

ALESSANDRA MURA

LA PRIMA E L'ULTIMA LINGUA DI PAVEL VILIKOVSKÝ.
RIFLESSIONI SU *L'ULTIMO CAVALLO DI POMPEI*

“Ci sono scrittori postmoderni tremendamente profondi, che mettono al centro la coscienza individuale inquadrandola nel contesto delle trasformazioni storiche, culturali e dell’immaginario. Esiste, in letteratura, un postmoderno virtuoso, d’ampio respiro, che perfora la realtà, o almeno la insegue.” Questa frase tratta da un articolo di Francesco Longo¹ potrebbe essere riferita a Pavel Vilikovský, e invece Longo sta parlando del postmodernismo di David Foster Wallace e di Stephen King. Quando Milan Kundera osserva che la riflessione romanzesca introdotta da alcuni autori nel romanzo moderno non ha nulla a che vedere con quella di uno scienziato o di un filosofo, “non giudica; non proclama verità; si interroga, si stupisce, sonda; assume le forme più diverse: metaforica, ironica, ipotetica, iperbolica, aforistica, divertente, provocatoria, estrosa”,² sta parlando di Broch e Musil. E ancora ci sono, nell’ampio panorama del dibattito critico sulla letteratura contemporanea dell’Europa occidentale e americana, infinite riflessioni che potrebbero includere, insieme ad altri celebri nomi, la prosa di Pavel Vilikovský. Tuttavia, si deve ammettere con un certo imbarazzo che uno dei più grandi scrittori slovacchi è ancora poco visibile in quella scena europea nella quale meriterebbe lo stesso peso di Milan Kundera, di Italo Calvino, Raymond Quenau, Michel Houellebecq, ma anche degli statunitensi David Foster Wallace, Dave Eggers o Kurt Vonnegut, e che aggiungerebbe dei tasselli molto importanti e stimolanti al dibattito sull’estetica del romanzo contemporaneo.

(¹) Francesco Longo, *Il postmodernismo nelle narrazioni di Wallace e King*. L’articolo è uscito nell’inserito “Ragioni” del giornale “il Riformista” ed è consultabile on-line nell’Archivio David Foster Wallace Italia: <<http://archivio-dfw.tumblr.com>>.

(²) Milan Kundera, *Il sipario*. Adelphi, Milano 2005, p. 83.

L'ultimo cavallo di Pompei (*Posledný kôň Pompeji*), pubblicato nel 2001, segna nel percorso di Pavel Vilikovský l'apice di quella forma narrativa che rientra a pieno titolo nella categoria del postmoderno. Se il 2001, l'anno che ha sconvolto il mondo intero, è l'anno che viene considerato il punto di svolta per il postmodernismo americano ed europeo e molti scrittori iniziano un capitolo diverso indagando l'origine del male nell'uomo, bisogna osservare che anche Vilikovský a partire dal 2001 cambia modalità narrative per giungere nel 2009 con *Autobiografia del male* (*Vlastný životopis zla*) a un'originale e trascinante indagine sulle radici del male nell'uomo e sul difficile tema della responsabilità individuale negli orrori della storia del XX secolo, l'Olocausto e il regime sovietico.

L'ultimo cavallo di Pompei, per la vastità dei temi trattati – l'identità dell'Europa centrale nel mondo contemporaneo, le responsabilità dei miti, dei falsi miti e dei nazionalismi, il confronto con l'altro, l'estraneo/straniero, ma anche un'elaborazione della propria coscienza individuale attraverso la memoria personale e l'identità linguistica – stimola una varietà di riflessioni che potrebbero allargare all'infinito le loro possibilità di espansione, come nel rizoma di Deleuze e Guattari.

In effetti la teoria del rizoma, spesso utilizzata per descrivere la prosa postmoderna, si rivela in alcuni passaggi particolarmente calzante per questo romanzo:

il rizoma collega un punto qualsiasi con un altro punto qualsiasi, e ciascuno dei suoi tratti non rimanda necessariamente a tratti dello stesso genere, mettendo in gioco regimi di segni molto differenti ed anche stati di non-segni. [...]. Rispetto ai sistemi centrici (anche policentrici), a comunicazione gerarchica e collegamenti prestabiliti, il rizoma è un sistema acentrico, non gerarchico e non significante.³

Il rizoma è un sistema aperto, che può essere percorso in tutte le direzioni in assenza di un sistema gerarchico; come in un romanzo di Kafka, dove la contabilità e la burocrazia possono mettersi a germogliare lanciando steli di rizoma e un tratto più intensivo si mette a lavorare per conto proprio, provocando giochi di immagini che si distaccano e abbattano l'egemonia del significante.

⁽³⁾ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. Castelvecchi, Roma 1997, p. 33.

