

DOPPIOZERO

Danilo KiÅ; , La lezione di anatomia

Alfredo Zucchi

29 Ottobre 2020

Una questione scandalosa, soggettivamente

Non câ??Ã; nel gioco radicalmente inutile della letteratura, scandalo piÃ¹ preciso e ridicolo dello scrittore allo specchio, intrappolato nella contemplazione della propria immagine. PerchÃ© proprio io?, si chiede lo scrittore in questione â?? esausto, disgustato dallo spettacolo che non puÃ² fare a meno di giudicare (lo spettacolo non riguarda la propria immagine allo specchio, ma il suo stesso sguardo tenuto ad osservarla). PerchÃ© questo dramma?, si chiede di nuovo. Ã? confuso: rapito dallâ??intensitÃ del momento, dimentica due fattori essenziali: questo non Ã il suo dramma ma il dramma di tutti; riflessa allo specchio non câ??Ã la sua immagine, ma la sua opera. La sua immagine non conta niente.

CosÃ¬, in questo ciclico esercizio di ossequio e obliterazione della vanitÃ si consuma, in condizioni normali, la relazione del nostro scrittore (che Ã appunto tutti gli scrittori) con la propria opera. Tuttavia le condizioni da cui viene fuori, nel 1978, *Ã?as anatomije* (â??La lezione di anatomiaâ?•, ancora inedito in Italia), di Danilo KiÅ;, non hanno niente di normale: lo scherno e la diffamazione, le accuse di plagio (piÃ¹ improprie che false) allâ??indirizzo di KiÅ; in merito a *Una tomba per Boris DavidoviÄ*; il risentimento smisurato (degli accusatori e dellâ??accusato); una vena di antisemitismo mascherata da colore locale (colore jugoslavo); il rifiuto categorico (da parte dellâ??accusato) dellâ??idea di adeguare la portata della letteratura ai parametri dei premi e del riconoscimento mondano (una letterale *guerra alla banalitÃ* da parte dellâ??accusato). CosÃ¬ il nostro scrittore, che in queste condizioni prende le sembianze di Danilo KiÅ;, si dispone, con un certo fatalismo (con disgusto e con un improvviso lampo di godimento negli occhi), ad affrontare lo scandalo per quello che Ã: contemplare la propria immagine, la propria opera allo specchio â?? costretto a *difenderla*.

DANILO KIŠ

La leçon
d'anatomie



traduit du serbo-croate
par Pascale Delpech

Fayard

Teoria della prosa

Una tomba per Boris Davidovič esce in Jugoslavia nel 1976. Si tratta di un testo che segna una lieve ma significativa cesura all'interno dell'opera di Kiš: chiuso il cosiddetto ciclo familiare (*Giardino, cenere; Dolori precoci; Clessidra*) Kiš si cimenta con un soggetto diverso. Il sottotitolo del libro recita «Sette capitoli di una stessa storia»: si tratta, principalmente, di vicende di ebrei che gravitano intorno agli eventi della rivoluzione russa: ognuno di essi sperimenta, sul proprio corpo, l'impennata della Storia e la successiva caduta (la soppressione della verità, l'umiliazione, la tortura: i Gulag).

Affrontare un soggetto diverso, per uno scrittore come Kiš per cui la riflessione teorica accompagna sempre, sistematicamente, la pratica della finzione significa soprattutto disporre e utilizzare procedimenti letterari diversi. Nel caso di *Una tomba per Boris Davidovič* la novità e la cesura rispetto alle opere precedenti consiste nel confronto diretto con gli strumenti metanarrativi e metaletterari che Jorge Luis Borges codifica nella forma delle biografie fittizie. Ricordiamo che *Storia universale dell'infamia* di Borges appare in Jugoslavia all'inizio degli anni settanta e che Kiš legge per la prima volta l'autore argentino in quella circostanza («La coscienza di un'Europa sconosciuta», in *Homo poeticus*, Adelphi, 2009, p. 260). Questi strumenti (che Borges codifica, ripetiamo, non inventa) illuminano in modo inedito un conflitto essenziale che riguarda la pratica della finzione: la relazione tra documento e invenzione. Questo conflitto, in Borges, si sintetizza in una figura precisa: la citazione.

