



DECLINAZIONI DELLA VIOLENZA NEI ROMANZI DI AGLAJA VETERANYI

Danilo De Salazar – Università della Calabria
danilo.desalazar@unical.it

Title: Manifestations of Violence in Aglaja Veteranyi's Novels

Abstract – The purpose of this paper is to analyze the images through which violence manifests itself, in all its modalities, within Aglaja Veteranyi's two novels: Warum das Kind in der Polenta kocht [Why the Child is Cooking in the Polenta] and Das Regal der letzten Atemzüge [The Shelf of the Last Breaths]. In the background there is the institutional violence exercised by the dictatorial regime, which will lead the author's family to flee Romania, a place that the protagonist will not stop recognizing as "home". Then the attention will be focused on the dramatic family and social situation, on the unresolved dynamic of self-recognition in relation to the other, in which the linguistic question will play a fundamental role in terms of incommunicability, which is echoed by a narrative style that reflects the author's intimate lacerations.

Keywords: Aglaja Veteranyi, Violence, Romanian Dictatorship, Body, Trauma

“ICH WAR NUR JEMAND, BEVOR ICH GEBOREN WURDE”¹ [IO SONO STATA QUALCUNO SOLO PRIMA DI NASCERE]²: è racchiuso in questa frase il trauma esistenziale di Aglaja Veteranyi, scrittrice di origine romena la cui opera³ – riflesso di una vita dal destino tragico⁴ – è permeata di violenza che, come spiega Paola Rebughini, non è soltanto di tipo propriamente materiale, ma trova espressione in quelle che la sociologa identifica come forme più elusive⁵, più “silenziose” ma forse più profondamente incisive a livello intimo. Ciò che proponiamo all'interno del presente contributo è un'analisi delle immagini attraverso

le quali la violenza si manifesta, in tutte le sue declinazioni, all'interno dei due romanzi di Veteranyi – *Warum das Kind in der Polenta kocht* [Perché il bambino cuoce nella polenta] e *Das Regal der letzten Atemzüge* [Lo scaffale degli ultimi respiri]: sullo sfondo si colloca la violenza istituzionale esercitata dal regime dittoriale, che porterà la famiglia dell'autrice a fuggire dalla Romania, luogo che la protagonista non smetterà di riconoscere come “casa” (§1); coglieremo poi le immagini in cui si riverberano i traumi della protagonista a fronte di una drammatica situazione familiare e sociale (§2); ci soffermeremo infine sulla questione legata alla irrisolta dinamica di riconoscimento di sé in rapporto all'altro, in cui giocherà un ruolo fondamentale la questione linguistica in termini di incomunicabilità, alla quale fa eco uno stile narrativo che, a nostro avviso, riflette le intime lacerazioni autoriali (§3).

Lontano dalla Romania: la violenza nel ricordo

Uno degli aspetti più sorprendenti dell'opera di Aglaja Veteranyi risiede certamente nell'incontestabile capacità, da parte della scrittrice adulta, di riconoscere i termini in cui la violenza ha segnato indelebilmente la propria vita di bambina (poi di ragazza) eternamente disorientata da ciò che le accadeva attorno, nonché di rielaborare – attraverso una narrazione soltanto apparentemente ingenua – i frustranti tentativi compiuti nella ricerca di un qualsivoglia punto di riferimento a cui aggrapparsi di fronte al baratro che ne ha minacciato lo sviluppo fin dalla nascita:

Vor meiner Geburt war ich schon acht Monate lang Seiltänzerin auf dem Kopf. Ich lag in meiner Mutter, sie machte den Spagat auf dem hohen Seil, und ich schaute runter oder drückte mich aufs Seil.
Einmal konnte sie vom Spagat nicht mehr hochkommen, und ich bin fast rausgefallen.

Kurz danach kam ich zur Welt⁶.

[Prima della mia nascita camminavo già da otto mesi sulla fune a testa in giù. Io ero dentro mia madre, lei faceva la spaccata in alto sulla fune, e io guardavo giù o mi schiacciavo contro la corda.

Una volta lei non riusciva più a risollevarsi dalla spaccata e io sono quasi caduta fuori.

Poco dopo sono venuta al mondo]⁷.

La descrizione della pericolosa acrobazia compiuta dalla madre incinta diventa metafora di una condizione di instabilità esistenziale di cui la complessa vita circense è già di per sé evocatrice: “[È] impossibile affrontare i nodi che stanno dentro questa storia – che senza mai dichiararlo apertamente è la narrazione autobiografica⁸ di una vita e insieme di un irreparabile esilio – se non si va a scavare in profondità all’interno di questi due scenari, la famiglia e l’ambiente circense”⁹. Nel quadro della nostra analisi, sarà preliminarmente utile fornire alcuni dettagli relativi alla biografia dell’autrice, che nasce a Bucarest il 17 maggio del 1962 con il nome di Monica Gina Veteraný: “Meine Mutter taufte mich wie die Hebamme, weil sie aus dem Ausland kam. Und meine Tante gab mir als zweiten Namen noch den eines Filmstars, damit ich auch berümt werde. Ich heiße aber nicht wie Sophia Loren”¹⁰ [Mia madre mi battezzò col nome dell’ostetrica, perché era straniera. E mia zia mi diede per secondo nome quello di una stella del cinema, perché potessi diventare famosa. Ma non mi chiamo come Sophia Loren]¹¹. Ma l’originale scelta del nome non è l’unico aspetto “stravagante” che accompagna la nascita della protagonista, nella cui descrizione si riescono a cogliere alcune spie di quella che scopriremo essere una drammatica disfunzionalità familiare: “Ich kam ganz kahl zur Welt. Nachdem ich gebadet worden war, schminkte mir meine Mutter mit ihrem schwarzen Stift dicke Augenbrauen. [...] Mein Vater war nicht dabei”¹² [Sono nata completamente calva. Dopo che mi ebbero lavato, mia madre mi disegnò con la sua matita nera due folte sopracciglia. (...) Mio padre non c’era]¹³. I genitori dell’autrice, Alexandru Veteraný e Josefina Tanasa, erano due artisti attivi presso il Circo di Stato romeno che approfittarono di una tournée a Bratislava per fuggire dalla Romania e rifugiarsi in Svizzera insieme alle figlie, Anduza e Monica Gina, e alla sorella di Josefina, Reta¹⁴. Il fatto di essere fuggiti, richiedendo di essere riconosciuti come rifugiati, determinerà per l’intera famiglia l’impossibilità di fare ritorno nel proprio Paese¹⁵, una misura tesa a garantire protezione rispetto a eventuali richieste di estradizione, ma che agli occhi della piccola protagonista assume l’aspetto di una incomprensibile coercizione¹⁶. L’allontanamento dal proprio Paese di origine determinerà, infatti, anche l’irrimediabile sgretolamento del concetto di “casa” in quanto luogo di fissazione del proprio io in cui radicarsi e riconoscersi, in quanto “microcosmo secondario”¹⁷ in grado di garantire la

giusta “osmosi tra lo spazio intimo e lo spazio indeterminato”¹⁸. Come suggerisce Gaston Bachelard, la casa è da intendersi come rifugio che “sostiene l'uomo che passa attraverso le bufere del cielo e le bufere della vita, [essa] è corpo e anima, è il primo mondo dell'essere umano”¹⁹. Sul piano immaginativo, la casa natale è molto di più che un insieme di luoghi e persone che abbiamo conosciuto, è un *corpus* di sogni: “La casa del ricordo, la casa *natale* è costruita sulla cripta della casa onirica, crip-ta in cui si trovano la radice, l'affetto, la profondità”²⁰. Quando, come nel caso di Aglaja Veteranyi, essa viene a mancare, quando i ricordi e le *rêveries* non trovano in essa un centro in cui fissarsi, l'io ne risulta danneggiato e annaspa nell'ossessiva ricerca di un'identificazione personale e di un senso di appartenenza dei quali la stessa autrice è stata privata fin dal principio anche per il fatto di essere nata e cresciuta in una famiglia circense.

