

Invito alla lettura di Herta Müller

a cura di Francesco PETTINARI

“Ha saputo descrivere il panorama dei diseredati con la forza della poesia e la franchezza della prosa”: questa la motivazione del Premio Nobel per la Letteratura 2009 assegnato a Herta Müller. Una frase rapida, incisiva, capace però di racchiudere il valore dell’intera opera di questo autore che il Nobel ha permesso di conoscere a un pubblico vasto, togliendolo da una posizione, almeno per quanto riguarda l’Italia, di autore di nicchia, per non dire misconosciuto. E dunque, come accade puntualmente, bisogna essere riconoscenti ancora una volta all’Accademia di Svezia che riesce sempre a spiazzare le previsioni dei critici, i quali vorrebbero il Nobel assegnato a uno degli autori, alcuni dei quali sicuramente meritevole del premio, che rientra tra il gruppo proposto – e spesso anche imposto - dal sistema culturale; per contro, il Nobel sembra aver assunto l’obiettivo di consentire la scoperta di autori altrettanto validi, ma che non sono stati resi visibili da chi decide quali nomi lanciare sul mercato culturale. Clamoroso, in relazione a questo, il caso di Herta Müller. Il suo romanzo *Il paese delle prugne verdi*, pubblicato nel 1984, insignito di una sfilza di premi molto importanti, pubblicato in Italia un anno prima del Nobel da un piccolo editore di Rovereto, Keller, oggi, dopo il premio, è giunto all’ottava edizione; mentre, dopo il Nobel, una casa editrice tra le maggiori, Feltrinelli, ha deciso di pubblicare i libri dell’autore – sarebbe accaduto lo stesso senza il conferimento del premio?

Herta Müller non è un autore facile, forse anche questo fattore può indurre a riflettere sui motivi per cui non era stata selezionata per un lancio commerciale sul mercato italiano: però anche questa è una considerazione che è stata smentita, in quanto i suoi libri, dopo il Nobel, hanno venduto molto bene. Affermare che non si tratta di un autore facile, nel senso commerciale del termine, non significa per certo che sia difficile nel senso di ostico, bensì si tratta di un autore complesso, cioè che riesce a immettere nelle sue opere una pluralità di linee di lettura, nonché a presentare, agli occhi del lettore, un’impronta stilistica di altissimo livello. Ecco allora che la frase della motivazione del Premio Nobel è davvero illuminante: nelle pagine di Herta Müller, il lettore si confronta con una scrittura che è una forma originale di ibrido tra prosa e poesia; nella qualità del suo stile si assiste a un fattore assai arduo da ottenere: un esito assai felice raggiunto attraverso una perfetta contaminazione tra i due poli attraverso i quali si muove, oscilla, l’asse della grande scrittura: da un lato la comunicazione, dall’altro l’espressione. Si legge per impadronirsi di una storia attraverso una successione di dati informativi, ma si legge altresì il percorso, la strategia, la maniera in cui i suddetti dati informativi vengono trasferiti sulla pagina in vista della produzione di senso che si intende offrire al lettore. La comunicazione è inerente maggiormente alla materia

narrativa, al che cosa viene raccontato; l'espressione attiene invece alle scelte stilistiche, al come viene organizzato e detto ciò che si racconta. In Herta Müller sono presenti, e con fortissima evidenza, entrambi gli aspetti: le sue opere presentano contenuti radicati non nell'immaginazione creatrice, bensì in fatti storici legati a vicende personali dell'autore, fatti e vicende di tragica importanza; altresì, le sue opere impongono al lettore un linguaggio e uno stile decisamente affrancati dai codici abusati della scrittura commerciale.

Nata nel 1953 nel Banato, una regione della Romania, in un villaggio di lingua tedesca, dal 1987 è emigrata in Germania, dopo che, avendo rifiutato di cooperare con la polizia segreta del regime di Ceausescu, la Securitate, aveva perso il lavoro e le veniva impedito di pubblicare i propri scritti – le impressioni e i ricordi, legati al ritrovamento e alla consultazione dei fascicoli della Securitate che la riguardano in quanto “elemento scomodo del regime”, a vent'anni di distanza, possono essere letti nel testo pubblicato quest'anno da Sellerio intitolato *Cristina e il suo doppio*.

