

Reduci, refoli, rivoli
Il mondo in subbuglio di Terézia Mora

Diana Battisti
Università di Macerata (<diana.battisti@unimc.it>)

Abstract

Translated so far into more than ten languages, Terézia Mora now enjoys a consolidated reputation as one of the most original voices in the fiction of the early 21st century. Within the writer's extensive body of work, the article focuses on *Alle Tage* and *Die Liebe unter Aliens*, two works that have gained particular resonance in Italy thanks to the translations by Margherita Carbonaro and Daria Biagi. However, there are references to the previous collection of short stories *Seltsame Materie* and the more recent novels. The common thread is the shared deconstruction of the concept of identity through linguistic and narrative strategies that lead to a true demolition of the very category of *Identität* with a dialogical perspective on translation as both a discipline and a life choice.

Keywords

contemporary fiction in German; plurilingual; Terézia Mora; ungarndeutsch; writing between cultures



Scomparsa la guerra, rimangono le notti, le stazioni, gli addii, le solitudini, l'indecenza della guerra, l'ipocrisia della pace, qualche amore, e tante sigarette al confine della notte. È un tentativo di trasformare in poesia quella che poesia non era.

(Moder 2019, quarta di copertina)

1. B. come Babele, B. come Berlino

Dover scegliere sempre, nonostante quella parte di dolore che ogni scelta comporta: come Edipo di fronte al trivio, lo scopre nella sua picaresca fuga dal punto d'incontro/scontro fra tre confini anche Abel Nema, protagonista del romanzo *Alle Tage* (Mora, 2004; *Tutti i giorni*, traduzione di Margherita Carbonaro, 2020 [2009]), quando ottiene miracolosamente il dono delle lingue ma in cambio perde il senso dell'orientamento, smarrendosi letteralmente e metaforicamente, faticando a ogni pagina a ritrovare la strada di casa. Gli esterni evaporano nei loro contorni, mentre acquistano peso e forma nitida, fin nel più piccolo, laido dettaglio, gli interni, con la guerra a fare da sfondo magmatico e indistinto a questa narrazione frammentata e polifonica che, come ha notato più volte la critica, si arricchisce del lavoro di Terézia Mora come traduttrice dall'ungherese al tedesco. In particolare, nel caso di *Tutti i giorni* si riflette *Harmonia Caelestis* di Péter Esterházy con le sue sperimentazioni e la narrazione non lineare con evidenti effetti stranianti (Rényi 2021). La contiguità temporale dei due lavori può essere rintracciata nell'impegno profuso da Esterházy nel collocare la propria narrativa all'interno di un costante contributo al ripensamento delle tradizionali tecniche compositive, coerentemente con la scelta di riflettere i profondi mutamenti e conflitti che hanno interessato la storia e la vita civile e politica ungherese degli ultimi decenni, percepite anche da Mora nella loro naturale interazione con altre culture centro-europee. Anche nel cercare un proprio linguaggio allusivo e corrosivo nei confronti del conformismo politico, Mora sembra aver interiorizzato la lezione del grande scrittore-matematico di Budapest, con la sua critica alla finta serietà del potere e a una tradizione letteraria aulica che sembra prendersi troppo sul serio – critica, si badi bene, intesa non in senso derisorio o autocommiserativo, ma costruttivo e liberatorio,

perché in entrambi è profondamente radicata la visione della letteratura come messaggera di libertà.

L'autrice nasce nel 1971 a Sopron, città di confine (come la S. di *Tutti i giorni*) nell'Ungheria nordoccidentale, in una famiglia della minoranza linguistica tedesca e vive a Berlino dal 1990¹. Fin dai suoi esordi letterari nel 1999, Terézia Mora sceglie il tedesco come lingua della sua scrittura, pur avendo sviluppato la competenza attiva della lingua materna solo durante il liceo – lingua a cui comunque era stata esposta fin dalla nascita; mentre si attiva parallelamente anche come traduttrice dall'ungherese, l'autrice, come la critica ha già sottolineato, rifiuta decisamente tutte le etichette di appartenenza etnica, territoriale, linguistica come anche quella di scrittrice migrante, che via via le vengono proposte o affibbate²; come luogo del suo trasferimento non indica la Germania ma specificatamente Berlino, uno spazio di libertà che secondo Eva-Maria Thüne sembrerebbe ben corrispondere alla sua concezione dinamica della lingua: non solamente passaggio tra le lingue «bensì il passaggio tout court» (Tatasciore 2009b, 11).

In *Tutti i giorni* in quel valico si trova un disertore, in fuga da quella stessa violenza in cui ricadrà anche nella sua nuova vita di traduttore: Abel Nema, nome parlante su cui già è stato scritto molto, dal suo cognome Néma con l'accento sulla 'e', che in tedesco non esiste ma che indica il 'muto' in ungherese, al biblico Ábel, che è quasi Bábel e se si vuol proseguire il gioco onomastico, si arriva al nome Néma Béla o anche al cantilenante «Némabéla» (Rényi 2021). Ma in lingua croata e in serbo *nema* significa 'non c'è', indica un'assenza: anche quando compare, Nema parla pochissimo e sembra sottrarsi a ogni tentativo altrui di afferrare la sua essenza, che forse risiede proprio nella sua negazione. Di cittadinanza ignota ma presumibilmente jugoslava, mezzo ungherese, forse di Vojvodina, il protagonista si trova apolide poco dopo la maturità. In fuga, prima ancora che dalle bombe,

¹ A 19 anni Mora si trasferisce a Berlino per studiare Lingua e Letteratura Ungherese e Discipline Teatrali, scrivendo più tardi anche sceneggiature come *Die Wege des Wassers in Erzincan*, che nel 1997 ottiene il Würth-Literaturpreis.

