

Nata nel posto e nel momento sbagliato, morta di madre: Aglaja Veteranyi, il circo, la Svizzera e la lingua tedesca

Silvia CAMATTA

Università di Padova
Camatta.s@gmail.com

Recibido: 2 de julio de 2009
Aceptado: 10 de enero de 2010

RIASSUNTO

Aglaja Veteranyi (1962-2002) è una figura estremamente originale nel panorama della letteratura svizzera di lingua tedesca. Figlia di artisti di circo romeni, arrivò nella Confederazione Elvetica a sedici anni, dopo un lungo peregrinare per il mondo. Ivi, analfabeta, decise di apprendere il tedesco e di dedicarsi al teatro e alla scrittura. Proprio il rapporto con la lingua materna e con la madre quale simbolo del suo passato sono al centro del tessuto simbolico delle sue opere. Qui verrà presa in esame soltanto la sua produzione narrativa, nella quale emerge insistentemente, e legato ai temi succitati, anche il motivo dell'esilio esistenziale.

Parole chiave: Letteratura svizzera, madrelingua, rapporto madre-figlia, Romania, circo, cibo.

Born in the Wrong Place and at the Wrong Time: Aglaja Veteranyi, the Circus, Switzerland and the German Language

ABSTRACT

Aglaja Veteranyi (1962-2002) is an extremely original and interesting character in the history of Swiss literature. As a daughter of Rumanian circus artists she came to Switzerland after long wanderings throughout the world. She was 16 years old and still illiterate. She decided to learn German and devoted herself to the theatre and literature. The relationship with her mother tongue and with her mother as a symbol of her past are at the heart of her works. Here only her narrative texts are analyzed, where the theme of the existential exile forms another important issue, which is related to the above-mentioned subjects.

Keywords: Swiss literature, mother tongue, mother-daughter relationship, Rumania, circus, food.

RESUMEN

Aglaja Veteranyi (1962-2002) es una figura estremadamente original e interesante en la historia de la literatura suiza. Como hija de artistas de circo rumanos llegó a Suiza después de largos viajes a través del mundo. Tenía 16 años y aún no sabía leer ni escribir. Decidió aprender alemán y se dedicó al teatro y a la literatura. La relación con su lengua materna y con su madre como símbolo de su pasado son el centro de sus obras. Aquí se analizan sólo sus textos narrativos, en los cuales emerge insistentemente, ligado a los otros temas mencionados, el importante motivo de las formas del exilio existencial.

Palabras clave: Literatura suiza, lengua materna, relación madre-hija, Rumanía, circo, comida.

SOMMARIO: 1. In viaggio per il mondo: tappa finale Zurigo. 2. *Warum das Kind in der Polenta kocht*: la ricerca del “Zuhause”. 3. Recidere il cordone ombelicale: “Muttersprache” e “Sprache der Mutter”. 4. La madre-cocodrillo. 5. La violenza e l’assurdo. 6. Conclusioni: un esilio esistenziale.

La parabola di Aglaja Veteranyi inizia a Bucarest, sua città natale, nel 1962, e si conclude nel lago di Zurigo, dove la scrittrice scelse di annegarsi nella notte tra il 2 ed il 3 febbraio 2002, il giorno prima del compleanno della madre. La Svizzera, però, non fu che la tappa finale di un lungo peregrinare.

1. In viaggio per il mondo: tappa finale Zurigo

Il padre di Aglaja era un clown di origine rom, la madre un’artista di circo; la piccola fece le sue prime apparizioni pubbliche nel 1965. Dopo due anni, approfittando di uno spettacolo tenuto dal Circo di Stato Romeno a Bratislava, la famiglia fuggì dalla dittatura di Ceausescu: raggiunse Zurigo passando per Vienna, ma non si trattenne subito in Svizzera. Seguirono, infatti, numerosi viaggi in Europa, Africa e Sudamerica, durante i quali la bambina si esibiva nel circo o nel varietà. Nel 1974 i genitori, allora in America Latina, si separarono. Aglaja rimase con la madre, la quale, due anni dopo, dovette terminare la sua carriera artistica a causa di un incidente sul lavoro. Aglaja, allora quattordicenne, iniziò a guadagnarsi di che vivere esibendosi come ballerina in ambigui spettacoli di varietà in Spagna. Nel 1978 le due donne abbandonarono la penisola iberica e si stabilirono definitivamente in Svizzera, dove Aglaja abitò presso la madre ed il nuovo compagno di lei. Fino ad allora non c’era stato spazio, nella vita della giovane, per la scuola, se si escludono due brevi soggiorni in istituti scolastici in Svizzera ed in Spagna. Fu solo dopo la scelta della Confederazione quale approdo definitivo che Aglaja Veteranyi si fece coraggio per superare la vergogna che le derivava dall’essere ancora analfabeta ed investì tutta se stessa nello sforzo di imparare a leggere e a scrivere da autodidatta. Contribuì a questa scelta, che l’avrebbe fatta diventare una rappresentante di successo della letteratura svizzero-tedesca,¹ anche il desiderio di riuscire a

¹ Si veda, a questo proposito, il dibattito intorno all’opportunità di esplicitare l’origine straniera di autrici che scrivono in tedesco mediante espressioni quali “autrici in Svizzera o dalla Svizzera” (FATTORI 2000: 74, nota). Almeno nel caso di Aglaja Veteranyi, non ritengo contestabile la sua appartenenza alla letteratura svizzera di lingua tedesca, alla luce della percezione stessa dei critici. Un esempio significativo è dato dal diverso atteggiamento di fronte ad un’altra scrittrice romeno-tedesca: pur presentando la vicenda di Aglaja Veteranyi svariate somiglianze con quella del recente premio Nobel Herta Müller, l’origine romena della prima viene sottolineata, nella ricezione, con meno frequenza e meno enfasi, quasi fosse un particolare secondario rispetto alla forte presenza di elementi autobiografici nell’opera e all’origine circense della famiglia (SCHIFFERLE 2004). Si aggiunga la rilevanza di Aglaja Veteranyi presso i colleghi scrittori, come dimostra la sentita partecipazione di Monica Cantieni, Guy Krneta, Gabriele Markus, Mariella Mehr, Michael Mettler, Werner Morlang e Jens Nielsen al progetto “Aglaja Veteranyi weiterschreiben”, proposto dalla rivista *drehpunkt* per mantenere viva la memoria della scrittrice attraverso testi a lei ispirati (BUSSMANN/ZINGG