Per presentare al lettore un piccolo assaggio dei pregi dell'opera di questo autore, abbiamo pensato di concentrarci sul suo ultimo romanzo, pubblicato in Italia la scorsa primavera da Feltrinelli: *L'altalena del respiro*. Un'opera sorprendente, coraggiosa, l'esito più alto raggiunto, a oggi, dall'autore. Nel romanzo, un uomo, Leopold Auberg, racconta in prima persona la propria esperienza di internamento in un Lager - un campo di lavori forzati ucraino - durata cinque anni, dai diciassette ai ventidue anni della sua età anagrafica, e dell'impossibilità di tornare a riprendere una vita da uomo normale, nonostante l'esserne uscito vivo. Un'opera coraggiosa in quanto la narrazione – letteraria e cinematografica - e la documentazione sull'esperienza della deportazione non sono certo una novità, anche se il fronte in questo caso non è quello più noto, non siamo a Auschwitz per intenderci - i campi di concentramento non sono stati solo quelli dei nazisti -, siamo in Ucraina, in un Lager del regime stalinista. Abbiamo detto romanzo, quindi un'opera di finzione, anche se radicata nella Storia più tragica del secolo passato. Leopold Auberg è un nome di invenzione, tuttavia, in questo caso, l'esito della scrittura, cioè il romanzo, è soltanto la punta di un iceberg: per avere di un'idea di ciò che sta sotto, di un percorso di lavoro durato ben otto anni, è illuminante partire dalla postfazione redatta dall'autore stesso:

“Quando nell'estate del 1944 l'Armata Rossa era già avanzata profondamente in Romania, il dittatore fascista Antonescu fu arrestato e giustiziato. La Romania capitolò e in maniera assolutamente improvvisa dichiarò guerra alla Germania nazista, con la quale era stata alleata fino ad allora. Nel gennaio del 1945 il generale sovietico Vinogradov richiese al governo rumeno, in nome di Stalin, che tutti i tedeschi abitanti in Romania fossero impiegati nella “ricostruzione”

dell'Unione Sovietica distrutta dalla guerra. Tutti gli uomini e le donne in un'età compresa fra i diciassette e i quarantacinque anni furono deportati in campi di lavoro forzati sovietici.

Anche mia madre trascorse cinque anni in un campo di lavoro.

Il tema della deportazione era tabù perché ricordava il passato fascista della Romania. Solo in famiglia e con gli amici intimi, i quali erano stati anch'essi deportati, si parlava degli anni di Lager. E anche allora soltanto per allusioni. Queste conversazioni furtive hanno accompagnato la mia infanzia. I contenuti non li capivo, ma percepivo la paura.

Nel 2001 cominciai ad annotare conversazioni con gli ex deportati del mio villaggio. Sapevo che anche Oskar Pastior era stato deportato e gli raccontai che avrei desiderato scrivere su questo tema. Lui volle aiutarmi con i suoi ricordi. Ci incontrammo regolarmente, lui raccontava io prendevo appunti. Presto tuttavia nacque il desiderio di scrivere insieme il libro.

Quando nel 2006 Oskar Pastior improvvisamente morì io avevo quattro quaderni pieni di appunti manoscritti e gli abbozzi per il testo di alcuni capitoli. Dopo la sua morte ero come impietrita. La vicinanza personale di quegli appunti rese ancora più grande la perdita.

Solo un anno dopo riuscii a risolvermi e a congedarmi dal “noi”, e a scrivere da sola un romanzo, ma senza i dettagli sulla vita quotidiana del Lager che mi aveva fornito Oskar Pastior non ci sarei riuscita”.

Un vero e proprio manifesto programmatico. Una pagina che comunica in modo immediato il progredire della linea di un percorso - creativo nell'accezione più completa del termine - che parte dalla Storia del proprio Paese e arriva alle vicende familiari dell'autore legate all'esperienza della madre. Soltanto a distanza di tempo, di molto tempo, si è potuto realizzare il lavoro vero e proprio che ha portato alla genesi del romanzo: i ricordi familiari, legati all'esperienza vissuta dalla madre, conducono l'autore a voler incontrare gli ex deportati, a raccoglierne le testimonianze, fino all'incontro con la figura del poeta Oskar Pastior, anche lui ex deportato, e alla volontà di scrivere un'opera a quattro mani; ma entra anche il caso nella vicenda, il caso estremo è il caso di dire: la morte di Pastior, e la decisione, assai sofferta da parte dell'autore, di scrivere l'opera da sé. A tutto questo bisogna aggiungere un ulteriore tassello: nel 2004, grazie alla Fondazione Robert Bosch, Herta Müller e Oskar Pastior hanno potuto compiere insieme un viaggio nei luoghi degli ex campi di lavoro forzato in Ucraina. Ecco quindi il punto: non è sufficiente capire che Leopold Aue, il narratore-protagonista del romanzo, è debitore del modello reale Oskar Pastior; non è sufficiente riconoscere che il romanzo poggia su una base - e che base - di documentazione storica; oltre all'ammirevole percorso di ricerca e di lavoro sul campo, è il concetto di verità romanzesca, del realismo in letteratura, che si vuole evidenziare: il lettore legge sì un romanzo, ma l'accezione di ciò