Tuttavia, c'è sempre un organismo principale che genera i rizomi, come in natura lo stelo di una pianta. Se nel *Processo* di Kafka questo organismo è la burocrazia, nell'*Ultimo cavallo di Pompei* è la comunicazione: la comunicazione che si attua attraverso il linguaggio verbale e scritto che è anche la modalità strutturale in cui si evolve il pensiero, strumento di conoscenza che per lo scrittore diviene il senso stesso dell'arte. "La lingua è un accordo sociale per la semplificazione operativa della realtà affinché si razionalizzi e si velocizzi la comunicazione". Nell'arte tuttavia "la velocità e la razionalità dell'enunciato non costituiscono il criterio principale. Più sottile, complicato e personale è il modo in cui cerchiamo di esprimere le cose, più grande sarà la resistenza che ci opporrà la lingua, e ciò è un bene, perché quel che chiamiamo arte nasce proprio nel processo di questa lotta".⁴ E perché le parole riescano ad avere un senso nuovo, a esprimere l'inesprimibile o l'incomprensibile si deve o diventare stranieri in patria e cogliere, percepire con occhio estraneo ciò che fino a un momento prima era privo di significati speciali a causa dell'abitudine, o ritrovarsi, come il protagonista dell'*Ultimo cavallo di Pompei*, in un paese straniero, dove l'ostacolo della lingua diversa crea un'opposizione ancora più forte che è quella del confronto con un contesto culturale e geografico condiviso storicamente ma non vissuto, sperimentato, e quindi elaborato linguisticamente.

Il tema dell'esilio, della possibilità di questa scelta, viene indagato attraverso una serie di confronti linguistici, in una sorta di sfida, dove alla fine la lingua materna vince, perché solo attraverso quella sembriamo capaci di esprimere i sentimenti e i ricordi e le esperienze che sono l'essenza di ogni individuo e della sua crescita culturale.

Il problema della lingua viene affrontato fin dall'inizio, nel tentativo di elaborare verbalmente un'immagine, quella dell'uomo che protesta davanti all'albergo dove alloggia il protagonista. Il cartello reca

⁽⁴⁾ *Listy Petra Michaloviča a Pavla Vilikovského o cudzincoch, Nanukovi a zmysle istých vecí*, "Romboid", 10 (2002) XXXVII, p. 41: "Jazyk je spoločenská dohoda o operatívnom zjednodušení skutočnosti, aby sa zracionalizovala a urýchlila komunikácia" [...] "nie je hlavným kritériom rýchlosť a racionalita výpovede. Čím jemnejšie, zložitejšie, svojskejšie veci sa pokúšame vyadriť, tým väčší odpor nám klade jazyk, a to je dobre, lebo to, čo nazývame umením, vzniká práve v priebehu tohto zápasu".

la scritta “*Do not patronize this hotel!*”. Essendo fuori da un contesto noto e familiare il protagonista deve sulle prime decodificare la situazione:

Nevyužívajte služby tohto hotela, povedzme. To ma pomýlilo, skôr by som bol čakal, že žobre alebo propaguje nový šampón na vlasy, a skôr by som sa bol s tým ai vyrovnal.

Taká tvár! Tvár, ktorá mu doslova prerástla cez hlavu, s ktorou si vôbec nevedel rady. V Bratislave by som si k takejto tvári vymyslel legendu, a nič to, že by bola nepravdivá, celkom vedľa; ale trúfal by som si. To je domov, tá odvaha dopovedúvať chýbajúce príbehy.

Non utilizzate i servizi di questo hotel, diciamo. Questo mi aveva disorientato, mi sarei aspettato che mendicasse piuttosto, oppure che pubblicizzasse un nuovo sciampo per capelli, e allora sarei anche riuscito a farmene una ragione.

Quel volto! Un volto che si era messo letteralmente a fare di testa sua, con il quale lui non sapeva che pesci pigliare. A Bratislava per un volto così avrei inventato una leggenda, e pazienza che non fosse stata autentica, completamente falsa; avrei osato. Questa è casa mia, quel coraggio di completare le storie mancanti.⁵

Ma questo coraggio deriva anche dal dominio totale dei mezzi espressivi.

Dell’intertestualità nelle opere di Pavel Vilikovský e delle varie cornici presenti in quest’opera ha diffusamente e autorevolmente parlato Peter Zajac⁶ e qui non se ne dirà altro. Tuttavia, a proposito delle cornici è importante osservare che tutti i capitoli, a parte il primo, sono introdotti da una lettera inviata dagli amici (in cui la lingua, utilizzata al massimo delle possibilità dello scrivente, comunica affetti, sfumature, ironia, sentimenti) e a questa segue sempre la citazione di un articolo tratto da giornali locali, dunque inglesi. Anche questo procedimento di contrapposizione è di estrema rilevanza: dalla lingua straniera pos-

⁽⁵⁾ Pavel Vilikovský, *Posledný kôň Pompejí*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2001, pp. 10-11. Tuttavia l’ultima frase sembra contenere anche un’ironica allusione alla tendenza nazionalistica ad amplificare o a inventare letteralmente miti autocelebrativi. Con Pavel Vilikovský il doppio senso è sempre in agguato.