La funzione della citazione come procedimento letterario, formalizzata da Borges in vari punti della sua opera (nel modo forse più limpido e radicale in Pierre Menard, autore del Chisciotte, in *Finzioni*, Adelphi, 2003), consiste principalmente nella creazione di un legame biunivoco tra documento e invenzione (e in senso più ampio: tra realtà e finzione, tra Storia e immaginazione), un legame ambiguo, di reciproca dipendenza, un motore di dubbio: questo è il suo effetto primario e più lampante. Ce n'è un altro, tuttavia, più sottile ed elementare, ed è forse quest'ultimo a richiamare maggiormente l'attenzione di Kiš quando si appresta a scrivere *Una tomba per Boris Davidovič* (diverso è il discorso per la sua ultima opera, *Enciclopedia dei morti*). Scrive Kiš in *As Anatomije* che l'utilizzo della citazione, vera o falsa che sia, in un soggetto letterario a tema storico, aumenta l'effetto di verità del testo. Ma un soggetto che si propone di indagare gli orrori dei campi di sterminio o dei Gulag ha davvero bisogno di tale supporto, di una spinta ulteriore? Non parlano forse da soli i documenti, le testimonianze, le reliquie? Bisogna chiedersi in cosa consista questo effetto di verità: non si tratta di un'iperbole o di un surplus di pathos. Al contrario: si tratta di rendere il testo, per il tramite del ricorso a un documento, indipendente dalla Storia. Il legame ambiguo con cui la citazione aggancia realtà e invenzione è una membrana che isola il testo, che lo rende autonomo, giudicabile solo *sub specie aeternitatis*, indipendentemente dai documenti certificati dagli storiografi fuori dal testo. La citazione, vera o falsa che sia, in particolare in un soggetto a tema storico, è un vettore di autorevolezza, autonomia e indipendenza del testo; è un procedimento che parla direttamente al lettore, dice: seguimi, qui dentro vigono unicamente le leggi della letteratura.

È un rischio, ovviamente, nell'abbandonarsi (scrittore e lettori) senza riserve alle leggi della letteratura. *As anatomije*, in questo senso, non è che un resoconto di tale rischio.

Questa è la storia delle mie emozioni

Una tomba per Boris Davidovič è accolto inizialmente con favore. Presto, tuttavia, pochi mesi dopo l'uscita del libro, cominciano a circolare voci tra Zagabria e Belgrado: Kiš ha copiato; ha ripreso intere pagine di Roy Medvedev, di Borges o di Karlo Tajner senza citarle; o ancora: se anche le avesse citate, il valore letterario dell'operazione sarebbe comunque compromesso, sminuito; e poi: se anche non le avesse copiate, cosa mai può aggiungere una finzione letteraria agli ormai ben certificati orrori dello stalinismo? Non ci basta Solženitsyn? Questi orrori li conoscevamo già, perché ripeterli? Forse perché i personaggi sono ebrei? Ebrei come l'autore del libro? E cosa entrano questi ebrei rivoluzionari con noi noi jugoslavi della seconda metà degli anni settanta del novecento, noi pieni di colore locale, noi senza destino, noi non più mitteleuropei e mai mai sovietici, noi eternamente balcanizzati?

Bisogna immaginare insieme di queste accuse (più improprie che false) piombare sulla schiena dello scrittore mentre, intrappolato nella contemplazione della propria immagine, si osserva allo specchio. Lo scrittore in questione, Kiš, prende a rispondere, sui giornali, con note affilate, brevi e umoristiche più entra nel gioco, più il fuoco si accresce: *Una tomba per Boris Davidovič*, per lo scandalo e le accuse di plagio, è ritirato dalla lista dei finalisti di uno dei premi più importanti della società letteraria jugoslava dell'epoca. Le accuse diventano diffamazione e scherno: scrittori, giornalisti, traduttori influenti infiammano il Club degli Scrittori di Belgrado con prospettive di deliziose torture: lo annienteremo, lo finiremo (ma evitate gli insulti antisemiti, *sâ il vous plaît*, non vogliamo mica che ci sentano da Parigi, sapete che il nostro ha insegnato a Strasburgo, è stato tradotto in francese!).

Solo a quel punto lo scrittore in questione, Danilo Kiš, figlio dell'ebreo errante Eduard Kiš nato Kohn, scampato per caso alla deportazione nel 1944, si mette in piedi (lo specchio è ad altezza uomo), si spoglia del tutto e pronuncia il sermone di Zarathustra al contrario: che la commedia abbia inizio.



