di farsi uccidere da un soldato; Fischer, un cannoniere poco più che adolescente mandato a morire tra le fila della Flak, la cui madre trascorrerà gli ultimi anni della sua vita a cercarlo invano, convinta che sia sopravvissuto alla guerra; un prete; Viktor Lutz, allievo ufficiale dell’esercito tedesco; Hans Cheovski, un impiegato che ha perso entrambi i suoi figli in guerra; Maria Sommer, una vedova forte ed energica, avversa alla propaganda bellica poiché ha dovuto prendersi cura di suo marito tornato traumatizzato e gravemente ferito dalla Prima guerra mondiale; Heinrich Wieninger, tenente della Flak, un uomo coscienzioso e capace di guardare al di là delle ipocrisie ed illusioni delle gerarchie militari tanto da sfidare i suoi superiori, ma che non riuscirà a salvare il suo gruppo di ragazzi-soldato dalla morte; Jonathan Strenehen, pilota americano; Anna Katharina Gräfin Baudin, una nobildonna che ha perso suo figlio a causa di un tragico incidente in marina, cosa che la spingerà a dedicarsi al prossimo in attività di assistenza sanitaria; Egon Michael, medico sadico e brutale, figlio dell’alta borghesia tedesca, cresciuto con una formazione liberale e colta, ma nel quale, già da adolescente, trasparivano i germi del male, la stessa oscurità che lo renderà un fervente nazionalsocialista e che lo spingerà a provocare il linciaggio di Jonathan Strenehen.

È chiaro come l’indicibile violenza espressa nelle pagine di *Vergeltung* sia abbastanza disturbante da allontanare la maggioranza dei lettori. La categoria del cosiddetto *splatter* però non è adeguata a descrivere questo romanzo. La brutalità di Ledig, infatti, non si sofferma sul piano del fisico, ma scende nel profondo, andando ad investigare le reazioni, le emozioni, le immense paure di esseri umani piccoli come mosche messi di fronte ad un dramma più grande di loro. Nessuno ne è escluso: il lettore assiste impotente all’abbattimento dell’aereo di Jonathan Strenehen, il pilota americano convinto di salvare degli esseri





umani sganciando bombe sul cimitero e divenuto vittima della caccia del suo paese. Nessun senso di pietà da parte di chi legge potrà salvarlo dall'umiliazione derivante dal suo destino, quello di vagare, ferito e mezzo nudo, per la città ostile, chiedendo amore a chi lo percuoterà fino alla morte. Il lettore assiste al dramma di Werner Friedrich Hartung, insegnante pacifista e padre disperato di un bambino piccolissimo, che lui proverà invano a salvare dagli attacchi aerei contro la stazione, da dove sarebbero dovuti partire i convogli carichi di donne e infanti in fuga. Lo strazio raggiunge il suo culmine alla lettura della vicenda di Maria Erika Weinert, la ragazza che sognava l'amore e che morirà a causa delle ferite di uno stupro compiuto da un suo conoscente. Il lettore entra nel salotto dei coniugi Cheovski, coppia appartenente all'alta borghesia tedesca, proprio quando, sotto le bombe che colpiscono l'abitazione, Dessy, la signora di casa, vuole lasciarsi morire, perché la vita senza i suoi figli caduti invano in battaglia non vale più la pena di essere vissuta. Il lettore osserva poi interdetto la fuga di Hans Cheovski, un atto di vitalismo velleitario e codardo, di un marito che lascia la sua sposa, dopo una vita insieme, ad affrontare una morte imminente. Ognuno è messo di fronte al baratro della propria disperazione, in un contesto nel quale le bombe rappresentano, in fondo, un pretesto per dare adito al lato più oscuro della propria personalità. Quando la morte viene meccanizzata e spersonalizzata, si sfumano i confini tra l'aggressore e l'agredito, tra il buono e il cattivo. Tutti sono carnefici, ma ognuno è vittima della follia imperscrutabile che cade dal cielo e trasforma la città in un uragano di fuoco. A garantire un barlume di individualità e pietà umana, sono presenti gli incipit di ogni capitolo, dove la narrazione si ferma per dare spazio ai personaggi di esprimersi in prima persona.

“Io, Viktor Lutz, nato il 24 novembre 1921, allievo ufficiale in un'unità speciale, ho sparato e ucciso la mia prima persona sulla pista di un aeroporto tra Čudovo e Novoselje, un chilometro

dopo Čudovo. Da Čudovo a Novoselje sono sei chilometri. Erano quaranta prigionieri. Non riuscivano più ad andare avanti ed io ero solo.

Siccome non c'era una lingua nella quale potessimo intenderci, puntarono in silenzio il loro indice sul petto. Così quel gesto divenne un'istigazione all'omicidio. A Novoselje ne portai solo uno. Quello confermò che io avessi ucciso gli altri.

Poi dovetti ucciderlo dietro un'abitazione. Aveva un braccio legato in un cappio. Fu l'inizio della mia carriera. Patria, eroismo, tradizione, onore sono solo frasi fatte.

Con delle frasi fatte mi hanno spedito sulla pista dell'aeroporto di Novoselje.” (Ledig 1999: 92)

Lettore e protagonisti si avvicinano, mettendo in crisi i giudizi morali di chi legge questo romanzo in un'epoca di pace. Al di fuori di questo contesto, la narrazione segue le linee del documentario in presa diretta, passando bruscamente da una sottotraccia all'altra, seguendo le azioni (e le morti, in alcuni casi) delle vittime dell'attacco.

“Le sirene erano ammutolite, il Figlio di Dio non riusciva a muoversi.” (Ledig 1999: 12) La drammaticità del senso di angoscia presente in *Vergeltung* non si limita all'estrema cattiveria umana di cui le pagine del romanzo sono testimoni. Il tema che accomuna tutta l'opera, dal suo inizio alle ultime pagine, è l'assenza di Dio. Puntellato di citazioni dal Nuovo Testamento, ogni capitolo di *Vergeltung* costituisce il progredire di una atroce Via Crucis, davanti alla quale, però, Dio non può rispondere. L'assordante silenzio di Dio stride contro il fragore della morte inutile e roboante dei suoi figli, lasciati soli a se stessi in un inferno creato dalla loro perversione. Anche il Cristo scende dalla sua croce, ma non per un atto di volontà, essendo sbalzato via dallo scoppio di una granata su una chiesa.





“Ora Centrale Europea 14:10

Dio è con noi.

Ma lui era anche con gli altri. Nei settanta minuti dell’attacco, le macchine impegnate nella terza ondata sganciarono quaranta mine.

Pietre schizzarono verso il cielo come razzi. Le croci di legno nel cimitero erano già state distrutte dal fuoco. Nella sala d’attesa ridotta in rovine della stazione, bambini sanguinanti strisciavano lungo la scalinata; le bombe strapparono via il Cristo dalla croce in una chiesa, la pelle morbida dalla testa dei neonati in una clinica ostetrica, da qualche parte le mani giunte di una donna e nel recinto dello zoo alcune scimmie dagli alberi dove si erano rifugiate.

L’immagine di una Madonna si staccò dalla cornice, la firma di un santo fu dispersa dal vento e la gamba di un vivente si bruciò.

Il progresso annientava passato e futuro.” (Ledig 1999: 174)

Chi prova a cercare una morte cristiana, attendendo il dispiegarsi del Regno dei Cieli, non trova altro che urla atroci e l’indifferenza di un cielo dal quale piove solo la morte.

“Non si riusciva più a distinguere il prete dagli altri. Giaceva a terra. Le gambe spappolate sotto una trave di ferro.

Non sentiva niente. Il suo dolore rimase insensibile. In non più di cinque minuti sarebbe bruciato vivo. Pensò: questa è la ricompensa per il mio zelo.

La sua voce si disperse nel fumo come nella nebbia. Non aveva nessuna esperienza nell’urlare. Mettersi a pregare in quel momento gli sembrava insensato.

Pensò: in fondo non mi sente nessuno. Gli vennero in mente i suoi peccati. Dovette riderci su. Una risata rumorosa e disperata.

Giaceva sul selciato come una vecchia. La veste gli si era spostata, sotto portava dei pantaloni.

Se sono un santo, avrò una camicia, pensò.

All’improvviso divenne ingenuo come un bambino. Si ricordò della croce. Voleva morire nel fuoco con la croce in mano. Un santo muore secondo i precetti. Pensò: Se c’è un Dio, deve mostrarsi adesso. Forse dalle fiamme. Una voce paterna piena di amore.

Il prete tese l’orecchio nell’incendio. Il legno scricchiolava. Non c’era altro.

Riprese ad urlare. Questa volta gridava per l’angoscia, lo faceva soltanto per calmarsi. Una volta aveva sperato di non dover morire da solo.

Al prete si gonfiarono le vene sulla fronte, continuò ad urlare.

Ebbe per quattro volte sessanta secondi di tempo. Stabilì un record di durata delle urla. Prima di morire bruciato vivo.” (Ledig 1999: 74)

Dedicato ai morti senza nome e senza storia dell’atrocità della guerra, *Vergeltung* rappresenta un macabro monito e al tempo stesso un requiem per chi ha perso la sua vita invano nella follia bellica.

“In un’ora, dei bambini persero le loro madri e Maria Erika Weinert la vita.

Non ricevette una medaglia per questo. Qualcuno lo trovò ingiusto. Per questo una madre, che cercava suo figlio scomparso per sempre, ricevette in quest’ora la sua croce. Cercò suo figlio per dieci anni, poi morì. Una settimana dopo, un religioso fece visita alla famiglia Strenehen presso la loro pompa di benzina tra Dallas e Fort Worth. L’uomo osservò: «Dio dà e toglie secondo il suo piacimento.» Inoltre, tutto sarebbe volto per il meglio. Coloro di cui sentiamo la mancanza non sono ancora morti.

Dopo quest’ora mancarono circa trecento persone. Di queste, furono trovate dodici. [...]

Dopo il settantesimo minuto le bombe continuarono a cadere. La rappresaglia eseguì il suo compito. Era inarrestabile. Solo il Giudizio universale. Questo non lo era.” (Ledig 1999: 174-175)





A prescindere dagli schieramenti, sembra dire Gert Ledig, si è tutti vittime di un male che sfugge alla comprensione umana. Ai lettori il compito di trovare il coraggio per non voltarsi dall'altra parte e scendere nell'abisso senza Dio del male dell'Uomo.

Bibliografia:

Anja Wieden, "Sexuelle Gewalt während des Luftkriegs: Eine neue Perspektive auf weibliches Leiden in Gert Ledigs *Die Vergeltung*", in *Neophilologus*, Vol. 102, 2018, pp. 497-513.

Arnold Suppan, *Hitler - Beneš – Tito: Konflikt, Krieg und Völkermord in Ostmittel- und Südosteuropa*, Vienna e Bristol, Austrian Academy of Sciences Press, 2014.

Attila Huszar, "'Ein Massengrab lässt sich nicht beschreiben.' Zur Repräsentation des Luftkrieges in Gert Ledigs *Vergeltung* im Kontext von W.G. Sebalds *Luftkrieg und Literatur*", in *Anuari de Filologia. Literatures Contemporànies*, Vol. 6, 2016, pp. 53-61.

Brad Prager, "A Collection of Damages: Critiquing the Violence of the Air War", in *Forum for Modern Language Studies*, Vol. 41, No. 3, 2005, pp. 308-319.

Cecilia Aare, "Narrativt engagemang och komplex berättarteknik i Gustaf Hellstroms krigsreportage", in *Samlaren*, Vol. 142, 2021, pp. 5-33.

Gert Ledig, *Vergeltung*, Francoforte sul Meno, Suhrkamp Verlag, 1999. La traduzione degli estratti è stata fatta per l'occasione da me V.S.

Jörg Friedrich, *Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945*, Monaco di Baviera, Propyläen, 2002.

Eduard Hooton, *Eagle in Flames. The Fall of the Luftwaffe*, Londra, Arms and Armour, 1997.

Hans Rumpf, *The Bombing of Germany*, Londra, Frederick Muller Limited, 1963.

Jakob Norberg, "Perspectives on Postwar Silence: Psychoanalysis, Political Philosophy, and Economic Theory", in *German Politics & Society*, Vol. 29, No. 4, 2011, pp. 1-20.

John Philip Ray, *The Battle of Britain. Dowding and the First Victory, 1940*, Londra, Cassell, 2000.

Margaret J. Gaskin, *Blitz. The Story of 29th December 1940*, Londra, Faber and Faber, 2005.

Peter Stansky, *The First Day of the Blitz. September 7, 1940*, New Haven e Londra, Yale University Press, 2007.

Reinhard Andress, "'Medusen schminkt man nicht'? Die Bombardierung Dresdens in der deutschen Prosaliteratur", in *Colloquia Germanica*, Vol. 36, No. 3/4, 2003, pp. 247-268.

Richard J. Overy, *The Air War 1939 – 1945*, New York, Stein and Day, 1980.

Stephen Bungay, *The Most Dangerous Enemy. A History of the Battle of Britain*, Londra, Aurum Press, 2000.

Sven Lindqvist, *A History of Bombing*, Londra, Granta Books, 2002.

Tami Davis Biddle, "Dresden 1945: Reality, History, and Memory", in *The Journal of Military History*, Vol. 72, No. 2, 2008, pp. 413-450.

Volker Hage, "Verschüttete Gefühle: Wie die deutschen Schriftsteller den Bombenkrieg bewältigten", in *Osteuropa*, Vol. 55, No. 4/6, 2005, pp. 265-280.

Winfried Sebald, *Luftkrieg und Literatur*, München, Wien, Carl Hanser Verlag, 1999.

Winfried Sebald, *Historical Analysis of the 14-15 February 1945 Bombings of Dresden*, USAF Historical Division Research Studies Institute, Air University, 1953.





Rappresentare la guerra in Occidente: un'indagine sulla presenza del cinema ucraino nei festival di Cannes, Berlino, Venezia e agli Academy Awards (2014-2024)

Claudia Fiorito

Abstract

Representing War in the West: An Investigation into the Presence of Ukrainian Cinema at the Cannes, Berlin, Venice Film Festivals and the Academy Awards (2014-2024)

Following the large-scale invasion of Ukrainian territory by Russian military forces on February 24, 2022, international media attention has focused intensely on the war in Ukraine. This growing attention has been mirrored in the cinematic landscape by an increasing presence of Ukrainian directors and filmmakers on the Western festival circuit, aiming to highlight and denounce the atrocities of war. This paper reports on the representation of the war in Ukraine at a selection of Western film-centric forums, with a focus on the spatial and thematic dimensions of the conflict. The attention is centered on four major cinematic events: the Academy Awards Ceremony and three of the so-called Western A-list festivals: Cannes, the Berlin International Film Festival, and the Venice International Film Festival. By tracing the chronology of the Russo-Ukrainian conflict's depiction from the 2014 annexation of Crimea onwards, this study explores the evolving portrayal of the war within these prominent cultural arenas.

Un'industria in rivolta: l'evoluzione dell'industria cinematografica ucraina dopo il 1991

Dopo il 1991, con l'indipendenza dell'Ucraina e la dissoluzione dell'Unione Sovietica, il cinema ucraino ha attraversato un periodo estremamente difficile. Come evidenziato da Briukhovetska (2010), i cineasti locali si sono trovati ad affrontare enormi ostacoli finanziari, mentre le autorità governative mostravano scarso interesse nel sostenere la produzione nazionale, privilegiando invece l'importazione di film stranieri ed in particolare dalla Federazione Russa. Nei primi anni di indipendenza, la mancanza di una solida industria cinematografica era attribuibile a diversi fattori, tra cui la complessa transizione economica verso il capitalismo; a complicare ulteriormente la situazione vi era la carenza di sale cinematografiche, una condizione sostanzialmente invariata al 2021, che mostrava un cinema ogni 200.000 abitanti, dato dieci volte inferiore alla media europea (Bezruchko, Karchmar 2021).

Una svolta significativa è arrivata nel 2011 con la riforma dell'Agenzia Statale Ucraina per il Cinema, in grado di creare un sistema centralizzato per sostenere registi e produttori locali. Nello stesso anno è stato istituito il Fondo per il Finanziamento del Cinema, dando vita a progetti come il workshop *Ukraino, Hudbaj!* ("Ucraina, Arrivederci!") del 2012, un'iniziativa risultata decisiva nell'aiutare nuovi talenti a emergere nel panorama contemporaneo attraverso la categoria "Debut" dedicata ai giovani registi, rappresentando un'opportunità concreta di finanziamento per nuove generazioni di autori.





Un ulteriore passo avanti si è verificato nel 2014 con l’elaborazione del Piano Strategico Nazionale per lo Sviluppo dell’Industria Cinematografica Ucraina 2015-2020 (Cfr. Bezruchko – Karchmar 2021) che ha raddoppiato i fondi destinati alla produzione cinematografica e ha gettato le basi per il rilancio del cinema nazionale (Cfr. Alforova et al. 2021). Nel 2017, inoltre, è nata l’Accademia del Cinema Ucraino, che ogni anno organizza una cerimonia di premiazione – gli *Ukrainian Academy Awards* – per valorizzare i protagonisti dell’industria cinematografica del Paese.

Un momento chiave sul piano internazionale è stato invece il 2019, quando l’Ucraina è entrata a far parte di Eurimages, il Fondo Europeo per la Coproduzione e Distribuzione di Opere Cinematografiche: l’adesione del Paese ha rafforzato le coproduzioni internazionali e stimolato le collaborazioni con altri paesi europei. Sempre nel 2019, la regista e produttrice Nadia Parfan ha invece lanciato *Takflix*, una piattaforma streaming dedicata interamente al cinema ucraino, destinando inoltre parte dei ricavi al sostegno dei registi locali.

Parallelamente alle riforme istituzionali, nel 2015 è nato il collettivo *Sučasne Ukraïnske Kino* (“Cinema Ucraino Contemporaneo”), guidato dalla produttrice e regista Valeria Sočyvec’: da semplice gruppo di giovani filmmaker, il collettivo si è successivamente trasformato in una casa di produzione per film indipendenti, sostenuta dall’Agenzia Statale Ucraina per il Cinema e dal Ministero della Cultura. Grazie alle attività del collettivo e al sostegno statale, una nuova generazione di cineasti ha conquistato crescente attenzione in patria e all’estero: Nariman Alijev, Kateryna Hornostaj, Alina Gorlova, Antonio Lukyč, Marysja Nikitjuk, Dmytro Sukholytkyj-Sobčuk sono solo alcuni nomi delle figure centrali della rinascita del cinema ucraino (Cfr. Alforova et al. 2020).