che implica l'espressione opera di finzione, alla luce di ciò che sta dietro il lavoro di scrittura propriamente detto, acquista una connotazione che trascende completamente i confini del verosimile, e altresì del romanzo storico. Un'altra riflessione: alla luce di quanto esposto nella postfazione, prima di conoscere il romanzo, il lettore potrebbe aspettarsi a ragione un'opera diversa: un reportage, una docu-fiction, un romanzo-inchiesta, un saggio narrativo; invece, quello che si appresta a leggere, se proprio è necessaria una definizione, è un romanzo a tutto tondo. Il fatto è che anni di ricerca, di conversazioni, di appunti, avrebbero potuto dare vita a un libro come *Gomorra* di Roberto Saviano, tanto per citare l'esempio del caso editoriale maggiore degli ultimi anni: sul piano dell'indagine della realtà, della ricerca, della conoscenza dei fatti, dell'essersi calati nella realtà di cui si è poi scritto, nonché sul conseguente valore di testimonianza, di denuncia e della valenza di letteratura civile dei loro scritti, i due autori possono essere affiancati; la differenza però si manifesta proprio nell'incidenza dello stile che caratterizza fortissimamente il romanzo di Herta Müller, là dove il libro di Saviano ne è decisamente carente; *L'altalena del respiro* non è un romanzo solo perché un materiale di documentazione realistico è stato rielaborato in una di finzione romanzesca, è assai limitativo pensare che l'opera sia l'esito di una scrittura di fantasia ispirata a fatti realmente accaduti: al contrario, è lo stile assai potente che, senza offuscare per nulla i contenuti, anzi amplificandoli, fa la differenza. A questo riguardo, abbiamo scelto alcuni esempi, nell'intento di rendere evidente il marchio dello stile nella scrittura di Herta Müller, la ricchezza di soluzioni e di modulazioni che ha saputo imprimere al suo racconto. *L'altalena del respiro* è costruito per capitoli titolati come se si trattasse di racconti, e infatti spesso hanno un valore autonomo, mentre, tutti insieme, disegnano l'arco dell'esperienza del protagonista, il quale spesso racconta anche le vicende di altri personaggi che l'hanno condivisa con lui. Il racconto però, pur seguendo la linea di sviluppo temporale dei cinque anni del Lager, più una parte di tempo del dopo Lager, non è fluido, non è continuo, bensì è frammentato, secondo l'ordine e i contenuti dei singoli capitoli.

Questo è l'incipit del romanzo, e del primo capitolo intitolato *Far le valigie*:

“Tutto quel che ho lo porto con me.

Oppure: Tutto quel che è mio me lo porto appresso.

L'ho portato tutto quello che avevo. Cose mie non erano. Cose nate con un'altra funzione, o appartenenti a qualcun altro. La valigia di pelle di maiale era la custodia di un grammofono. Lo spolverino era di mio padre. Il cappotto da città con il colletto di velluto era del nonno. I calzoni alla zuava, quelli di mio zio Edwin. I gambali di cuoio erano del vicino, il signor Carp. I guanti di lana

verde, quelli di mia zia Fini. Solo la sciarpa di seta bordeaux e il nécessaire erano miei, regali degli ultimi Natali”.