I fottutissimi fatti

C'è confusione: gli accusatori attaccano in modo disordinato e non è chiaro se questo caos debilita o fortifica l'accusa (Kij, maestro di inversioni del *point of view*, è il primo a percepire il dolore e la vergogna degli accusatori). In ogni caso l'autore di *Una tomba per Boris Davidovič* è imputato: di aver copiato Borges (il tuo libro non è che una traduzione libera di Borges, p. 23 dell'edizione francese, *La leçon d'anatomie*, ed. Fayard); di aver usato fonti precise e autorevoli (Medvedev, Ajtajner, tra gli altri) senza citarle; di essere, in definitiva, un ciarlatano, oltre che, sottilmente, un ebreo: caro Danilo, non sei uno dei nostri. Tuttavia il momento della verità, la prova inconfutabile della malafede, dell'oltraggio alla letteratura, non arriva mai. Circa un anno dopo il primo attacco subito da Kij (l'articolo "Una collana di perle rubate", pubblicato sulla rivista *Oko*, esce a novembre 1976), il generale dei mandarini della letteratura jugoslava dell'epoca, Dragan Jeremić, scrive che sarebbe preferibile, Danilo, che tu, semplicemente, ammetta di non aver citato le tue fonti, per diverse ragioni (p. 91).

Ringraziamo JeremiÄ? per averci fornito la chiave di volta dellâ??affare: le â??diverse ragioniâ?• per cui KiÄ; cita o non cita le sue fonti sono, di fatto, la poetica stessa di *Una tomba per Boris DavidoviÄ?*.

CosÃ¬, in *Ä?as Anatomije*, dopo un prologo al modo proemiale dei classici antichi (â??Introduzioneâ?•), un capitolo sui costumi e sul colore locale della vicenda (â??Intorno a una vicenda (letteraria) scandalosa, soggettivamenteâ?•), una sezione teorica (â??Parabasiâ?•), KiÄ; arriva infine al nodo: nella quarta parte del libro (â??Contro lâ??oscurantismo o lo scalpello della coscienza criticaâ?•), ormai Pierre Menard di se stesso, il nostro riscrive, alla lettera, interi passi del suo libro per spiegare â?? ai mandarini jugoslavi, al mondo intero, ai posteri e persino a se stesso â?? quale sia la funzione della citazione in un soggetto letterario a tema storico:

â??Questo racconto, un racconto che nasce nel dubbio e nellâ??incertezza, ha unâ??unica *sfortuna* (alcuni la chiamano fortuna), di essere vero: annotato dalla mano di gente rispettabile e di testimoni degni di fedeâ?• (p. 92).

Queste sono le prime frasi di â??Un coltello dal manico in legno rosaâ?•, racconto che apre *Una tomba per Boris DavidoviÄ?*. Tutte le â??diverse ragioniâ?• vi sono incluse: il narratore afferma che il racconto Ã? vero, in quanto Ã? stato annotato dalla mano di gente rispettabile e di testimoni degni di fede. E che inoltre la sua autenticitÃ (del racconto e dunque dellâ??intero libro) Ã? attestata per il tramite di testimonianze scritte. Che cosa significa tutto questo?

â??Significa che lo scrittore intende far sapere al lettore che la fabula del testo in questione non Ã? pura affabulazione, non Ã? interamente inventata, ma che si fonda su dei fottuti fatti, su delle fottutissime testimonianze, su dei documenti, perchÃ© Ã? stata *annotata* Â«dalla mano di gente rispettabile e di testimoni degniÂ»!

Allo stesso tempo Ã? chiaramente detto, in questa prima frase del libro, che il testo *nasce* Â«nel dubbio e nellâ??incertezzaÂ», nel dubbio della creazione e nellâ??incertezza della composizione (come far rivivere questo mondo, come evitare di tradire questa *autenticitÃ* della realtÃ), e che lâ??autore intende scrivere questi racconti basandosi su fatti autentici, su una fabula veridica.

E cosâ??Ã? la fabula?

Â«La fabula non Ã? che uno dei *materiali* che servono alla formazione del soggettoÂ» (Ä klovskij).

Quindi: designo il materiale in modo del tutto adeguato. Forse anche troppo adeguato per un lettore perspicaceâ?• (p. 92).