rispondere alle lettere che il suo fidanzato, rimasto in Spagna, le inviava. Iniziò con un dizionario di tedesco per ragazzi a colori, del quale imparava a memoria una pagina alla volta, dopo averla strappata. Fu di quegli anni il decisivo incontro con il regista teatrale Hannes Becher, il suo principale mentore e sostenitore, sotto la cui influenza Aglaja decise di iscriversi alla Schauspiel-Gemeinschaft di Zurigo, per diventare attrice. Per il suo lavoro di diploma, Aglaja intendeva presentare una figura i cui tratti aveva delineato con l'aiuto di un diario. Avvertì allora l'impulso a scrivere e i suoi testi cominciarono ad essere pubblicati in numerose riviste letterarie. Dal 1982 Aglaja Veteranyi visse della sua attività di scrittrice ed attrice. Continuò la sua formazione prendendo lezioni di intonazione e dizione da Gabriele Markus, con la quale si stabilì un sodalizio letterario che portò a diverse collaborazioni. Si unì al gruppo letterario "Netz", composto di giovani autori di lingua tedesca intenzionati a contrastare la crescente invasività e i condizionamenti della logica di mercato nel mondo letterario (Simon 1998: 7-8), e continuò a pubblicare su riviste, quotidiani e antologie – tra le altre, per le case editrici Nagel & Kimche (Nagel/Walser 1998), Reclam (Link 1997; Endl/Brömme 2001), dtv (Ostermeyer/Zeit 2000), Fischer (Tuschik 2000) e Wagenbach (Sorg/Paschedag 2001). Dal 1985 insegnò improvvisazione e studio dei ruoli teatrali; tre anni dopo divenne codirettrice della Schauspiel-Gemeinschaft di Zurigo, dove ella stessa si era formata come attrice. Nel 1995, dopo vent'anni, rivide il padre, che di lì a poco sarebbe morto. La trasfigurazione letteraria di questo incontro si trova nel racconto *Der Besuch I*, in cui pochissime righe bastano a rendere il senso di estraneità che la figlia prova nei confronti di un uomo scomparso dalla sua vita quand'era ancora fanciulla e di fronte al quale indossa una maschera di circostanza, da riporre poi nell'armadio, non appena è rimasta sola (Veteranyi 2004: 112). *Café Papa*, invece, tratteggia l'immagine di un padre esistito per pochissimo tempo e subito diventato sogno effimero, apparizione fugace che vanamente si cerca di riconquistare (Veteranyi 2002). Se questo racconto lascia intravedere il (seppur votato al fallimento) desiderio di recuperarne la figura, amara e senza appello risulta la constatazione "Mein Vater starb an Abwesenheit" (Veteranyi 1999: 117), che si trova in *Warum das Kind in der Polenta kocht* (di cui si parlerà tra poco).

La sua attività letteraria e teatrale si dispiegò su diversi fronti: nel 1993 partecipò alla fondazione del gruppo sperimentale "Die Wortpumpe", con René Oberholzer, sodalizio assai fruttuoso; nel 1996 fondò, con il suo compagno di vita Jens Nielsen, il gruppo teatrale "Die Engelmachine", che diede vita a numerose opere. In ambito letterario, il suo nome era già noto per la prosa breve, grazie alle numerosissime

2002). D'altronde sembra emergere, in molti autori svizzero-tedeschi, la tendenza a liberarsi da definizioni troppo restrittive, legate ai confini nazionali, al fine di garantire "una valutazione solo estetica – e dunque transnazionale" delle loro opere (FIORENTINO 2000: 28). Inoltre, da più parti si sottolinea la "molteplicità culturale come peculiarità svizzera" (WYSS 2000: 145), ciò che renderebbe superflua la ricerca di definizioni che tengano conto dell'origine nazionale e creino delle sottocategorie all'interno della produzione in lingua tedesca. Semmai, la presenza di autori ed attrici immigrati sarebbe, proprio in virtù della loro "Bindenstrich-Identität", un valore aggiuntivo per la cultura svizzera (ROTHENBÜHLER 2004).

pubblicazioni dei suoi racconti, ma fu nel 1999 che Aglaja Veteranyi si fece conoscere al grande pubblico, con un romanzo che ebbe un successo strepitoso: *Warum das Kind in der Polenta kocht* (Veteranyi 1999). Fu tradotto in romeno (Veteranyi ²1999), ungherese (Veteranyi ³1999), spagnolo (Veteranyi 2001), portoghese (Veteranyi ¹2004), francese (Veteranyi ²2004) e italiano (Veteranyi 2005), quindi adattato per il teatro e rappresentato a Zurigo e Stoccarda.² Nello stesso anno vide la luce un progetto sorto in collaborazione con l'illustratore Jean-Jacques Volz, intitolato *Geschenke. Ein Totentanz* (Veteranyi ¹1999). Seguì la continuazione del primo romanzo, con il titolo *Das Regal der letzten Atemzüge* (Veteranyi ¹2002). Ma nell'autunno del 2001, nonostante il successo le arridesse,³ Aglaja Veteranyi cadde in una profonda crisi psichica, da cui non riuscì a risollevarsi.⁴ Dopo la tragica morte, tra le sue carte fu trovato il materiale a cui stava lavorando per un'antologia di racconti, pubblicata postuma con il titolo *Vom geräumten Meer, den gemieteten Socken und Frau Butter* (Veteranyi 2004).

2. *Warum das Kind in der Polenta kocht*: la ricerca del “Zuhause”

La caratteristica saliente della scrittura di Aglaja Veteranyi è la predilezione per la forma breve. Non soltanto nei racconti, bensì anche nei romanzi, nei quali esiste, certo, una suddivisione in parti e capitoli (quattro parti il primo, tre il secondo), ma questi altro non sono che raggruppamenti di paragrafi, intervallati da spazi bianchi, sì che talvolta le pagine sono occupate da una frase soltanto, unica traccia in un foglio inesorabilmente vuoto. Come un urlo nel silenzio. Questa soluzione dà al testo un ritmo quasi sincopato, nel primo romanzo scandito ulteriormente dalla presenza di frasi in carattere maiuscolo – giudicata da alcuni troppo insistente ed inopportuna (Mazenauer 2002), apprezzata da altri per l'effetto di straniamento suscitato nel lettore, oltre che per il risalto dato ad alcune frasi, che fungono da motti o aforismi (Schifferle 2004). Ma la brevità non riguarda soltanto la struttura compositiva, bensì anche lo stile scelto dall'autrice, prevalentemente paratattico, o limitato ad un solo livello di ipotassi. La scelta stilistica è motivata in parte, come vedremo, dal contenuto del testo.⁵ Il primo romanzo è infatti la narrazione, fortemente autobiografica, dell'infanzia di una bambina, figlia di artisti di circo e scappata con la famiglia dalla Romania, costretta a vagare ovunque in cerca di una

² Il 31 maggio 2007, nell'ambito del Festival del Teatro Europeo di Torino (29 maggio – 3 giugno), è stato messo in scena, in prima nazionale, lo spettacolo di marionette *Chair de ma chair* di Ilka Schönbein, adattamento teatrale di *Warum das Kind in der Polenta kocht*; anche il pubblico italiano si è potuto avvicinare, così, alla resa drammaturgica dell'opera di Aglaja Veteranyi.

³ Diversi i premi che le furono assegnati: Werkjahr der Stadt Zürich, Ehrengabe des Kantons Zürich, Kunstpreis Berlin (2000), Chamisso Förderpreis.

⁴ I dati biografici sono stati elaborati prevalentemente sulla base di NIELSEN 2002.

⁵ Va comunque osservato che l'apertura alla sperimentazione sintattico-formale, nonché tematica, sembra costituire, anche per ragioni storiche (MÜLLER 1998), la specificità della “scrittura svizzero-tedesca al femminile” (FIORENTINO 2001: 125).