Al trauma dello sradicamento va ad aggiungersi la violenza che affiora nel ricordo e nel racconto della Romania: “Zu Hause dürfen die Leute nicht einmal im Traum frei denken. Wenn sie dann laut sprechen und von den Spionen gehört werden, werden sie nach Sibirien gebracht”²¹ [A casa le persone non possono pensare liberamente neanche in sogno. Se parlano e le spie le sentono, vengono deportate in Siberia]²²; e ancora, “Zu Hause dürfen die Kinder weder beten noch Gott zeichnen. Auf den Zeichnungen muß immer der Diktator und seine Familie sein”²³ [A casa i bambini non possono né pregare né disegnare Dio. Nei disegni deve esserci sempre il Dittatore e la sua famiglia]²⁴. Sono frequenti i richiami all'ex dittatore romeno, Nicolae Ceaușescu, al quale la protagonista si riferisce spesso con l'appellativo *Schuhmacher* [calzolaio]²⁵. I toni si fanno ancora più cupi quando viene riportato, in tutta la sua brutalità, il racconto dello zio Petru, vittima di torture da parte di alcuni agenti che, a suo dire, avrebbero avuto modo di “riciclarlo” all'interno dell'apparato statale post-rivoluzionario:

Ich hab den Mund nicht gehalten, alle Zähne haben sie mir rausgeschlagen. Als das Schwein noch lebte, haben sie uns auf der Straße geprügelt und ins Gefängnis gesteckt. Die Schwerverletzten wurden sofort erschossen. Mir haben sie Hände und Füße mit Draht zusammengebunden und mit einem Sandsack die Freiheit aus der Lunge rausgeklopft. Das waren dieselben, die später den Schuhmacher erschossen haben. Dieselben von heute. Dieselben, verstehst du!²⁶

[Io non ho tenuto la bocca chiusa, tutti i denti mi hanno fatto sputare. Quando il porco era ancora vivo, ci hanno picchiati per strada e poi ci hanno ficcati in galera. I feriti gravi li fucilavano subito. A me hanno legato mani e piedi insieme col fil di ferro e mi hanno sbattuto fuori la libertà dai polmoni con un sacco di sabbia. Erano gli stessi che poi hanno fucilato il calzolaio. Gli stessi di oggi. Gli stessi, ti rendi conto!]²⁷.

Il ricordo della Romania innesca una riflessione sulla spiritualità dei luoghi vissuti e sulla necessità di portarne con sé le tracce, un'esperienza irrealizzabile se non sul piano intimo, ma per questo capace di generare immagini emotivamente forti che ritraggono gli sforzi compiuti dalla piccola protagonista al fine di “trattenere” lo spirito, sia esso di un luogo o di una persona cara: “Vor einer Grenze halte ich die Luft an. Nach der Grenze atme ich sie wieder aus. [...] Hätte ich Onkel Petru beim Weggehen eingetauscht, wäre er jetzt auch hier. Er ist in Rumänien geblieben”²⁸ [Prima di un confine trattengo il fiato. Dopo il confine espiro. (...) Se avessi inspirato lo zio Petru quando siamo andati via, adesso sarebbe qui anche lui. È rimasto in Romania]²⁹.

La famiglia e gli abusi: la violenza nel corpo

La fuga dalla Romania e l'impossibilità di farvi ritorno, così come il controllo e le torture del regime su chi è rimasto in patria, non sono soltanto elementi di cornice, bensì rappresentano per Aglaja la violenta negazione di un'ulteriore via di fuga da una drammatica situazione personale che si svolge in un “altrove” che, lungi dall'essere ridotto a mero dato geografico, assume il traumatico valore di condizione esistenziale. In un precedente studio³⁰ abbiamo già osservato come nell'opera di Aglaja Veteraný si realizzi quel processo che Ilaria Serra, in un articolo a commento della poesia italo-romena di Eugenia Bulat³¹, indica con il nome di “esmatrio”³². La connessione tra la madre e il proprio Paese di origine trova piena rappresentazione nell'immagine in cui vengono evocati i profumi della cucina materna – “Mein Land kenne ich nur vom Riechen. Es riecht wie das Essen meiner Mutter”³³ [Conosco il mio paese solo dall'odore. Profuma come la cucina di mia madre]³⁴ –, metafora della “volatilità” della propria casa – “Ich öffne die Tür vom Wohnwagen so wenig wie möglich, damit das Zuhause nicht verdampft”³⁵ [Apro la porta della roulotte il meno possibile, perché casa

mia non evapori]³⁶ – a cui corrisponde una perturbante sensazione di dispersione del proprio essere³⁷: “Bei mir löst sich alles auf, und es geht ein Wind durch mich hindurch”³⁸ [Dentro di me tutto si scioglie, e il vento mi attraversa soffiando]³⁹. Nella relazione con la madre si manifesta, in tutta la sua durezza, il trauma della protagonista, il quale trova espressione in un complesso rapporto di ricerca e rifiuto⁴⁰, che si risolve in un drammatico processo di assimilazione⁴¹: “Meine Mutter geht ein und aus in mir. Ich sehe aus wie das Foto meiner Mutter. Ich sehe aus ohne mich”⁴² [Mia madre entra ed esce da me. Sembra la foto di mia madre. Sembra senza di me]⁴³; “Meine Mutter soll auf der Stelle sterben, dachte ich, dann werden wir sie im Garten unter unserem Fenster begraben. Im Sommer werden die Erdbeeren nach meiner Mutter schmecken”⁴⁴ [Mia madre deve morire subito, pensai io, così la seppelliremo nel giardino sotto la nostra finestra. In estate le fragole avranno il sapore di mia madre]⁴⁵.

A partire dalla relazione con i propri genitori si innesca nella vita di Aglaja l’altro tipo di violenza su cui intendiamo soffermarci, quella che trova incarnazione nella figura del maschio che abusa del corpo femminile. A monte, infatti, si colloca la catena di rapporti incestuosi che il padre della protagonista intrattiene prima con la figliastra e poi con Anduza – sorellastra di Aglaja –, nata dal primo incesto:

Meine Schwester ist nur die Tochter meines Vaters.