Potrebbe bastare questo esempio â?? non giÃ al lettore perspicace, per cui la sola prima frase del racconto Ã? giÃ abbastanza eloquente, ma al lettore meno intrepido â?? tuttavia siamo nudi nel fuoco incrociato del ridicolo. Accade che, nellâ??intensitÃ del momento, il soggetto â?? lo scrittore in questione, come chiunque altro â?? si abbandoni a una certa inerzia del conflitto: lâ??idea della misura scompare in favore dello svuotamento o dello sfogo. Seguono dunque intere pagine di esempi analoghi. Qui sotto una (fottutissima) testimonianza fotografica dello scrittore ossessivamente allo specchio:

ces biographies furent écrites à la fin des années vingt : d'où leurs lacunes considérables, leur discrétion et leur hâte. Ajoutons : la hâte qui annonce la mort. (*Un tombeau pour B.D.*, p. 90)

Ou encore :

Après un vide évident dans les sources dont nous nous servons (et que nous épargnerons au lecteur, pour lui laisser le plaisir trompeur de penser qu'il s'agit d'une histoire que l'on identifie d'habitude, pour le plus grand bonheur de l'écrivain, au pouvoir de son imagination), nous le trouvons, etc. (Un tombeau pour B.D., p. 98)

Ou encore :

Une lettre datant de ces années et écrite de la main de Novski reste le seul témoignage authentique de cet amour où l'ardeur révolutionnaire et l'ivresse des sens se mêlent en des liens mystérieux et profonds. (Un tombeau pour B.D., p. 102)

Ou encore :

Les témoignages sont peu nombreux et contradictoires. (*Un tombeau pour B.D.*, p. 103)

Ou encore :

Quant à sa brève union avec Novski, *certains témoignages font état de pénibles scènes de jalousie et de réconciliations passionnées. (Un tombeau pour B.D., p. 105)*

Ou encore :

Il n'y eut, *selon le témoignage sûr de sa sœur, aucune résistance armée ou bousculade dans l'escalier. (Un tombeau pour B.D., p. 107)*

Persiste tuttavia un dubbio. KiÅ; insiste sul fatto che la fabula di *Una tomba per Boris DavidoviÄ•* si fondi su documenti e testimonianze â?? ma non li nomina. O meglio: non nomina le fonti piÃ¹ accreditate e autorevoli (Medvedev e Louis RÃ©au), ma quelle piÃ¹ sconosciute e secondarie (un esempio su tutti: A.L. Rubina, sorella anagrafica dellâ??individuo storico la cui vicenda ispira la costruzione di uno dei personaggi del libro, Boris DavidoviÄ•, citata a piÃ¹ riprese nel racconto che dÃ il titolo allâ??opera). Risponde KiÅ;:

â??In *Una tomba per Boris DavidoviÄ•* sono dunque citate numerose fonti, vere o false, Â«argomentativeÂ» o Â«ornamentaliÂ», non solo giornali e riviste, reportage, testimonianze (di prima o seconda mano), ma anche nomi, veri o falsi. [â?'] E cosa câ??Ã di piÃ¹ logico, in questo mondo fittizio, in cui il vero e il falso sono mescolati, in questo mondo di mistificazione letteraria â?? il cui fine supremo, paradossalmente, Ã per venire a una *veritÃ storica* oggettiva â??, cosa câ??Ã di piÃ¹ logico, dicevo, che citare le Â«fontiÂ» piÃ¹ profondamente lontane, dimenticate dalla Storia [â?']: non Medvedev, perchÃ© Medvedev Ã «editoreÂ», ma A.L. Rubina, Â«la sorella di Boris DavidoviÄ•Â», non Louis RÃ©au [storico dellâ??arte francese], ma Dietmar di Merseburg, il signore di Beauplan e Costantino Porfirogenito, a cui si rifÃ lo stesso RÃ©au. [â?'] E come servirsi di fonti che noi stessi deformiamo, non solo morfologicamente, dunque stilisticamente, ma anche in quanto dati, dati della storia e della storia dellâ??arte? Come, dunque, citare qualcosa che non Ã una citazione? [â?'] Questo modo ostinato, ossessivo, di insistere sui *documenti*, le *testimonianze*, i *dati*, le *citazioni* dovrebbe indicare in maniera sufficientemente chiara al lettore perspicace, e soprattutto al critico perspicace, che lâ??autore intende per prima cosa sottolineare in questo modo il senso della sua tecnica letteraria, il cui fine ultimo Ã di convincere il lettore della veridicitÃ di questi racconti, dellâ??autenticitÃ (degli eventi descritti), non soltanto al livello della fabula, ma anche al livello del processo di formazione di questa fabula. *Come se*, nel racconto, nulla fosse stato lasciato al caso, [â?'] *come se*, al contrario, tutto venisse da grandiosi e divini archivi, in cui tutti i pensieri, tutti gli atti di tutti i personaggi sarebbero conservatiâ?• (pp. 113-114).