Come già detto, a parlare è Leopold Auberg, Leo, il quale rievoca il proprio io all’età di diciassette anni, nel 1945, quando appunto, pur di fuggire una realtà provinciale e familiare che gli stava stretta, anche a causa della sua omosessualità promiscua, quasi parte con entusiasmo verso il campo di lavoro che poi si rivelerà essere il Lager. Nel passo citato si vede subito come la scrittura di Herta Müller è associabile, per analogia, a una partitura musicale, fatto che si rivela in maniera assai evidente se il testo viene letto a voce alta: le prime proposizioni sono variazioni in cui la modulazione dei tempi verbali crea la prospettiva in cui si collocano i vari piani temporali del racconto. A seguire, un altro aspetto stilistico che ricorre spesso: la figura retorica dell’*enumeratio* che, in questo caso, oltre a descrivere, sul piano letterale, il contenuto della valigia di Leo, produce un senso ulteriore inerente al suo io, a sua volta composto di pezzi di tanti altri io, di cui i capi di vestiario sono simbolo; la frammentazione investe tutto, dal macro al micro, dalla struttura del romanzo alla personalità del protagonista. Un altro aspetto che da questo inizio si irradia a tutto il racconto è dato da quel “cose nate con un’altra funzione”: nell’universo del Lager, tutto, cose e persone, acquistano una funzione diversa da quella che hanno nel mondo di fuori.

Un altro passo, sempre dal primo capitolo:

“Dopo i cinque anni di Lager vagavo giorno per giorno nel tumulto delle strade provandomi le frasi migliori nella mente, nel caso mi avessero arrestato: COLTO IN FLAGRANTE – contro questo verdetto di colpevolezza mi sono preparato mille alibi e scuse. Porto con me il mio bagaglio, ed è un viluppo di quiete. Mi sono avviluppato così a lungo nel silenzio che non riesco mai a svoltolarmi in parole. Mi involuppo soltanto in altro modo, quando parlo”.

In questo caso, si rende evidente come Leo parli del proprio passato secondo una prospettiva temporale composta da più livelli: c’è un oggi imprecisato, relativo al presente narrativo, di molti decenni posteriore al Lager, che si rifà all’esperienza del lavoro fatto insieme tra Herta Müller e Oskar Pastior; il tempo del dopo Lager, e, a tratti, anche quello del presente, possono irrompere nel racconto dell’allora. Sul piano stilistico, compare un’altra componente della scrittura di Herta Müller, quasi una licenza poetica che l’autore si concede spesso: l’utilizzo del maiuscolo per evidenziare, anche attraverso il livello grafico del testo, alcune espressioni e alcuni termini che acquistano così, durante la lettura, un peso specifico particolare, quasi a comporre un lessico

privilegiato. E nel finale del passo, di nuovo, la propensione, tipicamente riconducibile al fare poetico, della variazione musicale, di una scrittura nella quale, come nella poesia, il valore fonetico si parifica a quello semantico, quando addirittura non lo trascende.

Un ultimo passo, prelevato dal finale del primo capitolo:

“Quell'imbarazzo, quel senso di pudore del mondo intero. Era un bene che il paesaggio innevato fosse lì solitario insieme a noi, che nessuno lo vedesse costringendoci a fare tutti la stessa cosa, stretti gli uni agli altri. Io non dovevo andare al gabinetto, ma abbassai i pantaloni e mi accovacciai. Quant'era volgare e silenzioso quello scenario notturno, quanto ci rendeva ridicoli nel nostro bisogno corporale. Trudi Pelikan che alla mia sinistra sollevava fin sotto le ascelle il cappotto a campana e abbassava le mutande sopra le caviglie, e il gorgoglio fra le sue scarpe. L'avvocato Paul Gast che dietro di me gemeva spingendo e sua moglie Heidrun Gast con le viscere gracidanti per la diarrea. Tutt'intorno, il vapore pestilenziale e caldo, congelato immediatamente nell'aria, scintillante. Il paesaggio innevato ci infliggeva una cura da cavallo facendoci sentire la nostra solitudine, lì a sedere nudo e con i rumori del nostro basso ventre. Quant'erano miserabili le nostre viscere, in quella comunanza”.

Poesia pura, di sorprendente efficacia per il corto circuito provocato dalla crudezza materia narrativa a cui è applicato il dettato poetico dello stile. *L'altalena del respiro* è un partitura espressionista, che non risparmia al lettore scene crude e disturbanti, ma si capisce bene che quello che è in gioco non è la volontà di provocare, di stupire attraverso l'esplicitazione di contenuti forti. Molto probabilmente, anche un passo come questo, rende giustizia e verità, alle testimonianze raccolte dall'autore nonché, in primo luogo, a quella che deve essere stata l'esperienza di Oskar Pastior: anche una scena come questa rientra nella realtà di quello che è stata la deportazione, e il fatto straordinario, è che la scrittura di Herta Müller sappia renderla con delicatezza, con bellezza persino, con poesia, a dispetto della tragicità dolente dei contenuti, fino a raggiungere una forte efficacia sull'emotività dello spettatore, pulita però da ogni retorica del patetico.