terra promessa che delude ogni volta si creda di averla raggiunta. Il punto di vista adottato è quello della piccola, che, narrando in prima persona, accompagna il lettore alla scoperta di un mondo malvagio ed egoista che poco si cura dei bisogni dei bambini. Non è tanto la dittatura, a rendere così crudele il contesto nel quale la giovane protagonista si trova a crescere. La Romania è senz'altro dipinta con tinte fosche: laggiù, i bambini nascono già vecchi, oppressi come sono dalla tristezza (Veteranyi 1999: 34), vengono venduti (*ibidem*: 80) oppure muoiono di fame (*ibidem*: 96-97),⁶ la popolazione si ciba della carne dei propri cani per sopravvivere (*ibidem*: 66); tutti sono poveri, tranne il "Diktator" ed i suoi figli (*ibidem*: 63); non esistono libertà di espressione e di pensiero, ed il rischio, assai concreto, di essere denunciati da spie e delatori alimenta la paura (*ibidem*: 28); gli artisti incapaci di piegarsi alla censura vengono imprigionati e torturati come dissidenti o traditori, come accade allo zio della protagonista (*ibidem*: 53); la Romania assomiglia all'Africa per la povertà della popolazione (*ibidem*: 48; 96-97); lì fare la coda davanti ai negozi di alimentari è diventata ormai una professione (*ibidem*: 12). La drammatica situazione del paese sotto la dittatura di Ceausescu, dunque, è ricostruibile dai vari accenni disseminati nel testo e viene ascritta al dittatore e alla sua politica, che ha imposto l'ateismo di stato (*ibidem*: 37), l'esportazione di tutti i prodotti agricoli per saldare i debiti contratti con l'estero (*ibidem*: 10) e un eccessivo sostegno alla procreazione, incompatibile con le risorse disponibili (*ibidem*: 65). Tuttavia, la tragedia viene vissuta maggiormente dai genitori, nei loro ricordi, e dai parenti rimasti, mentre per la bimba la Romania è semplicemente la terra che ha dovuto lasciare, il punto di partenza del suo vagare e, come si vedrà, una valigia piena di reliquie. L'esilio l'ha costretta ad un continuo e sofferto peregrinare; ciò che ella porta con sé, di quel paese, sono la sua famiglia e, per un certo tempo, la lingua della madre. A ben guardare, in effetti, nonostante il tendone del circo venga montato in diverse località, paesi e financo continenti, il luogo in cui è ambientato il romanzo è il circolo chiuso e ristretto della famiglia. Le città in cui si ferma la carovana del circo non vengono mai descritte. Anche quando la protagonista esce dal contesto familiare, per esempio per trascorrere un breve periodo in un collegio svizzero insieme alla sorella, gli ambienti descritti sono chiusi, soffocanti,⁷ ed è insistente il richiamo ai vari membri del nucleo familiare. Ciò che sta all'esterno appare come secondario:

Hier ist jedes Land im Ausland.
 Der Zirkus ist immer im Ausland. Aber im Wohnwagen ist das Zuhause. Ich öffne die Tür vom Wohnwagen so wenig wie möglich, damit das Zuhause nicht verdampft.
 Die gerösteten Auberginen meiner Mutter riechen überall wie zu Hause, egal, in welchem Land wir sind. Meine Mutter sagt, daß wir im Ausland viel mehr von unserem Land haben, weil das ganze Essen unseres Landes ins Ausland verkauft wird.
 [...]

⁶ A p. 102, inoltre, si evoca la scena di lunghe file di bambini in coda al panificio.

⁷ Questa caratteristica si ritrova anche nei racconti (MORLANG 2004: 129).

Mein Land kenne ich nur vom Riechen. Es riecht wie das Essen meiner Mutter.
(Veteranyi 1999: 10)

La cucina della madre fornisce ulteriori garanzie circa l'equivalenza tra roulotte e *Zuhause*. Il cibo e gli odori mantengono vivo il senso di familiarità. L'odore può cambiare solo a causa della nostalgia (*ibidem*: 12), ma l'estero non modifica le abitudini della famiglia: ovunque si trovino, mangiano con la bocca (*ibidem*: 16). In un altro passaggio, la bimba scrive: "Der Geruch von verbrannten Hühnerfedern ist das Zuhause" (*ibidem*: 70).

Dunque la famiglia, emigrata all'estero in cerca di fortuna (*ibidem*: 39), sostituisce una patria nella quale la bambina non ha avuto il tempo di mettere radici e ne costituisce una nuova, slegata da qualsiasi luogo e, in quanto mobile, apparentemente salva dal pericolo di essere perduta. Tuttavia, si rivela anch'essa assai fragile: lo scontro con una realtà assai più dura di quanto credessero ed il conseguente crollo delle speranze (*ibidem*: 124) distruggono i già labili legami che tenevano uniti i genitori: "MEINE FAMILIE IST IM AUSLAND WIE GLAS ZERBROCHEN" (*ibidem*: 132) ed anche la fanciulla si sente vacillare: "ICH HABE DAS GEFÜHL ABZUBRÖCKELN" (*ibidem*: 137).

La vicenda della famiglia viene evocata in una sorta di parabola raccontata dal padre:

Ein gebürtiger Ausländer hatte seine Schuhe verloren. Er hatte sie in seinem Haus liegenlassen und das Haus in einen Fluß geworfen.
Oder hatte sich das Haus selbst hineingeworfen?
Der gebürtige Ausländer ging von Fluß zu Fluß.
Einmal fand er einen alten Mann unter Wasser mit einem Schild um den Hals: HIER HIMMEL⁸
Der Ausländer fragte: Wie, Himmel?
Der Alte zuckte die Achseln und zeigte auf das Schild.
Das Haus tauchte dann wieder auf, aber an einem ganz anderen Ort.
Und wahrscheinlich war es ein anderes, denn es konnte sich an die Schuhe des Ausländers nicht erinnern.
Später verlor das Haus seine Tür.

Hat der Frack diese Geschichte erfunden, frage ich.
Nein, sagt mein Vater, das ist unsere Geschichte. (Veteranyi 1999: 55-56)

L'emigrazione è vissuta come perdita che costringe ad un continuo vagare (simboleggiato dallo smarrimento delle scarpe) dall'esito paradossale: la ricerca nella profondità delle acque dei fiumi conduce ad un cartello che annuncia l'arrivo in cielo, con un capovolgimento alto/basso che rispecchia il tradimento delle

⁸ L'espressione "Hier Himmel" è stata scelta dal regista Ludwig Metzger come titolo per il film dedicato ad Aglaja Veteranyi (METZGER 2003), vincitore tra l'altro dell'edizione 2004 del premio televisivo "LiteraVision" (München), per la sezione "Ritratto d'autore". Per la realizzazione del lungometraggio, Metzger poté servirsi, tra l'altro, di alcuni vecchi filmati girati dal padre della scrittrice (di questa sua passione si narra anche nel romanzo) e di un nastro registrato dalla stessa.

aspettative. La vita all'estero non è il "Paradies" (*ibidem*: 131) immaginato: "Das Glück hatte ich mir anders vorgestellt", scrive altrove la bimba, in una pagina per il resto vuota (*ibidem*: 178). Inoltre, dietro il cielo si nasconde "[d]ie Hölle" (*ibidem*: 95), l'abisso dell'inferno. La conclusione della storia è sconcertante e ambivalente: la casa che smarrisce la porta rende per sempre vano qualsiasi tentativo di rientrarvi, così come di uscire. Se la casa simboleggia la patria, allora la famiglia è condannata inevitabilmente ad un'esistenza itinerante e alla condizione di *unbehaust*. Con il tempo (esperienza comune tra gli esuli) i legami verranno recisi anche da chi è rimasto: "Es gibt kein Zurück mehr. Da wo man nicht fremd war, ist man auch fremd geworden. Die Leute verzeihen dir nicht, wenn du sie verlässt, sie machen dich fremd. Du spürst es sofort: Das ist nicht deine Heimat, das ist nicht deine Sprache, das sind nicht deine Gassen, obwohl du da deine Kindheit verbracht hast" (Micieli 1998: 268).