⁽⁶⁾ Cfr. Peter Zajac, *Od totálnej citovosti k autobiografickej pamäti*, in Pavel Vilikovský, *Prózy*. Kalligram, Bratislava 2005, pp. 814-873.

sono arrivare solo informazioni, fatti di cronaca, notizie economiche, dati anaffettivi. Gli amici invece scrivono:

Čo sa týka mojej švédčiny, tak ešte vždy je na tom moja slovenčina lepšie, a aká je tá, vidíš sám ... (tieto bodky znamenajú, že som si dal v písaní pauzu, a tak po jednom dni s novými silami hádam tento list dorazím). Pekné slovo, 'dorazím'. Prebral som ho po svojom otcovi, a pekné je hlavne, v akých súvislostiach ho používal. 'Už ste sa všetci najedli? Dobre, tak ten zvyšok dorazím.' Bol som milo prekvapený, keď jedného dňa, tisíce kilometrov od Slovenska, moja dcéra vyhlásila: 'Už ste jedli? Ja to dorazím.' Tomu hovorím kultúrne dedičstvo.⁷

Quanto al mio svedese, beh, continua ad essere meglio il mio slovacco, e come sia il mio slovacco puoi vederlo da solo... (questi puntini significano che mentre scrivevo ho fatto una pausa, e così, dopo un giorno, con nuove forze suppongo di poter far fuori questo foglio). Bella espressione "far fuori". L'ho presa da mio padre, e la cosa bella è soprattutto in quali occasioni la usava. "Avete finito tutti di mangiare? Bene, allora quell'avanzo lo faccio fuori io." Sono rimasto piacevolmente sorpreso quando mia figlia un giorno, a mille chilometri dalla Slovacchia, ha annunciato: "Avete già mangiato? Questo lo faccio fuori io." È quello che io chiamo eredità culturale.

Anche Mac, l'interlocutore inglese che appare dal nulla, rappresenta questi due livelli di comunicazione. Un 'cappellaio matto' che assolve la funzione dialogica, una guida locale in un paese straniero che se non è proprio 'il paese delle meraviglie' in ogni caso meraviglia il visitatore (fra l'altro Mac curiosamente rimpicciolisce come Alice). Mac accompagna il narratore nei percorsi londinesi e nei percorsi interiori, e man mano che dal confronto con una realtà diversa emergono le riflessioni sull'identità e l'appartenenza, Mac perde gradualmente la capacità di comunicare con il narratore, inizia a incepparsi. Più si approfondisce il rapporto, più ci si addentra nella realtà intima e biografica del narratore, più si accentua la fatica nel comunicare: "Sembra intra... stressa... interessante" ("To znie zíva... zaví... zaujímavo"⁸). Mac e il narratore non si capiscono più, non possono condividere neanche lin-

(⁷) Pavel Vilikovský, *Posledný kôň...*, cit., pp. 133-134.

(⁸) *Ivi*, p. 116.

guisticamente il contesto geografico, storico ed emotivo di cui sta parlando il narratore: “Ma non parlai a Mac di queste sottigliezze, perché spiegarle a uno straniero è difficile, e non ne vale neanche la pena” (“Ale takéto jemnôstky som Macovi nehovoril, lebo cudzincovi ich ťažko vysvetliť, a ani nestojí za to”⁹). L’impossibilità di comunicare quando si entra nella sfera delle esperienze personali e dei sentimenti (di comunicare anche con se stessi, se consideriamo Mac l’alter ego che permette al protagonista di elaborare una scelta di fronte alla possibilità dell’esilio), ha il suo apice in una delle più belle pagine del libro, e le parole di Mac diventano una delle più affascinanti metafore della prosa europea contemporanea: “Kebibaba mama tebeni baubato. Trubi gebau lati, tablaka kate mablani sato”. L’unica cosa che può ancora fare è scrivere all’amico un biglietto con una comunicazione neutra: “Fermami un taxi.” (“Zastav mi taxík”). Quando il protagonista avrà fatto chiarezza nel suo pensiero, Mac non si incepperà più.

Di capitolo in capitolo tra esempi, storie e diramazioni, una delle domande che emergono è se si può condividere il contesto, e dunque la parte più importante e vitale ai fini della comunicazione tra individui, quando la lingua straniera non permette di elaborarlo, ossia crea troppi ostacoli, troppa resistenza, rende difficile un’elaborazione produttiva e positiva delle esperienze, oppure non consente di viverle, respingendo l’uomo in una condizione di isolamento e solitudine. La risposta finale è per Vilikovský il ritorno in patria.

Non si può fare a meno di pensare alla parabola inversa offerta dalla biografia e dal percorso narrativo di Milan Kundera.

‘Lítost’ e ‘strídža’

Nel 1979 Milan Kundera pubblica in Francia *Il libro del riso e dell’oblio* (in Italia la prima edizione è del 1980). La stesura originaria del libro è in ceco, ma il libro viene pubblicato in quegli anni solo nelle lingue europee occidentali. E di questo era ben consapevole l’autore mentre lo scriveva, essendo emigrato in Francia nel 1975. È un libro che, anche se scritto più di vent’anni prima, fa riferimento agli stessi anni e allo stesso contesto storico-politico dell’*Ultimo cavallo di Pompei* e che pur in una forma narrativa assai diversa affronta molti dei temi af-

⁽⁹⁾ *Ivi*, p. 130.

frontati da Vilikovský: l'esilio, la solitudine, la memoria individuale e collettiva, i sentimenti, l'amore.