Un passo dal secondo capitolo che si intitola *Bietolone*:

“Rubare si faceva prima, durante e dopo il lavoro, non solo quando si mendicava, che noi chiamavamo far bancarella di porta in porta – e non dal vicino di baracca. Non era neppure rubare quando sulla via di casa dopo il lavoro, lungo i cumuli di detriti, ci spingevamo in mezzo alle erbacce e le coglievamo fino a riempire il cuscino. Già in marzo le donne venute dai villaggi

avevano scoperto che l'erbaccia con le foglie seghettate si chiamava LOBODĀ. Che anche a casa si mangiava in primavera, come gli spinaci selvatici, e si chiamava BIETOLONE. Coglievamo anche l'erba con le foglie pinnate, era aneto selvatico. L'essenziale era avere il sale. Bisognava procurarselo al bazar barattando altra merce. Era grigio e grosso come ghiaia, bisognava ancora pestarlo. Il sale valeva un patrimonio. Avevamo due ricette per il bietolone.

Le foglie si possono mangiare crude, naturalmente salate, come insalata di campo. Triturare finemente dell'aneto selvatico e cospargerlo sopra. O far bollire in acqua salata i gambi interi di bietolone. Pescati fuori dall'acqua con il cucchiaino sono degli stupefacenti falsi spinaci. Si beve anche l'acqua di cottura, o come brodo o come tè verde.

In primavera il bietolone è tenero, l'intera pianta è alta appena un dito e verdeargentea. All'inizio dell'estate ti arriva al ginocchio e le foglie sviluppano quasi delle dita. Ogni foglia può avere un aspetto diverso, come un diverso guanto, e sotto c'è sempre un pollice. Grigioargentea, è una pianta fresca, un cibo primaverile. In estate bisognava fare attenzione, allora il bietolone cresce in fretta, diventa molto ramificato, lo stelo è duro e legnoso. Ha un sapore amaro, come argilla. La pianta cresce fino all'altezza dei fianchi e attorno allo spesso stelo mediano si forma una verzura leggera. In piena estate le foglie e gli steli si colorano, dapprima rosa, poi rosso sangue e in seguito purpurei, e in autunno sempre più scuri fino a prendere un colore indaco scuro. Sulle punte dei rami spuntano collane con infiorescenze a pannocchia fatte di palline, come quelle dell'ortica. Le pannocchie del bietolone però non pendono all'ingiù ma se ne stanno rivolte verso l'alto, oblique. Anche loro si colorano passando dal rosa all'indaco.

È strano, ma quando il bietolone comincia a colorarsi e non è più commestibile da un pezzo, solo allora diventa davvero bello. Protetto dalla sua bellezza rimane ai bordi delle strade. Il tempo in cui si mangia il bietolone è passato. Ma non la fame, che è sempre più grande di te”.

Il carattere frammentato del romanzo produce anche un'altra conseguenza, e cioè il carattere ellittico del racconto, quello per cui tra un capitolo e l'altro c'è sempre uno stacco che assorbe un momento temporale; infatti, se il primo capitolo si conclude con l'episodio del viaggio verso il campo di lavoro forzato, il secondo capitolo proietta il lettore dentro l'universo del Lager nel quale si può immaginare che il protagonista si trovi già da tempo; non c'è il racconto dell'arrivo, e dei primi momenti di ambientazione – se si può usare questo termine - in questa sorta di microcosmo caratterizzato da leggi proprie, altre da quelle del mondo di fuori. Nel passo citato si può notare come la scrittura di Herta Müller, libera da ogni vincolo di un racconto fluido in relazione alla trama, possa permettersi una descrizione di un elemento - il bietolone, giustappunto - interno al mondo del Lager, inerente alla vita dei detenuti, per farlo sbalzare dallo sfondo in primo piano e