L’invasione russa su larga scala del 24 febbraio 2022 ha spinto molte iniziative internazionali a sostenere il cinema ucraino. Tra queste, la piattaforma *Filmmakers for Ukraine*, gestita da *Crew United*, progetto online destinato al networking tra i professionisti dell’industria cinematografica e televisiva, ha organizzato proiezioni online a scopo benefico nel luglio 2022. L’organizzazione senza scopo di lucro *European Film Promotion* (EFP), che si pone come obiettivo la promozione globale del cinema europeo, ha inoltre contribuito al rilancio dell’industria del Paese attraverso il programma *Film Sales Support* (FSS) per sostenere la distribuzione internazionale dei film ucraini. Inoltre, l’*International Coalition for Filmmakers at Risk* (ICFR) ha stanziato un fondo di emergenza, raccogliendo più di 550.000 euro a febbraio 2023, supportando oltre cinquecento cineasti in difficoltà con attività di produzione, post-produzione e rilocalizzazione di autori e lavoratori del cinema. Il sostegno di queste organizzazioni ha conferito una maggiore visibilità al cinema ucraino sul piano internazionale e aperto nuove prospettive per i suoi autori, segnando un percorso di crescita e riconoscimento che guarda con fiducia alle prospettive future.





Cerimonie di premiazione e festival occidentali dal 2014 al 2024

Il primo film dopo l'annessione militare della Crimea da parte della Russia nel febbraio del 2014 – atto formalmente non riconosciuto dalla maggior parte della comunità internazionale – a ricevere una nomination agli Academy Awards è stato *Winter on Fire: Ukraine's Fight for Freedom*. Il documentario, diretto da Evgenij Afinevskij, regista di origini russo-ebraiche con cittadinanza israeliana e statunitense, è stato presentato in anteprima alla Mostra del Cinema di Venezia nell'edizione del 2015, concorrendo nella categoria Miglior Film Documentario. La pellicola – frutto di una coproduzione tra Ucraina, Stati Uniti e Regno Unito, con il coinvolgimento di Netflix che ne ha curato la distribuzione sulla propria piattaforma – non si concentra principalmente sul conflitto in corso, ma sulle vicende legate alle proteste del Majdan, svoltesi tra il 2013 e il 2014 e immediatamente antecedenti l'invasione russa della penisola. *Winter on Fire* costituisce il primo esempio, pur non essendo stato diretto da un regista autoctono, di un'opera di produzione ucraina a portare all'interno delle cerimonie di premiazione occidentali le dinamiche delle proteste e degli scontri del Majdan.

Afinevskij, che nel corso degli anni ha realizzato documentari concentrandosi su altre geografie – con una particolare attenzione per la guerra civile siriana nel suo *Cries from Syria* del 2017 – è tornato a trattare il conflitto russo-ucraino solo nel 2022, con un documentario che riprende il titolo del primo, fungendo così da secondo capitolo: *Freedom on Fire: Ukraine's Fight for Freedom*. Incentrato sulle prime fasi dell'invasione russa a partire dal 24 febbraio 2022, il film ha avuto la sua première fuori concorso alla Mostra del Cinema di Venezia nella stessa edizione del 2022.

Gli eventi del Majdan hanno ottenuto una significativa visibilità al Festival di Cannes alla sua edizione del 2014, con la première del documentario *Maidan* di Sergej Loznica, incentrato sui giorni più intensi degli scontri in piazza Nezaležnosti, presentato nella sezione Proiezioni Speciali. Lo stesso anno ha visto inoltre l'affermazione sulla scena internazionale di Miroslav Slabošpic'kij con *Plem'ja (The Tribe)*, il suo esordio con un lungometraggio di finzione a seguito della direzione di diversi cortometraggi, tra cui spicca la partecipazione al progetto *Ukraiño, Hudbaj!* con il corto *Jaderni Vidchody (Nuclear Waste)* del 2012. Il soggetto di *The Tribe* – presentato alla Settimana della Critica, dove ha ricevuto numerosi riconoscimenti – pur non essendo direttamente legato al conflitto in Ucraina ha rappresentato in ogni caso un punto di svolta nella cinematografia del Paese, trattandosi del primo film ucraino contemporaneo a ricevere una distribuzione internazionale nelle sale. Ambientato in una scuola per ragazzi sordi, il film è girato interamente in lingua dei segni ucraina, senza l'apporto di sottotitoli, offrendo così allo spettatore un'immersione totale nelle azioni dei giovani protagonisti. L'eroe della vicenda, Serhij, nuovo arrivato all'interno di "tribù" di delinquenti all'interno dell'istituto, è costretto a confrontarsi con questi spinto dall'amore per una ragazza vittima degli abusi del gruppo. Il film ha ottenuto una proiezione nella sezione Panorama della Berlinale dello stesso anno, dedicata a produzioni sperimentali incentrate su tematiche contemporanee.

Si è dovuto attendere fino al 2018 perché un secondo film di guerra di un regista ucraino si facesse strada tra la selezione ufficiale degli eventi cinematografici occidentali considerati per il presente resoconto, e ancora una volta si tratta di un'opera di un volto già noto: Sergej Loznica. *Donbass* è l'ultimo film di finzione del prolifico regista, che per la maggior parte della sua carriera si è dedicato alla realizzazione di documentari. Il film, una commedia nera ad episodi che pone allo





spettatore una satira aspra della società nelle regioni in guerra del Donbas, racconta attraverso vicende che si intrecciano il contesto di violenza e disordini delle aree coinvolte negli scontri, ponendo particolare attenzione sulla distorsione delle notizie manipolate dalla propaganda e sull'assurdità grottesca della vita quotidiana delle vittime civili delle violenze. *Donbass* ha costituito il film d'apertura della sezione *Un Certain Regard* del Festival di Cannes, dove ha valso a Loznica il premio per la miglior regia.

La Mostra del Cinema di Venezia e il Festival di Berlino hanno invece ospitato, negli anni successivi che precedono l'invasione russa del 2022, alcune voci meno note in Occidente del panorama cinematografico ucraino. Se l'edizione del 2020 della Berlinale aveva lasciato spazio al film distopico *Nomera (Numbers)* di Oleh Sencov, la Mostra del Cinema di Venezia del 2021 ha visto la presentazione nella sezione Orizzonti della pellicola *Nosorih (Rhino)*, un film drammatico sui turbolenti anni Novanta in Ucraina, e soprattutto la proiezione di *Vidblysk (Reflection)* di Valentyn Vasjanovyč, che ha riportato ancora una volta l'attenzione sulla guerra del Donbas, film presentato invece in concorso.

Il periodo successivo all'invasione russa del 24 febbraio 2022, come menzionato in precedenza, ha segnato un cambiamento di direzione e una notevole apertura nel panorama occidentale nei confronti dell'industria cinematografica ucraina, con un crescente interesse verso le voci espressive del paese sotto attacco. Dopo i mesi tumultuosi seguiti alla devastazione delle operazioni militari russe, che hanno inevitabilmente avuto un impatto devastante sull'industria cinematografica nazionale, *Bačennja Metelyka (Butterfly Vision)* di Maksym Nakonečnyj è stato presentato al Festival di Cannes del 2022 nella sezione *Un Certain Regard*. Il soggetto del film, una delle poche pellicole di finzione entrate in produzione nel corso dell'anno, racconta il trauma di un'ufficiale di ricognizione aerea dell'esercito ucraino, liberata

dopo due mesi di prigionia dalle milizie russe, che scopre di essere rimasta incinta a seguito degli stupri da parte dei soldati nemici.

Il 2023 ha visto un'ulteriore crescente presenza di film ucraini di guerra all'interno della dimensione festivaliera occidentale, con il ritorno di registi affermati come Vitalij Man's'kyj, che già nel 2016 aveva riflettuto sulla frammentata realtà identitaria ucraina con il suo documentario *Rodnye (Close Relations)*, incentrato sulle testimonianze di suoi familiari, amici e conoscenti dalle diverse posizioni politiche, divise tra orientamenti filorusi e sentimenti di identità nazionale. Nel 2023 il regista ha presentato alla Berlinale il suo nuovo lungometraggio, *Schidnyj Front (Eastern Front)*, codiretto con il documentarista emergente Evhen Titarenko, che segue le attività dello stesso Titarenko come volontario paramedico sul fronte orientale. Voci nuove hanno trovato spazio all'interno del festival berlinese, come quella di Alisa Kovalenko con il suo documentario *My Ne Zhasnemo (We Will Not Fade Away)*, scritto e diretto dalla stessa autrice. Il film si concentra sulla vita di cinque adolescenti della regione del Donbas che riflettono sulle loro aspirazioni e i loro sogni: presentato in anteprima alla *Generation 14plus*, una sezione del festival dedicata ai film destinati al pubblico più giovane, il film ha ottenuto attenzione per la sua rappresentazione cruda e autentica della gioventù ucraina travolta dal conflitto.

Va inoltre segnalata l'esponentiale crescita dell'Ukrainian Film Festival della capitale tedesca, istituito nel 2020 e che dal 2022 ha assunto un ruolo cruciale come piattaforma per amplificare le voci ucraine. Il festival si è progressivamente focalizzato sui temi della guerra, della resistenza e della resilienza della nazione, guadagnando crescente attenzione internazionale e consolidandosi come un ponte culturale e strumento di solidarietà, anche attraverso l'istituzione di campagne di raccolta fondi a sostegno dei lavoratori dell'industria cinematografica.





Per il 2024, l'attenzione per le produzioni ucraine non è scemata, ma si è anzi rilevato un numero crescente di proiezioni in Occidente: la Mostra del Cinema di Venezia ha dedicato una giornata speciale, l'*Ukrainian Day* del 6 settembre, per sostenere e promuovere il cinema del Paese, con incontri e discussioni sul supporto e su iniziative di cooperazione per la produzione cinematografica con autori ucraini. Nel frattempo, lo stesso anno ha visto la vittoria agli Oscar nella categoria Miglior Documentario del film *20 Dniv u Mariupoli (20 Days in Mariupol)* di Mstyslav Černov, girato da una squadra di giornalisti ucraini dell'Associated Press, gli unici reporter internazionali rimasti nella città durante l'assedio. Alla Mostra del Cinema di Venezia ha avuto invece luogo la proiezione fuori concorso di *Pisni Zemli, Ščo Povil'no Horyt' (Songs of Slow Burning Earth)* di Ol'ha Žur'ba, un documentario che mette in luce l'impatto dell'invasione russa sulla vita dei cittadini comuni, muovendo la macchina da presa tra i villaggi più remoti e quelli più vicini alle zone di combattimento. Il festival ha visto inoltre la presentazione di un lungometraggio di finzione – *Medovyj Misjac' (Honeymoon)* di Žanna Ozyrna, giovane regista all'esordio – incentrato sulla vita di una giovane coppia appena sposata che, all'invasione del 24 febbraio, si ritrova a dover pianificare la fuga dal proprio appartamento nella regione di Kyiv e a riconsiderare il proprio futuro.

In ultimo, il Festival di Cannes ha visto il ritorno di Loznica con il suo *The Invasion*, documentario dalla coproduzione internazionale – da qui il titolo originale anglofono – che raccoglie scene di vita quotidiana del Paese nel corso degli ultimi due anni di invasione russa, presentato nella sezione Proiezioni Speciali. La Berlinale ha invece ospitato il documentario *Triški Čuža (A Bit of a Stranger)*, presentato nella sezione Panorama e diretto da Svitlana Lyščyns'ka, che si concentra ancora una volta sulla città di Mariupol' e sull'esperienza intergenerazionale di quattro donne che esplorano la loro identità nazionale.

Conclusioni

La rappresentazione della produzione cinematografica ucraina incentrata sul tema della guerra ha ricevuto, a partire dall'invasione e annessione della Crimea da parte della Russia nel 2014, inizialmente solo un'attenzione marginale nei principali festival cinematografici e nella Cerimonia degli Academy Awards. Dopo quasi otto anni di scarsa visibilità, con alcune eccezioni significative come il film *Donbass* di Loznica, l'interesse internazionale per la causa ucraina è stato riacceso a seguito dell'invasione su larga scala del 2022, rendendo impossibile ignorare la situazione. Le politiche di selezione nei festival hanno cominciato quindi a riservare maggiore spazio alla rappresentazione della guerra sul territorio ucraino. Questo cambiamento ha permesso in diversi casi di dare voce agli autori ucraini, con un aumento significativo di attenzione nei festival europei. Cannes, Venezia e Berlino, in particolare, hanno accolto nuove voci emergenti, offrendo opportunità di debutto a talenti locali e contribuendo alla crescita dell'Ukrainian Film Festival, che ha ricevuto un riconoscimento e un supporto finanziario crescenti.

Guardando al futuro, la Cerimonia degli Academy Awards del prossimo 3 marzo 2025 riflette una continuità di interesse per le dinamiche del conflitto in corso con due film selezionati per le categorie Miglior Documentario e Miglior Cortometraggio Documentario. *Porceljanova Vijna (Porcelain War)*, codiretto da Brendan Bellomo e Slava Leont'jev, segue le attività del ceramista Leont'jev e di altri due artisti, divisi tra la pratica artistica e l'impegno militare. Il film, dopo la sua première al Sundance Film Festival 2024, dove ha vinto il Grand Jury Prize nella sezione U.S. Documentary Competition, è stato inserito nella shortlist per gli Oscar al Miglior Documentario. *Bezslavni Kripaky (Once Upon a Time in Ukraine)*, diretto da Betsy West e Tetjana Chodakivska, dedicato alle vite dei bambini nelle città sotto assedio, è invece candidato come Miglior Cortometraggio Documentario.





Bibliografia:

- Zoya Alforova et al., “Contemporary Ukrainian cinema into the European context (2014-2019)”, in *Linguistics and Culture Review*, Vol. 5, No. S2, 2021, pp. 274-283.
- Zoya Alforova, ““Nove’ Ukrayin”ske Kino v Konteksti Suchasnoho Audiovizual”noho Mystectva”, in *Visnyk Kyyivs”koho nacional”noho universytetu kul”tury i mystectv Seriya: Audiovizual”ne mystectvo i vyrobnyctvo*, Vol. 3, No. 2, 2020, pp. 213-221.
- Boris Berest, *History of the Ukrainian Cinema*, New York, Schevchenko Scientific Society, 1962.
- Oleksandr Bezruchko – Nataliia Kachmar, “The Development of Contemporary Ukrainian Cinema”, in *Visnyk Kyyivs”koho nacional”noho universytetu kul”tury i mystectv Seriya: Audiovizual”ne mystectvo i vyrobnyctvo*, Vol. 4, No. 2, 2021, pp. 208-216.
- Larysa Briukhovetska, “Problema vyzhvannia. Ukrainske kino vid 1960-kh rokiv”, in *Kyiv: Kino-teatr*, 2010, pp. 215-245.
- Dina Iordanova (ed.), *The Film Festival Reader*, Regno Unito, St Andrews Film Studies, 2013.
- Bozhena Sheremeta, Nataliya Chukhrai, “Using the Blue Ocean Strategy by Ukrainian Cinema Networks in Uncertain Environment”, in *Innovative Technologies and Scientific Solutions for Industries*, Vol. 4, No. 14, 2020, pp. 137-146.





L'eccidio di Babij Jar fra testimonianza diretta e trauma generazionale: una comparazione tra Anatolij Kuznecov e Katja Petrowskaja

Fabio Mosco

Abstract

The Slaughter Of Babi Yar between Direct Testimony and Generational Trauma: A Comparison between Anatoly Kuznetsov and Katja Petrowskaja

The warfare between the Russian Federation and Ukraine has definitively shattered the fragile balance that supported the relations between the two countries, showing Europe how conflicts of this magnitude can still happen within its boundaries. Characterised by a complex and painful bond, the histories of the two countries have been shaped by traumas and fractures that have never been fully elaborated. In March 2022 a series of bombings, aimed at the Kyiv TV tower, hit the nearby monument commemorating the Jewish massacre of Babi Yar, occurred in September 1941, causing a widespread feeling of indignation. This very place, today unrecognisable compared to then, for many years has been a symbol of a so uncomfortable past to be condemned by both nations to an almost uninterrupted *damnatio memoriae*. The first memorial was erected in 1974, while a Jewish menorah was built only in 1991. By analysing Anatoly Kusnetsov's *Babi Yar. Roman-dokument* ("Babi Yar: A Document in the Form of a Novel", 1970) and Katja Petrowskaja's *Vielleicht Esther* ("Maybe Esther", 2014) this article attempts to compare two ways of experiencing this traumatic event and its consequences.

L'eccidio di Babij Jar, avvenuto fra il 29 e il 30 settembre 1941, fu pianificato dal comando tedesco come rappresaglia a seguito degli attentati, compiuti da partigiani sovietici ed esponenti del NKVD, che il 24 settembre distrussero buona parte del centro di Kyiv, i cui edifici erano stati occupati dalla *Werhmacht*. Il 28 settembre fu diffusa la seguente ordinanza: "Tutti gli ebrei di Kyiv e dintorni devono presentarsi lunedì 29 settembre 1941 alle 8 del mattino all'angolo fra via Mel'nikovskaja e Dochturovskaja (vicino ai cimiteri)". Il decreto proseguiva esortando a portare denaro e vestiti, minacciando la fucilazione per coloro che non avessero adempiuto all'ordine. Le centinaia di persone che comparvero il giorno successivo nella convinzione di essere deportate furono spinte dalle truppe tedesche, coadiuvate della milizia collaborazionista ucraina, nella forra di Babij Jar, alla periferia nord della città, spogliate dei loro beni e fucilate. I documenti attestano come in soli due giorni furono uccise 33.771 persone fra cui donne, anziani e bambini. È tuttavia necessario evidenziare come le esecuzioni proseguirono fino alla liberazione della capitale nel 1943, per una stima di quasi 100.000 vittime fra ebrei, rom, partigiani e oppositori politici.



Ordinanza del 28 settembre 1941.





Anatolij Kuznecov: una testimonianza diretta

Nato da madre ucraina e padre russo, Anatolij Kuznecov (1929-1979) ha vissuto in prima persona l'occupazione di Kyiv e rappresenta, forse, il testimone più importante dell'intera vicenda. La consapevolezza della drammaticità di quanto accaduto lo spinse a comporre l'omonimo testo, pubblicato nel 1966 dalla rivista sovietica *Junost'* ("Giovinezza") in forma massivamente censurata. Dopo l'espatrio in Gran Bretagna alla fine degli anni Sessanta, nel 1970 ripubblicò *Babij Jar* nella sua forma definitiva, reintegrando le parti censurate e aggiungendo alcuni passaggi inediti. "Tutto in questo libro è verità" afferma l'autore al principio dell'opera e continua dichiarando di scrivere "come se rilasciassi una deposizione sotto giuramento nel più alto e giusto dei tribunali – e mi assumo la responsabilità di ogni mia parola. In questo libro è raccontata soltanto la verità - TUTTO COSÌ COME È STATO" (Kuznecov 2019: 23-24).