² Nonostante alcuni tentativi di gettarla nel calderone della *Migrantenliteratur*, Mora si è imposta fin dai suoi esordi come una delle voci più rappresentative della Germania contemporanea, per poi vedere questo riconoscimento definitivamente ufficializzato nel 2013 con il Deutscher Buchpreis (Biagi 2017, 135).

da un amore non corrisposto per Ilia Bor, il suo compagno di scuola e di *flâneries*, Abel prosegue da solo il suo viaggio esistenziale e a piedi, con treni, taxi, furgoncini sgangherati, attraversa l'Europa, con continue interruzioni, cambi di traiettoria e imprevisti, eventi che lo trascinano come un detrito portato dai gorghi di un fiume impetuoso, senza che lui opponga alcuna resistenza.

Uno dei nuclei del romanzo, che riprende dai racconti di *Seltsame Materie* (1999) la riflessione sulla capacità di linguaggio dell'uomo nelle condizioni di panico e violenza in cui è costretto a vivere (Tatasciore 2009b, 49), si annuncia fin dalla scelta del titolo *Alle Tage*, citazione della nota poesia omonima di Ingeborg Bachmann del 1953, in cui la guerra assurge a status permanente mondiale, *Dauerzustand* quotidiano da cui si è eclissata ogni parvenza eroica. Anche in Mora non siamo di fronte a una guerra precisa. I Balcani incombono continuamente, accennati e sempre con un filtro di reticenza, con l'iniziale della città di S. (Sarajevo? Sopron? Sombor? Srebrenica? Un misto di tutti questi e di altri luoghi?) e di quella di B., babelica simil-Berlino dai tratti squisitamente letterari, come due punti di un ipotetico percorso che va da un punto A a un punto B. Ipotetico, sì, perché il romanzo ha una struttura circolare in cui punto di partenza e d'arrivo coincidono e perché dei dieci anni che Abel Nema trascorre nella fantasmagorica metropoli di B., veniamo a sapere ben poco e in maniera volutamente confusa, con continui salti temporali e cambi di prospettiva. All'inizio delle sue avventure, al protagonista accade un «miracolo che ha in sé i caratteri della pentecoste e del trauma bellico» (Occhini 2023, 182): a seguito dell'esplosione di un bollitore elettrico, Nema entra in coma per tre giorni, durante i quali la sua materia grigia si rimescola in una sorta di big bang su scala ridottissima, con il risultato che al risveglio può inspiegabilmente padroneggiare dieci lingue, inizialmente mischiandole, poi gradualmente con maggiore consapevolezza, tramite un assiduo lavoro nel laboratorio linguistico dell'Università. La «pentecoste postmoderna» (Biagi 2008, 84) che, come quella neotestamentaria, vede al centro un evento di fuoco, stavolta non si fa però portatrice dello Spirito Santo, il dono del Cristo risorto che si posa sulla prima comunità in forma di lingue di fuoco: il suono di vento impetuoso, che fa da colonna sonora al miracolo pentecostale, si sostituisce nell'incidente di Abel Nema a un fischio acuto

che precede il blackout; il fenomeno della glossolalia degli apostoli che, ripieni di Spirito Santo, quando parlano si fanno comprendere da persone di tutte le nazioni, in quanto chi li udiva sentiva parlare ciascuno nella propria lingua, in *Tutti i giorni* si trasforma in effetto concentrato tutto su una sola persona, che paga questo suo essere un prescelto con la parziale amnesia dei ricordi d'infanzia, della *Muttersprache* e con la perdita del senso dell'orientamento.

Abel resta ambiguo e inafferrabile, duplice come lo stesso dono che ha inaspettatamente ricevuto: da una parte, infatti, questo è inteso come gratuità, gesto incondizionato, dall'altro invece il dono diventa vincolo sociale (Tagliapietra 2002). Jean Starobinski ha preso in esame il dono asimmetrico, quello dell'elemosina, della carità, della beneficenza, del tributo e dell'omaggio, che celerebbe l'arroganza del donatore e l'umiliazione del ricevente (Starobinski 1994, 27); tale doppiezza si legherebbe anche all'associazione dell'idea di dono (l'inglese *gift*) a quella di veleno (il tedesco *Gift*), poiché avvelenati sono i doni in miti fondatori occidentali come il fuoco di Prometeo e il vaso di Pandora, fino alla mela di Paride e al cavallo di Troia di omerica memoria (Tagliapietra 2002): quello che agli occhi del donatario può apparire a prima vista come un dono magnifico, altro non è che causa di male e di umiliazione.