[...]

Obwohl sie eine Fremde ist, liebe ich sie wie meine Schwester. Ihre Mutter ist die Stieftochter meines Vaters. Sie und ihre Mutter, die Großmutter meiner Schwester und die frühere Frau meines Vaters, leben in einem Spital, weil sie verrückt geworden sind.

Meine Schwester ist auch verrückt, sagt meine Mutter, weil mein Vater sie wie eine Frau liebt.

Ich muß aufpassen, daß ich nicht auch verrückt werde, deshalb nimmt mich meine Mutter überall mit⁴⁶.

[Mia sorella è figlia solo di mio padre.

(...)

Anche se è un’estranea, io le voglio bene come a una sorella. Sua madre è la figliastra di mio padre. Lei e sua madre, che è la nonna di mia sorella e la prima moglie di mio padre, abitano in una clinica, perché lei è diventata matta.

Anche mia sorella è matta, dice mia madre, perché mio padre la ama come una donna.

Devo stare attenta a non diventare matta anch'io, per questo mia madre mi prende sempre con sé⁴⁷.

Dall'altra parte, non meno decisiva sarà la scelta compiuta dalla madre di far esibire un'adolescente Aglaja in spettacoli di varietà destinati a soli uomini⁴⁸, preludio a una serie di abusi sessuali che segneranno indelebilmente la ragazzina⁴⁹, la quale si ritroverà, una volta lontana dalle luci dei riflettori, a consumare il proprio trauma in una raggelata solitudine:

Während ich wartete, durchlöcherte ich Micky Maus auf jeder Seite die Augen.
 Wenn ich damit fertig war, ging ich im Zimmer auf und ab.
 Ab die Süßigkeiten auf.
 Das Herz klopfte in meinem Kopf. Draußen wurde es dunkel.
 Im Zimmer begann es zu schneien.
 Das Sofa fror ein.
 Die Wände froren ein.
 Meine Hände und Füße froren ein.
 Meine Augen.
 Der Schnee deckte mich zu⁵⁰.

[Mentre aspettavo, facevo i buchi negli occhi a Topolino su tutte le pagine.
 Quando avevo finito, camminavo su e giù per la stanza.
 Mangiavo tutte le caramelle.
 Il cuore mi martellava nella testa.
 Fuori diventava buio.
 Nella stanza cominciava a nevicare.
 Il divano congelava.
 I muri congelavano.
 Le mie mani e i miei piedi congelavano.
 I miei occhi.
 La neve mi ricopriva]⁵¹.

Ciò che si produce nell'intimo della protagonista è una sorta di processo criogenico che altro non è se non il riflesso di un sentimento di immobilità impotente rispetto a una situazione di cui si è vittime e dalla quale si ha la sensazione di rimanere sepolti. Un sentimento certamente esacerbato dall'insensibilità della madre che opererà una crudele vittimizzazione secondaria nei confronti della giovane figlia: "Der Mann ist ein Schwein, sagt meine Mutter. Er könnte dein Vater sein!"

[...] Zu ihrem Mann habe ich sie sagen hören, ich hätte den Mann provoziert, sonst wäre das sicher nicht passiert. Du bist wie dein Vater!“⁵² [L'uomo è un porco, dice mia madre. Potrebbe essere tuo padre! (...) L'ho sentita dire a suo marito che sono stata io a provocare l'uomo, altrimenti sicuramente non sarebbe successo. Sei come tuo padre!]⁵³.

Particolarmente interessante nella sua drammaticità è il fatto che, sui manifesti che annunciano il proprio spettacolo in città, Aglaja venga presentata soltanto come “corpo”⁵⁴ – “DER KÖRPER so werde ich auf lebensgroßen Plakaten in jeder Stadt angekündigt”⁵⁵ [IL CORPO - così vengo annunciata in ogni città su manifesti a grandezza naturale]⁵⁶ –, brutale ostensione di un fisico spogliato della propria personalità, di “un corpo ridotto ai suoi dati anatomici, privato di una propria progettualità, esposto allo sguardo altrui come pura materia”⁵⁷. Il progressivo successo di pubblico ottenuto durante gli spettacoli – fonte di iniziale soddisfazione nella percezione ingenua di una ragazzina – non mitigherà l'intima inquietudine della protagonista, anzi la esaspererà a tal punto da manifestarsi in un improvviso accesso di mutismo nel bel mezzo di una delle sue sempre più frequenti esibizioni: “Meine Ausschläge wurden nicht besser. Dann konnte ich mitten in einer Vorstellung plötzlich nicht mehr sprechen”⁵⁸ [I miei sfoghi non miglioravano. Poi improvvisamente, nel mezzo di uno spettacolo, non riuscii più a parlare]⁵⁹.

Romeno e tedesco: la violenza nella lingua

La perdita della parola a cui si accenna nel precedente passaggio introduce un tema che assume particolare rilevanza nell'opera di Aglaja Veteranyi nonché nella vita dell'autrice: quello della lingua. Il fattore linguistico gioca infatti un ruolo fondamentale nelle dinamiche sociali in cui è coinvolta la protagonista così come nella formazione della scrittrice: da una parte, abbiamo il problema dell'incomunicabilità, strettamente legato all'elaborazione della propria e altrui identità; dall'altra, si impone all'attenzione del lettore la particolare struttura narrativa dei due romanzi, manifestazione essa stessa di trauma e violenza espressiva.

Aglaja Veteranyi rimane analfabeta fino all'età di quindici anni, quando, stabilitasi in Svizzera, deciderà di apprendere il tedesco, che sarà la lingua della scrittura, la chiave espressiva per descrivere un

trauma esistenziale che si sviluppa anche a causa della competenza soltanto parziale che la piccola protagonista possiede del romeno, *lingua dell'anima* che risiede nelle profondità dell'inconscio e la cui conoscenza è di tipo esclusivamente istintuale: "Die Muttersprache ist wie das Blut in den Adern, sie fließt von allein"⁶⁰ [La lingua materna è come il sangue nelle vene, scorre da sola]⁶¹; "Ich verstand die Muttersprache mit dem Geruch"⁶² [Capivo la lingua madre con l'olfatto]⁶³. L'incapacità di leggere e scrivere in romeno è fonte di frustrazione già all'interno del ristretto ambito familiare⁶⁴:

Alle Verwandten brachten mir Postkarten mit den Sehenswürdigkeiten der Stadt und das gleiche Buch: Mihai Eminescu, Gedichte.
Ich konnte nicht Rumänisch.
Ich hatte einen Koffer voller Briefe [...].
Die Sprache dieser Briefe wollte sich von mir nicht lernen lassen⁶⁵.

[Tutti i parenti mi portavano cartoline con le bellezze della città e lo stesso libro: Mihai Eminescu, *Poesie*.
Io non sapevo il rumeno.
Avevo una valigia piena di lettere [...].
La lingua di queste lettere non voleva lasciarsi imparare da me]⁶⁶.