Quella che si può definire di diritto l'opera di una vita, rappresenta per Kuznecov la realizzazione di un imperativo morale, un atto di testimonianza affinché "le grida di migliaia di persone messe a morte" (Kuznecov 2019: 454) non cadano nell'oblio. Il compito di cui l'autore si fa carico nel denunciare "qualsiasi violenza, qualsiasi assassinio, qualsiasi mancanza di rispetto e qualsiasi oltraggio nei confronti dell'uomo" (Kuznecov 2019: 28) è dunque quello di preservare e tramandare la memoria del passato, non tanto della sua dimensione individuale quanto di quella collettiva, di una comunità che per estensione si fa umanità tutta, perché la cenere di Babij Jar è una cenere dove "tutto si era rimescolato: una sorta di cenere internazionale" (Kuznecov 2019: 26). A tale fine, il testo combina due possibilità antitetiche, ma complementari: da un lato si configura come la cronaca obbiettiva della Storia secondo un approccio impersonale, mentre dall'altro fa riemergere quanto accaduto attingendo alla

biografia dell'autore focalizzandosi interamente sull'esperienza del soggetto narrante (Baldicyn 2018: 139-140). A questa doppia prospettiva si aggiungono i racconti di alcuni sopravvissuti dell'eccidio e materiali d'archivio come resoconti, articoli di giornale e comunicati ufficiali. L'opera si presenta in definitiva come una sintesi di queste istanze, una polifonia di voci e registri, un "romanzo-documento" appunto, che in un costante rimando reciproco rivela tanto il destino dei singoli quanto quello della collettività.

Attraverso la scrittura la realtà della guerra viene rappresentata in tutta la sua brutalità. La quotidianità si configura come una lotta per cercare di sopravvivere nello spazio ostile della capitale divenuta irriconoscibile, dove le vie sono disseminate di sporcizia, le vetrine sono in frantumi e i tram giacciono abbandonati lungo le linee mentre a dominare è il costante crepitio della mitragliatrice nella forra. In poco più di due anni, il dodicenne Tolja si trova costretto ad affrontare numerose esperienze drammatiche che trasformano la sua visione del mondo in maniera radicale. Divenuto partecipante attivo di questa realtà estrema, dove i rapporti umani sembrano avere perduto ogni valore, le vicissitudini profondamente traumatiche affrontate dal protagonista divengono un percorso iniziatico verso la consapevolezza del male, del cinismo dell'uomo e dell'assurdità di ogni regime totalitario.

Se al principio l'arrivo dell'esercito tedesco viene festeggiato dal nonno dell'autore come una benedizione, "Signore, gloria a te per averci fatto uscire vivi da questa prova, da questa peste bolscevica!" (Kuznecov 2019: 67), atteggiamento del resto condiviso da molta parte della popolazione e dovuto alla carestia indotta e alla politica di repressione attuata dall'URSS nel periodo prebellico (motivo per cui molti ucraini collaborarono con l'esercito occupante), presto il nuovo regime si rivela tutt'altro che pacifico. Agli articoli di giornali collaborazionisti che celebrano l'operato della Germania, esaltandone le vittorie e





promuovendone i principi, si affiancano avvisi sul coprifuoco obbligatorio, sulla confisca dei beni e sull'obbligatorietà di denunciare gli ebrei o qualunque persona sia sospettata di sabotaggio. In questo clima di repressione e violenza, il giovane protagonista riflette sulle due dittature, quella nazista e quella sovietica, confrontandone i rispettivi "umanesimi", termine con cui sarcasticamente ne definisce i sistemi di pensiero, arrivando alla conclusione che al mondo di "umanesimi" "ce ne sono tanti quanti sono gli assassini. E ogni assassino ha il suo proprio umanesimo" che "comincia dai Babij Jar e con essi finisce" (Kuznecov 2019: 216). Sono pagine concitate quelle che, seguendo quanto accaduto a Dina Proničeva, ebrea salvatasi dell'eccidio, mostrano a chi legge quanto avvenuto in quei giorni di fine settembre a poca distanza dalla casa dell'autore. La folla interminabile di "bambini urlanti, con i vecchi e i malati, piangendo e battibeccando" (Kuznecov 2019: 95) che si trascina al luogo indicato, mentre ovunque risuonano le domande: "Dove ci porteranno, come ci faranno viaggiare?" (Kuznecov 2019: 96). La risposta giunge irrevocabile e improvvisa dalla mitraglia: "Spari pacati, tranquilli, ritmici, come durante un addestramento" (Kuznecov 2019: 97) infrangono l'ultima illusione delle vittime innocenti.

Gli avvisi e gli articoli della propaganda nazista contro gli ebrei e i russi pubblicati giornalmente dalle principali testate giornalistiche portano Kuznecov a riflettere sull'identità propria e altrui come quando, leggendo un manifesto che definisce i giudei, i *ljachi* (polacchi) e i *moskali* (moscoviti) "i più feroci nemici dell'Ucraina" (Kuznecov 2019: 72), si interroga sulla propria origine e su quella delle persone che lo circondano:

"Davanti a quel manifesto, per la prima volta in vita mia mi domandai chi ero veramente. Mia madre era ucraina, mio padre russo. Metà ucraino, metà moskal', ero dunque nemico di me stesso. E poi di male in peggio. I miei migliori amici erano

Šurka Matzah, per metà ebreo, cioè giudeo, e Bolik Kaminskij, per metà polacco, cioè ljach. Un dannato guazzabuglio." (Kuznecov 2019: 72)

In mezzo a questo "guazzabuglio" non si può fare altro se non ammettere l'insensatezza dell'agire umano in un mondo divenuto un gigantesco Babij Jar dove i legami tra individui, e i valori che ne regolano i rapporti, non esistono più:

"Allora mi guardai intorno stupito, e dal mondo cadde definitivamente il velo, polveroso e grigio. Vidi che mio nonno, ammiratore dei tedeschi, era uno sciocco. Che sulla terra non c'erano né intelligenza, né bene, né buon senso, solo violenza. [...]. Che non c'era alcuna speranza [...]. Non c'era da attendersela in nessun luogo e da parte di nessuno, intorno era un unico, immenso Babij Jar." (Kuznecov 2019: 197-198)

Babij Jar, dunque, come simbolo dell'insensato male assoluto a cui viene negata giustizia e memoria anche dopo la fine del conflitto: indifferente a quei pochi che chiesero di erigere un monumento alle vittime, il Comitato centrale non ritenne opportuno costruire alcunché. Pressoché totalmente incentrato sull'esaltazione dell'eroismo sovietico contro l'invasore, il ricordo della guerra non lasciava spazio alcuno per commemorare le singole tragedie etniche e nazionali, in aggiunta al fatto che onorare le vittime dell'antisemitismo nazista avrebbe discordato con le politiche repressive antisemite attuate nella stessa URSS sul finire degli anni Quaranta. All'opposto furono ideati progetti per cancellare definitivamente il sito dell'eccidio. Se si esclude il tentativo condotto dall'esercito tedesco di cancellare ogni prova di quanto avvenuto tramite la riesumazione e la cremazione dei corpi nell'estate del 1943, furono due gli sforzi compiuti dalla politica sovietica per sopprimere il passato. Il primo attraverso la trasformazione della forra in un bacino idrico tramite la costruzione di una diga il cui crollo, nel 1961, causò la distruzione dei quartieri limitrofi. Il secondo fu il riempimento di quanto rimasto con





del terreno sopra cui vennero edificati i nuovi studi televisivi della città. Solamente a trent'anni di distanza un primo monumento venne eretto in memoria dei cittadini sovietici, mentre con la dissoluzione dell'Unione, a cinquant'anni di distanza, fu possibile l'istallazione di una struttura commemorativa, una menorah, in ricordo delle vittime di etnia ebraica.

Le conseguenze psicologiche delle terribili esperienze di cui Kuznecov è stato protagonista e testimone hanno continuato a condizionarlo per il resto della vita come rivelato alla fine della narrazione: *“Non riesco a dormire. Di notte, in sogno, sentivo gridare [...], e io aspettavo sempre che succedesse qualcosa [...]. Quest'incubo mi perseguitava, non era né sogno né realtà”* (Kuznecov 2019: 454). Osservando come questa non sia storia, ma il presente che sempre e costantemente si rinnova, l'autore si chiede che cosa sarà del domani:

“Quali nuovi Jar, Majdanek, Hiroshima, Kolyma e Pot'ma – in quali luoghi e in quali nuove, perfezionate forme – sono ancora celati nel non essere, in attesa del loro momento? [...]. Capiremo mai che la cosa più preziosa al mondo è la vita dell'uomo e la sua libertà? O ci attende ancora la barbarie?” (Kuznecov 2019: 454)

Domande, queste, che risultano più che mai attuali e che suonano come un'esortazione e un monito a dare valore a ciò che solo conta veramente: la vita e la dignità umana.



Proprietà personali confiscate, Babij Jar, Kyiv, Ucraina, 1941.

Katja Petrowskaja e il trauma generazionale

Di origini ebraiche, Katja Petrowskaja è nata a Kyiv nel 1970. A sedici anni si è trasferita a Mosca con la famiglia dove si è laureata nel 1998. L'anno successivo si è stabilita in Germania dove ha iniziato la sua carriera professionale come collaboratrice presso alcuni quotidiani nazionali, tra cui *Neue Zürcher Zeitung* e *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. L'incontro con la cultura germanica si è rivelato decisivo nella sua formazione tanto da condurla alla decisione di impiegare il tedesco quale lingua letteraria. Nel 2014 pubblica *Vielleicht Esther* (“Forse Esther”), vincitore di alcuni dei più importanti premi letterari europei. Mescolando elementi autobiografici e finzione narrativa, l'opera affronta alcuni temi centrali del dibattito culturale contemporaneo spesso ricorrenti nella sua produzione: la consapevolezza della propria identità, il rapporto fra storia privata e storia collettiva e l'importanza della memoria.

Narrato in prima persona, il testo sfugge a una classificazione specifica del suo genere in quanto combina al suo interno differenti tipologie di scrittura: dalla memorialistica, al racconto di viaggio, alla prosa autobiografica, il tutto costruito sulla tenue linea che separa la realtà dall'artificio. Se la narrazione riguarda infatti persone e fatti reali, la creatività di Petrowskaja ricopre un ruolo centrale nell'economia dell'opera poiché, come lei stessa afferma in una delle prime pagine, *“chi non mente non può volare”* (Petrowskaja 2014: 15). Composto da sei capitoli, *Forse Esther* si presenta come il resoconto del viaggio dell'autrice attraverso lo spazio e il tempo europeo per riscoprire la storia della propria famiglia in un percorso che, partendo dalla fine del XIX secolo, giunge fino alla contemporaneità. Ricostruendo le vite di alcune delle personalità chiave del proprio albero genealogico mediante ricordi, aneddoti e documenti tramandati nell'ambiente domestico o conservati in archivi, condivide le riflessioni suscitate dagli interrogativi e dalle scoperte che





periodicamente le si presentano durante il suo itinerario. Questa modalità di scrittura, basata sul frammento più che sulla linearità e arricchita dall'inserimento di alcune immagini fotografiche, fa sì che il testo venga a situarsi in quello spazio tra autobiografia, memoriale e romanzo che, se da un lato tende alla ricostruzione della storia personale, dall'altro è caratterizzato dal tentativo di ricollocare quest'ultima nel quadro più ampio della storiografia ufficialmente riconosciuta.

Ciò che muove Petrowskaja nella sua ricerca, il profondo senso di vuoto e il conseguente bisogno di riconnettersi con la propria storia, può essere compreso se si considerano le innumerevoli catastrofi che la famiglia dell'autrice, come del resto molte altre nei paesi dell'Europa orientale, ha dovuto affrontare. La maggiore di queste è rappresentata dal Secondo conflitto mondiale e, in particolare, dall'Olocausto: alcuni dei suoi familiari furono difatti vittime dell'eccidio di Babij Jar. Questa circostanza costituisce l'imprescindibile punto di riferimento del racconto in quanto avvenimento generatore del trauma familiare la cui ombra ossessiva *“dai tratti mitici”* (Petrowskaja 2014: 167) pervade l'intero testo, la ferita attorno a cui sono venuti a concentrarsi i silenzi di coloro che l'hanno preceduta determinando la sua intima sofferenza. A differenza di Kuznecov, tuttavia, il rapporto di Petrowskaja, ultimo anello della catena generazionale, con quanto avvenuto risulta mediato e compromesso in triplice forma: dal tempo trascorso, dai vincoli familiari e soprattutto dalla rimozione attuata dalla politica sovietica generatrice del punto cieco tanto nella memoria familiare (Ortner 2017: 47), quanto sociale. Da qui la difficoltà insita nella ricerca dell'autrice e, di conseguenza, nell'accessibilità semantica del testo stesso.

In particolare, le problematiche principali emergono nel capitolo quinto in cui viene rievocato quanto avvenuto ai suoi familiari durante l'occupazione. Nella prima parte l'autrice, tornata a Kyiv, si reca a Babij Jar alla ricerca di indizi che

possano aiutarla a ricostruire il passato. In questa prima sezione, a dominare la narrazione sono le sensazioni e le considerazioni di Petrowskaja, cosciente tanto del fatto che *“Babij Jar è parte della mia storia”* quanto che *“ogni essere umano ha qualcuno in questo luogo”* (Petrowskaja 2014: 156). Giunta sul sito e stupita da quanto esso sia permeato dal *“solito metabolismo urbano”* (Petrowskaja 2014: 155) l'autrice si chiede:

“Rimane un luogo lo stesso luogo, se lì si uccide e poi si sotterra, se si fanno esplodere mine, si scava, si brucia, si tritura, si disperde, si tace, si pianta, si mente, si scarica immondizia, si inonda, si cementifica, si tace di nuovo, si sbarrano gli accessi, si arresta la gente in lutto, e quindi si ergono dieci memoriali, si commemorano una volta all'anno le proprie vittime, oppure si pensa di non avere nulla a che fare con tutto ciò?” (Petrowskaja 2014: 156)



Forra di Babij Jar, Kyiv, Ucraina, 1° ottobre 1941.

Del luogo originario, il cui significato era indissolubilmente legato alla sua topografia, la forra quale ferita fisica e simbolica nell'anima delle vittime, dei loro parenti e nella storia del paese, non rimane più nulla poiché: *“Se oggi vado alla ricerca di quell'immensa forra – lunga, prima della guerra, due chilometri e mezzo, profonda*





sessanta metri, e molto ripida –, non mi è possibile trovarla” (Petrowskaja 2014: 160). Oggi sono solamente i numerosi monumenti commemorativi sparsi per il parco a ricordare il passato, innumerevoli simulacri di senso nessuno dei quali, però, è detentore di un ricordo che possa dirsi realmente condiviso: *“A mancarmi qui è la parola uomo. A chi appartengono queste vittime? Sono orfane della nostra memoria fallita? Oppure sono tutte... nostre?”* (Petrowskaja 2014: 162-163). La portata morale di questa domanda, alla quale non viene data risposta e che suona come un ammonimento verso ognuno a considerare le proprie responsabilità, è tale da valicare il vincolo tematico dell’episodio in discussione per adattarsi pienamente alla contemporaneità e ai crimini che tutt’oggi avvengono nel mondo.

La seconda parte del capitolo è incentrata sulla memoria familiare. Attraverso una scrittura densa di tensione emotiva Petrowskaja tenta di ricostruire le vicende dei propri cari mescolando certezze e congetture: dalla bisnonna materna Anna, uccisa insieme alla figlia Ljolja nella forra, alla bisnonna paterna il cui nome era forse Esther perché da tutti chiamata sempre e solo affettuosamente *babuška*. Soffrendo di disturbi deambulatori, nella convinzione che non avrebbe potuto sostenere la fuga, la famiglia lasciò Esther a Kyiv sicura del fatto che si sarebbero rivisti presto. Una volta sola, venuta a conoscenza dell’ordinanza, decise di recarsi sul luogo indicato nonostante i tentativi di dissuasione dei vicini: *“E così scese le scale. Il resto della casa non si mosse. Come di preciso sia scesa, la storia non ce lo dice. Anzi, no. I vicini l’avranno pure aiutata, come sarebbe riuscita altrimenti?”* (Petrowskaja 2014: 179). Una volta giunta sulla strada deserta, forse Esther si avvicinò a una pattuglia tedesca per chiedere indicazioni:

“Cherr Offizehr, cominciò babuška [...], signor ufficiale, sia così gentile, mi dica che cosa devo fare? Ho visto gli avvisi con le ‘instruktzie’ per gli ebrei, ma fatico a camminare [...]. Le risposero con una rivoltellata: la noncuranza d’un atto di routine

– senza interrompere la conversazione, senza voltarsi del tutto, così, incidentalmente.” (Petrowskaja 2014: 186)

La rievocazione dell’episodio, tuttavia, non può definirsi compiutamente vera in quanto non vi è resoconto certo su cui l’autrice possa fare affidamento: i possibili testimoni, i *“passanti, le commesse del fornaio [...] e i vicini di casa dietro le tende”* (Petrowskaja 2014: 188), non hanno mai rivelato quanto effettivamente avvenuto. Il capitolo si chiude con l’evocazione dell’anonima schiera di testimoni muti, dei cittadini e dei governanti, una folla senza volto che avrebbe potuto raccontare la verità su Babij Jar ma che, al contrario, ha scelto il silenzio. Dovendo fronteggiare la mancanza di connessioni empiriche con il passato e di conseguenza impossibilitata a ricomporre in maniera oggettiva la fine della bisnonna, l’autrice si affida alle potenzialità del proprio investimento creativo grazie al quale riesce a osservare la scena *“come fossi Dio, dalla finestra della casa dirimpetto”* (Petrowskaja 2014: 186). Tuttavia, nonostante questo presunto punto di vista onnisciente, il vero accaduto, nucleo del trauma familiare, rimane inaccessibile: *“Per quanto mi sforzi di guardarli in volto, [...] e tenda tutti i muscoli della mia memoria, della mia fantasia e della mia intuizione – non funziona proprio. Non vedo i volti, non capisco, e i libri di storia tacciono”* (Petrowskaja 2014: 186-187): la storia familiare non può essere completamente ripristinata se non tramite frammentarie accumulazioni di narrazioni e supposizioni su cosa sarebbe potuto accadere (Ortner 2017: 48-49). Eppure, il viaggio dell’autrice non può dirsi un completo fallimento poiché, se è vero che il trauma familiare non può essere totalmente elaborato e la Storia oggettivamente ripristinata, il tentativo di fare luce su quanto accaduto invita chi legge a uscire da Sé per condividere un punto di vista diverso, per immedesimarsi nell’Altro e accogliere un frammento di passato europeo troppo spesso dimenticato (Ortner 2017: 50).