Il quinto capitolo del *Libro del riso e dell'oblio* si intitola *Lítost*. Il secondo paragrafo dal titolo *Che cos'è la lítost?* inizia così:

Lítost è una parola cecca intraducibile in altre lingue. La sua prima sillaba, che si pronuncia lunga e accentata, suona come il lamento di un cane abbandonato. Per il significato di questa parola cerco invano un equivalente in altre lingue, sebbene io non riesca a immaginare come senza di esso si possa comprendere l'animo umano." E in seguito aggiunge: "La *lítost* è uno stato tormentoso suscitato dalla nostra miseria improvvisamente scoperta".¹⁰

Ma che cosa ci vuole dire veramente Kundera? Davvero chiunque non sia ceco, almeno in Europa, non conosce e non può esprimere questo stato d'animo? Certamente non può essere così: è l'autore che non riesce (ancora) a individuare in altre lingue una parola che riesca a evocare quello stato d'animo, perché nella sua storia personale fino a quel momento quel sentimento è indissolubilmente legato alla lingua materna, nella quale quelle esperienze sono state vissute ed elaborate. Si potrebbe obiettare che anche le parole italiane 'dispiacere' o 'amarezza' indicano lo stesso stato tormentoso, ma quel che è sicuramente vero è che Kundera in quel momento non riesce a "immaginare" come altro definire quello stato d'animo.

Sicuramente anche il pensiero che le proprie opere in quegli anni fossero destinate a uscire solo in traduzione creava nell'autore qualche ansia in più. In un momento in cui nell'Europa occidentale i fondamentali studi del circolo linguistico di Praga e in generale le teorie

⁽¹⁰⁾ Milan Kundera, *Il libro del riso e dell'oblio*. Trad. di Alessandra Mura. Adelphi, Milano 1991, p. 150. Questo passo del libro nell'edizione italiana e in quella francese è leggermente diverso e più breve rispetto all'originale ceco per volontà dell'autore. Qui si riporta l'originale solo nella parte corrispondente all'edizione italiana: "Lítost je české slovo nepřeložitelné do jiných jazyků. [...] První slabika toho slova, pronesená s přízvukem a dlouze, zní jako nářek opuštěného psa. [...] Hledám pro něho rovněž marně obdobu v jazycích, i když si neumím představit, jak bez něho může vůbec někdo rozumět lidské duši. [...] Lítost je trýznivý stav probuzený pohledem na náhle odkrytou vlastní ubohost", Milan Kundera, *Knihla smíchu a zapomnění*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1981, p. 130.

sulla traduzione letteraria erano ben poco conosciute,¹¹ Kundera ha avuto sicuramente anche il merito di aver sollevato il dibattito sull'argomento sia in Francia sia in Italia, dopo essersi accorto che le prime traduzioni delle sue opere in francese non erano soddisfacenti, e tornerà in seguito quasi ossessivamente sul tema anche nei suoi saggi. Questa tensione linguistica è percepibile nei suoi romanzi. Kundera scolpisce le frasi evitando giochi e neologismi, introduce parole chiave seguite da corollari esplicativi, in uno stile paratattico che forse nasce anche dalla necessità di indicare una via certa alla traduzione e che comunque diventa il suo tratto inconfondibile e peculiare. La condizione di esule tuttavia, porta Kundera gradualmente a scegliere di abbandonare la lingua materna. L'ultimo romanzo scritto in ceco è *L'immortalità (Nesmrtelnost)*, le opere successive sono scritte in francese: ha fatto proprio il contesto culturale e linguistico in cui un tempo era straniero.

Il protagonista del libro di Vilikovský non può fare questa scelta. Forse per quello che gli scrivono gli amici:

Ak som si idúcky sem, ba i počas prvého roku tunajšieho pobytu myslel, že by bolo rozumné obetovať slovenčinu v prospech angličtiny, domnievajúc sa, že jediný jazyk by mohol byť veľmi prospešný pri výmene informácií, teraz mám celkom opačný pocit (nie názor). Za tú zmenu vďačím skúsenosti s mnohými občanmi Commonwealthu, resp. príslušníkmi jeho národov. Všetci chcú byť Angličanmi; tvrdia, že svoj rodný jazyk zabudli a anglicky hovoria možno plynnejšie, no s chudobnejšou slovnou zásobou ako ja sám. Sú to automutilanti čiže samozmrzačenci (ak mi dovoľíš taký neologizmus), a čo ma udivuje – je ich veľa. Takto sa zmrzačiť môže azda businessman (tu chce každý byť businessmanom a pokiaľ možno, i magnátom). Nemôže to však urobiť nik, kto má do činenia s kultúrou.¹²

Se quando sono arrivato, ma anche durante il primo anno del mio soggiorno qui, avevo pensato che sarebbe stato ragionevole sacrificare lo slovacco a favore dell'inglese, supponendo che una sola lingua potesse essere molto vantaggiosa per lo scambio di informazioni, ora ho tutt'altra sensazione (non opinione). Per questo cambiamento devo essere grato alle mie esperienze con molti cittadini del Commonwealth,

(¹¹) Basti pensare che il testo più importante di Jiří Levý, *Umění překlada*, del 1963, non è mai stato pubblicato in italiano.