3. Recidere il cordone ombelicale: "Muttersprache" e "Sprache der Mutter"

In *Warum das Kind in der Polenta kocht* nessun ritorno è possibile, nessun recupero di un passato irrimediabilmente perduto. Nel secondo romanzo di Aglaja Veteranyi, *Das Regal der letzten Atemzüge*, si manifesta il crescente desiderio (e bisogno) di rottura con il proprio passato e con ciò che lo mantiene vivo e presente. Già alla fine del primo libro, in realtà, sono presenti alcune spie che lasciano intravedere l'ulteriore sviluppo della vicenda: la bambina inizia a frequentare una scuola di lingua per stranieri (Veteranyi 1999: 179), recidendo così un altro possibile legame con la Romania (ma anche con la famiglia, che abbiamo identificata come suo sostituto). Ella si nega, infatti, all'apprendimento della lingua materna, elemento di appartenenza ad un luogo e di costruzione della propria identità mediante l'attaccamento e l'identificazione con una figura di riferimento, la madre innanzitutto. Nel caso di Aglaja Veteranyi e della protagonista del suo romanzo, la funzione costruttiva e identitaria del linguaggio materno viene meno. La piccola lo comprende per la prima volta quando viene iniziata alla scrittura nell'istituto svizzero nel quale i genitori l'hanno lasciata temporaneamente, insieme alla sorella. Ivi, le due scoprono la possibilità di dare nomi diversi alle medesime realtà (*ibidem*: 87) e sperimentano il senso di estraneità e di frustrazione derivante dall'impossibilità di essere compresi: "Die anderen Kinder haben keine Angst, sie sprechen alle dieselbe Sprache. / Wir sprechen auch ihre Sprache, aber sie nicht unsere. / Ich kann in der fremden Sprache schon viele Wörter schreiben. Das Schreiben ist aber anders als das Sprechen" (*ibidem*: 100).

L'esperienza è nota a quanti abbiano dovuto apprendere una seconda lingua in età adulta. Il distacco tra oralità e scrittura, la percezione di uno scarto inevitabile nel passaggio da una lingua ad un'altra, e soprattutto dal pensiero alla scrittura, sono motivi ricorrenti nella letteratura dei migranti:

Der Dichter, der beim Schreiben sass, merkte lange nichts davon, dass die Worte, die sich aneinanderreichten, nicht dieselben waren, die er auf Papier zu setzen gedachte. Auf einmal, als er ein Wort korrigieren wollte, fiel ihm auf, dass er es nicht verstand. «Ein Fremdwort. [...] Wie kann mir Derartiges geschehen?» Der Dichter hörte auf zu schreiben und blickte ins Leere. (Mirtse 1998: 58)

Alla protagonista del libro, però, nemmeno la lingua madre offre rifugio sicuro: la bimba, infatti, la possiede oralmente, ma non se ne può servire per la comunicazione scritta. La destinataria prima e auspicata di tale comunicazione, cui nell'istituto inizia ad avere accesso, è, non a caso, la madre. Poiché le differenti competenze impediscono uno scambio epistolare efficace, si interrompe un canale comunicativo fondamentale e, in tal modo, si preclude anche la possibilità, per la figlia, di raggiungere la necessaria identificazione con la figura materna, passaggio fondamentale per la costruzione della propria personalità e della propria femminilità. Vi è una fase iniziale in cui la scrittura non sembra utile alla bimba, proprio perché non le permette di entrare in contatto con la madre. Nelle lettere che le invia, allora, si serve di una forma di comunicazione non verbale, il disegno. Spia questa, forse, del desiderio di recuperare una vicinanza che le è stata negata: affidata da piccola dalla madre, che doveva continuare a lavorare nel circo e quindi non aveva fissa dimora, alle cure della zia, la bimba si è affezionata più a quest'ultima che alla madre naturale (Veteranyi 1999: 159-160). Nel primo romanzo, tuttavia, pur essendo evidente un movimento di attrazione e repulsione, sembra prevalere il primo aspetto: ciò è manifesto nella nostalgia per la madre che emerge nel passaggio sotto citato, in cui si narra, come anticipato, delle lettere inviate dalla bambina. Quando decide di scrivere una parola, sceglie l'unica che è in grado di scrivere in romeno; talvolta ne aggiunge delle altre in tedesco e le fa tradurre dalla sorella, senza cogliere l'utilità di questa operazione:

Meine Schwester und ich sprechen miteinander unsere Sprache.

In meiner Sprache kann ich nur KUSS schreiben.

Ich schreibe meiner Mutter jeden Tag einen Brief, den ich ihr geben werde, wenn sie uns abholt. Ich schreibe KUSS und mache eine Zeichnung, und dann schreibe ich meinen Namen und meinen zweiten Namen für meine Tante mit farbigen Stiften. Manchmal schreibe ich auch einige Wörter, die ich in der Schule gelernt habe, und meine Schwester schreibt darunter die Übersetzung in unsere Sprache.

Was nützt es mir, die fremde Sprache zu lernen, wenn meine Mutter sie nicht richtig versteht? (*ibidem*: 100)

E' evidente che, pur consentendole la lingua romena una comunione con la sorella, è il processo identificativo con la madre ciò di cui ha bisogno la protagonista, e l'incapacità di servirsi della lingua madre per iscritto lo impedisce. La madre stessa sembra percepire la necessità del possesso della lingua scritta, infatti, durante una discussione, rimprovera alla figlia il fatto che non risponde alle lettere dei parenti rimasti in Romania:

Schreib doch auch, drängt meine Mutter.
 Ich kann nicht, sage ich.
 Sie kriegt einen dunklen Blick: Wie kannst du das von deiner Muttersprache sagen! [...] Wenn sie sich beruhigt, sagt sie: Die Muttersprache ist wie das Blut in den Adern, sie fließt von allein.
 Schreib, dann wird es gehen! (*ibidem*: 151)

L'aspetto essenziale, vitale, della lingua materna viene messo in luce dall'accostamento del tema del linguaggio a quello del cibo, motivo altamente simbolico e frequente nel romanzo, cui già si è accennato in precedenza. Esso fornisce nuovi elementi, e dunque arricchisce – e complica allo stesso tempo – la matassa delle relazioni tra madre e figlia. La lingua-sangue (e la figlia è sangue del sangue della madre) è anche lingua-nutrimiento: “MEINE PUPPEN SIND GANZ DÜNN GEWORDEN. SIE VERSTEHEN DIE FREMDEN SPRACHEN NICHT” (*ibidem*: 54).

La fanciulla, che si serve delle sue bambole come proiezione di sé,⁹ avverte dunque una privazione, non avendo ricevuto dalla madre il nutrimento di cui abbisognava: “Meine Mutter und ich hatten keine Sprache miteinander. Nur Wörter” (Veteranyi '2002: 71).

L'amara constatazione si trova nel secondo romanzo di Aglaja Veteranyi, nel quale la fanciulla è cresciuta ed ha maturato il passaggio dalla necessità di identificazione con la madre al bisogno di distacco da una figura, come vedremo di seguito, totalitaria. Più che di *Muttersprache* sembra opportuno parlare di una *Sprache der Mutter*, il cui possesso è precluso alla figlia. La resistenza nei confronti della lingua della madre, maturata negli anni e narrata poi in special modo nel secondo romanzo (“Die Sprache dieser Briefe wollte sich von mir nicht lernen lassen”, afferma a proposito delle lettere dei parenti romeni, che continuano a scrivere ai – supposti – fortunati emigrati, *ibidem*: 92), può dunque essere interpretata come resistenza nei confronti della madre stessa. Questa presa di distanza si manifesta anche nel rifiuto, da parte della figlia, ad assumere il cibo che le viene portato dalla madre, una volta che la ragazza ha stabilito altrove la propria dimora. La madre continua a donarle sacchi pieni di pietanze, che la figlia getta via o abbandona alla fermata dell'autobus (*ibidem*: 89). D'altronde, l'immagine della madre che emerge dai due romanzi è quella di una donna che identifica se stessa nel ruolo di dispensatrice di cibo. Soprattutto nell'opera di debutto, sono frequenti le scene in cui la donna cucina. Il cibo ha il valore simbolico di collegamento con la patria: “Mein Land kenne ich nur vom Riechen. Es riecht wie das Essen meiner Mutter. Mein Vater sagt, an den Geruch seines Landes erinnert man sich überall, man erkennt ihn aber nur, wenn man weit weg ist” (Veteranyi 1999: 10).