È stato sottolineato come un altro effetto collaterale del miracolo di Abel Nema sia la frattura che si viene a creare fra lingua come organo di linguaggio e come organo di senso (*Zunge*) che diventa insensibile al gusto proprio quando può memorizzare tutto il memorizzabile per produrre e riprodurre alla perfezione più lingue (*Sprachen*). A queste due funzioni della lingua se ne affianca un'altra: il suo farsi luogo, dissociandosi da un rapporto concreto e immediato con il mondo, offrendosi come «luogo alternativo alla concretezza di un territorio in cui trovare le proprie radici» (Tatasciore 2009b, 16).

Abel drehte, so leise wie möglich, den Bissen in seiner Mundhöhle um. Er hatte es vorher schon zu ahnen begonnen, aber nun war es definitiv: Irgendwas stimmte nicht mit seinem Geschmackssinn. Alles schmeckte wie eine kalkige Tapete. Der Kaffee wie zu heißes Wasser, bei dem Zuckerwürfel, den er extra in

den Mund nahm, war *etwas* da, aber es blieb diffus, er hätte nicht sagen können, dass das *süß* war. (Mora 2004, 89)³

Mentre la lingua si fa asettica e Abel sembra mutare in un *homme-machine* parlante che non sente fame, non si ubriaca e non dorme più del minimo necessario a sopravvivere (Rényi 2021), le neuroscienze iniziano a studiarlo come caso clinico e un manipolo di accademici nella città di B. ripete tristi banalità. La *Nachtbar* «Klasmühle», nome tradotto da Margherita Carbonaro con un suggestivo «Mulino dei Matti», in *Tutti i giorni* sembrerebbe l'unico luogo in cui i corpi si parlano e in cui le parole hanno un corpo. Scopriamo che è in questo fatiscente night club che passa le sue notti Abel, perlopiù in disparte, osservando quel che accade intorno a lui, incontri pulp e promiscui, talvolta portandosi a casa qualche coppia o qualche ragazzo conosciuto sul posto, come scopriremo più tardi nel corso del romanzo. Anche in *Das Ungeheuer*, secondo volume della trilogia di Darius Kopp⁴, personaggio speculare e per certi versi complementare ad Abel Nema, Terézia Mora si addentra in zone d'ombra nelle terre solitarie del lutto, convinta com'è che si possa scrivere di tutto, perché «la carta è paziente, lo sappiamo, ci si possono scrivere sopra cose tremende che non diremmo mai» e perché «scrivere è una continua lotta con il dicibile – ma è anche il nostro compito. Che appunto non sta nel confezionare al meglio una qualche trama» (Biagi 2021)⁵.

³ Traduzione di Margherita Carbonaro: «Abel si rivoltò nella cavità della bocca il boccone, il più silenziosamente possibile. Aveva già cominciato a sospettarlo, ma adesso era definitivamente certo: qualcosa non andava col suo senso del gusto. Tutto aveva un sapore come di carta da parati e calce. Il caffè sapeva di acqua calda, e nella zolletta di zucchero che si mise apposta in bocca c'era qualcosa, ma rimaneva indefinito, non avrebbe potuto dire che era dolce» (Mora 2020, 104).

⁴ Della trilogia di Darius Kopp fanno parte *Der einzige Mann auf dem Kontinent* (2009), *Das Ungeheuer* (2013), *Auf dem Seil* (2018); una recente chiave di lettura dei tre romanzi è quella che vede il ricorso al tema cristiano dell'accidia come motivo che in Mora si legherebbe alla critica alla società dei consumi. In particolare, attributi dell'accidia come la spossatezza, la noia e il «cumulative overwhelming» (Cosgrove 2021) si ripresentano come delle costanti che abbiamo già avuto modo di osservare in *Tutti i giorni* e in *L'amore tra alieni*.

⁵ <<https://www.minimaetmoralia.it/wp/letteratura/come-mettere-i-personaggi-nei-guai-senza-farli-morire-intervista-a-terezzia-mora/>> (12/2023).

Nella decostruzione della trama e della forma-romanzo, *Tutti i giorni* mette in gioco il concetto stesso di identità, riflettendo un lungo percorso di analisi portato avanti negli ultimi quarant'anni nell'ambito degli studi postcoloniali e dei *Gender Studies*; recentemente sono state ricordate da Beatrice Occhini anche le teorie queer dell'identità come costruzione discorsiva e performativa, dove riprendendo Judith Butler si definisce performativo «l'insieme di rappresentazioni e categorie interpretative con cui si costruisce discorsivamente il profilo sociale degli individui, in particolare rispetto alla loro identità di genere» (Occhini 2023, 175). Nella scelta di Nema, straniero, impotente, rimasto bloccato nella sua incerta sessualità tardoadolescenziale, reduce di guerre interne ed esterne senza nome, come suo antieroe, svolge un ruolo cruciale la particolarità linguistica di Terézia Mora, la sua «capacità di organizzare il segno linguistico in maniera innovativa» (Tata-sciore 2009b, 53) in equilibrio tra due culture; lingua, letteratura e cultura ungherese entrano in scena come sottotesto, creando un *pendant* stilistico delle questioni che investono la lingua sia a livello tematico, sia sul piano lessicale attraverso i numerosi calchi dall'ungherese presenti in tedesco, sia a livello sintattico-stilistico, trasferendo elementi della grammatica e della sintassi ungherese. L'idioletto di Mora si arricchisce poi di citazioni colte più o meno nascoste ed echi provenienti dal folklore, dai canti popolari ungheresi, secondo un uso già ampiamente sperimentato nei racconti di *Seltsame Materie*.