conferirgli in questa pagina un rilievo da protagonista. Per altro, in tutta l'opera di questo autore si riscontra un'attenzione molto particolare rivolta al mondo vegetale. Il brano rivela la capacità di descrivere un oggetto in forma non solo oggettiva, ma addirittura scientifica, come se si trattasse di redigere una pagina di botanica. Il bietolone viene così elevato a un oggetto di valore metaforico, a un correlativo oggettivo di una condizione esistenziale dove tutto sembra essere rovesciato rispetto al senso della logica comune, come accade per la vicenda di sviluppo dello stesso vegetale; in questo modo, si capisce anche che questa descrizione, benché non funzionale al livello prettamente informativo della trama, non sia affatto però un esercizio virtuosistico fine a se stesso, bensì permette al lettore di prendere conoscenza di un elemento che nel contesto stesso della vita del Lager possedeva evidentemente un significato amplificato. E non può non venire in mente un esempio appartenente al classico per eccellenza della nostra letteratura, *I Promessi Sposi* di Manzoni: la pagina diventata celeberrima come quella della "vigna di Renzo": anche in quel caso, il lettore incontra una descrizione che solo apparentemente è una digressione rispetto alla linea dello svolgimento della trama, in quanto la descrizione della vigna invasa dalla erbacce, che Manzoni tratta con il linguaggio tecnico della botanica, serve a rappresentare, in maniera simbolica, un'immagine-chiave di tutto il romanzo: il guazzabuglio dell'animo umano.

Quello che segue è un altro esempio di come, nella scrittura di Herta Müller, la prosa e la poesia convivano in un rapporto simbiotico che spesso si cristallizza in porzioni di testo, come questa, in una forma di equilibrio perfetto:

“Durante l'appello mi esercitavo immobile a dimenticare me stesso e a non separare l'inspirazione dall'espiazione. E a volgere verso l'alto gli occhi senza sollevare la testa. E a cercare nel cielo l'angolo di una nuvola a cui poter appendere le ossa. Quando avevo dimenticato me stesso e trovavo l'uncino celeste, lui mi reggeva. Spesso non c'erano nuvole ma solo un azzurro uniforme, come una distesa d'acqua.

Spesso c'era solo una coltre chiusa di nuvole, un grigio uniforme.

Spesso le nuvole correvano e nessun uncino si fermava.

Spesso la pioggia bruciava negli occhi e mi incollava i vestiti alla pelle.

Spesso il gelo mi rosicchiava le viscere.

In quei giorni il cielo mi rigirava i bulbi degli occhi verso l'alto, e l'appello li ritrascinava giù – le ossa pendevano senza un sostegno, soltanto in me”.

Poesia da tutti i punti di vista: dall'aspetto grafico, per come le proposizioni sono disposte sulla pagina, fino a quello stilistico dove si evidenzia l'utilizzo dell'anafora, e, ancora una volta, l'evidente impianto musicale del brano: la costruzione consapevole di un gesto, di un movimento che, dall'esterno, si muove verso l'interiorità dell'io narrante. Anche in questo caso, il livello semantico, il significato, si produce dall'unione del cosa e del come, di una materia narrativa tragica cesellata in una forma di grande bellezza e di notevole efficacia espressiva.

“Di notte, da sessant'anni, cerco di ricordarmi gli oggetti del Lager. Sono il contenuto della mia valigia notturna. Dal mio ritorno a casa la notte insonne è una valigia di pelle nera. E questa valigia è nella mia fronte. Quello che da sessant'anni non so è soltanto se non riesco a dormire perché cerco di ricordarmi gli oggetti, o se invece è il contrario. Se mi azzuffo con loro perché comunque non riesco a dormire. In un modo o nell'altro, la notte fa la sua nera valigia contro la mia volontà, devo sottolinearlo. Devo ricordare, contro la mia volontà. E anche se non lo devo ma voglio, preferirei non doverlo volere”.

Un altro momento in cui l'io del narratore entra nel testo dal presente imprecisato del suo narrare. Come in un racconto cinematografico, questo brano si inserisce nel contesto sulla base di un raccordo formale, che, nella scrittura, è dato proprio dalla materia prima dello scrivere: il linguaggio, le parole: infatti, da un lato il brano è una sorta di inquietante prolessi che anticipa le pagine finali del romanzo, dove viene tematizzata la lotta tra dovere e volere tra l'io individuale e qualcosa di ulteriore che decide per lui, che lo trascende, quasi a simulare un'implosione di grande impatto espressionista; dall'altro lato, il brano si richiama proprio all'inizio del romanzo, all'immagine della valigia e degli oggetti, confermando l'aspetto di sottile e abilissima tessitura del testo, in cui alcuni motivi ritornano, declinati e variati nei vari piani e livelli in cui si articola il racconto.