Siamo, di colpo, in un archivio divino (uno specchio?): tutto, qui dentro, sembra essere permesso. In veritÃ Ã il contrario:

â??Non dimentichiamo [â?'] che nel caso concreto di *Una tomba per Boris DavidoviÄ•*, stiamo parlando di un Â«romanzo storicoÂ», di materiali storici, di una fabula della cui autenticitÃ lâ??autore intende convincere il lettore, e, dunque, che ogni elemento arbitrario, ogni invenzione dellâ??immaginazione devâ??essere giustificata dalla veracitÃ del dettaglio. I riferimenti, *veri o falsi*, appaiono qui nella loro pura funzione letteraria, in modo del tutto paradossale, come abbiamo detto: i fatti letterari [â?'] sono fondati sul materiale storico, e viceversaâ?• (p. 115).

La citazione, come procedimento compositivo, aggancia vero e falso, documento e invenzione, materiale storico e fatti letterari â?? li aggancia e li avviluppa in una membrana di ambiguitÃ , facendo di essi un corpo isolato, a parte. Questo *a parte* Ã il testo letterario â?? lâ??effetto del procedimento sta precisamente nella realizzazione di tale isolamento: il testo ha le sue leggi, Ã un campo autonomo e minuziosamente delimitato â?? che lo vedano o meno i mandarini del colore locale, i critici perspicaci, i lettori meno intrepidi e via discendendo. (Non si danno dunque scorciatoie e questo, il nostro scrittore, lo sa fin troppo bene â?? lâ??ha accettato, vedete? Ã da ore in ginocchio davanti allo specchio e non si lamenta.)

Lo specchio dell'ignoto

Ä?as anatomije, testo polemico e teorico insieme, esce in Jugoslavia nel 1978. Ä? un successo di pubblico e di critica. Poco dopo la pubblicazione uno dei mandarini del folklore jugoslavo, deriso a piÄ¹ riprese nel libro, intenta un processo per diffamazione contro lâ?autore.

(Esausto, intanto, ora disteso, forse in pigiama, lo scrittore continua a fissare lo specchio.)

Il processo dura piÄ¹ di un anno; lâ?autore ne esce indenne ma opta per lâ?esilio joyciano: via dal colore locale di Belgrado, direzione Parigi â? verso un altro folklore, di certo meno locale, non per questo piÄ¹ accettabile.

(Il dramma, per ora, Ä? finito. Mentre indugia con lo sguardo allo specchio, in pigiama, poco prima del meritato riposo â? fonti degne di fede attestano quanto segue â? il nostro scrittore, KiÄ; in persona, ha un sussulto, uno schizzo di sollievo: per un istante â? per un istante soltanto â? non vede niente: la sua immagine scompare dal vetro.)

Nota di lettura

Ä?as Anatomije Ä? stato tradotto in francese da Pascale Delpech (*La leÄ§on dâ?anatomie*, Fayard, 1993). La traduzione, dal francese allâ?italiano, di tutti i passi citati del libro Ä? di chi scrive. Un estratto del primo capitolo e lâ?intero secondo capitolo di Ä?as anatomije sono inseriti nella silloge di saggi e interviste *Homo poeticus* (Adelphi, 2009, traduzione di Dunja BadnjeviÄ•).

Uno degli elementi piÄ¹ peculiari di Ä?as Anatomije Ä? la crestomazia che KiÄ; vi intercala: una serie di inserti, che intervallano le sezioni e i capitoli del libro, in cui lâ?autore chiama a raccolta i suoi â? si serve di testi altrui (Roger Caillois, Michel Foucault, Thomas Mann, tra gli altri) per spiegare e legittimare la propria poetica. Questâ?ultima circostanza indica che forse non era solo â? che forse nessuno Ä? mai davvero solo mentre dÄ? battaglia alla propria immagine allo specchio.

La traduzione del passo citato da *Una tomba per Boris DavidoviÄ? Ä?* di Ljiljana AviroviÄ? (Adelphi, 2005).

Lâ?insistenza di KiÄ; sui materiali (matÄ©riaux) non Ä? dettata da unâ?improvvisa febbre edilizia: il termine Ä? usato da Ä? klovskij in *Teoria della prosa* (Garzanti, 1974, traduzione di Maria Olsoufieva) in opposizione ai cosiddetti â?procedimenti di costruzioneâ?.

I mandarini della letteratura, infine, col loro afflato universalistico (il loro â?sensu poliziesco della vitaâ?), sono stati colti in flagranza di reato da Roberto BolaÄ±o in â?Incontro con Enrique Lihnâ? (*Puttane assassine*, Adelphi, 2015, traduzione di Ilide Carmignani).

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio Ä? grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