La difficoltà comunicativa è, da una parte, dolorosa presa d'atto del vuoto relazionale sviluppatosi con la madre – "Meine Mutter und ich hatten keine Sprache miteinander. Nur Wörter"⁶⁷ [Mia madre e io non avevamo una lingua in comune. Solo parole]⁶⁸ –, mentre sul piano sociale essa diventa vera e propria fonte di smarrimento in quanto rappresenta un'insormontabile barriera nel processo di intercomprensione con l'altro: "Die anderen Kinder haben keine Angst, sie sprechen alle dieselbe Sprache"⁶⁹ [Gli altri bambini non hanno paura, parlano tutti la stessa lingua]⁷⁰. Non v'è dubbio che il fattore linguistico giochi un ruolo centrale all'interno dell'opera se la stessa autrice sceglie di collocare in apertura del primo romanzo la seguente riflessione: "Spricht Gott fremde Sprachen? Kann er auch Ausländer verstehen? Oder sitzen die Engel in kleinen, gläsernen Kabinen und machen Übersetzungen?"⁷¹ [Dio parla le lingue straniere? Capisce anche gli stranieri? O forse gli angeli stanno in piccole cabine di vetro e traducono?]⁷². Siamo di fronte alla prima di una serie di riflessioni solitarie che costellano entrambi i romanzi, durante le quali il lettore partecipa del turbamento della piccola Aglaja nei suoi fallimentari tentativi

di individuare un punto di riferimento con cui stabilire una connessione profonda e rassicurante. Non è un caso se al termine di tale *quête* ritroviamo ancora la figura di Dio⁷³ che, lungi dal rappresentare una fonte di certezze e di speranze, è invece qui rappresentato nelle vesti di un noma-de intento a suonare il violino⁷⁴, condannato – come la protagonista – a un'eterna e irrimediabile erranza sul piano intimo ed esistenziale: "Aus Liebe zu den armen Menschen ißt Gott Polenta. Er ist selber Ausländer, der von Land zu Land zieht. Er ist traurig, weil er wieder eine große Reise vor sich hat"⁷⁵ [Per amore dei poveri, Dio mangia polenta. Anche lui è uno straniero, che va di paese in paese. È triste perché ha di nuovo un lungo viaggio davanti a sé]⁷⁶. Anche la riflessione sulla relatività del concetto di *straniero* si sviluppa a partire dalla questione linguistica, sebbene questa volta a essere chiamata in causa sia la lingua materna del padre: "Mein Vater hat eine andere Muttersprache als wir, er war auch in unserem Land ein Fremder. Er gehört zu den anderen, sagt meine Mutter. Im Ausland sind wir aber keine Fremden untereinander"⁷⁷ [Mio padre ha una lingua materna diversa dalla nostra, lui era uno straniero anche nel nostro paese. Lui è uno degli altri, dice mia madre. All'estero però non siamo stranieri tra di noi]⁷⁸.

Oltre alla questione più prettamente comunicativa, vi è un altro livello sul quale si manifesta la violenza, ovvero il piano del linguaggio: la scrittura di Aglaja Veteranyi è di per sé espressione delle inquietudini fin qui descritte. La narrazione è frammentata, così come l'identità della protagonista: sono rare le pagine che l'autrice sceglie di riempire di parole, il più delle volte sono gli spazi bianchi a predominare, concedendo al lettore la possibilità di fermarsi a riflettere sulla potenza di alcune immagini la cui comprensione non può prescindere da un preliminare momento di esitazione, sebbene la drammatica chiarezza di alcuni passaggi esuli da qualsivoglia presupposto di fantasia, tradendo invece una realtà terribile. Il trauma e la violenza, cui si faceva accenno in apertura, trovano espressione sul piano narrativo nella meditazione solitaria e nel grido: da una parte – come abbiamo potuto osservare anche in alcuni dei passaggi precedentemente citati – nel racconto trovano spazio ampie riflessioni della protagonista che, attraverso il tono dubitativo o chiaramente interrogativo che le caratterizza, presuppongono l'inevitabile coinvolgimento del lettore; dall'altra, balzano agli occhi quelle frasi che si stagliano da sole in cima alla pagina⁷⁹ e che,

scritte interamente in maiuscolo⁸⁰, sembrano richiamare, in tutta la loro lapidaria drammaticità, un tratto tipico della scrittura infantile. Da segnalare infine, soprattutto nella seconda parte di *Warum das Kind in der Polenta kocht* [Perché il bambino cuoce nella polenta], i passaggi in cui è nella reiterazione ossessiva di alcune frasi che cogliamo il doloroso turbamento della protagonista⁸¹: tra tutti, quello in cui la protagonista, dopo un riferimento alle molestie del padre nei confronti della sorella, ripete per ben quarantotto volte la frase “Und Kinder will ich keine”⁸² [E non voglio figli]⁸³.

Infine, se il romeno è la lingua dell'anima, del ricordo, un linguaggio intimo fatto di immagini e profumi, il tedesco è invece la lingua che Aglaja Veteranyi sceglie di adottare per comunicare il proprio dramma all'esterno, quella lingua che avrebbe potuto rappresentare “un'altra possibilità di ingresso nel mondo”⁸⁴, ma che purtroppo si fa veicolo del tragico messaggio iscritto nel destino dell'autrice, un destino di cui lei stessa sembra sia stata sempre consapevole: “Ich werde jung sterben”⁸⁵ [Morirò giovane]⁸⁶.