⁹ Questo processo è evidente in altri passaggi del testo, in cui la bambina riproduce con le sue bambole il comportamento e gli atteggiamenti che la madre ha verso di lei: ad esempio, se la figlia non ha il permesso di uscire sola dalla roulotte (VETERANYI 1999: 28), nemmeno le sue bambole possono allontanarsi da lei senza essere accompagnate (*ibidem*: 52). Il meccanismo di proiezione è stratificato, dal momento che agisce anche sulla bambola di una bambola della bimba (*ibidem*: 115).

Anche la lingua madre è odore: “Ich verstand die Muttersprache mit dem Geruch” (Veteranyi 2002: 9). Ciò da un lato rimanda all’idea che il rapporto con la lingua materna passi attraverso un mezzo non verbale, pre-linguistico, cioè con il contatto primitivo con la madre (contatto che, come visto, è però mancato alla bambina); dall’altro fa pensare alla volatilità del legame stesso, che come un odore si affievolisce con il tempo, fino a scomparire. La costellazione metaforica si arricchisce e si illumina ulteriormente se i passaggi succitati vengono avvicinati al seguente, nel quale l’odore in discussione è quello materno: “ICH ERINNERE MICH NICHT, WIE MEINE MUTTER FRÜHER GEROCHEN HAT” (Veteranyi 1999: 123). Come detto, alla fine del primo romanzo comincia a rendersi evidente il desiderio di rottura della bambina nei confronti della famiglia e della madre dispensatrice di cibo.

4. La madre-cocodrillo

Il cibo è anche lo strumento mediante il quale la madre cerca di tenere avvvinghiata a sé la figlia. Nei romanzi si viene scoprendo la figura di una donna estremamente protettiva ed apprensiva. Da bambina, la protagonista prova un forte timore per lei: teme infatti che cada dalla cupola del circo, alla quale sta appesa per i capelli. Se ciò non accade, allora dopo lo spettacolo si può ricostituire l’armonia familiare, davanti ad un piatto di zuppa di pollo (*ibidem*: 25). La madre ricambia con una pretesa assolutistica – e giustificata in modo quasi tautologico – sulla figlia, semplicemente “WEIL SIE DIE MUTTER IST” (*ibidem*: 30). Ella non accetta il fatto che la sua creatura sta crescendo. Evidentemente, ammetterlo minerebbe la sua auto-rappresentazione di sé come donna che si realizza nel ruolo di madre che accudisce i propri figli e che, pertanto, ha la necessità che questi non raggiungano una posizione autonoma. Li mantiene piccoli perché non può non sentirsi necessaria alla loro sopravvivenza: “Ich wachse rückwärts. / Meine Mutter versucht, mich jedes Jahr kleiner zu machen. // Ich sei noch ein Kind, das beschützt werden muß, sagt sie“ (*ibidem*: 149).

La barriera creata dalla madre intorno alla figlia dovrebbe servire innanzitutto a proteggerla dal padre, che abusa regolarmente della sorella maggiore, nata da una sua precedente relazione (*ibidem*: 22), e seduce con frequenza e ovunque altre giovani fanciulle (*ibidem*: 114). Quella che Jacques Lacan definirebbe una madre-cocodrillo (Lacan 2001) viene qui, con una curiosa coincidenza, descritta come madre-serpente, che soffoca e divora la figlia: “Und [meine Mutter] küßt mich schmatzend, als wollte sie mich leersaugen“ (Veteranyi 1999: 151). Scrive ancora:

Meine Mutter ist sehr sanft zu mir. Das mag ich nicht. Mir ist, als müßte ich ständig
 ENTSCHULDIGUNG sagen.
 Meine Mutter geht ein und aus in mir.
 Ich sehe aus wie das Foto meiner Mutter.
 Ich sehe aus ohne mich. (*ibidem*: 173)

L'ambivalenza di siffatto atteggiamento e l'effetto asfissiante di un amore esclusivo, che impedisce la separazione della figlia dalla madre, generano sensi di colpa nella bimba, prima vittima di un rapporto di forze squilibrato. Vede se stessa come riproduzione artificiosa della madre, priva di vita propria; è certo carne della sua carne, ma l'atto di nascita è stato simile all'espulsione di un rifiuto – detto per inciso, avvenuta mentre la madre stava mangiando (Veteranyi '2002: 58). La sua interiorità è occupata da una madre onnipresente, che entra ed esce da lei. Nella bocca della madre vive un serpente (*ibidem*: 55), ma anche lo zucchero di cui è ghiotta la bambina (e che ha il nome del suo cane) si trasforma, una volta messo in bocca, in serpenti (Veteranyi 1999: 173). Frequente è l'immagine del divorare o dell'essere divorati, ciò che aggiunge un'ulteriore tessera al mosaico che ho cercato di precisare più sopra (madrelingua, madrepatria, madre, odore, cibo ed ora morte): le storie preferite dalla bimba sono quelle in cui gli uomini cucinano o vengono cucinati (*ibidem*: 75); i defunti hanno fame, così alla morte della zia bisogna preparare il “dolce dei morti” (Veteranyi '2002: 9), secondo antiche e diffuse credenze popolari (Davies 2000: 64-66); Dio mangia i morti (Veteranyi 1999: 74); la terra ha una fame insaziabile (Veteranyi '2002: 13) ed è simile ad una bocca che si spalanca per divorare tutti (*ibidem*: 17).

Il motivo della madre soffocante si presenta insistentemente nei racconti pubblicati postumi. In *Miss Polonic*, “eine Frau”, che si presenta come “Mama” pur restando, nella percezione dell'io narrante, totalmente estranea, indossa scarpe di pelle di serpente e infila un dito in bocca alla presunta figlia (Veteranyi 2004: 19-21). In *Mutter* l'atto del procreare si realizza nel momento in cui la donna si taglia un braccio e lo chiama “Kind”: il figlio è parte della madre, sua proprietà; immediatamente, ella gli ordina di mangiare tutto quel che ha cucinato per lui (*ibidem*: 24). In *Muttergasse*, invece, il bambino cade dall'occhio della madre (*ibidem*: 77). In *Das Hotel* la madre cucina e si dà da mangiare il figlio. Ivi si legge pure che “[d]ie Sprache der Mutter stinkt” (*ibidem*: 81-82). L'identificazione tra madre e serpente (serpente a sonagli, in questo caso) è esplicita in *Meine Geburten*, dove si ripropone il tema della nascita come rigetto (in questo caso, di cibo non digerito); la madre “wickelt [...] sich um meinen Hals und drückt liebevoll zu”. Ma qui si introduce un rovesciamento dei ruoli assai significativo, in cui la figlia rivela, nei confronti della madre, un desiderio altrettanto ambivalente: “Wenn ich groß bin, werde ich die Mutter meiner Mutter, und dann werde ich ihr die Augen ausstechen, damit sie die andern, die bösen, nicht mehr sehen muß” (*ibidem*: 105-107).

La volontà di protezione della figlia nei confronti della madre si carica di una violenza che riesce difficile pensare come priva di desideri di vendetta. Anche nel racconto *Das Hungerzimmer* la complessa dinamica del rapporto madre-figlia genera in Anka, la protagonista, il desiderio di sbranare una madre dalla fame tanto prepotente che non lascia spazio a nulla: non alle parole, non alle grida, tanto meno all'amore. Anka immagina che la madre sia fatta di pane; tuttavia, benché abbia già divorato ben otto madri, diventa ad ogni banchetto cannibalico sempre più magra, si infila la mano in bocca e tira fuori da sé la fame, che ha l'aspetto di un intestino pieno di madri. Ancora una volta, il parto viene avvicinato all'evacuazione (anche se

i ruoli di madre e figlia sono scambiati). Anka strappa a morsi i seni della madre, dai quali escono fiotti di latte; poi inzuppa la madre nel suo stesso latte e conclude esprimendo il desiderio di diventare la bambina che forse non è mai stata: “Wenn ich groß bin, sagt Anka, werde ich ein Kind“ (*ibidem*: 83).