Nonostante i tanti, volutamente contraddittori indizi disseminati nei testi, che sembrano ricondurre a uno o più contesti, luogo e tempo restano vaghi affinché il lettore possa «rivolgere tutta l'attenzione ai processi interni, intimi» (Rényi 2021)⁶, allo smarrimento dei personaggi che, come nei racconti in *Die Liebe unter Aliens* (Mora 2016; *L'amore tra alieni*, traduzione italiana di Daria Biagi, 2021), sono in continuo movimento, figure impossibili di un *perpetuum mobile* (come recita il titolo del terzo racconto della raccolta) votato al fallimento. Ma forse appunto in questo risiede parte della loro extraterrestrialità: se nei sistemi terrestri le cause dissipative dovute a resistenza dei fluidi, attriti o consimili sono sempre presenti, non lo stesso avviene nei sistemi fisici di dimensioni grandissime o piccolissime

⁶ <<http://www.flaneri.com/2021/04/12/tutti-i-giorni-mora-intervista/>> (12/2023).

in confronto a quelle umane. L'alieno per Mora è prima di tutto un *outsider* alle prese con un problema di proporzioni cosmiche che deve affrontare da solo: Ella Lamb che rischia di perdere la possibilità di vivere insieme al figlioletto, il professore giapponese neopensionato che si strugge d'amore per la Dea della Misericordia, il vecchio maratoneta scippato dal ragazzino in «Fisch schwimmt, Vogel fliegt» (Pesce nuota, uccello vola), sono tutti sull'orlo del collasso, ma come dal fondo del vaso di Pandora, è da lì che proviene anche un inatteso barlume di speranza. Ed è in questo frangente particolare che li riprende per mostrarceli lo sguardo telescopico di Mora, evidenziando le spruzzate caotiche di gas, polvere e stelle innescate da immense forze gravitazionali che tendono a unire tutte le storie in una sola galassia narrativa.

2. *I would prefer not to*, ovvero della giusta distanza

Se è vero che la dimensione etico-estetica della lingua rappresenta una particolarità della poetica di Mora (Tatasciore 2009a, 2009b), del tutto peculiare è, all'interno di questa poetica, il modo estremamente duttile in cui la voce narrante riesce a empatizzare con i personaggi e allo stesso tempo a guardarli con ironia, a dipingerli come se fossero fisicamente liberi (Biagi 2021). Cambiare punto di vista, tempo verbale all'interno di una stessa frase significa per Mora avvalersi dell'agilità della lingua ungherese, che non prevede neanche un ordine fisso per le parole e che consente una distanza con la materia narrata che forse non è così profonda come lo è per la lingua tedesca (Tatasciore 2009b, 71).

Nella questione della distanza, la critica a proposito di *Tutti i giorni* ha intuito un legame sotterraneo tra Abel Nema e *Bartleby*, lo scrivano, un parallelismo ricco di implicazioni filosofiche (Chiarloni 2008): come il personaggio creato dalla penna di Melville, Abel Nema «avrebbe preferenza di no», si tiene a distanza e usa la propria passività come unico appiglio esistenziale, restando insondabile nei suoi silenzi e nel suo non-esserci. Questo romanzo lo si potrebbe pensare come un tentativo di impadronirsi del proprio tempo, qui, adesso, per far sì che il giorno e la notte, *tutti i giorni*, diventino un corpo unico. Chi come Nema e come la narratrice del racconto «À la recherche», dottoranda ungherese a Londra in fuga come Nema dal

fantasma di un perduto amore, tira le redini nei confronti dell'attivismo e risponde all'ansia, alla corsa continua e affannosa dietro alle cose, con la sua atarassica solitudine, è un alieno, un rappresentante di una costellazione di «personaggi vivi, imprevedibili, irriducibili a simboli, alla barbarie normativa dell'interpretazione» (Janczer 2021a).

«Chi non va allo stesso ritmo degli altri sembra sempre un po' tagliato fuori, ma il punto è: ha più ragione chi continua a correre?» si chiede Mora in un'intervista (Biagi 2021), esprimendo al contempo amore per le sue creature letterarie giunte al punto di non poter o voler più mentire a sé stesse né al mondo, senza fornire tuttavia a chi legge risposte rassicuranti o limitanti su cosa ne sarà poi di questa conquistata consapevolezza.

Anche in *L'amore tra alieni* i protagonisti ricordano da vicino il Bartleby melvillianiano per la loro improduttività, come Tim e Sandy nel racconto eponimo in cui cercano di raggiungere il mare, aiutati solo dalla «fata madrina» Ewa che al buon senso imprenditoriale finisce per preferire quello genitoriale (Janczer 2021b). Ma più ancora del tema della genitorialità, che pur si riaffaccia insistentemente nelle pagine di Mora, nei suoi «alieni» è l'insorgere di una stanchezza esistenziale e performativa a fare da *trait d'union* tra i racconti della raccolta, istantanee di schegge fuoriuscite dalla società dello sfruttamento globale, della prestazione fino alla consunzione, del solitario ma universale *burnout* che logora la *recherche* di Zsófia/Sophia, impantanata nei suoi vaghi e incomunicabili *Threshold Studies* nel già citato racconto che la vede protagonista e narratrice in prima persona.