- ¹ Aglaja Veteranyi, *Warum das Kind in der Polenta kocht*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-München 1999, p. 24. Qui, come altrove nel testo, il maiuscolo esteso è dell'autrice.
- ² Aglaja Veteranyi, *Perché il bambino cuoce nella polenta*, traduzione e postfazione di Emanuela Cavallaro, Luciana Tufani Editrice, Ferrara 2005, p. 25.
- ³ Oltre al già citato *Warum das Kind in der Polenta kocht*, nel presente contributo l'attenzione si concentrerà anche sul romanzo pubblicato dopo la morte della scrittrice: Aglaja Veteranyi, *Das Regal der letzten Atemzüge*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-München 2002. Per la traduzione italiana delle citazioni originali in lingua tedesca: Aglaja Veteranyi, *Lo scaffale degli ultimi respiri*, traduzione di Angela Lorenzini, Keller, Rovereto 2011.
- ⁴ Alla soglia dei quarant'anni, il 3 febbraio del 2002, Aglaja Veteranyi sceglierà di togliersi la vita gettandosi nelle acque gelide del lago di Zurigo.
- ⁵ "Con il termine «violenza» non si intende solamente l'uso della forza fisica o la presenza di una forza insormontabile [...] in quanto questo concetto si stende ormai verso categorie molto più elusive e non «materialistiche», come la violenza psicologica, la violenza simbolica, la violenza strutturale delle istituzioni e così via", Paola Rebughini, *La violenza*, Carocci, Roma 2004, p. 7. Il concetto di "violenza simbolica" è qui da intendersi in un senso più ampio rispetto a quello elaborato da Pierre Bourdieu (cfr. Pierre Bourdieu, *Sur le pouvoir symbolique*, in *Annales*, III, maggio-giugno 1977, pp. 405-411), ma che si forma comunque a partire dall'idea del sociologo francese: "La violenza simbolica si istituisce tramite l'adesione che il dominato non può non accordare al dominante (quindi al dominio) quando, per pensarla e per pensarsi o, meglio, per pensare il suo rapporto con il dominante, dispone soltanto di strumenti di conoscenza che ha in comune con lui e che, essendo semplicemente la forma incorporata del rapporto di dominio, fanno apparire questo rapporto come naturale; o, in altri termini, quando gli schemi che egli impiega per percepirci e valutarsi o per percepire e valutare i dominanti (alto/basso, maschile/femminile, bianco/nero) sono il prodotto dell'incorporazione delle classificazioni, così naturalizzate, di cui il suo essere sociale è il prodotto. [...] occorre prendere atto e render conto della costruzione sociale delle strutture cognitive che organizzano gli atti di costruzione del mondo e dei suoi poteri. E percepire così chiaramente che questa costruzione pratica, lungi dall'essere l'atto intellettuale cosciente, libero e deliberato di un «soggetto» isolato, è, invece, l'effetto di un potere, inscritto durevolmente nel corpo dei dominati sotto forma di schemi di percezione e di disposizioni (ad ammirare, rispettare, amare ecc.) che rendono sensibili a certe manifestazioni simboliche del potere", Pierre Bourdieu, *Il dominio maschile*, traduzione di Alessandro Serra, Feltrinelli, Milano 2009, p. 45 e p. 49.
- ⁶ Aglaja Veteranyi, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, p. 24.

⁷ Aglaja Veteranayi, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, p. 25.

⁸ Sebbene i romanzi non vengano esplicitamente presentati come autobiografici e benché nel tessuto narrativo s'inseriscano immagini non immediatamente riconducibili a esperienze reali, il lettore non tarderà a riconoscere, nei racconti, la descrizione di avvenimenti vissuti dall'autrice stessa, figlia – come la protagonista – di una coppia di artisti circensi fuggiti dalla Romania. Alla luce di ciò e in virtù dei numerosi riscontri tra romanzo e vita vissuta, non esiteremo ad assimilare la giovane protagonista alla piccola Aglaja.

⁹ Maria Vittoria Vittori, *La rivoluzione in pista. Storie di donne, circo e libertà*, Iacobelli editore, Guidonia 2022, p. 91.

¹⁰ Aglaja Veteranayi, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, p. 24.

¹¹ Aglaja Veteranayi, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, p. 25. Maria Vittoria Vittori specifica che il secondo nome, Gina, volle essere un omaggio all'attrice Gina Lollobrigida, cfr. Maria Vittoria Vittori, *La rivoluzione in pista...*, p. 95. In quanto allo pseudonimo scelto dall'autrice, scrive: "Per sé sceglierà un nuovo nome ribattezzandosi come Aglaja: la luminosa, la splendente, la più giovane delle tre Grazie come vuole la mitologia greca? Oppure un ironico omaggio a un personaggio dell'*Idiota* di Dostojevski, quell'Aglaja che si vergognava della propria famiglia e si era innamorata del principe Myskin?", ivi, p. 96.

¹² Aglaja Veteranayi, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, p. 24.

¹³ Aglaja Veteranayi, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, p. 25.

¹⁴ "Zu Hause traten meine Eltern im Staatszirkus auf. Sie waren sehr berühmt. DER DIKTATOR HAT RUMÄNIEN MIT STACHELDRAHT UMFINGELT. Mein Vater, meine Mutter, meine Tante, meine Schwester und ich sind mit dem Flugzeug ins Ausland geflohen, nachdem mein Vater das Geld aus der Zirkuskasse gestohlen hatte" (Aglaja Veteranayi, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, p. 35), [A casa i miei genitori si esibivano con il circo di Stato. Erano molto conosciuti. IL DITTATORE HA CIRCONDATO LA ROMANIA CON IL FILO SPINATO. Mio padre, mia madre, mia zia, mia sorella ed io siamo scappati all'estero in aereo, dopo che mio padre aveva rubato i soldi dalla cassa del circo], Aglaja Veteranayi, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, p. 36. Per questi e ulteriori dettagli biografici rimandiamo il lettore italiano all'interessante saggio di Maria Vittoria Vittori dal titolo *L'acrobata che volle diventare scrittrice*, contenuto nel già citato volume *La rivoluzione in pista...*, pp. 91-106.

¹⁵ "Fragt mich jemand nach meinem Namen, muß ich sagen: Fragen Sie meine Mutter. Wenn man weiß, wer wir sind, werden wir entführt und zurückgeschickt, meine Eltern und meine Tante werden getötet, meine Schwester und ich werden verhungern, und alle lachen dann über uns. In Rumänien wurden meine Eltern nach unserer Flucht zum Tode verurteilt. [...] Wir dürfen nie wieder zurück, das ist verboten" (Aglaja Veteranayi,

*Warum das Kind in der Polenta kocht..., p. 52), [Se qualcuno mi chiede il mio nome, devo dire: Lo chieda a mia madre. Se si viene a sapere chi siamo, verremo rapiti e rimandati indietro, i miei genitori e mia zia saranno uccisi, mia sorella ed io moriremo di fame e tutti rideranno di noi. In Romania i miei genitori sono stati condannati a morte dopo la nostra fuga. (...) Non potremo mai tornare indietro, è proibito], Aglaja Veteranyi, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, p. 52.*

- ¹⁶ Interessante, a questo riguardo, il passaggio in cui la protagonista commenta, non senza amara ironia, la propria condizione di rifugiato, in virtù della prescritta inconciliabilità istituzionale di tale *status* giuridico con il desiderio di tornare nel Paese di provenienza: "In Helvetia waren wir anerkannte Flüchtlinge. Gefällt es dir hier? Auf diese Frage mußten wir dort immer mit JA antworten. Ja, in Rumänien war es sehr schlimm. Ja, hier ist es sehr schön. Auf unserem Ausländerausweis stand eine MITTEILUNG, die uns im Flüchtlingsbüro erklärt wurde. Die Flüchtingseigenschaft und die – wenn auch bloß vorübergehende – freiwillige Rückkehr in den Fluchtstaat stehen in einem absoluten, nicht lösbar inneren Widerspruch zueinander. Das eine muß das andere ausschließen" (Aglaja Veteranyi, *Das Regal der letzten Atemzüge...*, p. 65), [In Elvezia eravamo rifugiati riconosciuti. Ti piace qui? A questa domanda là dovevamo sempre rispondere di SÌ. Sì, in Romania era proprio brutto. Sì, qui è veramente bello. Sul nostro libretto per stranieri c'era una NOTIFICA, che ci venne spiegata all'ufficio rifugiati. La condizione di rifugiato e il ritorno volontario – ancorché soltanto temporaneo – nello Stato di provenienza sono in assoluto, irriducibile, intrinseco contrasto. L'uno esclude per forza di cose l'altro], Aglaja Veteranyi, *Lo scaffale degli ultimi respiri...*, p. 67.
- ¹⁷ Cfr. Gilbert Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, traduzione di Ettore Catalano, Dedalo, Bari 1996, p. 244.
- ¹⁸ Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, traduzione di Ettore Catalano, Dedalo, Bari 2006, p. 266.
- ¹⁹ Ivi, p. 35.
- ²⁰ Gaston Bachelard, *La terra e il riposo*, traduzione di Mariella Citterio e Anna Chiara Peduzzi, Red, Milano 2007, p. 85.
- ²¹ Aglaja Veteranyi, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, p. 28.
- ²² Aglaja Veteranyi, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, p. 29.
- ²³ Aglaja Veteranyi, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, p. 37.
- ²⁴ Aglaja Veteranyi, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, p. 38.
- ²⁵ "Dann werden wir Petru, Tina und der ganzen Familie genug Medikamente schicken können. Hoffentlich sterben sie nicht vorher, verflucht sei der Schuhmacher und seine Sippe!" (Aglaja Veteranyi, *Das Regal der letzten Atemzüge...*, p. 73), [Allora potremo mandare abbastanza medicine a Petru, a Tina e a tutta la famiglia. Speriamo solo che non muoiano prima, maledetto