(¹²) Pavel Vilikovský, *Posledný kôň...*, cit., p. 173.

o meglio ai membri delle sue nazioni. Vogliono tutti essere inglesi; sostengono di aver dimenticato la loro lingua madre, e magari parlano l'inglese in modo più fluente ma, come me, con un bagaglio lessicale più povero. Sono automutilanti, se mi consenti il neologismo, si menomano da soli. E quel che mi meraviglia è che sono tanti. Mutolarsi così forse è possibile per un uomo d'affari (qui tutti vogliono essere uomini d'affari, e magari dei magnati). Ma è impensabile per chiunque abbia a che fare con la cultura.

Rinunciare alla lingua materna è dunque perdere una parte vitale di se stessi e continuare a vivere con qualcosa in meno, correndo anche il rischio di giungere a una frattura con il contesto, a un conflitto comunicativo tra l'intenzione e l'esito, compromettendo le relazioni umane:

Neupieram Ti talent na európske jazyky, ale taká nanja či bamba Ti ostane navždy španielskou dedinou. To mi pripomína Dr. Radhakrishanama Venkataramana, ktorý ma provokuje k nepotlačiteľnému úsmevu, lebo hovorí s pacientmi lokálnymi jazykmi. Keď so mnou, ako každú stredu ráno, konzultoval svoje novoprijaté pacientky, vrazila do vyšetrovne agresívna baba. On k nej vzhliadol od chorobopisu, zamával na ňu rukou, naznačujúc, aby vypadla a nerušila, a gesto podporil nanja príhovorom: “Tier, mama, tier, tier!” Keď prišla sestrička, ktorá nám prekladá, prehodil som žartom, že asi začnem brať u Dr. Venkataramana hodiny nanja, pretože chcem byť rovnako ako on nezávislý na tlmočníkoch. Veď i pred chvíľou povedal pacientke: ‘mama, tier,’ čo ona porozumela, hoci neposlúchla. Sestrička hneď vysvetlila, že prečo: ‘tier’ znamená ‘pod’ so mnou¹³.

Non nego il tuo talento per le lingue europee, ma questa nyanja, o bamba, per te resterà sempre arabo. Mi viene in mente il Dott. Radhakrishanama Venkataramana, che mi fa irrimediabilmente sorridere, perché parla con i suoi pazienti nelle lingue locali. Mentre insieme a me, come ogni mercoledì mattina, riceveva le sue nuove pazienti, ha fatto irruzione nell'ambulatorio un'arpa dall'aria aggressiva. Lui le ha lanciato un'occhiata dalla cartella medica, le ha fatto un cenno che le indicava di togliersi di mezzo e non disturbare e ha sottolineato quel gesto con un'espressione nyanja: “Tier, mama, tier, tier!” Quando è arrivata l'infermiera che ci traduce, ho buttato là per scherzo che forse avrei iniziato a prendere lezioni di nyanja dal Dott. Venkataramana, perché anch'io esattamente come lui non volevo dipen-

⁽¹³⁾ *Ivi*, pp. 132-133.

dere dagli interpreti. Infatti, anche un attimo prima aveva detto alla paziente: ‘mama, tier,’ cosa che lei aveva capito benché non avesse ubbidito. L’infermiera mi ha spiegato prontamente il motivo: ‘tier’ significa ‘vieni con me’.

A un livello più profondo la comprensione delle parole produce ‘pensiero’, stimola la riflessione su noi stessi, produce cambiamento e consapevolezza. Ma anche il rapporto tra significante e significato è mutevole, si sposta continuamente nel tempo e nello spazio, soprattutto nello spazio interiore. Nel decimo capitolo del libro, Vilikovský introduce nel testo, con la sua consueta tecnica da ‘collage’, lunghe parti del *Diario di una giovinetta*.¹⁴ Sta seguendo un percorso, qualcosa che ha inseguito in mille diramazioni fin dall’inizio. Un percorso partito dal modo di esprimere linguisticamente i sentimenti, soprattutto il ‘vero amore’, in Joseph Conrad (l’argomento della tesi che il protagonista deve consegnare al professore inglese come conclusione del suo soggiorno di studio è la ‘sentimentalità slava’ in Joseph Conrad¹⁵), passando per l’enfasi un po’ isterica di un’adolescente del secolo scorso, fino ad arrivare al proprio modo di esprimerlo o di non riuscirvi. L’amore totalizzante e romanticamente esasperato fa dire alla protagonista del libro di Conrad: “Se lui muore, morirò anch’io”.¹⁶ L’adolescente del diario grida “morirò!” in continuazione e per ogni sciocchezza. La parola poi perde del tutto il significato che aveva in Conrad nell’ironia del protagonista di Vilikovský: “«I’ll be dead!» dissi, «Morirò! Ti sei tagliata i capelli!»”.¹⁷ Quando le parole non sono più significative, per esprimere l’inesprimibile non resta che annullare il significante: “Blaudali kublaubato. Kaunami tukabato nana, laubavi tebo palauviti”.¹⁸

(¹⁴) Il testo originale tedesco, *Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens*, uscì nel 1919 a cura della psicanalista viennese Hermine Hug-Hellmuth e con una prefazione di Sigmund Freud. Il libro destò grande scandalo nella società viennese dell’epoca a causa del linguaggio intimo e troppo esplicito nel descrivere le pulsioni sessuali di un’adolescente. Attribuito inizialmente a Grete Leiner, ma scritto probabilmente dalla stessa curatrice che tuttavia non l’ha mai riconosciuto.