Conclusioni

Nonostante l'evento storico alla base dei due testi sia il medesimo, l'intervallo temporale esistente fra i due autori fa sì che la prospettiva e la sensibilità impiegate da ciascuno influenzino e determinino necessariamente le rispettive narrazioni. Mentre Kuznezov attinge direttamente alla sua esperienza personale per testimoniare, attraverso simboli, immagini e documenti reali uno degli episodi più significativi della storia europea e ucraina, disvelando gli orrori e le contraddizioni dei totalitarismi del XX secolo (Baldyzin 2018: 144), Petrowskaja guarda al passato da un punto di vista contemporaneo. Nata anni dopo l'eccidio, l'autrice percepisce la profonda frattura che ha compromesso il legame fra il presente e il passato. Divisa tra l'urgenza di riscoprire quanto accaduto per sanare le ferite della propria storia familiare e le insormontabili difficoltà dell'impresa, l'autrice decide comunque di affrontare il complicato groviglio di sofferenza e colpa evitando di semplificare la storia (Ortner 2017: 52). Le due opere, ognuna nella propria specificità, oltre che fare luce su un episodio cardine del passato si interrogano sull'insensatezza della guerra e sull'importanza della memoria per il futuro, per affermare con irriducibile convinzione l'inviolabilità dell'essere umano.

Bibliografia:

- Anatolij Kuznezov, *Babij Jar*, Milano, Adelphi Edizioni, 2019. Traduzione di Emanuela Guercetti.
- Jessica Ortner, "The reconfiguration of the European Archive in contemporary German-Jewish migrant-literature", in *Scandinavian Jewish Studies* 28, Vol. 1, 2017, pp. 38-54.
- Katja Petrowskaja, *Forse Esther*, Milano, Adelphi Edizioni, 2014. Traduzione di Ada Vigliani.
- Pavel Baldicyn, "Obraz avtora i polifonija v dokumental'nom romane Anatolija Kuznezova 'Babij Jar'", in *Filologija i Kul'tura* 53, No. 3, 2018, pp. 139-144.





Il romanzo “Dnevnik Majdana” e il paradosso identitario nelle riflessioni di Andrej Kurkov

Sara Ravaioli

Abstract

The Novel “Dnevnik Majdana” and the Identity Paradox in Andrei Kurkov’s Reflections

This paper offers an analysis of the work *Dnevnik Majdana* (“Ukraine diaries”, 2014) by the Ukrainian Russophone author Andrei Kurkov, aiming to explore the geopolitical events that have shaped Ukraine over the past decade. The novel holds particular significance for its exploration of identity in the wake of traumatic events personally experienced by the author during the protests in Kyiv’s central square, *Maidan Nezalezhnosti*. As a Russophone writer, Kurkov’s literary production gains further relevance by giving voice to the multicultural richness of contemporary Ukraine, being dominated several times in history. Within this context, hybridity emerges as a form of resistance and critique against domination. The aim of this article is to examine the daily life depicted by the author, with particular focus on the political divisions affecting the lives of the Ukrainian population. Kurkov portrays his everyday unfolding alongside the protests, integrating the realities of ordinary existence beyond the media-driven spectacle that accompanied the events of the *Maidan*.

Alla luce degli eventi geopolitici che riguardano il territorio ucraino nell’ultimo decennio, risulta sempre più importante il carattere autobiografico della letteratura ucraina (Cherkashyna 2022: 214); ne è un esempio *Dnevnik Majdana* (“Diari ucraini”, 2014) di Andrej Kurkov, romanzo significativo per la ricerca identitaria a conseguenti eventi “traumatici” che hanno caratterizzato gli anni Dieci del nuovo millennio. Il romanzo è un’opera fondamentale perché evidenzia l’importanza della letteratura e il ruolo che ha nel definire l’identità nazionale ucraina. Come è noto, Kurkov è il maggior esponente della letteratura russofona ucraina ed è stato ampiamente criticato dalla stampa nazionale poiché ha continuato a scrivere in russo. Nonostante ciò, nelle sue opere si tratta della condizione di “displacement identitario” vissuta da moltissimi russofoni ucraini (Puleri 2016: 141-142), i quali alla caduta dell’Unione sovietica si domandano la propria identità nazionale e culturale.

Il romanzo esaminato, *Dnevnik Majdana*, è atipico nella produzione letteraria di Kurkov e riporta le esperienze dell’autore durante le manifestazioni nella piazza centrale di Kyiv, *Majdan Nezaležnosti*, e il significato del movimento *Euromaidan* per la popolazione ucraina, esplorando le diverse posizioni politiche di diverse aree del paese. Essendo russofono, la produzione letteraria di Kurkov diventa ancora più significativa perché dà voce alla ricchezza multiculturale dell’Ucraina contemporanea, derivata dall’appartenenza a diversi sistemi di dominazione, dove “l’ibrido” prevale come prodotto di resistenza e critica contro di essi. Da *Majdan Nezaležnosti* all’appartamento dell’autore, dove questi vive con la famiglia, distano solo cinquecento metri; la sua prospettiva è unica perché nonostante il protagonista si dedichi normalmente a commissioni quotidiane, si ritrova costretto a riflettere sui cambiamenti del Paese che avvengono ogni giorno. *Dnevnik Majdana* rappresenta esattamente la resistenza contemporanea ai modelli semicoloniali. Kurkov,



nato a Pietroburgo nel 1961, ha vissuto sin dalla prima infanzia nella capitale ucraina, e nonostante parli principalmente russo nella vita quotidiana, afferma di sentirsi ucraino. È proprio questo l'aspetto più importante della sua narrativa perché ci permette di comprendere il punto di vista della diaspora russofona all'interno di un sistema sociale complesso come quello ucraino.

La letteratura di Kurkov si contraddistingue per la prospettiva da outsider sulla società postsovietica ucraina, dove elementi distintivi evidenziano il carattere individuale della nuova società contemporanea. Il romanzo si allontana dagli elementi tipici della narrazione dell'autore, perché esplora le dinamiche sociopolitiche degli eventi catartici dell'*Euromaidan* in forma di diario personale; qui si evidenzia la confusione di una società caratterizzata dal vuoto post-ideologico (Puleri 2016: 142). In particolare, l'autore pone in rilievo le strategie di inclusione-esclusione dell'identità culturale all'interno delle ex-repubbliche sovietiche, elaborando più specificamente l'esperienza del "trauma" nelle vicende della rivoluzione (Puleri 2016: 15).



Paradosso ucraino: strategie di negazionismo del governo Janukovič e il "nazionalismo anticoloniale" dei rivoluzionari

Kurkov non può che osservare le grandi differenze culturali tra gli ucraini di Kyiv e quelli dell'Ucraina orientale. Lo scrittore non teme di

apparire presuntuoso nei suoi commenti politici, ritenendo che spesso rispecchino la realtà sociopolitica dell'Ucraina dell'est. Le manifestazioni dell'*Euromaidan* e del "terzo spazio", che nascono a Kyiv, rappresentano una nuova corrente culturale ideologicamente distante dall'Ucraina orientale: i valori nazionalisti e democratici del Majdan si ispirano a modelli politici europei. Un esempio di multiculturalità che contribuisce alla formazione di un "terzo spazio" durante l'*Euromaidan* è il movimento linguistico *рідна мова*; A tale termine vengono attribuiti diversi significati che tuttavia, convergono nella necessità degli ucraini di imparare e riconnettersi con la lingua e la cultura ucraina. A L'viv e Odessa fu promosso lo scambio linguistico tra russofoni e ucrainofoni, dimostrando solidarietà per le comunità ibride nelle complesse dinamiche identitarie in Ucraina (Seals 2019: 97). Questo aspetto è trattato da Kurkov, il quale denuncia le strategie politiche anti-LGBTQ+ dei sostenitori di Janukovič, sfruttate per convincere la popolazione a non aderire al *Majdan*:

"L'intero Paese è tappezzato di poster e annunci che spiegano, illustrandolo con immagini, che in caso di integrazione nell'Unione Europea a tutti gli ucraini toccherà diventare 'frocì' o 'lesbiche' [...] A Kyiv la gente ci ride su ma temo che nelle zone orientali e nelle città di provincia le persone siano in tutta la loro bontà e innocenza seriamente convinte che la UE pretenda che gli ucraini si trasformino in omosessuali per poter essere integrati e che l'accordo possa essere firmato in mancanza di tale pronto adempimento." (Kurkov 2014: 32)

L'estratto, oltre a sottolineare il carattere sarcastico dell'autore, è un esempio per comprendere il pregiudizio culturale che ancora caratterizza l'Ucraina. Tale comunità non è percepita positivamente e subisce un maggior odio, istigato dalla politica di Janukovič in Ucraina orientale. Un esempio concreto di queste discriminazioni sono i tre disegni di legge

introdotti nel 2011-13, volti a inibire la “propaganda dell’omosessualità”, ovvero qualsiasi menzione positiva dell’omosessualità in pubblico tra gli adolescenti (disegni di legge No. 8711, No. 10290) e nella sfera pubblica in generale (disegno di legge No. 10729). Le leggi furono fortemente supportate dai maggiori enti religiosi ucraini e dal partito di destra *Svoboda* (Plakhotnik 2019: 14) Riguardo alle discriminazioni, Olga Plakhotnik individua l’utilizzo del termine *gayropa* (*gay* + *Europe*) per arricchire lo slang anti-LGBTQ+ utilizzato in Ucraina e nei paesi postsovietici; si riferisce all’idea che l’Occidente promuova la distruzione dell’eterosessuale naturale della Nazione (Plakhotnik 2019: 15). Nonostante Kurkov riconosca la tolleranza dei kyiviani verso la comunità LGBTQ+, risulta anomala l’improvvisa condivisione dei valori europei di integrazione da parte dei rivoluzionari. Ciò è confermato e argomentato da Plakhotnik, che riconosce in questo nuovo atteggiamento una strumentalizzazione del soggetto “altro”, inteso come comunità LGBTQ+: secondo l’autrice, quest’ultima performa il cosiddetto *homonationalism*, ovvero l’associazione favorevole tra un tipo di ideologia nazionalista e le persone LGBT o dei loro diritti. Emerge evidente che la comunità, nonostante la forte partecipazione al movimento, non viene realmente inclusa come parte della società ucraina (Plakhotnik 2019: 39). Risulta strategico l’utilizzo di slogan LGBTQ+ durante l’*Euromaidan* per portare avanti una retorica democratica e tollerante da contrapporre alla politica repressiva putiniana. L’ambiguità politica della rivoluzione è identificata anche da Kurkov, il quale riconosce i forti processi di “nazionalismo anticoloniale” che si manifestano agli albori del movimento. Kurkov sottolinea la presenza in piazza *Majdan* di partiti politici alla ricerca di consensi, tra cui spiccano quelli di estrema destra *Svoboda* e le associazioni OUN (Organizzazione dei Nazionalisti Ucraini) e UPA (Esercito insurrezionale ucraino):

“A Kyiv si è svolta una fiaccolata per commemorare il centocinquesimo anniversario della nascita di Stepan Bandera. A capo del corteo camminavano Oleg Tjanibok e altri leader dello *Svoboda*, fra cui il deputato Andrej Il’eko, figlio del regista scomparso Jurij Il’enko [...] In prima fila della fiaccolata c’erano anche due sacerdoti e una ragazza che reggeva l’immagine di Stepan Bandera, poi seguivano alcune migliaia di iscritti e simpatizzanti del Partito.” (Kurkov 2014: 75)

La presenza di *Svoboda* dimostra il paradosso binomiale della cultura ucraina, divisa tra due tendenze opposte: nazionalismo estremo e democrazia tollerante. Ancora più controversa è la presenza delle associazioni OUN e UPA poiché entrambe hanno partecipato ad innumerevoli brutali azioni di resistenza antisovietica e aderito alla politica collaborazionista con il regime nazista. Stepan Bandera fu il rappresentante della fazione radicale dell’OUN e il fondatore dell’UPA, ed è tutt’oggi una figura che divide l’opinione pubblica ucraina in base al territorio nazionale: nell’Ucraina occidentale Bandera è considerato un eroe patriottico, come dimostrano le numerose statue presenti in città e villaggi, nonché un viale a suo nome a L’viv. Al contrario, la storiografia sovietica identifica Bandera con il terrorismo e la violenza; questa narrazione è stata importante per l’Ucraina orientale (Marples 2006: 555).





Nelle ultime pagine del romanzo, Kurkov include una sezione dal titolo “Mappa di orientamento”, in cui sono illustrati i termini legati alla storia e alla cultura ucraina; lo scrittore vi indica Hitler e Stalin come i responsabili delle attuali proteste in Ucraina, e nello specifico porta l’attenzione sull’occupazione sovietica dell’Ucraina occidentale nel 1939.

Secondo Kurkov, la motivazione principale dell’accoglienza ucraina dei tedeschi nel giugno del 1941 ha come movente principale le deportazioni dei galiziani da parte dei sovietici. L’autore cerca di far comprendere la complessità storica e culturale che vige sul territorio ucraino, e come essa influisce sulla composizione politica dei partiti del Paese. In particolare, utilizza un linguaggio semplice e diretto ma trattando più genericamente dei fattori che hanno portato alle atrocità commesse dall’OUN. È importante precisare questo aspetto perché la reazione del popolo ucraino all’invasione nazista del 1941 è dovuta a molteplici fattori, derivanti dalle politiche staliniane: lo sfruttamento del territorio, la forzata collettivizzazione delle terre, la repressione dei movimenti contadini locali, le disastrose conseguenze dell’Holodomor. Di conseguenza, l’estremismo dei partiti di destra nazionale rispecchia la resistenza e il rifiuto del sovietismo e sono recepiti positivamente dalla popolazione.

Nel romanzo si raffigura la lotta per ottenere consensi elettorali attraverso l’identificazione nazionale e il patriottismo, che emerge sempre in due fazioni: l’ultranazionalismo nella Ucraina occidentale; il sovietismo in quella orientale. Esempio di tali opposti schieramenti politici è l’assegnazione del titolo “Eroe dell’Ucraina” che il presidente Juščenko (predecessore del governo Janukovič) ha consegnato a Stepan Bandera nel 2010, portando ad un inasprimento della frattura culturale tra l’Ucraina occidentale ed orientale (Törnquist-plewa, Yurchuk 2019: 701). In risposta ai movimenti ultranazionalisti dell’Ucraina centro-

occidentale, in diverse aree orientali viene a mancare il supporto per l’*Euromaidan*. Innanzitutto, risulta un forte segnale politico ed è giustificato dall’esperienza storica della regione; l’area è densamente popolata da russofoni russi ed ha goduto principalmente in epoca sovietica di importanti investimenti economici. L’Ucraina orientale nutre il culto sovietico, mantenendone alcune ricorrenze, come il 9 maggio “Giorno della vittoria”. La nostalgia sovietica interessa inoltre specialmente la penisola della Crimea, nella quale i cittadini russi hanno sempre goduto di un vantaggio turistico sin dall’inizio del secolo scorso.

Oltre a questo aspetto storico, l’autore riflette sulla breve indipendenza ucraina e sulle fasi tumultuose della guerra per l’indipendenza del Paese. Dalla disgregazione dell’Urss, Kyiv rientra in quello spazio sociale in cui il passaggio dalla società sovietica al post-sovietismo si confronta inevitabilmente con l’esperienza pregressa “coloniale” (Bhabha 2001: 351). Le riflessioni identitarie postsovietiche non appartengono alla popolazione dell’area orientale, poiché non si percepisce la possibile negazione identitaria ucraina nella politica russo centrista di Janukovič. Ciò accade principalmente per la composizione etnografica del territorio e per il benessere collettivo della popolazione, che origina direttamente dall’esperienza sovietica. L’immobilismo intellettuale-identitario eredita gli aspetti negativi della cultura russo-sovietica, come la normalizzazione della xenofobia, del razzismo e dell’antisemitismo. Quest’ultimo è affrontato da Kurkov, il quale non nasconde che questo sia un carattere nazionale e per definire l’appropriazione illegale delle comunità romanes usa proprio il termine *pogrom*. Tali sequestri avvengono il 21 gennaio a Slovjansk e sono la dimostrazione della completa assenza di sensibilità dei rappresentanti politici sul territorio, i quali si giustificano la rimozione della comunità definendola spacciatrice di droga. I *pogrom* sono intrinseci nella storia e cultura popolare dell’impero russo e dell’Unione





Sovietica, entrambe le istituzioni governative, infatti, nel corso dei secoli, sono state partecipi e istigatrici di razzismo ed antisemitismo. Nella traduzione italiana il termine viene sostituito con “registrazione di violenza contro gli zingari”, il che comporta una importante perdita semantica e impedisce la comprensione di quanto sia comune nella società contemporanea ucraina il concetto stesso di *pogrom*.

Un altro aspetto politico denunciato da Kurkov è la forte tendenza filorusa [1] della politica di Janukovič, causa principale delle manifestazioni. Le leggi approvate durante le dimostrazioni del *Majdan* risultano completamente insensate rispetto alle richieste della piazza a Kyiv, e Kurkov critica la loro somiglianza con le leggi moscovite:

“Adesso sì che c’è da divertirsi, proprio come a Mosca: non sono più ammessi in strada raduni con più di tre persone, le sim card del telefono si possono acquistare solo dietro registrazione del numero di passaporto e così via. Oltre a queste idiozie, il presidente ha firmato anche il programma di bilancio per l’anno nuovo! L’esercito vedrà ridotto il budget del quaranta per cento, mentre quello della polizia, procura e tribunali aumenterà dell’ottanta!” (Kurkov 2014: 97)

La corruzione e la violenza della polizia sono due fattori alla base della rivoluzione e Kurkov ne fa denuncia nell’intera opera. La frustrazione della popolazione aumenta nei gesti quotidiani di repressione politica come, ad esempio, lo sgombero delle piazze in altre città ucraine, quali Odesa, Dnipro, Charkiv, che ha concentrato poi i manifestanti a Kyiv. Tale repressione ha permesso di evidenziare l’importanza delle manifestazioni nelle principali piazze di Kyiv, come piazza Europa.

Dalle osservazioni di Kurkov si comprende il quadro sociopolitico della situazione ucraina, dove al potere il partito di Janukovič è promotore di

negazionismo storico. L’esempio più evidente nel romanzo è la manifestazione visiva di una revisione storiografica: “*In Crimea il monumento ai tartari della penisola in epoca staliniana è stato distrutto da patrioti russi*” (Kurkov 2014: 97). La negazione storica della deportazione in Crimea è indicativa per la maggioranza etnografica russa, la quale ha accolto in modo positivo l’annessione alla Federazione Russa.

Prospettiva postcoloniale e la normalizzazione del conflitto russo-ucraino

In conclusione, si può interpretare *Dnevnik Majdana* come una dichiarazione di appartenenza identitaria ucraina da parte del rappresentante più riconosciuto della comunità russofona. L’autore cerca di far comprendere la complessa dimensione identitaria che caratterizza il territorio ucraino. Questo romanzo può essere un importante riferimento identitario per coloro che hanno subito il dislocamento territoriale dalle autoproclamate repubbliche popolari di Donec’k e Luhans’k in tutto il resto del Paese ed in particolare a Kyiv. Ciò legittima ancora di più il valore delle rappresentazioni della minoranza russofona ucraina, la quale subisce un’intersezionalità del “displacement identitario” sia per l’utilizzo della lingua russa, sia per la diaspora interna all’Ucraina e all’estero. Molti russofoni, invece, si trasferiscono in Russia non solo alla ricerca di una maggiore stabilità economica ma per un’integrazione culturale più rapida.