sia il calzolaio e la sua razza!], Aglaja Veteranyi, *Lo scaffale degli ultimi respiri...*, p. 75. L'appellativo – diffuso in Romania come nomignolo del dittatore – fa riferimento al mestiere svolto da Ceaușescu prima di entrare in politica e salire al potere, appunto quello di apprendista calzolaio.

- ²⁶ Aglaja Veteranyi, *Das Regal der letzten Atemzüge...*, p. 98.
- ²⁷ Aglaja Veteranyi, *Lo scaffale degli ultimi respiri...*, p. 100. Tra i vari riferimenti alla Romania, particolarmente interessante risulta quello relativo alle fasi finali della rivoluzione dell'89 – il processo e l'uccisione dei coniugi Ceaușescu, nonché la famosa interruzione del filmato nel momento della fucilazione – con un accenno all'impatto che la caduta del regime avrebbe avuto nella vita di alcuni membri della famiglia: "Den Winter '89 verbrachten wir vor dem Fernseher. Alle Länder zeigten dasselbe. Ein Zimmer. Ein Tisch. Ein Mann, eine Frau. Das selbsternannte Genie der Karpaten und die Mutter aller Kinder. Ein Mann mit Gewehr. Die Frau schreit. Sie schreit sich aus der Haut. Schnitt. Im Augenblick der Erschießung soll dem Kameramann der Film ausgegangen sein. Nächste Szene. An einer Mauer liegen sie tot, der Mann und die Frau. Ich nutzte die Aufregung, um aus der Wohnung meiner Mutter auszuziehen, und die Tante beantragte die Einbürgerung. Ohne Paß geh ich nicht zurück, sagte sie, die behalten mich sonst dort. Warum zeigen sie nicht, wie der Schuhmacher erschossen wird? Der lebt sicher noch, der Schuß ist Schminke" (Aglaja Veteranyi, *Das Regal der letzten Atemzüge...*, p. 81), [L'inverno dell'89 lo passammo davanti alla televisione. Tutti i Paesi trasmettevano la stessa cosa. Una stanza. Un tavolo. Un uomo, una donna. Il sedicente genio dei Carpazi e la madre di tutti i bambini. Un uomo col fucile. La donna urla. Si urla fuori dalla pelle. Taglio. Al cameraman dev'essere finita la pellicola nel momento della fucilazione. Scena seguente. L'uomo e la donna morti, per terra, appoggiati a un muro. Io approfittai dell'agitazione per andarmene dall'appartamento di mia madre, e la zia chiese la naturalizzazione. Altrimenti senza passaporto non posso più tornare indietro, diceva, mi tengono là. Perché non fanno vedere come viene fucilato il calzolaio? Di sicuro è ancora vivo, lo sparò è un trucco], Aglaja Veteranyi, *Lo scaffale degli ultimi respiri...*, p. 83.
- ²⁸ Aglaja Veteranyi, *Das Regal der letzten Atemzüge...*, p. 63.
- ²⁹ Aglaja Veteranyi, *Lo scaffale degli ultimi respiri...*, p. 65.
- ³⁰ Danilo De Salazar, *Poetica dell'altrove. Nichita Danilov, Aglaja Veteranyi e A. E. Baconsky*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2019.
- ³¹ Ilaria Serra, *Alterità acquatica nella poesia italo-rumena di Eugenia Bulat*, in *Lingua romana (Special Issue: Women and Territories in Italian Literature and Culture)*, vol. 11, 2, 2013, pp. 54-77. Consideriamo particolarmente suggestiva la scelta dell'immagine della sirena che la stessa Ilaria Serra utilizza per descrivere l'essere marginalizzato, ovvero colui che è impossibilitato, come Aglaja Veteranyi, a radicarsi e riconoscersi in un determinato luogo sociale: "Innanzitutto, figura femminile ibrida, attraente e repellente, la sirena è

simbolo di alterità e di doppiezza: la doppia anima dell'emigrante. Acquatica e terrestre, il mito della sirena si sviluppa attraverso il tema del sacrificio, della marginalità e del rifiuto: la non-appartenenza dell'esiliato. Canto e silenzio, sete di parole e perdita della voce: la sirena esprime l'incomunicabilità e il desiderio di espressione dello straniero prigioniero del suo silenzio [...]. Acquatica e terrestre, la sirena è un'emarginata che non appartiene a nessun mondo e finisce schiacciata da entrambi”, ivi, p. 55 e p. 59.