(¹⁵) “Prvky slovanské citovosti v diele Josepha Conrada”, Pavel Vilikovský, *Posledný kôň...*, cit., p. 11.

(¹⁶) “Ak on umrie, umriem i ja”, *ivi*, p. 148.

(¹⁷) “I’ll be dead!” povedal som. “Ja umriem! Ty sa ostrihala!”, *ivi*, p. 192.

(¹⁸) *Ivi*, p. 205.

La ricerca della propria identità, in questa prosa che appare sempre più come una sorta di 'autobiografia linguistica', ritorna insistentemente sulle parole legate al lessico familiare, termini che in questo caso si caricano di significati e sentimenti. Un passo del diario (non dimentichiamo che l'originale è in tedesco) è seguito da un espressivo commento:

A ten chlebič vzal Oswald. Strašne som sa zlostila, a tu otec povedal: 'Nože, strídža, spláchni svoj hnev tým druhým chlebičom a hltom likéru.' Starý otec totiž poslal ocovi likér.

Strídža! To slovo malo pre mňa už navždy mamínu vizitku, hoci som ho z jej úst nikdy nepočul. Ale keď sa mi po rokoch denník znova priplietol do ruky, videl som ho zrazu inými očami, ba vycítil som v ňom istý (hanba sem, hanba tam, naozaj som sa vtedy tak vyjadril) "potenciál", a tak som mamu popýtal, či by niektoré časti nepreložila; predsa len bola v nemčine väčšmi doma a mne sa ľahšie uvažovalo nad textom, keď som nemusel každú chvíľu odskakovať k slovníku. Keď som potom naďabil na strídža, najprv som sa v duchu zasmial a ceruzkou si nadeň napísal "ty, malá striga"? (aj tak som plánoval dať preklad ešte vybrúsiť profesionálovi), no pri treťom či štvrtom čítaní som usúdil, že mama to slovo vyhrabala z dávno zasypaných slojov svojho osobného dejepisu (žeby sa jej tak v dobrom rozmare, keď mu šla karta, prihovárал od stola starý otec?) a že svojím zľahka patinovaným zadkom presne dosadá na dobový šerbeľ, čiže vyhovuje môjmu zámeru.¹⁹

E quel panino l'ha preso Oswald. Mi sono arrabbiata a morte, e allora mio padre ha detto: 'Avanti, streguzza, placa la tua collera con l'altro panino e un sorso di liquore'. Il nonno infatti aveva mandato a papà un liquore.

Streguzza! Per me questa parola avrebbe avuto per sempre il biglietto da visita della mamma, sebbene non l'avessi mai sentita dalle sue labbra. Ma quando, dopo anni, mi era di nuovo capitato tra le mani quel diario, l'avevo visto d'un tratto con altri occhi, addirittura vi avevo percepito un certo "potenziale" (c'è poco da vergognarsi, allora

(¹⁹) *Ivi*, pp. 151-152. Qui e nell'intero capitolo non si può non scorgere la genesi di *Silberputzen – Leštenie starého striebra*. (*Denník kvintána Andreasa Pohla*) [*Silberputzen – Lucidando l'argento antico*. (*Diario del ginnasiale Andreas Pohl*)]. Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, 2006, presunto diario di un adolescente vissuto nella Bratislava austro-ungarica a ridosso della Prima guerra mondiale.

mi esprimevo davvero così), e allora avevo chiesto alla mamma se non potesse tradurne alcune parti; dopotutto per lei il tedesco era più familiare e per me era più facile riflettere su un testo senza dover interrompere ogni momento per guardare il dizionario. Quando in seguito mi imbattei nella streguzza, sulle prime scoppiai a ridere fra me e con la matita ci scrissi sopra “tu piccola strega?” (comunque avevo già intenzione di far limare la traduzione da un professionista), ma alla terza o quarta lettura realizzai che la mamma aveva ripescato quella parola andando a rispolverare i cimeli della sua storia personale (magari era il nonno che le diceva così quando era ben disposto, quando gli usciva sul tavolo la carta buona), e che con il suo sedere leggermente patinato era andata a finire esattamente sul vaso da notte dell’epoca, ovvero si addiceva al mio intento”.

Da quanto detto fin qui, ci si potrebbe aspettare che Vilikovsky nutra ancora più timore di Kundera nei confronti della traduzione. Ma non ci sono dichiarazioni in merito. È lui stesso un traduttore e probabilmente considera anche la traduzione una lotta con la lingua, non è detto che si venga sempre sconfitti. La cultura europea è sempre più, e necessariamente, cultura di traduzione, di conoscenza e di comunicazione fra le diverse identità linguistiche che la compongono, gli scrittori comunicano fra loro (e l’hanno sempre fatto) attraverso le traduzioni. Nell’articolo già citato, Francesco Longo scrive: “Autori diversi e stili opposti vanno osservati insieme. La letteratura è un tentativo raffinatissimo per conoscere il mondo e i sentimenti degli esseri umani. Non è il luogo per tifoserie, è il luogo dell’ascolto. I lettori sono una comunità. Gli scrittori un’orchestra”.