Ma questi passaggi non si limitano a rendere conto del desiderio di liberarsi della madre divorandola, per scongiurare il pericolo di essere divorati da lei. Confermano altresì l’immagine della madre-cocodrillo, che, come insegna Lacan, rivolge le fauci sia all’esterno (verso la figlia appunto) che all’interno. E’ la madre che divora la donna, perché non riesce a soddisfare il suo desiderio se non nell’essere madre. In *Die Auswanderung* si opera il capovolgimento già visto in *Meine Geburten*: se lì la figlia si proponeva di diventare la madre della madre, qui è evidente come sia il figlio a generare l’identità della madre. Questa cade sulla testa dell’uomo come un sasso dal cielo e gli procura un buco dal quale fuoriesce tutto ciò che egli aveva dentro di sé (evidente il significato di annientamento operato dalle madri sui figli). Perciò non può dare spiegazioni sull’accaduto ai medici (i due sono stati portati in ospedale), nonostante la donna, interrogata circa la sua identità, continui a rispondere di interrogare il figlio. Poiché per l’uomo non c’è più nulla da fare, i medici si limitano a dargli da mangiare, poi lo lasciano andare via. “Die Mutter soll dann noch lange gelebt haben. In einem leeren Zimmer. Sie hatte sich einen Zettel um den Hals gehängt: Ich heiße Mutter. Bitte lassen Sie mich nicht allein!” (*ibidem*: 62). La madre concepisce se stessa solo in quel ruolo. Non ha nome, infatti, si chiama semplicemente “Mutter” e non può stare sola. Il figlio dunque genera la madre nel senso che ella ne ha necessità vitale per esistere ai suoi stessi occhi. Anche dopo che egli se n’è andato, ormai corpo vuoto, privo di personalità, ella non rinuncia a pensare se stessa come madre e in quanto tale si propone a sé e al mondo, attraverso il cartello che si è messa al collo. La potenzialità annientatrice dell’amore materno viene espressa in modo terribilmente lapidario dalla ragazzina nel secondo romanzo: “Vor allem starb ich an meiner Mutter” (Veteranyi 2002: 74).

5. La violenza e l’assurdo

Forse è per la consapevolezza della violenza implicita nel rapporto madre-figlia, che quest’ultima rifiuta l’idea di avere figli (Veteranyi 1999: 62-63).¹⁰ Ciò non implica l’aspirazione ad una vita ascetica, tutt’altro: l’eccesso di protezione genera per contrasto un forte e soprattutto violento desiderio sessuale, che induce la ragazzina a non opporre resistenza all’abuso da parte di un uomo sposato, cattolico e padre di famiglia (*ibidem*: 163-164) e ad esprimere l’inquietante brama di essere violentata da due uomini contemporaneamente: “Mich hat noch nie ein Mann am richtigen Ort berührt. Ich denke an nichts anderes. Ich will von zweien gleichzeitig vergewaltigt werden” (*ibidem*: 143).

¹⁰ Ancora più significativo VETERANYI (1999: 117-119), dove per ben 48 volte ripete la frase “Und Kinder will ich keine”.

Chiaramente, l'espressione di simili desideri repressi è diretta contro la madre iperprotettiva (Epper 2000), garante della verginità della ragazza (Veteranyi 1999: 140),¹¹ e mette in luce la violenza delle pulsioni interiori della bambina. Violento è il padre, che picchia la madre e fa a pugni con altri uomini, perché viene da una terra nella quale le risse sono all'ordine del giorno (*ibidem*: 46-47); violenti sono i filmini che gira (*ibidem*: 108); violenti i giochi delle due sorelle nell'istituto svizzero (*ibidem*: 103).

Violento è anche il racconto del bambino che cuoce nella polenta, al quale si ispira il titolo del primo romanzo. Lo spettacolo circense prevede, come già ricordato, che la madre stia appesa per i capelli alla cupola del tendone; poiché la figlia teme che ella possa precipitare, la sorella maggiore, per calmarla, le narra la storia del bambino che cuoce nella polenta, con la speranza di cacciare la sua apprensione creando una paura maggiore. Benché affermi che questo non serve a nulla, la protagonista continua a pensare alle ragioni per cui il bambino finisce nel calderone, così questo nucleo narrativo essenziale (la sorella non fornisce ulteriori spiegazioni) si arricchisce di nuovi, agghiaccianti particolari: il bambino finisce nella polenta per un incidente, oppure muore e viene poi cucinato da Dio (*ibidem*: 74); oppure subisce questa terribile sorte come punizione per avere, a sua volta, torturato e mangiato altri bambini (*ibidem*: 94), o per aver trafitto il volto della madre con un paio di forbici (*ibidem*: 115); il bambino ha uno scheletro di cane e il potere di trasformare in scheletro chiunque lo guardi (*ibidem*: 136). Quando il suo cane Bambi è triste, la ragazzina ricorre allo stesso stratagemma usato dalla sorella e gli narra la storia del bambino che cuoce nella polenta (*ibidem*: 135). Alla fine del romanzo, è Dio stesso, che compare in un film girato e interpretato dal padre, a mangiare polenta. E' un Dio triste, un Dio straniero, che vaga di paese in paese (*ibidem*: 188). Come osserva Felix Epper, autore di un ritratto di Aglaja Veteranyi basato su un colloquio personale con la scrittrice, nella vicenda del bambino che cuoce nella polenta si alternano e scambiano i ruoli della vittima e del carnefice (Epper 2000), esattamente ciò che avviene nell'ambivalente relazione tra madre e figlia, anche se il capovolgimento dei ruoli in quel caso è solo auspicato.

La violenza che innerva tutti gli scritti di Aglaja Veteranyi è accentuata dalle scelte stilistiche. Il suo è un linguaggio asciutto, essenziale, privo di abbellimenti ed estremamente diretto. Un linguaggio "forsch und frech" (Mazenauer 2002), "poetisch und fantasievoll, aber nie süßlich" (Epper 2000). E' il linguaggio dei bambini, che non conoscono giri di parole, che sanno andare al cuore delle cose. E proprio quest'assenza di perifrasi rende tanto più crudele la realtà che viene emergendo dai testi. La realtà di fuggitivi da una dittatura, della promessa di felicità tradita all'estero, del drammatico crollo delle illusioni e dello scontro con l'emarginazione, dell'impossibilità di esprimersi, della povertà e del complesso rapporto con il passato. La narrazione si fa a tratti quasi fiabesca, ma poi l'illusione

¹¹ Va tuttavia sottolineato che, nonostante si faccia carico della difesa della purezza virgine della fanciulla, la madre non esita a farla ballare seminuda nei varietà per soddisfare il (proprio) desiderio di farne una ricca diva del mondo dello spettacolo (VETERANYI 1999: 141).

viene rotta mediante l'inserimento di un particolare raccapricciante o tremendamente violento, del tutto inatteso. D'un tratto svanisce il sorriso dal volto del lettore:

Die Geschichte von Onkel Petru war unsere Lieblingsgeschichte. Sie wurde bei jeder Gelegenheit erzählt und ausgeschmückt.
Seit wir wieder Kontakt zu den Verwandten aufnehmen konnten, schickte uns Onkel Petru Briefe und Glückwünsche. Er zeichnete meine Mutter als Japanerin, der Tante schickte er Winterlandschaften und mir die Schwäne im Park. Und manchmal schickte er uns einen Zahn, der ihm ausgefallen war oder den man ihm rausgeschlagen hatte.
(Veteranyi '2002: 93)

Anche l'elenco dei giochi delle bambine rompe le aspettative del lettore:

Meine Schwester und ich haben unsere eigenen Spiele.