- ³² “La femminilizzazione del concetto di espatrio permette di cogliere in maniera più immediata l’idea di maternità del luogo d’origine, che nell’opera di Aglaja Veteranyi trova riscontro nel complicato rapporto con la propria madre e nelle immagini in cui è l’acqua, elemento femminile per eccellenza, a polarizzare un processo di ricongiungimento sul piano esistenziale che resterà incompiuto”, Danilo De Salazar, *Poetica dell’altrove...*, p. 17.
- ³³ Aglaja Veteranyi, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, p. 10.
- ³⁴ Aglaja Veteranyi, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, p. 12.
- ³⁵ Aglaja Veteranyi, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, p. 10.
- ³⁶ Aglaja Veteranyi, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, p. 12.
- ³⁷ Cfr. Danilo De Salazar, *Poetica dell’altrove...*, p. 67.
- ³⁸ Aglaja Veteranyi, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, p. 33.
- ³⁹ Aglaja Veteranyi, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, p. 34.
- ⁴⁰ Il sentimento di rifiuto nei confronti della madre si fa esplicito in un passaggio di *Das Regal der letzten Atemzüge*, in cui leggiamo: “Ich bin deine Mutter, verstehst du? Verstehst du das? [...] Ich konnte mich in der Mutter nicht finden. Du bist aus meinem Fleisch, in meinem Bauch warst du so klein wie ein zweites Herz. [...] Die Vorstellung, das zweite Herz meiner Mutter zu sein, war mir sehr unangenehm” (Aglaja Veteranyi, *Das Regal der letzten Atemzüge...*, p. 58), [Sono io tua madre, capisci? Lo capisci questo? (...) Ma non riuscivo a ritrovarmi nella mamma. Sei carne della mia carne, dentro alla mia pancia eri piccola come un secondo cuore. (...) L’idea di essere il secondo cuore della mamma mi riusciva molto sgradevole], Aglaja Veteranyi, *Lo scaffale degli ultimi respiri...*, p. 60.
- ⁴¹ Per un approfondimento sul tema, si veda: Danilo De Salazar, “*Cresc înapoï*”. Aglaja Veteranyi: regressus ad uterum și premisele unei sinucideri, in *La littérature migrante – Literatura română “migrantă”*, Caiete critice, a cura di Eugen Simion e Gisèle Vanhese, 3-4, 2011, pp. 51-59.
- ⁴² Aglaja Veteranyi, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, p. 173.
- ⁴³ Aglaja Veteranyi, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, p. 163.
- ⁴⁴ Aglaja Veteranyi, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, p. 83.
- ⁴⁵ Aglaja Veteranyi, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, p. 81.
- ⁴⁶ Aglaja Veteranyi, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, p. 22.
- ⁴⁷ Aglaja Veteranyi, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, p. 23.
- ⁴⁸ “Ich trete jetzt im Varieté auf. [...] An meinen Brustwarzen wippen kleine, blauweiß gestreifte Glitzersterne, die ich mir mit Pflaster auf die Haut

klebe. Ich trage eine Matrosenmütze und salutiere beim Singen. [...] Pepita wollte, daß ich nackt auftrete. Da ich aber zu jung bin dafür, klebe ich mir ein behaartes Dreieck zwischen die Beine. Das hat sich meine Mutter ausgedacht. [...] Meine Tochter ist noch Jungfrau, weil ich sie so halte!" (Aglaja Veteranyni, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, pp. 141-143), [Ora mi esibisco al varietà. (...) Sui miei capezzoli ondeggiano piccoli lustrini a righe bianche e blu, che mi appiccico alla pelle con dei cerotti. Indosso un berretto da marinaio e faccio il saluto militare cantando. (...) Pepita voleva che io mi esibissi nuda. Ma siccome sono troppo giovane per questo, mi incollo un triangolino peloso tra le gambe. L'ha pensata mia madre. (...) Mia figlia è ancora vergine, perché io la tengo così!], Aglaja Veteranyni, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, pp. 135-136.

⁴⁹ Come spiega Beatrice C. Tortolici in un capitolo dal titolo *Il corpo come luogo di memoria*: "Lo stupro è più di una semplice violenza fisica, come può essere una ferita, ma è diverso anche dall'atto sessuale in quanto, se fosse riconosciuto atto sessuale, sarebbe investito di una legislazione che non è contemplata per il resto del corpo, infatti la sessualità, pur realizzandosi nel corpo, non si trova nel corpo. Lo stupro è una violenza psichica fatta di una molteplicità di relazioni di potere che confluiscono tutti in un dolore inflitto che, passando attraverso il proprio corpo, segna le donne ed il loro essere in maniera indelebile per il resto della loro vita", Beatrice C. Tortolici, *Violenza e dintorni*, Armando, Roma 2005, p. 81.

⁵⁰ Aglaja Veteranyni, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, pp. 165-166.

⁵¹ Aglaja Veteranyni, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, p. 158.

⁵² Aglaja Veteranyni, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, p. 157.

⁵³ Aglaja Veteranyni, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, p. 150.

⁵⁴ "Il corpo è il solo bene vero che ha l'individuo, e lasciare segni indelebili su di esso significa lasciare testimonianza certa della potenza e della prepotenza esercitata da qualcuno. Il corpo è lo spazio antropologico per eccellenza capace di registrare l'azione di un potere", Beatrice C. Tortolici, *Violenza e dintorni...*, p. 78.

⁵⁵ Aglaja Veteranyni, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, p. 141.

⁵⁶ Aglaja Veteranyni, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, p. 135.

⁵⁷ Maria Vittoria Vittori, *La rivoluzione in pista...*, p. 101. L'essere presentata come "corpo" è brutale metafora di un processo di svuotamento di sé che condizionerà inevitabilmente anche il modo di intendere la sessualità: "Mich hat noch nie ein Mann am richtigen Ort berührt. Ich denke an nichts anderes. Ich will von zweien gleichzeitig vergewaltigt werden." (Aglaja Veteranyni, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, p. 143), [Nessun uomo mi ha ancora toccato nel posto giusto. Non penso a nient'altro. Voglio essere violentata da due contemporaneamente], Aglaja Veteranyni, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, p. 137.

⁵⁸ Aglaja Veteranyni, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, p. 174.

- ⁵⁹ Aglaja Veteranyi, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, p. 164. Nel paragrafo dedicato alla violenza simbolica – alla quale si faceva riferimento in apertura dell’articolo – Pierre Bourdieu segnala quanto segue: “Gli atti di conoscenza e di riconoscimento pratici della frontiera magica tra dominanti e dominati che la magia del potere simbolico innescava e attraverso i quali i dominati contribuiscono, spesso a loro insaputa, a volte contro la loro volontà, al loro stesso dominio accettando tacitamente i limiti imposti, assumono spesso la forma di *emozioni corporee*, vergogna, umiliazione, timidezza, ansia, senso di colpa, o di *passioni e sentimenti*, amore, ammirazione, rispetto; emozioni tanto più dolorose, a volte, in quanto si esprimono in manifestazioni visibili, come il rosore, il balbettio, la goffaggine, il tremito, la collera o la rabbia impotente, tutti modi di sottomettersi, sia pure di malavoglia e à son corps défendant, come si dice in francese, vincendo cioè la resistenza del proprio corpo, al giudizio dominante, tutte maniere di provare, a volte nel conflitto interiore e nella scissione dell’io, la complicità sotterranea che un corpo riluttante alle direttive della coscienza e della volontà instaura con le censure inerenti alle strutture sociali”, Pierre Bourdieu, *Il dominio maschile...*, p. 49.
- ⁶⁰ Aglaja Veteranyi, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, p. 151.
- ⁶¹ Aglaja Veteranyi, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, p. 145. La frase qui riportata viene pronunciata dalla madre della protagonista a mo’ di sprone nei confronti della figlia che dichiara di non conoscere la lingua romena e di non poter dunque scrivere lettere di risposta a quelle inviate dai familiari che sono rimasti in Romania.
- ⁶² Aglaja Veteranyi, *Das Regal der letzten Atemzüge...*, p. 9.
- ⁶³ Aglaja Veteranyi, *Lo scaffale degli ultimi respiri...*, p. 13.
- ⁶⁴ Un sentimento di frustrazione certamente acuito dall’atteggiamento che la madre assume nei confronti della figlia riguardo alla questione: “Schreib doch auch, drängt meine Mutter. Ich kann nicht, sage ich. Sie kriegt den dunklen Blick: Wie kannst du das von deiner Muttersprache sagen! Was sollen die Leute denken? Daß wir dem Schuhmacher entkommen sind, damit es uns hier schlechter geht als zu Hause? Daß mein Mann mich verlassen hat und daß meine Tochter nicht schreiben kann? Sollen sie das von uns denken?” (Aglaja Veteranyi, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, p. 151), [Scrivi anche tu, insiste mia madre. Non sono capace, dico io. Lei fa lo sguardo buio: Come puoi dire questo della tua lingua madre! Che cosa penserà la gente? Che siamo sfuggite al Calzolaio per stare peggio che a casa? Che mio marito mi ha lasciato e che mia figlia non sa scrivere? Devono pensare questo?], Aglaja Veteranyi, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, p. 145.
- ⁶⁵ Aglaja Veteranyi, *Das Regal der letzten Atemzüge...*, pp. 91-92.
- ⁶⁶ Aglaja Veteranyi, *Lo scaffale degli ultimi respiri...*, p. 94.
- ⁶⁷ Aglaja Veteranyi, *Das Regal der letzten Atemzüge...*, p. 71.
- ⁶⁸ Aglaja Veteranyi, *Lo scaffale degli ultimi respiri...*, p. 73.