Se in *Tutti i giorni* una sorta di sintesi dei vari motivi che attraversano il testo è offerta dal capitolo «Delirium», dove tra allucinata autoanalisi e autoprocesso kafkiano il traduttore-traditore fa i conti con il costo psichico della sua non appartenenza (Chiarloni 2009), nei racconti di *L'amore tra alieni* l'inciampo linguistico dell'escluso e la sua orfanità non si ricompongono in una domanda univoca. Abel Nema, in un finale tutt'altro che pacificato, diventa ameba, ultimo atto di quel suo pallido rifiuto, la sua non-preferenza melvillianiana che scatena la collera e la violenza di chi gli gravita intorno: riuscirà a ripetere sempre e solo «Es ist gut» (tradotto da Carbonaro con «Va bene»). Lo sciopero umano (Tiqqun 2001), di Nema come di Bartleby, è uno sciopero fatto di gesti vuoti e di parole inutili, che in un ostinato mutismo mette in crisi le convenzioni sociali più inaffrontabili, senza riuscire

a comunicarsi e sfociando quindi in tragedia privata. Gli altri si sentono ignorati e disprezzati dallo scrivano come dall'interprete, si credono vittime di una inqualificabile e indefinibile ingiustizia, minacciati dalla loro devirilizzazione; Bartleby muore in prigione, Nema non muore – questa sarebbe stata una soluzione troppo a buon mercato per Mora (Biagi 2021) – ma il suo talento viene mutilato, la sua voce zittita, la sua fuga diventa esilio mentale, il suo dolore viene sedato, il segreto incondizionato della sua alterità è sigillato.

Dunque, nel finale sembra confermarsi quel fenomeno di «deteritorializzazione» del corpo, in particolare della bocca e della lingua, «in perenne ricerca di un luogo suo» (Tatasciore 2009b, 13) che già prima del pestaggio che apre e chiude il «caso Nema» non può più nemmeno sopportare né supportare l'affollato paesaggio linguistico che la abita. Abel è già saturo con l'acquisizione della decima lingua, che coincide con l'inizio della fase di rigetto, espresso nel testo con immagini molto esplicite di vomito, rigurgiti, momenti che esprimono un disagio nel gestire e formare le parole, assimilate a bocconi mal digeriti (ivi, 123). Mora sembra qui ricollegarsi al filo di una riflessione vastissima, sviluppata all'interno del dibattito filosofico fra XIX e XX secolo sull'essenza e il ruolo del linguaggio, su cui si sono espressi, tra gli altri, Nietzsche, Wittgenstein e Mach, e che ha un suo punto di riferimento fondamentale nel *Chandosbrief* (1902) di Hofmannsthal; solo che Lord Chandos, cui le parole si sfacevano in bocca come funghi ammuffiti, attraversa il discorso della scepsi linguistica per arrivare paradossalmente al trionfo della parola, tentando di rintracciarne fondamenti e presupposti aspira alla sua forma più alta e significativa, a un orizzonte di totalità che invece in Mora non è dato. Semmai, negli interstizi senza nome sparsi tra città-labirinto, il bisogno di consolazione dei personaggi trova un appiglio negli elementi naturali e negli spazi verdi non toccati dall'urbanizzazione selvaggia, «un albero, un prato, un giardino, spazi non antropizzati che permettono all'essere umano che li contempla di sfuggire alla dimensione antropica della stanchezza» (Janczer 2021b).

Il linguaggio è lo strumento principale per mettersi in comunicazione con gli altri, e la capacità di usarlo nasce ancor prima delle parole, come si può osservare nel primo semestre di vita, nella fase dei vocalizzi, e nelle ultime pagine di *Tutti i giorni* è a questo stadio che sembra tornare Nema.

Culmine del processo decostruttivo della dimensione identitaria (Occhini 2023, 183), la fine di Abel resta un enigma per i lettori, come del resto la sua identità, anche dopo l'ellittica confessione contenuta nel suo *Delirium, stream of consciuosness* scaturito dall'assunzione di funghi allucinogeni. Nello studio citato, Occhini riflette sul complesso di significati e prospettive sintetizzato nel termine *Identität*, asse centrale nel recente sviluppo della letteratura e della ricerca in lingua tedesca. Nella sua funzione di figura estetica, principio critico e categoria del *Literaturbetrieb*, il concetto di identità, paradossalmente mai identico a sé stesso, nelle sue elaborazioni teoriche più recenti si apre a nozioni di fluidità e ibridazione difficili da traslare in un approccio analitico. Si affacciano, sì, i traumi del passato, la guerra e il rifiuto amoroso, insieme agli aspetti più complessi del sé e a un apparente abbozzo di *coming out*:

Um ehrlich zu sein, bin ich schwul, sage ich zu meinem Vater, als ich ihn nach zwanzig Jahren wiedersehe. Ich lerne die Knaben in einem gewissen Etablissement kennen oder auf der Straße. (Mora 2004, 369)⁷