Uno degli aspetti più produttivi nella prosa di Vilikovsky è proprio il continuo esibire la sua *slovakness*:²⁰ se da un lato questo diviene strumento di comunicazione ‘interna’ che punta attraverso l’ironia a mettere in guardia contro i falsi miti, il provincialismo, il complesso della piccola nazione che potrebbe evolvere verso un pernicioso nazional-

⁽²⁰⁾ Il termine è usato da Vilikovsky in: *A few remarks on the elusive quality called “Slovakness”*. Discorso presentato il 19 marzo 2003 alla School of Slavonic and East European Studies, University College, London; pubblicato in “Slovak Literary Review”, 1 (2003), e pubblicato in italiano in “Lettera Internazionale”, n° 83 (2005), con il titolo *Chi sono questi slovacchi* (traduzione dall’inglese di Alessandra Mura).

simo, dall'altro 'esporta' il proprio contesto verso l'esterno, parla degli slovacchi a chi di loro sa poco o nulla a causa di un ritardo di conoscenza provocato dalla storia, da 'muri' da tempo abbattuti ma di cui si avverte ancora la presenza. E questo carattere di novità, questa spinta ad ampliare il concetto di Europa restituendogli un 'centro', quella parte vitale che Vilikovský in *È sempre verde...* definisce il 'subendocardio',²¹ è uno degli aspetti più interessanti per il lettore straniero e potrebbe aprire un più produttivo flusso di comunicazione culturale. È un 'valore latente', per usare la terminologia di Jiří Levý, ed è anche la maggiore difficoltà per il traduttore, che deve prestare la massima attenzione a non decontestualizzare il testo, non deve mai cedere alla tentazione di riprodurre creativamente giochi di parole o registri con strumenti che potrebbero ricordare il proprio contesto linguistico. Talvolta è meglio rinunciare aggiungendo una nota e attendere i momenti in cui la lingua ci viene miracolosamente incontro.

Nota biografica: Pavel Vilikovský (Palúdzka, Slovacchia, 1941) vive a Bratislava. Autore di numerose opere tra antologie di racconti e romanzi, è considerato in patria il maggiore scrittore contemporaneo. Vincitore di prestigiosi premi letterari, tra i quali il premio "Vilenica" per la letteratura del centro Europa, il premio "Dominik Tatarka" e il premio "Anasoft Litera", il più importante premio letterario slovacco, che lo ha visto ogni anno finalista e due volte vincitore: nel 2005 con *Čarovný papagáj a iné gýče* (Il pappagallo magico e altro Kitsch) e nel 2014 con *Prvá a posledná láska* (Il primo e l'ultimo amore). *L'ultimo cavallo di Pompei* (*Posledný kôň Pompeji*) è stato forse il suo libro più premiato. Le opere di Pavel Vilikovský sono state tradotte in moltissime lingue, anche in arabo.

OPERE DI PAVEL VILIKOVSKÝ PUBBLICATE IN ITALIANO

Vilikovský, Pavel, *È sempre verde...* [*Večne je zelený...*]. Cura, intr. e trad. di Alessandra Mura. Anfora, Milano 2004.

⁽²¹⁾ Cfr. Pavel Vilikovský, *Večne je zelený...* Koloman Kertész Bagala / LCA, Levice 2001, p. 79. Edizione italiana: Pavel Vilikovský, *È sempre verde...* Cura, intr. e trad. di Alessandra Mura. Anfora, Milano 2004, p. 96.

- Grendel, Lajoš - Pavel Vilikovský, *Il Casanova slovacco e altro Kitsch*. Trad. dall'ungherese di Vera Gheno e trad. dallo slovacco di Alessandra Mura. Anfora, Milano 2006 [contiene: *Slovenský Casanova / Il Casanova slovacco*, tre racconti tratti da *Čarovný papagáj a iné gýče / Il pappagallo magico e altro Kitsch*, e una raccolta di racconti in lingua ungherese di Lajoš Grendel).
- Vilikovský, Pavel, *Il cavallo per le scale* [*Kôň na poschodí, slepec vo Vrábľoch*]. Cura, postfazione e trad. di Alessandra Mura. Forum, Udine 2010.