Ich steige auf ihre Schultern und lasse mich auf die Kieselsteine fallen.
Sie trinkt Wasser aus dem Kuhtrug.
Ich lege Erde in mein Butterbrot.
Sie klemmt sich den Finger in der Tür ein.
Ich kratze mich, bis ich blute.
Sie reißt sich eine Handvoll Haare aus.
Ich lasse mich rettlings auf eine Stuhlkante fallen.

Wir wollen ins Spital. (Veteranyi 1999: 103)

Si potrebbe pensare che questo linguaggio, semplice nel lessico e nella sintassi, meravigliato ed immaginifico, che proprio con la sua laconicità, con l'assenza di perifrasi e di sovrastrutture concettuali e linguistiche, quasi privo di ipotassi, rende tanto più cruenta le immagini evocate, in certa misura riproduca le competenze linguistiche della bambina. Tuttavia, non si spiegherebbe la permanenza dello stile in *Das Regal der letzten Atemzüge*, seguito di *Warum das Kind in der Polenta kocht*, in cui la bambina è cresciuta, nonché nei racconti. Non soltanto Aglaja Veteranyi mantiene la narrazione in prima persona, avvertita come necessaria pur dopo il tentativo di passare alla maggiore obiettività della terza persona (Löcher-Lawrence/Nielsen '2002: 131), bensì anche lo stile frammentario, che fa pensare nuovamente al problema della lingua straniera. Giacché fortemente connesso a questo è il tema del silenzio, della mancanza di parole, resa eloquente dalle tante pagine lasciate bianche per metà o più. D'altro canto, questo silenzio iscritto nel testo mette ancor più in evidenza i frammenti con il loro contenuto, quasi urlato, di violenza (l'urlo è accentuato dall'uso delle maiuscole).

Questa si esercita anche nei confronti delle parole in lingua straniera. Esse possono venire estorte a forza, vomitate, come nel racconto *Der Wortbändiger* (Veteranyi 2004: 10-12); altrimenti, è il corpo, a gridare (Veteranyi '2002: 24). Il mondo della bimba protagonista dei romanzi di Aglaja Veteranyi è un mondo arcaico, ancora magico, nel quale esistono individui (specialmente donne) depositari

di un sapere oscuro e segreto. La zia prediletta dalla bambina, la cui morte funge da *Leitmotiv* in *Das Regal der letzten Atemzüge*,¹² legge il futuro nei fondi di caffè (Veteranyi 1999: 60). Molte le superstizioni evocate: dal sogno in cui cadono i denti quale presagio di morte (*ibidem*: 32), alla credenza che porti fortuna, ai morti, ricevere visite di sconosciuti prima della sepoltura (*ibidem*: 60); dalla convinzione che i capelli lunghi si piantino al suolo e conducano ai defunti (*ibidem*: 128), a quella che, se ci si bagna ogni giorno, si diventa pazzi (*ibidem*: 40). Forte è la fede nel potere magico e performativo della parola: ciò che si pronuncia si avvera (*ibidem*: 129); di qui la tabuizzazione di alcuni temi (porta sfortuna parlare di morte e disgrazie, *ibidem*: 69). La linea di trasmissione di questa saggezza popolare è matriarcale, come accade ancor oggi in certe regioni del meridione d'Italia, in cui da donna a donna passa il segreto metodo per sconfiggere il malocchio. A questo mondo arcaico appartiene anche il rispetto per i morti. E' un mondo fantasioso ma nel contempo assai concreto, in cui ancora sono importanti gli odori, i sapori, i colori, e in cui il corpo, che vorrebbe parlare anche da morto (Veteranyi 2002: 48), viene personificato e prende decisioni autonome: "Nach meiner Geburt blieb ich lange kahlköpfig, ohne Wimpern und Augenbrauen, meine Haare konnten sich für keine Farbe entscheiden" (*ibidem*: 57).

In quest'universo visionario, non estraneo alla follia (Müller 1998), in cui sono frequenti le personificazioni di oggetti inanimati e di forze naturali, la fantasia della bimba desta mondi fantastici nei quali mettersi al riparo dalla crudeltà di quello reale, in cui vive in condizioni di estremo degrado morale e materiale.

6. Conclusioni: un esilio esistenziale

Probabilmente la scrittura per Aglaja Veteranyi era anche questo: un tentativo di salvezza, oltre che l'immenso piacere dell'affabulazione ("Sie liebte es, wenn sich das Leben in Geschichten einspinnen liess", Morlang 2002: 33). Salvezza, prima di tutto, da una condizione di esule che non era legata soltanto alle sue origini romene e alle labili tracce che di esse restavano,¹³ ma si elevava al piano esistenziale. Lo si comprende chiaramente nel già citato racconto *Meine Geburten*, in cui l'io narrante fornisce differenti versioni della storia della propria nascita:

Meine Geburt fand im engsten Familienkreis statt. Nur ich war anwesend. Am falschen Ort und zur falschen Zeit, anders läßt sich dieser Umstand nicht erklären.
[...] Geburt und Tod miteinander verschlungen. Wie merkt man eigentlich, daß man lebt?
[...]

¹² Vale la pena aggiungere che, poiché la bambina aveva instaurato con la zia un rapporto privilegiato, più stretto che con la madre, la sua morte favorisce ed accelera il distacco dal passato.

¹³ "Ich hatte einen Koffer voller Briefe, Fotos, Kongratulationen und Arztrezepte. / Ein Koffer groß wie ein Land" (VETERANYI 2002: 91). La Romania è dunque per lei solo una valigia piena di oggetti spediti dai parenti.

Und die dritte Version.

Meine Geburt fand überhaupt nicht statt. Ich habe das Ganze nur erfunden, um dem Tod einen Streich zu spielen. (Veteranyi 2004: 105-107)

Così Aglaja Veteranyi esprime, in modo del tutto originale, una condizione di alterità, che non è riconducibile ad alcuna delle scelte tipiche delle scrittrici svizzere¹⁴ e che si esplica su molteplici livelli: l'origine straniera, l'analfabetismo, la scelta consapevole di apprendere la scrittura e la lettura in tedesco, l'appartenenza al mondo del circo.¹⁵ L'impressione, però, è che il circo non sia racchiuso nel tendone alla cui cupola sta appesa per i capelli la madre. Aglaja Veteranyi descrive un circo più grande e vario e doloroso: il circo della vita.¹⁶

Bibliografia

- BÜRGI, C. / MÜLLER, A. / TRESCH, C. (Hg.), *Küsse und eilige Rosen. Die fremdsprachige Schweizer Literatur. Ein Lesebuch*. Zürich: Limmat Verlag 1998.
- BUSSMANN, R., «Die Fraktale des Todes», *drehpunkt. Die Schweizer Literaturzeitschrift* 114 (2002), 69-70.
- BUSSMANN, R. / ZINGG, M. (Hg.), «Aglaja Veteranyi». *drehpunkt. Die Schweizer Literaturzeitschrift* 114 (2002).
- DAVIES, D. J., *Morte, riti e credenze. La retorica dei riti funebri*. Torino: Paravia 2000.
- ENDL, Th. / BRÖMME, B. (Hg.), *Mutters Tochter/Vaters Sohn oder Wie ich meine Eltern kennenlernte*. Leipzig: Reclam 2001.
- EPPER, F., «Solange ich verletztlich bleibe, kann ich weiter schreiben», <<http://www.felu.ch/portrait1.html>> [16/12/2009].
- FATTORI, A., «Autrici svizzero-tedesche contemporanee: identità personale e identità nazionale nella narrativa dai tardi anni Ottanta ad oggi», in: FIORENTINO, F. / STOCKER, G. (Hg.), *Letteratura svizzero-tedesca contemporanea*. Napoli: Liguori 2000, 61-80.
- FIORENTINO, F., «Introduzione. Notizie su una letteratura inesistente», in: FIORENTINO, F. / STOCKER, G. (Hg.), *Letteratura svizzero-tedesca contemporanea*. Napoli: Liguori 2000, 3-28.
- FIORENTINO, F., *La letteratura della Svizzera tedesca*. Roma: Carocci 2001.
- LACAN, J., *Il Seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi*. Torino: Einaudi 2001.