Nel romanzo di Kurkov si osserva inoltre il tentativo dell’autore di mantenersi legato alla propria realtà quotidiana, aggiungendo alla narrazione semplici aneddoti: organizzare la festa di compleanno del figlio, fare la spesa per la famiglia e i suoi genitori, o ritrovarsi tra amici: “*Sono tornato da Lu’ck con il critico letterario Pëtr Korobčuk e il mio amico Mykola Martinjuk della casa editrice Tverdny. Abbiamo fatto colazione a casa mia, poi siamo andati al*





Maidan.” (Kurkov 2020: 55). L’esempio riportato è esplicativo della normalizzazione del caso politico che vive la popolazione ucraina. È uno dei molti istanti in cui l’autore tenta di mantenere la propria routine, pur essendo ricondotto sempre al costante cambiamento politico che il Paese subisce da oltre trent’anni. Inoltre, la citazione fornisce un esempio di strategia stilistica per evitare di concentrare la narrazione esclusivamente sugli aspetti politici e la crudezza degli avvenimenti, come gli attacchi dei *berkuty*, la polizia antisommossa ucraina, e *tituški* sui civili in Piazza *Majdan* o la presa in ostaggio di giornalisti a Nelja Štepa. Tale strategia narrativa è molto efficace poiché coglie di sorpresa il lettore, il quale si immedesima nelle sequenze narrative quotidiane e rimane spiazzato dalla sequenza successiva in cui l’autore interviene con un fatto di cronaca nera. Nonostante Kurkov sia maggiormente noto per la produzione di romanzi ricchi di elementi fantastici e surreali, eredi della tradizione ucraina gogoliana, qui per la prima volta elabora un romanzo non-fiction, dove la realtà quotidiana è stravolta dall’angosciante consapevolezza dello squilibrio geopolitico che può provocare una rivoluzione.

Note:

[1] Durante il secondo governo Janukovič, le posizioni ucrainofobe del Ministro dell’Istruzione Tabačnik furono percepite negativamente dall’opinione pubblica, la quale mise in discussione gli obiettivi del governo (Di Pasquale 2018: 82).

Bibliografia:

Homi K. Bhabha, *I Luoghi Della Cultura*, Roma, Meltemi, 2001. Traduzione di Antonio Perri.

Tetiana Cherkashyna, “Ukrainian Autobiographical Narratives in Their Historical Development”, in *Avtobiografia*, VNo. 11, 2022, pp. 213-228.

Massimiliano Di Pasquale, *Abbecedario ucraino rivoluzione, cultura e indipendenza di un popolo*, Udine, Gaspari, 2018.

Andrea Graziosi, *L’Ucraina e Putin tra storia e ideologia*, Roma, Laterza, 2022.

Andrej Kurkov, *Diari ucraini: un reportage dal cuore della protesta*, Rovereto, Keller Editore, 2014. Traduzione di Sibylle Kirchbach.

David R. Marples, “Stepan Bandera: The Resurrection of a Ukrainian National Hero”, in *Europe-Asia Studies*, Vol. 58, No. 4, 2006, pp. 555-566.

Olga Plakhotnik, *Imagineries of Sexual Citizenship in Post-Maidan Ukraine: A Queer Feminist Discursive Investigation*, Doctoral dissertation, The Open University, 2019.

Marco Puleri, *Narrazioni ibride post-sovietiche. Per una letteratura ucraina di lingua russa*, Firenze, Firenze University Press, 2016.

Corinne A. Seals, *Choosing a Mother Tongue: The Politics of Language and Identity in Ukraine*, Bristol, Multilingual Matters, 2019.

Koen Sloopmaeckers, “Nationalism as competing masculinities: homophobia as a technology of othering for hetero- and homonationalism”, in *Theor Soc*, Vol. 48, 2019, pp. 239-265.

Barbara Törnquist-Plewa, Yuliya Yurchuk, “Memory politics in contemporary Ukraine: Reflections from the postcolonial perspective”, in *Memory Studies*, Vol. 12, No. 6, 2017, pp. 699-720.

Sitografia:

Office of the United Nations, High Commissioner for Human Rights, *Report on the human rights situation in Ukraine 16 November 2015 to 15 February 2016*: www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Countries/UA/Ukraine_13th_HRMMU_Report_3March2016.pdf (ultima consultazione: 16/11/2024).





***Confini e fronti. Intervista al fotografo
Mateusz Baj***

A cura di Martina Mecco

Abstract

***Borders and Fronts. Interview with the
Photograph Mateusz Baj***

This interview explores the activity of the Polish photographer Mateusz Baj. Realised in October 2022 in Catania during the exposition *Руйна (Ruina, Rovina)*, this exchange was never published and waited for the right moment to appear. During the interview Baj describes his first two experiences in Ukraine as photographer, in 2013 and in 2022, and his other projects, such as “The borders”.

Nell’ottobre 2022 è stata inaugurata a Catania l’esposizione di alcuni lavori del giovane fotografo polacco Mateusz Baj, dedicati all’Ucraina: *Руйна (Ruina, Rovina)*. Si è trattato di una mostra organizzata da 2LAB all’interno di una rassegna fotografica annuale dedicata al tema della Libertà. Da un incontro con Mateusz nasce quest’intervista che, a distanza di più di due anni, vede per la prima volta la sua pubblicazione.

Per vedere i lavori di Mateusz, qui: <https://www.bajwatch.com/photojournalism>

MM: Ciao Mateusz, innanzitutto grazie mille per aver accettato di rispondere ad alcune domande. Vorrei iniziare col chiederti come è iniziato il tutto. Quando e come hai deciso di dedicarti alla fotografia?

MB: Penso di aver deciso di dedicarmi alla fotografia e di diventare un fotografo quando ero al primo anno dei miei studi in legge, ovviamente poi ho deciso che non sarei mai diventato un avvocato. Mi sono spostato a Varsavia, ho cambiato università e ho iniziato a studiare giornalismo. Ne ero ossessionato. Ero particolarmente attratto dalle immagini scattate da un tale che si chiamava Krzysztof Miller [Mateusz cita Miller e Koudelka tra i suoi “maestri” in ambito fotografico N.d.T.], un fotoreporter molto famoso che collaborava attivamente con i media polacchi coprendo guerre e conflitti. Quindi all’inizio ero ispirato da lui. Penso che sia stato proprio quello il momento in cui ho deciso di occuparmi di fotografia: mi piaceva, ne sapevo abbastanza. Quindi ho deciso di tentare.





MM: Ho visto che non hai solo un account di fotografia documentaristica (@bajmateusz) ma anche una in cui ti occupi di street photography (@bajwatch666). Con cosa hai iniziato?

MB: No, penso di avere iniziato a dedicarmi alla street photography solo da poco tempo a questa parte perché è, in un certo senso, meno “fotogiornalistica”. Inoltre, non lavoro più come fotografo. A volte mi capita di accettare qualche incarico. Questo è in parte dovuto al fatto che dopo essere stato in Ucraina la prima volta ho avuto una sorta di crisi con la fotografia, anzi due anni fa avevo anche addirittura deciso di smettere per sempre, di non toccare mai più la mia macchina fotografica. Poi a un certo punto mi sono accorto di avere ancora voglia di fare qualche bella foto, non per forza solo di guerra. Ho dunque optato per la street photography che per me è una sorta di gioco, non ha un vero e proprio significato ma lo faccio solo per divertimento.

MM: Prima e durante la presentazione della mostra hai parlato delle tue origini. Proviene da un villaggio polacco molto vicino al confine ucraino e a quello bielorusso. Uno dei primissimi tuoi progetti si chiama, non a caso, “The border”. Vorresti parlarmene? Lo avevi iniziato prima di interessarti alla guerra, giusto?

MB: Il mio progetto “The border” è stato interrotto dallo scoppio della guerra in Donbas, non è mai stato finito e probabilmente non riuscirò mai a finirlo. Il progetto era sulla comunità da cui provengo, che è profondamente stratificata. Sono originario distretto di Police [distretto che si trova nel voivodato della Pomerania occidentale N.d.T.], una regione che parte più o meno dal mio villaggio d’origine e geograficamente si estende fino in Russia, anche la zona Černobyl’ può considerarsi parte di essa. Per me è una regione selvaggia, come l’Amazzonia, quindi fondamentalmente le persone nel XX secolo non avevano alcuna idea di appartenere a una determinata nazione. Erano

semplicemente *locals*: “proveniamo da qui, abbiamo la nostra lingua”. Penso che questa condizione sia stata in parte considerata motivo di “vergogna”, per questo motivo avevo voglia di esplorare questa regione di confine. Nel progetto “The border” volevo indagare come i confini dividano e vengano anche attraversati: un simbolo statico ma che ha in sé anche del movimento.



MM: Sei stato due volte in Ucraina: la prima volta nel 2013 e la seconda proprio quest’anno. Sono due Ucraine diverse: come confronti le due esperienze?

MB: Certo, la mia percezione è cambiata. All’inizio cercavo di comprendere entrambe le parti, di essere per quanto possibile neutrale. Sapevo ovviamente cosa stava succedendo in Donbas, che come oggi si trattava di un’invasione russa dei territori ucraini. Tuttavia, cercavo di cogliere e capire le ragioni e i motivi della controparte russa, di elaborare in qualche modo l’eredità del mondo sovietico: l’Ucraina postsovietica inizialmente era un paese molto caotico, le generazioni più anziane sentivano una certa “nostalgia” del passato recente... Se oggi guardo a quel mio punto di vista lo trovo molto naif. Ora ho un’idea molto chiara: l’Ucraina era stata invasa, era stata attaccata in maniera massiccia dalle forze russe. La Russia è un regime. Sono totalmente dalla parte degli ucraini.





MM: Hai notato anche un cambiamento nelle persone?

MB: Le persone sono cambiate. Inizialmente nella parte orientale dell'Ucraina era presente un sentimento filorusso: non si trattava di un amore per la Russia ma di un desiderio di poter vivere in condizioni migliori, la Russia figurava come un rappresentate di una certa stabilità. Ora la situazione è, in sostanza, diversa. Le persone dal 2014 hanno iniziato a viaggiare, a studiare in Occidente in modo più ingente, ad esempio in Polonia o in Germania. Penso che la loro visione della Russia e la loro mentalità sia profondamente cambiata anche sperimentando i valori occidentali. Ora questo aspetto è ancora più evidente. Quando mi trovavo in Ucraina qualche mese fa sono stato anche a Odesa. Parlando con un tassista mi sono rivolto a lui in russo, a Odesa la maggior parte delle persone parlano russo, e lui mi ha risposto in ucraino. Gli ho chiesto perché mi stesse parlano in ucraino, poteva anche parlare russo, sarebbe stato anche più semplice per lui. Mi ha risposto “no assolutamente, non voglio parlare russo. Nella mia famiglia abbiamo deciso di non parlare più russo.”

MM: Questo è successo anche in ambito letterario, diversi autori ucraini che prima scrivevano in russo hanno deciso di adottare l'ucraino...

MB: Sì, è una questione di scelta. Non penso nemmeno sia una questione di ossessione per la propria lingua e per il primato di questa. L'Ucraina è un Paese profondamente multiculturale, si parlano diverse lingue, come il russo per l'appunto. La questione della lingua ucraina non è mai stata mai posta in questi termini, a Kyïv ci sono sempre stati moltissimi parlanti di lingua russa. Ora la decisione di passare all'ucraino, scelta che non viene in alcun modo imposta, è un atto identitario.

MM: ... il fenomeno del suržyk è ancora più sintomatico in questo senso...

MB: ... sì, esatto!

MM: La prima volta che sei stato in Ucraina hai trascorso un periodo nella regione del Donbas, in Doneck e Luhans'k. Vuoi raccontarci di questa prima esperienza?

MB: Era Agosto, ero al fronte. L'Ucraina stava rispondendo all'offensiva e stava lentamente recuperando alcuni dei territori occupati dai russi. Quella è stata la prima volta in cui mi sono trovato molto vicino ai combattimenti ed è stata una delle situazioni più complicate della mia vita. Era la mia prima esperienza come fotografo di guerra, per due settimane ho cercato di avere e seguire quante più informazioni possibili datemi da un ragazzo che avevo incontrato. In seguito è morto, sono tornato in quel territorio una seconda volta solo per il suo funerale. Poi ho iniziato a viaggiare sempre più frequentemente nella zona del Donbas.

MM: E quest'anno quando sei andato in Ucraina?

MB: Sono arrivato alla fine della prima fase del conflitto, quando le truppe russe erano state respinte e stavano retrocedendo dalla regione di Kyïv. Sono stato a Odesa, Mykolaïv e in altri centri più piccoli a sud. Poi mi sono spostato a nord proprio perché le truppe russe si stavano ritirando, sono stato a Kyïv, Buča [Mateusz durante la presentazione ha parlato anche di questa sua esperienza a Buča in mezzo ai cadaveri e alle fosse comuni], Irpin', Borodyanka, luoghi che precedentemente erano stati occupati dai russi. Poi sono stato a Černihiv, nel nord-est dell'Ucraina, e nella regione di Cherson.





MM: Vorrei chiederti che percezione hai del modo in cui il conflitto in Ucraina viene rappresentato dai media occidentali.

MB: Non seguo molto i media, cerco di evitarli. Forse seguo solo quelli con cui concordo sulla visione delle cose, ad esempio alcuni giornali tedeschi in cui sono presenti molte prese di posizione pro-Ucraina. Potrei citare anche il Guardian. Non sono esperto di media, ma molto spesso sono deluso dal modo in cui tentano di mostrare un punto di vista “russo”. Sarò forse un fanatico in questo mio modo di vedere le cose ma, come ho detto prima, sono fermamente convinto del fatto che non possa essere contemplato un punto di vista russo della guerra. La Russia ha come target militare l’Ucraina, sta commettendo una delle più grandi stragi militari nel nostro secolo. Non c’è niente di quel nazismo di cui Putin parla, non c’è nazismo in Ucraina.

MM: L’anno prossimo tornerai in Ucraina, come ti aspetti di continuare questo tuo progetto?

MB: Sì, diciamo che quest’anno ho realizzato un secondo capitolo del mio progetto dedicato all’Ucraina, sebbene sia passato un lasso temporale dal primo credo che la narrazione sia molto simile. Voglio tornare, anche solo perché ho bisogno di tornare, sento proprio questa necessità. Spero di trovare un mondo intento a ricostruirsi, una realtà postbellica. Sto pianificando di andarci, ma come dicevo prima per me questo non è un lavoro quindi non ho ancora un piano definito, so solo che tornerò. [Mateusz durante la presentazione ha più volte sottolineato con fermezza il fatto che il suo progetto sull’Ucraina è diventato il fulcro della sua attività di fotografo, che non concepisce in alcun modo come un lavoro retribuito. N.d.T.]

MM: La mostra presente qui a Catania è *Pyïna* [rovina in ucr.]. Vorresti spiegarmi il significato che dai a questo concetto? Perché lo hai scelto?

MB: La scelta del titolo trova la sua motivazione in un riferimento storico. Il termine *Pyïna* indica una serie di eventi risalenti al XVII secolo, quando i cosacchi si trovavano compressi tra due superpotenze: quella polacca e quella russa di Mosca. Quel momento fu cruciale in quanto il territorio ucraino era stato diviso. Ho trovato un parallelismo con la contemporaneità, in Ucraina si sta ripresentando uno scenario molto simile.

MM: Mentre siamo qui e guardo le fotografie esposte non posso fare e meno di notare come le persone giochino un ruolo fondamentali nella narrazione che hai costruito dell’Ucraina...

MB: ... sì, le persone sono il centro del mio lavoro. All’inizio volevo chiamare questa esposizione “The Ukrainians”. La mia attenzione principale era sugli ucraini, sulla nazione ucraina. C’è una sorta di parallelismo con il mio progetto precedente che, invece, era dedicato ai *locals* della regione di Police. Si tratta di persone, non di luoghi o di parole, ma di persone che vivono in questi luoghi e in questi tempi.





Diffondere la resistenza. Intervista a Linor Goralik

*A cura di Michela Romano
Traduzione di Martina Mecco*

Abstract:

Spreading Resistance. Interview with Linor Goralik

This interview with Linor Goralik explores the role of art and culture as mechanism of resistance in contemporary Russia. Through an analysis of the evolution of the review *ROAR (Resistance and Opposition Arts Review)*, this dialogue offers a unique prospective on the phenomena of the cultural dissent system, such as the spreading of contents or the project “Novosti 26: prodrostkam o russkoy politike”, aimed to inform teenagers about the history of politics. Furthermore, there are considerations regarding the comparison between contemporary dissent and the Soviet one. The interview concludes with the concept of emotional equality, exploring the overcoming of cultural barriers through the sharing of common emotional experiences.

Resistere è parlare, agire, creare e diffondere. È ciò che *ROAR (Resistance and Opposition Arts Review)* ha iniziato a fare all'indomani dell'invasione su larga scala russa dell'Ucraina e che, con determinazione, ha portato avanti fino alla pubblicazione del suo sedicesimo numero. Fondata da Linor Goralik, la rivista è oggi una delle piattaforme più autorevoli della resistenza culturale. Goralik, scrittrice, poetessa, traduttrice e artista visiva emigrata in Israele, è una delle voci più incisive della letteratura e dell'attivismo russofono contemporaneo. La sua produzione spazia dalla narrativa alla poesia, dalla saggistica all'illustrazione, affrontando con profondità e lucidità temi come la memoria, la guerra e la società russa. Inoltre, attraverso progetti e iniziative dedicate alle nuove generazioni, si fa promotrice di un'arte che sfida la censura e il regime di Putin, rappresentando un tassello fondamentale nella narrativa della resistenza odierna. *Anderground Rivista* ringrazia Linor Goralik per la sua disponibilità.

Michela Romano: Quando si comincia un'intervista è prassi introdurre l'intervistato, parlare della sua vita, dei suoi successi, del suo contributo alla società, trovare una definizione che calzi. Mi perdoni se io una definizione per la persona che è fatico a trovarla: Artista? Attivista? Scrittrice? Appassionata di libertà? Ritene che qualcuno di questi attributi si adatti a lei? Chi si sente di essere oggi al di là di tutte le etichette che le possono essere associate?

Linor Goralik: Cara Michela, la ringrazio per questa domanda e per la possibilità di autopresentarmi. Sono una persona comune [1], che sta cercando di preservare sé stessa di fronte a tutto ciò che sta accadendo, che sta cercando di restare lucida e per quanto possibile sana di mente nel marasma di tutto ciò che accade oggi. Ma, cosa più importante, sto cercando di continuare a essere





una persona che abbia senso per i miei cari. Questo è ciò che costituisce la mia essenza e la mia sola identità. Sono cara ai miei cari. Tutto il resto sono cose che cerco di fare, ma non sento di essere in relazione ad esse. Sento di essere solo una persona comune.