SCRITTI SCELTI DEDICATI A PAVEL VILIKOVSKÝ

- Balla, Vladimír, *Kôň v Pompejach, štylista v Londýne*. – Romboid 4 (2001) XXXVI: 54-56.
- Brabenec, Peter, *Pavel Vilikovský, alebo, Veľké upratovanie*. – Romboid 4 (2001) XXXVI: 23-29.
- Čúzy, Ladislav, *Pavel Vilikovský: Prvá a posledná láska*. – Slovenské pohľady 11 (2013) IV: 126 - 128.
- Darovec, Peter, *Pavel Vilikovský alebo Prepísať sa k citu, prečítať sa k zmyslu*. Kalligram, Bratislava 2007.
- Darovec, Peter, *Násmešné rozmlúvanie o štyroch knihách, ktoré sa zjavili v dejinách slovenskej literatúry*. L.C.A., Levice 1996.
- Darovec, Peter, *Pavel Vilikovský*, in: Valér Mikula a kol., *Slovník slovenských spisovateľov*. Kalligram & Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava 2005.
- Földvári, Kornel, *5X5 (Večne je zelený...)*. – Slovenské pohľady 8 (1989): 145.
- Földvári, Kornel, *Pavel Vilikovský: posledný kôň Pompejí*. – Domino fórum 52 (2001): 7.
- Grznárová, Iveta - Pavel Vilikovský, *Človek sám sebe vymyslí aj slučku na krk* (Prozaik a prekladateľ Pavel Vilikovský – rozhovor). – Hospodárske noviny, príl. "Magazín", 11 (3. 8. 2018) IV: 6-11.
- Halvoník, Alexander, *Pavel Vilikovský: Čarovný papagáj a iné gýče (Náš tip)*. – Knižná revue 4 (16. 2. 2005) XV: 1.
- Halvoník, Alexander, *Súčasná slovenská literatúra má prinajmenšom dvoch veľkých skeptikov: Ruda Slobodu a Pavla Vilikovského*, in: *Premeny. Slovenská próza na rozhraní storočí*. Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, Bratislava 2004, pp. 237-238.

- Halvoník, Alexander, *Pavel Vilikovský: Posledný kôň Pompeji* (Recenzia), in: *Premeny. Slovenská próza na rozhraní storočí*. Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, Bratislava 2004, pp. 235-237.
- Halvoník, Alexander, *Pavel Vilikovský: Krutý strojvodca* (Recenzia). In: *Premeny. Slovenská próza na rozhraní storočí*. Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, Bratislava 2004, pp. 234-235.
- Hochel, Igor, *Novela, ktorá kladie (potrebný) odpor*. Pavel Vilikovský: *Krásna strojvodkyňa* (Kyvadlo). – *Fraktál 1* (2018): 146-153.
- Hochel, Igor, *Vilikovský znova majstrovsky*. Pavel Vilikovský: *Prvá a posledná láska*. – *Tvorba 4* (2013) XXIII: 37-39.
- K dielu Pavla Vilikovského. Pri príležitosti 75. výročia narodenia spisovateľa a prekladateľa*. Ed. Peter Darovec. Univerzita Komenského, Bratislava 2017.
- Kendra, Milan, *Návrat do skutočnosti (literatúry)*. Pavel Vilikovský: *Krásna strojvodkyňa* (Kyvadlo). – *Fraktál 2* (2018) I: 146-153.
- Matejov, Fedor, *Meandre: poézia, próza, kritika*. Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava 2015.
- Michalovič, Peter, *De disciplina et arte. Listy Petra Michaloviča a Pavla Vilikovského o cudzincoch, Nanukovi a zmysle istých vecí*. – *Romboid 10* (2002) XXXVII: 37-41.
- Mikula, Valér, *Pavel Vilikovský faičí fajku*. – *Dotyky 2* (1995): 40.
- Mikula, Valér, *Svet bez hlavy, telo v príbehu* (P. Vilikovský, *Krutý strojvodca*), in: *Od baroka k postmoderne*. Levice 1997, pp. 121-127.
- Mikula, V. - H. Majeková - M. Mikulová, *Slovenska literatura*, in: *Slovník slovenských spisovateľov*. Praha 1999.
- Mráz, Peter, *Pavel Vilikovský: Vlastný životopis zla*. – *Knižná revue 21* (14. 10. 2009) XIX: 1.
- Pokrivčáková, Silvia, *Karnevalová a satirická groteska: Peter Jaroš, Dušan Dušek, Pavel Vilikovský, Peter Pištaňek*. Garmond, Nitra 2002.
- Valentová-Beličová, Zdenka, *Päť slovenských románov o slobode*. – *Slovenské pohľady 11* (2018) IV: 33-42.
- Zajac, Peter, *Inkognito ergo sum (Večne je zelený...)*. – *Literárny týždenník 26* (1989): 4.
- Zajac, Peter, *Vilikovského kone*. – *Romboid 4* (2001): 53.
- Zajac, Peter, *Štylistika, poetika, rétorika*, in: *Od moderny k postmoderne*. Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra 1997.

Zajac, Peter, *Od totálnej citovosti k autobiografickej pamäti*, in: Pavel Vilikovský, *Prózy*. Ed. Peter Zajac. Kalligram, Bratislava 2005, pp. 29-42.

ABSTRACT

In the wide critical debate on contemporary West European and American literature there are endless reflections that should include, among other well-known names, Pavel Vilikovský's prose. Nevertheless, we must admit with some embarrassment that one of the greatest Slovak writers isn't still so visible in the European scenario where he would have the same role as Milan Kundera and many other famous authors. This article aims to focus on Vilikovský's poetics through a brief analysis of one of his most famous novels that, more than others, highlights the author's relationship with language, writing and context. This relationship emerges especially by making comparisons with similar topics we found in Milan Kundera. Such issues are particularly relevant for translation and require translators' utmost attention.