¹⁴ Secondo Anna Fattori, le modalità con cui le scrittrici svizzere rappresentano la propria alterità sono riconducibili, fondamentalmente, a tre grandi categorie, tutte legate a localizzazioni spaziali: la narrazione di vicende che si svolgono all'interno delle mura domestiche, la *Reiseliteratur* e l'ambientazione svizzera (FATTORI 2000). D'altro canto, i due romanzi potrebbero essere inseriti in un filone sviluppatosi soprattutto negli anni Novanta, ma non riconducibile alla scrittura di genere: si tratta di testi di Ruth Schweikert, Zoë Jenny, Urs Widmer, Klaus Merz, Peter Weber e Guido Bachmann, che tematizzano «il confronto critico con l'infanzia e la gioventù» (STOCKER 2000: 114), per quanto Aglaja Veteranyi declini in modo del tutto personale questo tema.

¹⁵ Rudolf Bussmann definisce efficacemente la protagonista di *Das Regal der letzten Atemzüge* «eine Frau-in-vielen-Exilen» (BUSSMANN 2002: 69).

¹⁶ A rendere così affascinanti le sue opere sarebbe proprio, secondo Jürg-Peter Lienhard, il fatto che esse costringono anche chi vive «in der geordneten, behüteten Schweiz, wo man nicht mal verhungern kann», a gettare uno sguardo nell'abisso (LIENHARD 2003).

- LIENHARD, J., *Nachruf. Erschütternder Film über Aglaja Veteranyi. Aus dem Abgrund, in den Abgrund*, <http://www.jplienhard.ch/html/artikel/artikel_polenta.html> [16/12/2009].
- LINK, H. (Hg.), *Trash-Piloten. Texte für die 90er*. Leipzig: Reclam 1997.
- LÖCHER-LAWRENCE, W. / NIELSEN, J., «Nachwort», in: VETERANYI, A., *Das Regal der letzten Atemzüge*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv) 2002, 129-132.
- MAZENAUER, B., *In der Fremde zuhause*, <<http://www.culturactif.ch/livredumois/nov2002veteranyi.htm>> [16/12/2009].
- METZGER, L., *Hier Himmel*, 75 min., Deutschland: ARD/WDR/SF DRS/3sat 2003.
- MICIELI, F., «und haben fast die Sprache in der Fremde verloren», in: BÜRGI, C. / MÜLLER, A. / TRESCH, C. (Hg.), *Küsse und eilige Rosen. Die fremdsprachige Schweizer Literatur. Ein Lesebuch*. Zürich: Limmat Verlag 1998, 267-270.
- MIRTSE, A., «Der Dichter und die Worte», in: BÜRGI, C. / MÜLLER, A. / TRESCH, C. (Hg.), *Küsse und eilige Rosen. Die fremdsprachige Schweizer Literatur. Ein Lesebuch*. Zürich: Limmat Verlag 1998, 58-59.
- MORLANG, W., «Nachwort», in: VETERANYI, A., *Vom geräumten Meer, den gemieteten Socken und Frau Butter*, München: Deutsche Verlags-Anstalt (DVA) 2004, 125-133.
- MÜLLER, N., «Die geheime Schweiz. Eine Einführung», *text + kritik. Zeitschrift für Literatur* IX/9 (*Literatur in der Schweiz*) 1998, 170-173.
- MÜLLER, N., «Wer hat Angst vor der Schweizer Literatur?», in: NAGEL, R. / WALSER, R. (Hg.), *Sprung auf die Plattform. Junge Schweizer Literatur. Anthologie*, Zürich/Frauenfeld: Nagel & Kimche 1998, 9-12.
- NAGEL, R. / WALSER, R. (Hg.), *Sprung auf die Plattform. Junge Schweizer Literatur. Anthologie*. Zürich/Frauenfeld: Nagel & Kimche 1998.
- NIELSEN, J., «Aglaja Veteranyi», *drehpunkt. Die Schweizer Literaturzeitschrift* 114 (2002), 6-8.
- OSTERMEYER, U. / ZEITZ, S. (Hg.), *West-östliche Diven. Anthologie*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv) 2000.
- ROTHENBÜHLER, D., *Schweizer Literatur – im Abschied zur Stelle*, <http://www.kat.ch/weggis/w_10.htm> [16/12/2009].
- SCHIFFERLE, J., «Zwei Autorinnen sehen Fern. Aglaja Veteranyi und Herta Müller – zwei aus Rumänien stammende deutschsprachige Autorinnen im Vergleich», *Wandler. Zeitschrift für Literatur* 15 (2004), <http://www.inst.at/trans/15Nr/03_6/schifferle15.htm> [01/06/2007].
- SIMON A. (Hg.), *Das NETZ-LESEBUCH*. Ebnat-Kappel/Berlin: Netz Press 1998.
- SORG R. / PASCHEDAG, A. (Hg.), *Swiss Made. Junge Literatur aus den deutschsprachigen Schweiz*. Berlin: Wagenbach 2001.
- STOCKER, G., «Crescere in Svizzera. Tre variazioni sul tema nella letteratura contemporanea», in: FIORENTINO, F. / STOCKER, G. (Hg.), *Letteratura svizzero-tedesca contemporanea*. Napoli: Liguori 2000, 113-132.
- TUSCHIK, D. (Hg.), *Morgen Land. Neueste deutsche Literatur. Anthologie*. Frankfurt/M.: S. Fischer 2000.
- VETERANYI, A., *Warum das Kind in der Polenta kocht*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv) 1999.
- VETERANYI, A., *Geschenke. Ein Totentanz*. Zürich: Edition P. Petrej 1999.
- VETERANYI, A., *De ce fierbe copilul in mamaliga*. Iasi: Polirom 21999.
- VETERANYI, A., *Dlaczego dziecko gotuje się w mamałydze*. Wołowiec: Czarne 31999.
- VETERANYO, A., *Por qué se cuece el niño en la polenta*. Madrid: Lengua de trapo 2001.
- VETERANYI, A., «Café Papa», *drehpunkt. Die Schweizer Literaturzeitschrift* 114 (2002), 9-11.

- VETERANYI, A., *Das Regal der letzten Atemzüge*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv) 2002.
- VETERANYI, A., *Vom geräumten Meer, den gemieteten Socken und Frau Butter*. München: Deutsche Verlags-Anstalt (DVA) 2004.
- VETERANYI, A., *Por que a criança cozinha na polenta*. São Paulo: DBA 2004.
- VETERANYI, A., *Pourquoi l'enfant cuisait dans la polenta*. Lausanne: Editions d'en bas, Paris: L'esprit des Péninsules 2004.
- VETERANYI, A., *Perché il bambino cuoce nella polenta*. Ferrara: Luciana Tufani Editrice 2005.
- WYSS, E. L., «Il nulla e baci effimeri. Lirica dalla Svizzera. Poesie di Christian Uetz e Taha Khalil», in: FIORENTINO, F. / STOCKER, G. (Hg.), *Letteratura svizzero-tedesca contemporanea*. Napoli: Liguori 2000, 133-145.