MR: La rivista da lei fondata *ROAR: Resistance and Opposition Arts Review (Vestnik oppozicionnoj russkojazyčnoj kul'tury)* è diventata un punto di riferimento fondamentale per chiunque voglia far sentire la propria voce sulla Russia liberamente. Lei e gli altri membri della redazione avete permesso la diffusione di opere artistiche che spaziano tra letteratura e arte, il cui tema spesso riguarda la protesta, la guerra, il dolore, la sofferenza. Durante un incontro in Italia a Forlì presso il Dipartimento di Traduzione e Interpretariato lei ha parlato di un momento di forte crisi affrontato dalla rivista e in intervista invece per *Gariwo* ha affermato che al termine della tragedia della guerra mossa in Ucraina, auspica la chiusura di una realtà come *ROAR*. Come è evoluta la rivista dal 2022 ad oggi? Quali sono le sue prospettive future?

LG: Abbiamo iniziato con la rivista appena dopo l'inizio dell'invasione su larga scala dell'Ucraina. Noi, in un certo senso, siamo rimasti intrappolati. C'erano persone intelligenti che hanno capito che questo incubo, la guerra, sarebbe durato a lungo. Io non la pensavo così. Credevo che avremmo pubblicato solo alcuni numeri: tre, quattro, al massimo cinque. Ora ci stiamo preparando alla pubblicazione del diciassettesimo. La rivista e la sua redazione svolgono un lavoro sensazionale, incredibile. Penso che tutti i membri della redazione siano in tutto e per tutto degli eroi per la loro dedizione e professionalità. Non riesco a spiegare quanto sia difficile per loro, almeno per quello che posso immaginare. Siamo tutti molto stanchi. Per me è più facile, faccio meno lavoro rispetto agli altri, non riesco a immaginarmi quanto

sia stanca la redazione. A un certo punto ci siamo anche presi una lunga pausa per rimetterci in sesto. Ora lavoriamo di nuovo a pieno regime. Di tanto in tanto alcuni membri della redazione svolgono altre mansioni perché di fatto è pesante promuovere temi così complessi e capisco che sia difficile lavorare in *ROAR*. Ma ce la mettiamo tutta e spero che continueremo a lavorare finché la cultura, in antitesi al regime putiniano e alla guerra mostruosa che ha scatenato, dovrà dividersi in cultura di opposizione e assoggettata. Aspettiamo il momento in cui chiuderemo la rivista e sogniamo il giorno in cui non pubblicheremo più.

MR: Lei ha davanti agli occhi le diverse sfaccettature della realtà culturale e letteraria russa attuale. Rispetto a tutto ciò che ha scritto, letto, fino a che punto possiamo testimoniare la formazione di una nuova cultura russa/russofona “anti-bellica”? Quali sono le sue caratteristiche?

LG: Devo dire sin da subito che ciò che vedo è ben poco e che ciò che cercherò di dire ora lo dirò dal punto di vista di una persona comune, dal punto di vista di una persona che non ha e non può avere un'opinione da esperta in merito: leggo, osservo, nulla di più. Detto questo, mi sembra sbagliato ridurre il discorso alla cultura russa anti-bellica, sarebbe piuttosto adatto parlare di una cultura che nel complesso ha rifiutato di essere assoggettata, senza dichiarare necessariamente in ciascuna poesia o in ciascun quadro “no alla guerra”. In quanto tale, ha deciso di essere libera e di non inginocchiarsi al regime. Nel caso di un autore una sua poesia può essere anti-bellica, un'altra completamente estranea alle questioni politiche contemporanee, una terza può riguardare la vita privata, una quarta esprimere come ci si sente in una situazione di emigrazione forzata, una quinta può essere puro lirismo. L'importante non sono le parole in sé, non è l'uso del termine “guerra” al posto di “SVO” [“special'naja voennaja operacija”, “operazione militare speciale”, N.d.T.], ma la scelta





di vita dell'autore, il suo essere schierato contro il regime e la guerra. E direi che nella cultura di oggi sia evidente la presenza di una cerchia di autori che si oppongono al regime putiniano, autori non sottomessi al potere, che hanno scelto la libertà. A miei occhi, qualunque cosa facciano o qualunque tema trattino, è proprio questa loro scelta ciò che rende la cultura d'opposizione.



MR: Ricollegandomi alla domanda precedente, quanto crede siano da considerarsi due realtà scisse la cultura russa di opposizione e quella assertiva?

LG: Proseguendo con quanto dicevamo nel paragrafo precedente: mi sembra che, purtroppo, siano due realtà diverse in quanto implicano due posizioni diverse da parte degli autori. Dico "purtroppo" perché questa differenza mi sembra terribilmente angosciante per la cultura. La cicatrice che segna questa differenza provocherà un male angosciante per molto tempo. Anche immaginando che il regime putiniano crolli oggi, questa differenza farà ancora male per un po' di tempo, per molto tempo. Credo che sia un dolore per il Paese, un dolore per la sua dimensione

culturale, così come provocherebbe dolore una qualsiasi divisione tra le persone. Si tratta di una vera e propria disgrazia.

MR: Negli studi accademici di slavistica e letteratura più recenti, si è introdotto una categoria di analisi più ampia che non si limita a riferirsi ai prodotti culturali come "russi", ma come "russofoni", per evitarne una qualsiasi connotazione etnica, politica o geografica. Come distinguerebbe lei gli attributi "russo" e "russofono" in riferimento alla letteratura?

LG: Mi risulta difficile rispondere a questa domanda dato che non capisco affatto cosa significhi cultura "russa" (forse è a causa della mia ignoranza), il termine "russa" mi sembra di fatto un'espressione arcaica nel relazionarsi alla cultura, il termine corretto per me è "russofono".

MR: È chiaro che la difesa della libertà di scelta e di espressione siano il fulcro di diversi dei suoi progetti fino ad ora. Ci parli un po' dei progetti in cui si trova attualmente coinvolta come, ad esempio il podcast "Novosti 26: prodrostkam o russkoj politike" ("Notizie 26: Politica russa per adolescenti" N.d.T.).

LG: Il progetto "Novosti 26: prodrostkam o russkoj politike" consiste in un canale Telegram e in alcuni siti che occupano di raccontare agli adolescenti – di età compresa tra i 12 e i 16 anni – ciò che succede nella politica russa contemporanea in modo comprensibile e, spero, interessante. L'idea di questo progetto è nata poco dopo l'inizio dell'invasione su larga scala dell'Ucraina. Mi è parso chiaro che oggi nessuno parlasse agli adolescenti di ciò che accade in una lingua comprensibile. Sebbene cerchino di leggere *Meduza*, di ascoltare podcast di diversi autori, la maggior parte degli ascoltatori non comprende informazioni basilari perché la lingua di questi materiali non è pensata per loro, i discorsi non sono



pensati per loro, il contesto risulta loro incomprensibile. Ho ritenuto che fosse necessario realizzare qualcosa finalizzato a spiegare agli adolescenti ciò che non comprendono. Si tratta di lavorare con interlocutori che sono come te, ma che non hanno avuto il tempo o la possibilità di conoscere determinati realia: che cos'è l'ONU? Cosa significa dissidente? Perché in URSS c'era un deficit? Questi realia devono essere spiegati, qui sta la differenza. E così ho iniziato. All'inizio avevamo un canale e un podcast, poi tramite un sondaggio abbiamo scoperto che il podcast non serviva, quindi ci siamo concentrati sul canale. Abbiamo da poco ricevuto un piccolo finanziamento – ci tengo a ringraziare i nostri due finanziatori – e abbiamo avuto l'opportunità non solo di ampliare il nostro staff giornalistico, ma anche di assumere una meravigliosa specialista per la promozione che si è unita a noi proprio l'altro giorno. Speriamo di riuscire a crescere, e “crescere” per noi significa “farci leggere da più adolescenti”. Non abbiamo altri obiettivi.

MR: Nell'introduzione del suo romanzo *Bobo*, pubblicato sulla sua pagina web, lei scrive: “Il resto della storia è cambiato in relazione a ciò che è successo in Ucraina, che successo in Russia. Nel testo compaiono quindi riferimenti agli eventi di Bucha, ai referendum sull'annessione dei territori delle cosiddette ‘RPL’ [in russo ‘LNR’, Luganskaja Narodnaja Respublika - Repubblica Popolare di Luhansk, N.d.T.] e ‘RPD’ [Repubblica popolare di Dnepr, N.d.T.], alla mobilitazione d'autunno e a molto altro”. È possibile definire il suo romanzo un prodotto della nuova ondata “anti-bellica” della cultura russa?

LG: *Bobo* ha una storia travagliata. Mi stavo preparando a scrivere un romanzo su un elefante regalato dal sultano turco allo zar russo che si sposta per la Russia e che osserva gli eventi della Russia contemporanea nell'arco di quindici anni – e non solo nella Russia contemporanea, ma anche

in una prospettiva storica. Mi era segnata un'enormità di appunti, avevo redatto tre possibili bozze ma cestinandole tutti: non andavano bene. Non riuscivo a capire quale Russia dovesse essere, per quale Russia l'elefante si spostasse. Quando è iniziata l'invasione su larga scala tutto ha improvvisamente trovato il suo posto. Ho capito di quale Russia avrei dovuto parlare: di questa Russia, della Russia contemporanea, di ciò che sta accadendo oggi in Russia. Così scrissi *Bobo*. Si tratta per certo di un prodotto di quell'ondata “anti-bellica” che caratterizza la cultura russofona e rientra in ciò di cui molti autori trattano oggi. Spero di essere stata in grado di diventare una di quelle voci che parlano di quanto sia mostruosa questa guerra, di quanto sia oltraggioso quanto perpetuato dal regime russo oggi. Spero che *Bobo* sia diventato una piccola nota di questa sinfonia.



MR: Parlando di nuovi fronti “anti-bellici”, il movimento femminista Feminist Anti-War Resistance (FAS: Feministskoe antivoennoe soprotivlenie) si sta dimostrando un canale attendibile e fondamentale per la diffusione del dissenso culturale e di una solida cultura di opposizione al regime Putiniano. Spesso il movimento definisce le proprie azioni come parte di un nuovo *samizdat*, chiaramente richiamando le radici storiche del dissenso di epoca



sovietica. Secondo lei, quali caratteristiche accomunano e quali distinguono il movimento di dissenso culturale russo contemporaneo, sviluppatosi in Russia e nel contesto dell'emigrazione, da quello del periodo sovietico?

LG: Mi sembra ci sia una differenza sostanziale tra la protesta culturale odierna e la dissidenza sviluppatasi in epoca sovietica. In primo luogo, la possibilità di avvalersi delle innovazioni tecnologiche. Avendo internet per noi è molto più facile, possiamo fare molto di più ed è più semplice essere efficaci. Inoltre, si rivela importante il fatto che nonostante i blocchi oggi la protesta culturale è più semplice da ascoltare. In secondo luogo, la protesta culturale oggi avviene in un più ampio ventaglio linguistico. Vi sono molti più gruppi in dialogo, dalla comunità LGBT a *indigenous people of Russia*. Si tratta di un grande vantaggio – anche il movimento dissidente in URSS lavorava in questa direzione ma, come già detto, la protesta attuale ha la possibilità di risuonare più chiara, di risuonare più forte. In terzo luogo, queste due tipologie di proteste culturali hanno, in una qualche misura, due scopi diversi. Tuttavia, direi che noto molte somiglianze tra il movimento dissidente sovietico e l'odierna protesta culturale. Ad esempio, si tratta di una lotta finalizzata alla libertà di parola in Russia e più lo spazio di libertà interno al Paese si restringe, più la protesta culturale acquista importanza, tanto in Russia quanto nel contesto dell'emigrazione. Osservo come ciò avviene e ricorda il legame della dissidenza sovietica con il *samizdat* o il *tamizdat*. Vedo una somiglianza nel modo in cui la dissidenza sovietica ha lottato per la possibilità di sviluppare una strategia volta a resistere al clima soffocante, lo stesso sta facendo oggi la protesta culturale interna al Paese e ammiro molto quei singoli che trovano delle strategie individuali per resistere. Vedo una somiglianza con l'esperienza di un dissidente e un'assimilazione di quell'esperienza nel senso più positivo del termine. Vedo una somiglianza nel modo in cui lavorano i progetti di protesta culturale interni al Paese e come alcuni di questi si

rifacciano all'esperienza della dissidenza sovietica, un'operazione che si rivela speranzosa. Per farla breve, non vedo solo differenze ma anche somiglianze che mi sembrano importanti sia da un punto di vista simbolico che pratico, imparare dalla Storia significa mettersi in situazioni meno pericolose, correre meno rischi. Questo mi sembra fondamentale.

MR: **Concludendo e ringraziandola immensamente per la meravigliosa opportunità concessa le voglio fare un'ultima domanda: per il sito *LiberalCurrents* nel febbraio di quest'anno lei ha parlato del desiderio della popolazione russa di vivere una vita decente, spesso inascoltato o non sufficientemente compreso, e ha parlato di *emotional equality*. Ci spieghi meglio questa espressione e in che modo potrebbe influenzare il rapporto del mondo con la Russia del presente e del futuro.**

LG: Voglio ringraziarla infinitamente per la possibilità di questa intervista, per domande così mirate e calzanti, per l'interesse nei confronti di ciò che facciamo io e i miei colleghi. Spiegherò ciò che intendo con *emotional equality*. Questo termine mi è venuto in mente quando pensavo a come far fronte allo snobismo che c'è in me. Questo snobismo nei confronti di persone che ci sembrano appartenere a un altro ambiente culturale dipende spesso dalla mancanza di codici culturali comuni. Codici di lettura, di ascolto, di visione. Codici di discorso, di linguaggio comune. Questi codici spesso non coincidono perché le persone a cui mi riferisco non hanno avuto i nostri stessi privilegi: non sono cresciuti in un ambiente intellettuale, non hanno ricevuto un'istruzione superiore o il "nostro" tipo di istruzione, non hanno frequentato i circoli che frequentavamo noi. Ora vedo che non si tratta solo di un problema etico, ma anche pragmatico. Ad esempio, questo impedisce ai progetti contro il regime e la guerra di uscire dalla nostra bolla e di raggiungere il pubblico a cui sono indirizzati. Lo considero un problema enorme, da un punto di





vista etico e pratico. Ecco, credo che ai fini di una comprensione reciproca sia molto utile ricordare che, anche se proveniamo da contesti culturali diversi e abbiamo retroterra culturali diversi, risiediamo nello stesso spazio emotivo. Viviamo la stessa ansia per il futuro dei nostri figli, per il nostro futuro, la paura di perdere il lavoro o la stabilità, il dolore, il senso di impotenza, la debolezza. Viviamo una vita emotiva comune, questo intendo. Possiamo esprimerla in lingue diverse, ma è pur sempre la stessa. Possiamo fare scelte diverse a seconda delle emozioni che proviamo, ma quelle emozioni, i denominatori comuni, sono le stesse. E ricordandocene possiamo trovare un terreno per capirci. Mi rendo conto che sia molto difficile, molto più difficile che giudicarci a vicenda in base alle canzoni che ascoltiamo, ai libri che leggiamo o non leggiamo, ai film che guardiamo e ai locali che frequentiamo. Ma credo che facendo questo sforzo ci ritroveremo in un mondo diverso.

Grazie Michela, la ringrazio immensamente per queste domande. È una delle interviste più profonde a cui mi è capitato di rispondere da molto tempo.

Note:

[1] In russo “častnoe lico”, Goralik ha pubblicato in due volumi *Častnye lica. Biografii poetov, rasskazannye imi samimi* (“Persone. Biografie di poeti raccontate da loro stessi”). N.d.T.





“Describevo conflitti armati, scelte storiche, svolte storiche”. Intervista a Wojciech Jagielski

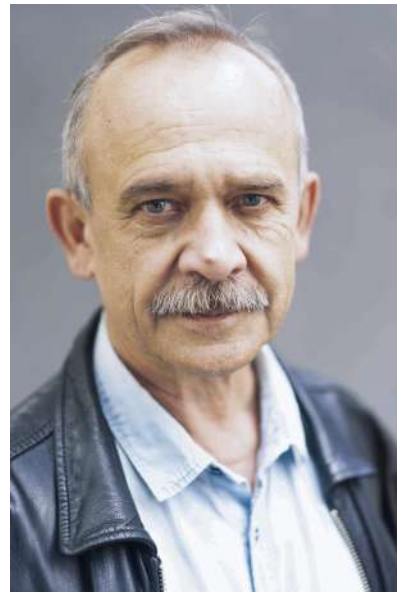
*Intervista a cura di
Martina Mecco e Marco Jakovljević
Traduzione a cura di Giulio Scremin*

Abstract

“I Described Armed Conflicts, Historical choices, Historical Breakthroughs”. Interview with Wojciech Jagielski

Wojciech Jagielski is one of the most significant voices of contemporary Polish reportage. The interview explores his work as a reporter from the beginning of his studies in Poland and then focuses on his experience in the Chechnyan wars.

Wojciech Jagielski rappresenta una delle voci più significative del reportage polacco contemporaneo. L'intervista indaga la sua attività di reporter dall'inizio dei suoi studi in Polonia per poi concentrarsi nello specifico sulla sua esperienza nelle guerre cecene. *Andergraund Rivista* ringrazia Jagielski per aver concesso l'intervista avvenuta tramite uno scambio di email nello scorso inverno.



© Grażyna Makara

Andergraund Rivista: Buongiorno, la ringraziamo per aver accettato di rilasciare questa intervista per *Andergraund Rivista*. Leggendo la sua biografia c'è un dettaglio riguardo i suoi studi che risulta interessante. Nel 1981, anno in cui in Polonia le autorità comuniste proclamarono la legge marziale, lei, studente di scienze politiche, si dedicò agli studi africani. Perché proprio questa scelta?

Wojciech Jagielski: Non cambiai percorso di studi: continuavo a studiare Relazioni internazionali alla Facoltà di Giornalismo e Scienze politiche, ma decisi di arricchire il mio piano di studi con materie di Africanistica. L'Africa e la sua storia erano già di particolare interesse per me. Avevo buoni voti e feci domanda per ottenere





un piano di studi individuale. Ciò mi permise di dedicarmi agli studi africani e mi esentò dalla frequenza di corsi che ritenevo del tutto inutili o non interessanti. Durante il periodo della legge marziale era obbligatoria la frequenza a tutte le lezioni. Con un piano di studi individuale, non ero più soggetto a questo obbligo.

AR: In seguito, ha iniziato a occuparsi del Caucaso, da quel che leggo, perché i suoi superiori non erano abbastanza interessati all’Africa. Cosa l’ha portata a interessarsi del Caucaso?