⁶⁹ Aglaja Veteranyi, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, p. 100.

⁷⁰ Aglaja Veteranyi, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, p. 97.

⁷¹ Aglaja Veteranyi, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, p. 9.

⁷² Aglaja Veteranyi, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, p. 11.

⁷³ Ci riferiamo qui all'ultima pagina del primo romanzo, il quale si apre e si chiude con un riferimento a Dio.

⁷⁴ Si tratta di una delle sceneggiature filmiche messe in piedi dal padre della protagonista, rappresentazioni delle quali vogliamo qui cogliere il carattere chiaramente allegorico nell'economia del nostro percorso interpretativo, cfr. Aglaja Veteranyi, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, p. 186 e ss.

⁷⁵ Ivi, p. 188.

⁷⁶ Aglaja Veteranyi, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, p. 178.

⁷⁷ Aglaja Veteranyi, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, p. 50.

⁷⁸ Aglaja Veteranyi, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, p. 50. L'estero, paradossalmente, produce un senso di appartenenza e familiarizzazione sul piano relazionale (cfr. Danilo De Salazar, *Poetica dell'altrove...*, p. 72). Ma il dubbio su cosa significhi effettivamente "estero" attanaglia la stessa Aglaja, che si chiede: "Unsere Eltern kommen nicht. Sie sind im Ausland, sagt Frau Hitz. Hier ist aber auch das Ausland, sagen wir. WIE VIELE AUSLANDE GIBT ES?" (Aglaja Veteranyi, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, p. 91), [I nostri genitori non vengono. Sono all'estero, dice la signora Hitz. Ma anche qui siamo all'estero, diciamo noi. QUANTI ESTERI CI SONO?], Aglaja Veteranyi, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, p. 89. La condizione di apolidia acquisisce particolare profondità nella riflessione sul tema dell'identità e nel processo di autoriconoscimento: "Gezeugt in Krakau und geboren in Bukarest. Ich bin eine Walachin. Was ist eine Walachin? Die Hände meiner Hebamme kamen aus Deutschland. Mein Blinddarm blieb in der Tschechoslowakei [...]. Meine Mandeln blieben in Madrid" (Aglaja Veteranyi, *Das Regal der letzten Atemzüge...*, p. 67), [Concepita a Cracovia e partorita a Bucarest. Sono una valacca. Cos'è una valacca? Le mani della mia levatrice venivano dalla Germania. La mia appendice rimase in Cecoslovacchia (...). Le mie adenoidi rimasero a Madrid], Aglaja Veteranyi, *Lo scaffale degli ultimi respiri...*, p. 69).

⁷⁹ Tale aspetto è ravvisabile soltanto all'interno del romanzo *Warum das Kind in der Polenta kocht* [Perché il bambino cuoce nella polenta].

⁸⁰ "Talvolta le pagine sono occupate da una frase soltanto, unica traccia in un foglio inesorabilmente vuoto. Come un urlo nel silenzio", Silvia Camatta, *Nata nel posto e nel momento sbagliato, morta di madre: Aglaja Veteranyi, il circo, la Svizzera e la lingua tedesca*, in *Revista de Filología Alemana*, vol. 18, 2010, p. 184.

⁸¹ Si veda il passaggio in cui la protagonista si trova in collegio e parla della telefonata ricevuta dalla madre – "Ich werde dich bald zurückholen. Ich werde dich bald zurückholen. Ich werde dich bald zurückholen. Usw" (Aglaja Veteranyi, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, p. 114), [Ti verrò

a prendere presto. Ti verrò a prendere presto. Ti verrò a prendere presto. Etc.] Aglaja Veteranyi, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, p. 109 – oppure, qualche pagina più avanti, dopo aver riportato l'incidente accaduto alla madre: "Froh sein. Froh sein. Froh sein. Froh sein. Froh sein. Froh sein" (Aglaja Veteranyi, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, p. 130) [Essere contenti. Essere contenti], Aglaja Veteranyi, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, p. 124.

⁸² Cfr. Aglaja Veteranyi, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, pp. 117-119.

⁸³ Cfr. Aglaja Veteranyi, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, pp. 112-113.

⁸⁴ Maria Vittoria Vittori, *La rivoluzione in pista...*, p. 102.

⁸⁵ Aglaja Veteranyi, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, p. 156.

⁸⁶ Aglaja Veteranyi, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, p. 149. In tale direzione di analisi, riteniamo importante segnalare l'interessante caso di una frase che ritroviamo in entrambi i romanzi analizzati, quasi un irrimediabile presagio di quella morte prematura che Veteranyi realizza coscientemente prima attraverso la scrittura e poi attraverso il suicidio: "WIR SIND VIEL LÄNGER TOT ALS LEBENDIG, DESWEGEN BRAUCHEN WIR ALS TOTE VIEL MEHR GLÜCK" (Aglaja Veteranyi, *Warum das Kind in der Polenta kocht...*, p. 61) [SIAMO PIÙ A LUNGO MORTI CHE VIVI, PER QUESTO ABBIAMO BISOGNO DI MOLTA PIÙ FORTUNA DA MORTI], Aglaja Veteranyi, *Perché il bambino cuoce nella polenta...*, p. 60; "Wir sind viel länger tot als lebendig, sagt die Tante, Tote brauchen viel mehr Glück" ("Aglaja Veteranyi, *Das Regal der letzten Atemzüge...*, p. 13") [Passiamo molto più tempo da morti che da vivi, dice la zia, i morti hanno bisogno di molta più fortuna], Aglaja Veteranyi, *Lo scaffale degli ultimi respiri...*, p. 17.