Sono solo frammenti identitari, accenni che non scalfiscono l'inconoscibilità del protagonista. La scarna fissità del suo aspetto si compone di pochi elementi ricorrenti: i capelli neri, gli occhi azzurri, il pallore spettrale e la figura longilinea, l'abbigliamento sempre uguale, con l'enorme cappotto nero che dopo il martirio subito dalla banda di ragazzini rom lo renderà simile a un pipistrello appeso a testa in giù; questi attributi fissi, insieme alle situazioni assurde da cui esce sempre più malconco, conferiscono ad Abel Nema un'aura iconica quasi fumettistica (Zangrando 2010). Vengono in mente le strisce di Aleksandar Zograf (1999, 2001), opere pionieristiche di giornalismo grafico che descrivono la deflagrazione e le attuali implicazioni delle guerre jugoslave, rappresentando lo sgomento di fronte alla guerra e la condizione di clandestinità. Anche il personaggio di Kinga, l'improbabile «madrina» del secondo battesimo con la grappa di Abel/Abelard, colei che più di tutti coglie l'aspetto monacale (oltre che maniacale) del traduttore, col suo inconfondibile grido di battaglia «KURVÁK, GEBT MIR WAS

⁷ Traduzione di Margherita Carbonaro: «A dire il vero sono gay, dico a mio padre quando lo rivedo dopo vent'anni. Conosco i ragazzi in un certo locale o per strada» (Mora 2020, 424).

buco nero di silenzio» (2021b), negli *Alieni* il folle corteo apocalittico non ha più un centro attorno a cui orbitare e l'elemento carnascialesco domina, sovrano incontrastato. Eppure, l'intertestualità tra i racconti non esce scalfita da questa scelta, anzi, si manifesta in maniera ancora più evidente su vari livelli (lessicale, tematico e oggettuale) con la sapiente variazione su tema e col ripresentarsi di costanti quasi ossessive, oltre che di parole chiave, in un gioco di rimandi che fa apparire tutti i personaggi collegati in un'unica *Stimmung*. In un mondo schiavo della rapidità irriflessa, della trasmissione in tempo reale e dell'eccitazione illimitata, l'evento inatteso crea una rottura dell'automatismo nel rapporto del singolo con il mondo. In quell'accadere si affaccia un tempo altro, sospeso, estraneo, esitante, il tempo dell'evento «alieno». Ciò che Mora costruisce è un'architettura complessa, quasi escheriana, in cui possono coesistere molteplici prospettive.

3. Con la guerra dentro

Er lernt Ton um Ton, analysiert Frequenzzeichnungen, wühlt sich durch die Codes der Lautschrift und färbt sich die Zunge schwarz, um die Abdrücke zu vergleichen. Auf die dauer schmeckt das wie Strafe. Als hätte man Tinte oder Waschpulver gegessen. Da wird einem die Bezeichnung Labor erst so richtig vor Augen geführt, Technik ist primär, Mensch ist sekundär. (Mora 2004, 100)⁹

La deterritorializzazione della lingua nell'opera di Mora, fin dai racconti di *Seltsame Materie*, in *Tutti i giorni* si collega a una dimensione apertamente conflittuale non solo sul piano tematico ma anche su quello linguistico, dove il problema non è il contrasto «tra una L1, L2, L3...», ma con la lingua tout court» (Tatasciore 2009b, 97). La bocca deterritorializzata viene trasformata da Abel Nema in una vera e propria macchina linguistica con tanto di inchiostro sulla lingua per poter rilevare la corretta articolazione dei suoni (ivi, 102). Sembra qui entrare in gioco il magistero di Franz Kafka, che

⁹ Traduzione di Margherita Carbonaro: «Impara suono su suono, analizza schemi di frequenza, impara i codici della trascrizione fonetica e si dipinge di nero la lingua per confrontare le impronte. Alla lunga il tutto sa di punizione. Come aver mangiato inchiostro o detersivo. Il labor che sta nel laboratorio diventa evidente, prima viene la tecnica, l'uomo è secondario» (Mora 2020, 119).

racconta l'esecuzione di un soldato, condannato perché si è addormentato durante il suo turno di guardia notturno, dimenticandosi di eseguire il saluto al comandante ad ogni ora della sua veglia: *In der Strafkolonie* (1919; *Nella colonia penale*, traduzione italiana di Ervino Pocar, 1970) descrive la condanna come applicazione di uno speciale macchinario, inventato dal precedente comandante della colonia penale, cui il condannato viene legato bocconi con delle cinghie e costretto a mordere un cuscinetto di feltro che gli impedirà di urlare, mentre la parte superiore del marchingegno, denominata «disegnatore», predispone in base a modelli già collaudati dal comandante una serie di aghi fissati a un «erpice», modellata secondo la forma del corpo umano, incidendo sul corpo del condannato il comando da lui non rispettato, con un'infinità di ghirigori indecifrabili. La trama del racconto, uno dei pochi pubblicati da Kafka in vita, è nota; ciò che interessa rilevare è la vicinanza tra i Tropici di Kafka, luogo della extraterritorialità *par excellence* (Latini 2012, 293), e la giungla d'asfalto in cui si ritrova catapultato Abel Nema, scenario in cui convivono tecnica e barbarie. Anche l'illeggibile impassibilità dell'esploratore kafkiano può ricordare l'atteggiamento di Nema in *Tutti i giorni*, un misto di muto stupore, orrore e incomprensione, ma non indifferenza:

Wie lange stand er so da, kein Zeitgefühl. Irgendwann ließen Herzrasen, Übelkeit, Schwitzen und Lichtempfindlichkeit nach, *die zehnte Sprache war fertig, noch eine mehr und ich muss kotzen.*

Er wusch sich Gesicht und Hände und ging. (Mora 2004, 119-120)¹⁰

La questione delle responsabilità è tuttavia complessa: se l'ontologica alterità di Nema ce lo fa sentire come vittima del suo mondo, la fuga in una lingua del distacco sembra invece indicare una sua colpa in quanto parlante, condensata nel fattore lingua (Tatasciore 2009b, 146): la lingua non è la causa della *Fremde* o della extraterritorialità dei personaggi di Mora, piuttosto come essi è vittima e insieme corresponsabile della violenza.

¹⁰ Traduzione di Margherita Carbonaro: «Non sapeva più da quanto tempo fosse lì. A un certo punto batticuore, malessere, sudore e sensibilità alla luce scomparvero, la decima lingua era ormai a punto, ancora un'altra e mi verrà da vomitare. Si lavò mani e faccia e uscì» (Mora 2020, 140).

Terézia Mora non conclude mai le vicende in cui restano invischiati i suoi personaggi, le lascia sempre aperte all'imprevisto e all'insperato, sospese in quel tempo-fuori-dal-tempo in cui può avvenire la rivolta contro la *performance* globale e contro la società del consumo. Al confezionamento di una trama lineare la scrittrice preferisce dar spazio e voce a ricordi e ripercorsi non spendibili, epifanie di un'umanità tanto fragile e dimenticata da risultare aliena, «grazie a una pietas autentica che arriva a trasformarsi in empatia» (Janczer 2021b). Mora alla fine ci lascia al bivio, di fronte al dramma di dover scegliere sempre, nonostante quella parte di dolore che ogni scelta comporta, ma accendendo in noi speranze sempre nuove.

Riferimenti bibliografici

- Agamben, Giorgio. 1990. *La comunità che viene*. Torino: Einaudi.
- Bachmann, Ingeborg. 2001. *Gedichte, Erzählungen, Hörspiel, Essays*. Bonn: Piper.
- . 2006. *Poesie*. Traduzione italiana di Maria Teresa Mandalari. Parma: Guanda.
- Biagi, Daria. 2017. «Un classico col fuoco ai piedi. Terézia Mora, *Gier*». In *Scrittrici nomadi. Passare i confini tra lingue e culture*, a cura di Stefania De Lucia, 135-142. Roma: Sapienza Università Editrice. URL: <https://www.editricesapienza.it/sites/default/files/5521_De_Lucia_Scrittrici_Nomadi_WEB_0.pdf> (12/2023, open access).
- . 2021. «Come mettere i personaggi nei guai (senza farli morire) – Intervista a Terézia Mora». *Minima&moralia*. URL: <<https://www.minimaetmoralia.it/wp/letteratura/come-mettere-i-personaggi-nei-guai-senza-farli-morire-intervista-a-terezia-mora/>> (12/2023, open access).
- Chiarloni, Anna. 2008. «*Alle Tage*. Krieg und Frieden im Roman von Terézia Mora». In *Eine Sprache – viele Horizonte*, a cura di Michaela Bürger-Koftis, 39-51. Vienna: Edition Praesens.
- . 2009. «Terézia Mora, *Tutti i giorni*» (Recensione). *Osservatorio critico della Germanistica*. URL: <<http://www.germanistica.net/2009/12/01/terezia-mora-tutti-i-giorni/>> (12/2023, open access).
- Cosgrove, Mary. «The slothful protest: Acedia in Terézia Mora's Darius-Kopp Trilogy and Iris Hanika's *Das Eigentliche*». *German Life and Letters* vol. 74 (2021): 47-66. DOI: <<https://doi.org/10.1111/glal.12229>>.