WJ: I miei superiori all’Agenzia di Stampa Polacca (Polska Agencja Prasowa, PAP) erano sicuramente interessati all’Africa. All’epoca, a metà degli anni Ottanta, l’agenzia aveva corrispondenti ad Algeri, al Cairo, a Nairobi e si stava preparando ad aprire anche un ufficio ad Harare (con l’intenzione di un successivo trasferimento a Johannesburg). La PAP tuttavia era e rimane un’agenzia governativa e il suo budget dipende dallo stato di salute dell’economia polacca. Nella seconda metà degli anni Ottanta, quando mi unii all’agenzia, la Polonia stava attraversando la crisi più profonda dalla fine della Seconda guerra mondiale. Il mio capo di allora non mi nascose che per l’Africa non ci sarebbero stati soldi. Del resto, l’Africa non è mai stata, non è e probabilmente mai sarà la principale area di interesse dell’editoria e del pubblico polacco. Grazie a Dio non siamo stati una potenza coloniale, non avevamo e non avevo avuto molta esperienza o contatti con l’Africa. E poi c’era Kapuściński! In Polonia si pensava che tutto ciò che era interessante e importante da sapere sull’Africa fosse già stato scritto da Kapuściński. Il mio capo mi propose allora di occuparmi del sud dell’Unione Sovietica, del Caucaso e dell’Asia Centrale, senza rinunciare all’Africa. Mi disse che per i viaggi in quelle regioni ci sarebbe sempre stata disponibilità economica. Sottolineò anche che nella professione giornalistica non c’è niente di più prezioso dell’esperienza personale e

dell’opportunità di conoscere le persone e i Paesi di cui si scrive. Aveva ragione, perché fu nel Caucaso che iniziai la mia pratica giornalistica e dal Caucaso, con un percorso tortuoso che ha attraversato l’Asia Centrale e l’Afghanistan, sono poi arrivato all’Africa, a cui non ho mai rinunciato.

AR: Ha un aneddoto particolare, un luogo o una situazione che l’ha colpita per quanto riguarda l’esperienza caucasica?

WJ: Ne ho parecchi. Ho assistito alle guerre in Nagorno-Karabakh, in Abkhazia, in Ossezia del Sud, alla guerra civile in Georgia, alle guerre cecene. Quello che mi ha colpito di più nel Caucaso è stata forse la dolorosa disillusione dei suoi abitanti nei confronti della libertà cadutagli addosso dopo il crollo dell’Unione Sovietica. L’hanno desiderata, l’hanno pretesa, ma la loro idea di come sarebbe stata la loro vita in questa libertà si è rivelata essere dolorosamente diversa dalla realtà. Come giornalista, sono rimasto molto colpito dagli incontri, dalle conversazioni e dalla conoscenza che ho avuto con i principali protagonisti di quei drammi: Aslan Maskhadov, Shamil Basayev, Abulfaz Elchibey, Zviad Gamsakhurdia, Eduard Shevardnadze, Mikheil Saakashvili. Tbilisi divenne un luogo speciale. Non la scelsi personalmente come base operativa, ma la Georgia e la sua capitale lo diventarono soprattutto grazie alla loro straordinaria ospitalità. A parte la Polonia, l’Afghanistan, l’India e il Sudafrica, in nessun altro posto ho vissuto come in Georgia. Vi associo solo bei ricordi.

AR: Si può raffigurare il Caucaso come un mosaico di stratificazioni linguistiche e culturali. Dopo il crollo dell’URSS si è accentuata la complessità di questa regione, lacerata da conflitti che continuano ancora oggi. Questo aspetto emerge chiaramente nei suoi scritti. In particolare, mi ha colpito quanto afferma in *Le*





torri di pietra. Se non sbaglio, nel momento in cui lei si trovava in Daghestan, ha osservato come la libertà fosse una forza pervasiva che, in molti casi, aveva conseguenze catastrofiche. In che cosa consiste questa catastrofe? Crede che questo fragile equilibrio della libertà sia ancora oggi attuale?

WJ: Non la definirei una catastrofe, ma per gli abitanti del Caucaso non è stato facile scoprire che non è possibile appropriarsi di tutta la libertà per se stessi, che anche i vicini e persino i nemici hanno diritto alla libertà e che vivere in armonia significa accettare questa realtà al prezzo di una libertà limitata. E che libertà significa anche assumersi la piena responsabilità della propria libera scelta. Una volta, viaggiando per il Caucaso, dal Daghestan alla Cecenia, ai bordi di una strada nei pressi dell'aul di Gunib mi è capitato di leggere questa frase incisa su un masso: "Chi pensa alle conseguenze, non sarà un eroe". Ma senza conseguenze, senza un'assunzione di responsabilità, la libertà è anarchia, non eroismo. L'hanno imparato a caro prezzo. L'equilibrio tra libertà e responsabilità è un obiettivo che si persegue, non qualcosa che si raggiunge una volta per sempre.



© Grażyna Makara

AR: Riguardo alla Polonia, lei ha coperto eventi storici che stavano scoppiando proprio durante la fine del comunismo in Polonia e l'inizio, quindi, di una inizialmente dura transizione economica, politica e sociale. Come ha vissuto questi cambiamenti? Come hanno influito, se lo hanno fatto, nel suo lavoro?

WJ: Il cambiamento politico avvenuto mentre stavo entrando nell'età adulta ha plasmato la mia vita. Non solo la mia vita professionale, non esagero. Se non fosse avvenuto tale cambiamento con ogni probabilità non avrei fatto il giornalista e il giornalismo per me è diventato più di una professione: uno stile di vita. Durante il comunismo il mio tipo di giornalismo non era possibile, per motivi politici. Mi rendo conto di essere stato tra i beneficiari di questa trasformazione, anche se non sono mai stato impegnato politicamente, nemmeno sul fronte dell'opposizione. Per una felice coincidenza ho potuto fare il giornalista nel periodo di transizione tra la tirannia della censura e la forse peggiore tirannia del mercato e di internet. Inoltre il mio primo viaggio giornalistico, verso il Caucaso e l'Asia centrale, è stato verso Paesi nati dalla caduta dell'Unione Sovietica e del comunismo. La mia esperienza di vita in un regime comunista, caduto quando avevo ventinove anni, mi ha reso più facile comprendere i problemi di quei Paesi e di quelle società, anch'esse alle prese con una trasformazione simile a quella della Polonia. Credo che queste esperienze comuni, unite alla conoscenza della lingua russa imposta dalla scuola, mi abbiano permesso di capire meglio rispetto ai miei colleghi dell'Europa Occidentale i georgiani, i ceceni o gli uzbeki. Ho iniziato a lavorare per l'Agenzia di Stampa Polacca e, dopo la caduta del comunismo, sono entrato a far parte di "Gazeta Wyborcza", il primo giornale indipendente in Polonia e nell'Europa orientale dopo la Seconda guerra mondiale. A *Gazeta* sono arrivato nel suo momento migliore, quando aspirava a entrare nella "Champions' League" della stampa europea e giocare allo stesso livello del *Guardian*, di *Le*





Monde, El País o Repubblica. Mai prima e mai dopo nessun quotidiano in Polonia ha offerto opportunità professionali così grandi come “Gazeta Wyborcza” negli anni Novanta.

AR: Lei ha passato parecchio tempo in Cecenia e ha dedicato un po' di sue opere alle guerre cecene. Cosa ha lasciato in lei quel conflitto? Che rapporto ha oggi con la Cecenia?

WJ: La Cecenia e il Caucaso sono stati tra i temi più importanti che ho trattato come giornalista. Appartenevo a una specie di giornalista ormai estinta o in via di estinzione, specializzata in argomenti specifici e specifiche regioni del mondo. Nel mio caso, il sud dell'ex Unione Sovietica, che avevo esteso all'Afghanistan, al Pakistan, al Kashmir, al Nepal, al nord dell'India e all'Africa Subsahariana. I miei viaggi sono stati sempre e solo diretti là e ho viaggiato molto spesso per molti anni. Dalla prospettiva odierna, vedo che la Cecenia e la seconda invasione russa della Cecenia sono state fondamentali per l'era di Vladimir Putin. Ogni viaggio in Cecenia per me è stato un'esperienza cupa, o quantomeno difficile. Sono sempre stati rischiosi, avrebbero potuto rapirmi o incarcerarmi. Nel mio viaggio in Cecenia durante la seconda guerra cecena violavo consapevolmente e notoriamente la legge russa e per questo motivo sono stato inserito nella “lista nera” delle persone non desiderate. Ammetto di essermi meritato questo trattamento. Ancora oggi la Cecenia è un esperimento politico. Dopo la guerra si è installata la dittatura di Ramzan Kadyrov, che può servire come argomento di analisi della dottrina politica di Putin, della costruzione dell'odierno sistema Russia e delle caratteristiche dei leader russi. I Ceceni hanno sempre attraversato la mia vita: mi chiamavano quando arrivavano in Polonia come rifugiati, ancora oggi conservo qualche conoscenza ma la maggior parte dei miei interlocutori è morta. Ho l'impressione che i Ceceni si siano allontanati dalla guerra e dall'insurrezione armata quando si sono resi conto che rischiavano di subire lo stesso

destino dei Circassi, annientati durante le guerre caucasiche del Diciannovesimo secolo. Oggi è più facile incontrare Circassi a Istanbul o a Damasco piuttosto che nel Caucaso. I ceceni temevano che per loro sarebbe stato lo stesso se non avessero immediatamente interrotto la guerra per sopravvivere come nazione.

AR: Come si è evoluto, oggi, il suo sguardo nei confronti del Caucaso?

WJ: Non è tanto il mio sguardo a essersi evoluto, quanto la mia esperienza e la mia conoscenza. Il mio sguardo, le mie opinioni personali, tra l'altro, hanno poco a che fare con il mio giornalismo. Ho imparato a conoscere il Caucaso nella pratica e ho sempre considerato la possibilità di fare esperienza personale e di essere testimone oculare degli eventi di cui scrivevo come giornalista come la cosa più preziosa e importante che questa professione possa offrire. Vedere come nel Caucaso il concetto di libertà si scontri con la realtà, come le persone non siano pronte ad abbracciare questa libertà e ad accettare che la libertà non è poter fare ciò che si vuole ma dover fare scelte quotidiane e sopportarne le conseguenze è stata un'esperienza dolorosa. Nel Caucaso ho anche toccato con mano il potere distruttivo e spietato della guerra, là ho capito cosa intendeva Robert Fisk quando diceva che la guerra è la rovina dell'umanità. Nel Caucaso ho visto il nostro pregiudizio prevalere sui valori che proclamiamo. Fino all'11 settembre 2001 l'Occidente è stato solidale con i Ceceni e ha provato in qualche modo ad aiutarli nella loro miseria. Dopo l'11 settembre li ha visti solo come musulmani e i musulmani, tutti senza eccezioni, erano il nemico, i responsabili degli attentati al World Trade Center e al Pentagono, simboli del potere dell'Occidente. Infine, nel Caucaso ho potuto osservare come Vladimir Putin immagina la Russia e il mondo e come intende mettere in pratica questa sua visione.





AR: Lei ha avuto anche occasione, finalmente, di coprire i conflitti in Africa. Anche qui, cosa l'ha colpita, magari facendo un paragone coi conflitti nel Caucaso? Vista la sua preparazione accademica sentiva un senso di vicinanza maggiore ai luoghi di cui finalmente si stava occupando?

WJ: In effetti la mia strada verso l'Africa è stata particolarmente tortuosa, è passata non solo per il Caucaso ma anche per l'Afghanistan. A parte forse quando se ne occupava Kapuściński, l'Africa non è mai stata una priorità dei media polacchi. Solo quando a *Gazeta Wyborcza* si sono resi conto che le mie storie giornalistiche dal Caucaso e dall'Hindukush erano interessanti hanno preso il rischio di mandarmi in Africa. Sull'Africa sapevo più cose di quante ne sapessi quando ho iniziato a occuparmi del Caucaso e dell'Afghanistan, quindi in un certo senso mi sentivo più sicuro, o sicuramente meno insicuro di prima del mio primo viaggio verso il Caucaso. Sia nel Caucaso che in Africa descrivevo conflitti armati, scelte storiche, svolte storiche. Ogni conflitto, come ogni Paese, è diverso, ma le speranze, i sogni e, purtroppo, le delusioni sono simili.

AR: In quanto reporter, come avviene, nel suo caso, il processo di scrittura - c'è una distanza "meditativa" tra il momento dell'osservazione e quello dell'elaborazione scritta?

WJ: Per tutta la mia vita professionale ho lavorato principalmente come inviato, le direzioni e le destinazioni dei miei viaggi erano decise dagli eventi che si svolgevano nelle regioni che coprivo. Quando venivo inviato nel Caucaso, in Afghanistan o in qualche Paese africano, scrivevo la corrispondenza quotidiana. Era il mio dovere e spettava a me trovare qualcosa di speciale, un eroe o una storia da raccontare. Credevo di dover scrivere e basta, tutti i giorni, perché scrivere era ciò per cui ero stato mandato nel mondo. Solo quando tornavo a casa e di solito in un momento di

riflessione, provavo a rispondere alla domanda: di cosa parlava tutto ciò? Cos'altro mi dicevano i fatti di cui ero stato testimone e descrivevo nelle mie corrispondenze quotidiane? Se fossi riuscito a rispondere a queste domande, allora, e solo allora, mi sarei seduto a scrivere un reportage, un racconto o un libro. È sempre stato così.

AR: Come si è comportato con i civili che ha incontrato durante le sue esperienze di reporter? Che ruolo hanno gli individui nei suoi scritti?

WJ: Ho incontrato persone di ogni tipo, chi aveva voluto le guerre e di esse viveva così come le vittime di queste guerre. Parlare con un carnefice o con una vittima è diverso, ma quando scelgo qualcuno come protagonista di una mia storia, gli dedico tutta la mia attenzione e la mia empatia. È più difficile entrare in empatia con qualcuno che risulta un farabutto o un criminale piuttosto che con una persona onesta vittima di qualcosa con cui non voleva avere niente a che fare. Se il mio interlocutore era un personaggio pubblico e la sua condotta era stata causa di quello che raccontavo, mi sentivo libero di giudicare lui o le sue azioni. Ma se il mio interlocutore non si è buttato da solo sul palcoscenico, ma l'ho trascinato io, come giornalista, rendendolo protagonista, mi sono sempre sentito responsabile di come la mia scelta giornalistica avrebbe potuto influenzare la sua vita. Sono ancora in contatto con molti dei miei personaggi, con alcuni più, con altri meno. Con Raymond Boardman, protagonista di *Burning grass* ("Wypalenie traw", non tradotto in italiano) ho conservato una corrispondenza, sono rimasto per molto tempo in stretto contatto con Leila-Lara di *All Lara's wars* ("Wszystkie wojny Lary", anch'esso non tradotto in italiano) e con i miei ospiti ceceni di *Le torri di pietra*.





AR: *All Lara's Wars*, che può essere concepito come un esempio forse “atipico” della sua produzione. Come ha avuto l'idea del libro e come ha filtrato la testimonianza di Lara?

WJ: Il libro è scaturito dall'incontro con Lara e dalla conversazione che ho avuto con lei. Sin dal principio sentivo che lei era a suo agio nel raccontarsi a me e io nell'ascoltarla. Ci capivamo senza parole. Non ricordo se il giorno precedente o quello successivo andai nella città di Gurjaani in Cachezia (Georgia) e mi imbattei nel monumento al Padre Soldato, protagonista di un film di guerra di epoca sovietica. Il film narra di un padre georgiano che parte per il fronte alla ricerca di un suo figlio soldato, riesce a incontrarlo quando già erano arrivati a Berlino e in quello stesso giorno il figlio muore. A quanto pare, il Padre Soldato del film veniva proprio da Gurjaani. E Lara era proprio come lui, una madre soldatessa che proprio come il georgiano di Gurjaani cercava di portare via i suoi figli dalla guerra. Il suo racconto ha finito per ingarbugliarsi. Ho conversato con Lara molte volte, soprattutto al telefono, tornando sui suoi racconti precedenti per vedere se stava raccontando la stessa storia e allo stesso modo. La parte della sua vita trascorsa in Cecenia e in Georgia ho potuto verificarla io stesso, o almeno renderla plausibile, poiché all'epoca lavoravo in entrambi i Paesi e vi ho trascorso molto tempo. La parte siriana, invece, ha necessitato di un fact-checking. Anche YouTube si è rivelato utile in questo caso; là ho potuto trovare le persone di cui parlava, compresi i suoi due figli. A parte tutto, ciò che ho ritenuto più importante nella storia di Lara non è tanto la realtà dei fatti, quanto la sua storia di madre soldatessa che non ha bisogno di sapere tutto della guerra che infuria intorno a lei, perché la sua unica preoccupazione è quella di salvare i suoi figli.

AR: Quali tematiche predilige nei suoi reportage? Come affronta un tema così complesso come quello della guerra?

WJ: Non ho argomenti prediletti. È capitato che nel Caucaso, nell'Asia Centrale e in Africa, regioni sulle quali ero specializzato, non mancassero le guerre e come giornalista consideravo le guerre come la cosa più importante, che svuotava l'importanza di tutto il resto. Ho scritto quindi principalmente di guerre, ma non era il mio argomento preferito, era piuttosto un argomento che avevo studiato, compreso, reso mio. La guerra, se si capisce di cosa si tratta, non è poi la tematica tanto complessa che sembra. So per esperienza che nei luoghi di guerra è più facile convincere le persone a confidarsi (anzi, di solito non serve nemmeno convincerle) piuttosto che nella vita ordinaria. Nessuna persona normale si confida con un giornalista per caso o a prima vista. In guerra, invece, sono le persone stesse a farsi avanti per condividere le loro disgrazie, come se volessero lasciare una traccia di sé e della propria vita.

AR: La scuola di reportage polacca, iniziata da Ryszard Kapuściński, ha un ruolo fondamentale ancora oggi. Che ruolo ha avuto nella sua formazione il modello di Ryszard Kapuściński e quali sono gli altri suoi riferimenti?

WJ: Kapuściński non fu l'iniziatore della cosiddetta scuola polacca di reportage, ma uno dei suoi esponenti più famosi. L'inizio della scuola polacca viene fatto risalire agli anni Trenta e alle opere di Ksawery Pruszyński e Melchior Wańkowicz. Io, personalmente, non pensavo che sarei diventato reporter. Lo sono diventato come giornalista inviato, a un certo punto le mie storie hanno smesso di adattarsi alla forma e alle dimensioni dei bollettini di corrispondenza e un giorno qualcuno ha cominciato a chiamarle reportage. Ryszard Kapuściński e i suoi libri (non ho letto nessuno dei suoi articoli di giornale) mi sono stati di ispirazione, e l'ho conosciuto per più di vent'anni. Ho seguito un percorso simile al suo: corrispondenze per l'Agenzia di stampa polacca, reportage, libri. È stato per me un modello di perspicacia e di maestria letteraria, ma l'ho sempre e solo considerato uno scrittore.





AR: Lei ha collaborato a lungo con *Gazeta Wyborcza*, vuole parlare di questa sua esperienza? Qual è l’impatto sui lettori polacchi oggi? Qual è il rapporto tra i diversi media polacchi, in particolare tra televisione e stampa? Quale ruolo svolge il concetto di “verità”?

WJ: Da giornalista, non appartengo e non sono mai appartenuto al cosiddetto “ambiente giornalistico”. Non so nulla o quasi sulle relazioni tra le diverse redazioni, tra i diversi media o tra la stampa e la televisione. So per esperienza che, come ovunque, la televisione infetta i giornalisti che vi lavorano con una malattia professionale: la celebrità. Ho lavorato a *Gazeta Wyborcza* per più di vent’anni ed è stata una delle scelte più felici della mia vita. *Gazeta* non è stato soltanto il primo giornale indipendente dell’Europa Orientale dopo la Seconda guerra mondiale, ma anche il primo – e temo l’ultimo – a guardare al mondo con tanta ambizione e ad avere così grandi aspirazioni. Alla sezione esteri non ci confrontavamo con la concorrenza nazionale, ma con le omologhe sezioni di *Le Soir*, *Le Monde*, *El País*, del *Guardian* e del *New York Times*. Questi erano i nostri modelli e la nostra concorrenza. *Gazeta* ci offriva la possibilità di sopportare questa concorrenza. Se avessimo pubblicato il giornale in inglese, e circolavano idee in tal senso, si sarebbe scoperto che in diversi ambiti eravamo i migliori. Erano gli anni Novanta, poi le cose hanno iniziato solo a peggiorare. La stampa analogica decadeva e si impoveriva, e prendeva il sopravvento Internet, superficiale e vuoto ma istantaneo. E democratico, perché chiunque poteva esprimersi su qualsiasi questione e la loro voce contava quanto quella della massima autorità. *Gazeta Wyborcza* è nata come giornale liberale e tale rimane ancora oggi. Negli anni Novanta aspirava a educare la società che stava uscendo dal comunismo. Per molto tempo e in molti aspetti ci è riuscita. Forse questo successo le ha dato alla testa, perché ha cominciato a irritare con la sua arroganza e il suo tono predicatorio. Ha perso i suoi vecchi lettori, il rispetto e la rilevanza, ma rimane ancora il più grande dei giornali

polacchi. Probabilmente ha condiviso il destino dei liberali: hanno voluto il meglio e hanno rovinato quasi tutto ciò che volevano fare di buono.

AR: Come vede l’evoluzione del reportage oggi in Polonia e all’estero? Sebbene sia una questione complessa, concluderei chiedendo cosa significhi essere un reporter. Quali responsabilità comporta nei confronti dei fatti e del pubblico?

WJ: Il reportage è soltanto uno dei vari generi giornalistici, e il reporter è un giornalista. Il giornalismo da sempre serve a uno e a un solo scopo: informare le persone sulle cose importanti. Questo non cambia, o meglio non dovrebbe cambiare, perché la realtà è che sta cambiando e troppo spesso il giornalismo assume la forma dell’intrattenimento. Come distinguere dunque le cose importanti da ciò che viene detto solo per attirare l’attenzione? Il giornalismo è buono se racconta il suo tempo, se usa il linguaggio del suo tempo e se è comprensibile al pubblico del suo tempo. Ma lo scopo della professione rimane lo stesso, anche se molti di noi giornalisti sembrano pensare di essere qualcosa di più importante di semplici fornitori di notizie sul mondo che ci circonda.





ANDREA BRASCHAYKO

Una guerra alla Storia: il ruolo della storiografia nell'invasione russa dell'Ucraina

A War on History: The Role of Historiography in the Russian Invasion of Ukraine

Sezione Balcani

ALICE BETTIN

“Il ponte sulla Drina”: metafora di abbandono della rivalità nella tormentata terra balcanica

“The Bridge on the Drina”: a Metaphor for Abandonment of Rivalry in the Troubled Balkan Land

Immagine 1: <https://culturificio.org/wp-content/uploads/2016/05/Andric-foto-2-Fondazione-Belgrado.jpg>

Immagine 2: <https://almerighi.wordpress.com/wp-content/uploads/2024/06/ivo-andric.jpg>

Immagine 3: <https://extinguishedcountries.com/wp-content/uploads/2024/08/>

[Steivan_Kragujevic_Ivo_Andric_u_svom_domu_2-1024x1024.jpg](https://extinguishedcountries.com/wp-content/uploads/2024/08/Steivan_Kragujevic_Ivo_Andric_u_svom_domu_2-1024x1024.jpg)

MARCO JAKOVLJEVIĆ

“Minuetto per chitarra”: l’antieroe partigiano di Vitomil Zupan

“A Minuet for Guitar”: Vitomil Zupan’s Partisan Anti-hero

Immagine 1: <https://reporter.si/clanek/slovenija/temna-stran-vitomila-zupana-kot-dva-mracna-hudodelca-701532>

Immagine 2:

LAURA PASQUINI PERROTT

L’esperienza alienante della Prima guerra mondiale nel Dnevnik o Čarnojeviću (1921) di Miloš Crnjanski

The Alienating Experience of the First World War in “Dnevnik o Čarnojeviću” (1921) by Miloš Crnjanski

Immagine 1: <https://ilbolive.unipd.it/it/event/milos-crnjanski-sumatra-serbia>

Immagine 2: <https://thecitytravellerproject.blogspot.com/2019/01/serbia-taxi.html>

ANITA REDZEPI

Lo stupro come strategia militare in Bosnia ed Erzegovina

Rape as a Military Strategy in Bosnia and Herzegovina

Immagine 1: https://it.wikipedia.org/wiki/File:Sarajevo_Siege_Part_III.jpg

Immagine 2: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=498788192252859&set=a.498788152252863>

Immagine 3: foto scattata dall’autrice dell’articolo

LAURA RENESTO

Tutte le “nostre” guerre: la guerra, i suoi protagonisti e le sue vittime visti da Maruša Krese

All “Our” Wars: War, Its Protagonists and Victims Seen by Maruša Krese

[https://commons.wikimedia.org/wiki/](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_Rousseau,_La_Guerre_%28The_War%29,_1895,_NGA_39156.jpg)

[File:Henri_Rousseau,_La_Guerre_%28The_War%29,_1895,_NGA_39156.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_Rousseau,_La_Guerre_%28The_War%29,_1895,_NGA_39156.jpg)

Sezione Magiaristica

JESSICA ALFIERI

La Guerra nella letteratura ungherese: il caso di “Abigail” di Magda Szabó

War in Hungarian Literature: The Case of “Abigail” by Magda Szabó

Immagine 1: <https://www.hoepli.it/libro/abigail/9788889076514.html>

Immagine 2: <https://cultura.hu/wp-content/uploads/2022/11/szabo-magda-1970fortepan-1.jpg>

NICOLÒ DAL BELLO

“Dopo vent’anni, finalmente vogliamo tornare a casa”: guerra e non-ritorno tra Ágota Kristóf e Sándor Márai

“After Twenty Years, We Finally Want to Go Home”: War and Non-return between Ágota Kristóf and Sándor Márai

Immagine 1: <https://www.illibraio.it/wp-content/uploads/2019/07/Agota-Kristof-1400x695.jpg.webp>

Immagine 2: <https://www.rsi.ch/cultura/letteratura/S%C3%A1ndor-M%C3%A1rai--1796200.html>





Sezione Russistica

SARA DEON

Punti di vista: le guerre in Cecenia secondo Arkadij Babčenko e Jonathan Littell

Perspectives: the Chechen Wars According to Arkady Babchenko and Jonathan Littell

Immagine di copertina: <https://www.npr.org/2022/03/12/1085861999/russias-wars-in-chechnya-offer-a-grim-warning-of-what-could-be-in-ukraine>

Immagine 1: <https://www.rferl.org/a/ukraine-invasion-chechen-playbook-putin/31738597.html>

Immagine 2: <https://crd.org/sv/2019/07/15/vi-minns-natalia-estemirova/>

Immagine 3: Collage ottenuto da <https://www.balcanicaucaso.org/aree/Cecenia/La-guerra-di-un-soldato-in-Cecenia-89119> e <https://www.einaudi.it/catalogo-libri/storia/storia-contemporanea/cecenia-anno-iii-jonathan-littell-9788806203962/>

MARIANNA DI LABBIO

I versi segreti di Gennadij Gor dalla Leningrado assediata

Gennady Gor's Secret Poetry from Besieged Leningrad

Immagine 1: https://iknigi.net/books_files/online_html/219829/i_005.jpg

Immagine 2: <https://obtaz.com/akhmatova-house/2014-01-28/pic/2/DSC00861a.jpg>

Immagine 3: https://fastly.syg.ma/imgproxy/UVxeit2ZLIXtNBWr_DulgmGIDCSyNAuRK8xZdOIBsuQ/s:1920:1600/aHR0cHM6Ly9mYXN0/bHkuc3lnLm1hL2F0/dGFjaG1lbnRzL2Ez/MzY2NjkyMDE3MjIz/MGQ2ZGIyNjFlOWRj/ZTk0Y2FmZmI1YWVi/OTYvc3RvcuUvYTdj/YzBhN2M0OWI5OTJl/ZWVmYzM5ZjcwOThl/NmQwMzE0NzQwM2Y0/NDE0ZTA2NjExOTE3/NDhkZGNkNzJiL2Zp/bGUucG5

MARELLA FASANO

I cadaveri ricordano e pensano ad alta voce: la poesia dell'assedio di Gennadij Gor

Corpses Remember and Speak aloud: Gennady Gor's Siege Poetry

Immagine 1: <https://bykovfm.ru/pochemu-knigi-gennadiya-gora-segodnya-bibliograficheskaya-redkost-pochemu-ego-flc732>

Immagine 2: https://gdb.rferl.org/B109D193-D519-4018-BA1D-BACF8DD9435D_w1597_n_r0_s_s.gif

Immagine 3: <https://market.yandex.ru/product--obryvok-reki-izbrannaia-proza-1925-1945-blokadnye-stikhotvoreniia-1942-1944>

CATERINA ESPOSITO

Il duello silenzioso tra popolo e Stato: la guerra altria in "Vita e Destino" di Vasilij Grossman

The Silent Duel between People and State: the Other War in "Life and Fate" by Vasilij Grossman

Immagine 1: <https://italialibera.online/cultura/stalingrado-di-vasilij-grossman-lideologia-si-dissolve-e-resta-la-storia-di-un-mondo-il-nostro/>

Immagine 2: https://yandex.ru/images/search?from=tabbar&img_url=https%3A%2F%2Fsun9-77.userapi.com

OLGA FERRARO

"Requiem" di Anna Achmatova: una prospettiva di guerra sussurrata

Anna Akhmatova's "Requiem": a "Whispered" Perspective of War

Immagine 1: <https://amnestyunibogg089bologna.wordpress.com/requiem-1935-1940-anna-achmatova/>

Immagine 2: <https://potlatch.it/poesia/la-poesia-della-settimana/anna-achmatova-strinsi-le-mani-sotto-il-velo-oscuro/>

CHIARA FOSCOLO FORACAPPA

Il dissenso creativo in Russia contro la guerra in Ucraina: forme contemporanee di linguaggio esopico

Creative Dissent against the War in Ukraine: Contemporary Forms of Aesopian Language

Immagine 1: <https://t.me/nowarmetro/240> - Telegram: Vidimyj protest.





Immagine 2: https://t.me/horizontal_russia/9123 - Telegram: 7X7 - Gorizonta'naja Rossija.

Immagine 3: <https://www.nowobble.net/graffiti/411-spb-13-06/>

Immagine 4: <https://www.nowobble.net/graffiti/156-msk-19-04/>

Immagine 5: <https://www.nowobble.net/graffiti/429-irkutsk-11-09/>

Immagine 6: <https://www.nowobble.net/graffiti/202-spb-21-03/>

Immagine 7: <https://www.nowobble.net/graffiti/354-perm-06-05/>

Immagine 8: <https://t.me/nowarmetro/14492> - Telegram: Vidimyj protest.

Immagine 9: <https://t.me/nowarmetro/14529> - Telegram: Vidimyj protest.

Immagine 10: <https://t.me/nowarmetro/14234> - Telegram: Vidimyj protest.

ELEONORA MANCINELLI

Radio Leningrado e le sue voci: la funzione salvifica della letteratura durante l'assedio

Radio Leningrad and Its Voices: the Saving Function of Literature During the Blockade

Immagine 1: https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Anti_aircraft_Leningrad_1941.JPG

Immagine 2: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Olga_Bergholz.jpg

ARIANNA MINONZIO

Il dramma della guerra civile russa nelle pagine de "La guardia bianca" di Michail Bulgakov

The Drama of the Russian Civil War in the Pages of Mikhail Bulgakov's "The White Guard"

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=bulgakov&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image&haslicense=unrestricted>

CLAUDIA PALLI

La guerra letta attraverso la musica dei Shortparis
War through the Lens of Shortparis' Music

Immagine 1: https://www.instagram.com/_shortparis_/related_profiles/

Immagine 2: <https://shortparis.com>

Immagine 3: <https://www.themoscowtimes.com/2019/12/18/best-new-band-shortparis-a68593>

MICHELA ROMANO

"Скажешь 'война' – и угадаешь наверняка": propaganda, dissenso e verità nella letteratura Russa di ieri e oggi

"Скажешь 'война' – и угадаешь наверняка": Propaganda, Dissent, and Truth in Russian Literature of Yesterday and Today

Immagine 1: https://static.themoscowtimes.com/image/1360/c3/photo_2023-03-27_14-33-13.jpg

Immagine 2: https://cdn.cfr.org/sites/default/files/image/2022/03/Russia_Media_IB.jpg

Immagine 3: https://img.lemde.fr/2023/09/20/334/0/2261/1130/2048/1024/45/0/35dec22_1695199237168-l-corvaisier-20-09-23.jpg

Immagine 4: https://cdn.litres.ru/pub/c/cover_415/69192022.webp

Immagine 5: <https://tinyurl.com/24ynttdp>

MARIA VITTORIA ROSSI

Non solo eroi: l'umanità sotto assedio in "Živye kartiny. Dokument-skazka" di Polina Barskova

Not Only Heroes: Humanity Under Siege in "Zhivye kartiny. Dokument-skazka" by Polina Barskova

https://dzen.ru/a/X_y7hMt98VNdyBi4

ELEONORA SMANIA

"Sappiamo soffrire e raccontare come soffriamo": il dolore femminile in "La guerra non ha un volto di donna".

"We Can Suffer and We Know How to Tell It": Female Pain in "The Unwomanly Face of War"

<https://www.internazionale.it/notizie/2015/10/08/svetlana-aleksievic-nobel-letteratura>

ANNA SOKOLOVA

Tra Bianchi e Rossi: le sfumature della guerra civile in "Broneparochody" di Aleksej Ivanov

Between Whites and Reds: The Shades of Civil War in Aleksej Ivanov's "Broneparokhody"

Immagine 1: <https://www.litres.ru/book/aleksey-ivanov/broneparohody-69468499/>





Immagine 2: <https://arzamas.academy/special/august/recommendations/88-baku>

Immagine 3: <https://histrf.ru/read/articles/velikiy-golod-1921-1923-gg>

Immagine 4: <https://diletant.media/blogs/64322/36154463/>

Sezione Germanistica

SILVIA GIROTTO

L'intellettuale come ri-educatore alla democrazia: il romanzo postbellico "Zeit zu leben, Zeit zu sterben" di Erich Maria Remarque

Intellectual as Re-educator to Democracy: The Post-war Novel "A Time to Love and a Time to Die" by Erich Maria Remarque

Immagine 1: <http://www.altiasi.ro/carte/nimic-nou-pe-frontul-de-vest>

Immagine 2: <https://macguffin007.com/2023/02/21/sin-novedad-en-el-frente/>

VIVIANA SANTOVITO

Una Via Crucis tra le bombe nell'assordante silenzio di Dio. Il dramma degli attacchi aerei in "Vergeltung" di Gert Ledig

A Way of the Cross among the Bombs in the Deafening Silence of God. The Tragedy of Air Strikes in Gert Ledig's "Payback"

Immagine 1: https://clublecturacastellnovo.wordpress.com/wp-content/uploads/2024/10/thumb_693_author_medium.jpg?w=1024

Immagine 2: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Bundesarchiv_Bild_121-1339%2C_K%C3%B6ln%2C_Innenstadt_nach_Luftangriff.jpg

Sezione Ucrainistica

CLAUDIA FIORITO

L'Ucraina nei festival cinematografici in Occidente: un resoconto sulla rappresentatività della guerra all'interno della dimensione festivaliera (2014-2024)

Ukraine in Western Film Festivals: A Report on the Representation of War within the Festival Circuit (2014-2024)

<https://www.kino-teatr.ru/kino/press/y2012/10-16/2868/>

FABIO MOSCO

L'eccidio di Babij Jar fra testimonianza diretta e trauma generazionale: una comparazione tra Anatolij Kuznecov e Katja Petrowskaja

The Slaughter Of Babi Yar between Direct Testimony and Generational Trauma: a Comparison between Anatoly Kuznetsov and Katja Petrowskaja

Immagine 1: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Big-babijar14.jpg>

Immagine 2: Johannes Hähle Photographs <https://ww2db.com/photo>

Immagine 3: Johannes Hähle Photographs <https://ww2db.com/photo>

SARA RAVAIOLI

Il romanzo Dnevnik Majdana e il paradosso identitario nelle riflessioni di Andrej Kurkov

The Novel "Dnevnik Majdana" and the Identity Paradox in Andrei Kurkov's Reflections

Immagine 1: <https://www.thenation.com/article/archive/ukrainian-nationalism-heart-euromaidan/>

Immagine 2: https://en.wikipedia.org/wiki/Revolution_of_Dignity

Interviste

a cura di MARTINA MECCO

Confini e fronti. Intervista al fotografo Mateusz Baj
Borders and Fronts. Interview with the Photographer Mateusz Baj

L'immagine contenuta nell'intervista è stata concessa dall'intervistato Mateusz Baj.

a cura di MICHELA ROMANO

Diffondere la resistenza. Intervista a Linor Goralik
Spreading Resistance. Interview with Linor Goralik

Le immagini contenute nell'intervista sono state fornite dall'intervistata Linor Goralik.





a cura di MARTINA MECCO e MARCO
JAKOVLJEVIĆ

*“Describevo conflitti armati, scelte storiche, svolte
storiche”. Intervista a Wojciech Jagielski*

*“I Described Armed Conflicts, Historical Choices,
Historical Breakthroughs”. Interview with Wojciech
Jagielski*

Le immagini contenute nell'intervista sono ad opera
della fotografa Grażyna Makara.