- Janczer, Richárd. 2021a. «*Tutti i giorni* di Terézia Mora o il nomadismo come iniziazione alla conoscenza». *Andergraund rivista*. URL: <<https://www.andergraundrivista.com/2021/08/31/2224/>> (12/2023, *open access*).
- . 2021b. «Empatie della stanchezza. “L’amore tra alieni” di Terézia Mora». *Andergraund rivista*. URL: <<https://www.andergraundrivista.com/2021/11/16/empatie-della-stanchezza-lamore-tra-alieni-di-terezia-mora/>> (12/2023, *open access*).
- Kafka, Franz. 1919. *In der Strafkolonie*. Lipsia: Kurt Wolff Verlag. Traduzione italiana di Ervino Pocar. «Nella colonia penale». In Kafka, Franz. 1970. *Racconti*. i Meridiani. Milano: Mondadori.
- Latini, Micaela. 2012. «“Una macchina particolare”: La guerra parallela di Kafka». In *Ripensare la modernità*, a cura di Giorgio Grimaldi, 293-312. Villasanta: Limina Mentis. URL: <https://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/32698/file/Latini_2012_Una_macchina_particolare.pdf> (12/2023, *open access*).
- Moder, Matteo. 2019. *Lettere da un qualsiasi esilio*. Trieste: Battello stampatore.
- Mora, Terézia. 1999. *Seltsame Materie*. Amburgo: Rowolth. Traduzione italiana di Silvia Palermo. «Strana Materia». *Testi e linguaggi* vol. 1 (2007): 242-257. [La traduzione di Silvia Palermo è solo quella del racconto omonimo, non dell’intera raccolta.]
- . 2004. *Alle Tage*. Monaco: Luchterhand Literaturverlag. Traduzione italiana di Margherita Carbonaro. *Tutti i giorni*. Milano: Mondadori, 2009; *Tutti i giorni*. Rovereto: Keller, 2020.
- . 2009a. *Moritäten/Ballata di sangue*. Traduzione italiana di Claudia Tatasciore. *Comunicare. Letteratura* vol. 2 (2009): 255-269.
- . 2009b. *Der einzige Mann auf dem Kontinent*. Monaco: Luchterhand Literaturverlag.
- . 2013. *Das Ungeheuer*. Monaco: Luchterhand Literaturverlag.
- . 2015. *Nicht sterben. Poetik-Vorlesungen*. Monaco: Luchterhand Literaturverlag.
- . 2016. *Die Liebe unter Aliens*. Monaco: Luchterhand Literaturverlag. Traduzione italiana di Daria Biagi. *L’amore tra alieni*. Rovereto: Keller, 2021.
- . 2019. *Auf dem Seil*. Monaco: Luchterhand Literaturverlag.
- . 2023. *Muna oder Die Hälfte des Lebens*. Monaco: Luchterhand Literaturverlag.
- Occhini, Beatrice. 2023. «Oltre l’identità? Decostruzione di un concetto centrale della *Germanistik* sull’esempio di *Alle Tage*». In *Il concetto di identità nei Paesi di lingua tedesca*, a cura di Isabella Ferron, Eriberto Russo, Valentina Schettino. *Lingue e*

- linguaggi* vol. 55 *Special Issue* (2023): 173-190. DOI: <10.1285/i22390359v55p173> (*open access*).
- Palermo, Silvia. «*Seltsame Materie/Strana Materia* di Terézia Mora. Nota introduttiva». *Testi e linguaggi* vol. 1 (2007): 237-241. URL: <<https://www.yumpu.com/it/document/view/51674810/mora-t-seltsame-materie-strana-materiapdf-eleaunisa>> (12/2023).
- Rényi, Andrea. 2021. «Il silenzio di un poliglotta. A proposito di *Tutti i giorni* di Terézia Mora». *Flaneri*, 12 aprile 2021. URL: <<http://www.flaneri.com/2021/04/12/tutti-i-giorni-mora-intervista/>> (12/2023, *open access*).
- Starobinski, Jean. 1994. *Largesse*. Parigi: Réunion des musées nationaux. Traduzione italiana di Antonia Perazzoli Tadini. *A piene mani: dono fastoso e dono perverso*. Torino: Einaudi, 1995.
- Tagliapietra, Andrea. 2002. «Il dono del filosofo. Il dono della filosofia». *XÁOS. Giornale di confine* vol. 1, n. 2 (luglio-ottobre 2002). URL: <http://www.giornale-diconfine.net/n_2/art_2.htm> (12/2023, *open access*).
- . 2017. *Esperienza. Filosofia e storia di un'idea*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Tatasciore, Claudia. 2009a. «Tra via di fuga e stigma: la lingua in Terézia Mora». In *I colori sotto la mia lingua. Scritture transculturali in tedesco*, a cura di Eva-Maria Thüne e Simona Leonardi (LisT, 1), 189-209. Roma: Aracne.
- . 2009b. *Con la lingua, contro la lingua. Sulla scrittura di Terézia Mora*. Roma: Aracne.
- . 2009c. «Usare la lingua è molto più delicato di quanto si creda. Intervista a Terézia Mora». *Comunicare Letteratura* vol. 2 (2009): 241-254. Il colloquio è reperibile online al link <<http://www.germanistica.net/2012/03/19/usare-la-lingua-e-molto-piu-delicato-di-quanto-si-creda-intervista-a-terezzia-mora/>> (12/2023, *open access*).
- Tiqqun. 2001. «Echographie d'une Puissance». *Tiqqun2*. 196-233. Traduzione italiana di Paola Guazzo. «Ecografia di una potenzialità», 2005. URL: <<http://isole.ecn.org/agaybologna/Tiqqun.pdf>> (12/2023, *open access*).
- Tráser-Vas, Laura. 2003. «Terézia Moras Seltsame Materie: Immigrantenliteratur oder Minderheitenliteratur?». *TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* n. 15 (2003). URL: <https://www.inst.at/trans/15Nr/05_08/traser15.htm> (12/2023, *open access*).
- Zangrando, Stefano. «Terezia Mora, *Tutti i giorni*». *Nazione Indiana*, 23 gennaio 2010. URL: <<https://www.nazioneindiana.com/2010/01/23/terezia-mora-tutti-i-giorni/>> (12/2023, *open access*).
- Zograf, Aleksandar. 1999. *Lettere dalla Serbia*. Bologna: Punto Zero.
- . 2001. *Saluti dalla Serbia*. Bologna: Punto Zero.