Il passo che segue è relativo a uno degli impieghi svolti dal protagonista all'interno del Lager, lavori duri, che l'hanno fatto confrontare con materie come il cemento, il carbone e le scorie:

“Il carbone si inizia a scaricare così: dopo che la sponda del camion è stata rovesciata in giù con fracasso, ti piazzano in alto a sinistra e colpisci di traverso il bordo, fino al fondo del cassone, e intanto premi con il piede sul ferro a cuore come se fosse una vanga. Una volta che ti sei creato uno spazio di circa due piedi sul bordo del camion, così da startene piantato sul fondo di legno

Quando la maggior parte del carbone è stata scaricata e la distanza fino al bordo si è fatta troppo grande non si può più lavorare con slancio arcuato. Ora serve la posizione della scherma: piede destro graziosamente in avanti, piede sinistro saldamente dietro a far da sostegno, le dita girate un po' all'esterno. Poi la mano sinistra si posa sul legno trasversale, adesso la destra non sta bassa sul collo ma scivola in continuazione su e giù lungo il manico, morbidamente, a bilanciare il peso. Ora colpisci, ti aiuti con il ginocchio destro, lo ritrai e con un'abile rotazione sposti il peso sul piede sinistro in modo che nemmeno un pezzetto di carbone cada dal ferro a cuore, fai un'altra torsione, cioè un passo indietro con il piede destro, e giri insieme il busto e la faccia. Poi sposti il peso su un terzo, nuovo punto del piede destro, dietro, il piede sinistro è graziosamente in posa, il tallone sollevato appena come se ballasse, solo il bordo esterno dell'alluce aderisce a terra – e con ampio slancio butti il carbone dal ferro a cuore verso le nuvole, in modo che la pala stia orizzontale nell'aria, tenuta cioè solo dalla mano sinistra per il legno trasversale. È bello come un tango, angoli acuti in movimento alterno e a ritmo uniforme. E dalla posizione della scherma, quando il carbone deve proseguire il suo volo, il tutto si scioglie in empiti di valzer mentre lo spostamento del peso avviene in un grande triangolo, il corpo piegato fino a quarantacinque gradi, e nello spazio del lancio il carbone vola come uno stormo di uccelli. E l'angelo della fame lo accompagna in volo. L'angelo della fame è nel carbone, nella pala a cuore, nelle articolazioni. Sa che nulla scalda l'intero corpo più del lavorare con la pala, che sfibra il corpo intero. Sa pure che la fame divora tutta la maestria artistica”.

Ancora una volta, accade qualcosa di sorprendente. Ci si aspetterebbe una descrizione che mettesse in rilievo la fatica del corpo, le condizioni di sfruttamento, e quant'altro; invece, in maniera davvero spiazzante, il lettore legge un pezzo di bravura nel quale il lavoro forzato all'interno del Lager viene assimilato, proprio in relazione ai movimenti eseguiti dal corpo, prima a una disciplina sportiva tra le più nobili quale la scherma, poi a balli come il tango e il valzer, nei quali il corpo si muove secondo regole ben precise. La sorpresa si rivela quindi sia a livello narrativo sia a livello stilistico, nel loro rapporto osmotico, per come Herta Müller ha saputo tradurre queste immagini nella scrittura – non è certo possibile pensare che chiunque le abbia raccontato del lavoro, dei gesti, e delle condizioni in cui si lavorava all'interno del Lager, si sia servito di codeste immagini, né, in ogni caso, che, qualora lo abbia fatto, che possa aver utilizzato queste esatte parole che si mostrano nella pagina definitiva del romanzo. D'altra parte, per quanto concerne la logica interna del testo, cioè il racconto in prima persona dell'io narrante, anche da questo punto di vista, non si è autorizzati a pensare che Leo sia un esempio di folle che ha vissuto a livello mentale e psicologico il lavoro forzato nel Lager in questi termini; piuttosto, il brano si

presta a una considerazione alquanto più sottile, e cioè che, come in una delle citazioni precedenti, quella riguardante l'appello, Leo sia una persona che – come tanti modelli reali che possiamo immaginare -, per sopravvivere all'orrore del Lager, abbia cercato di vivere le proprie azioni imposte, come in questo caso il lavoro, proiettandole in una dimensione mentale che in qualche modo le riscattasse dall'orrore medesimo.

In maniera prevedibile, uno degli elementi che più di altri hanno caratterizzato la condizione di vita dentro il Lager è la fame: anche in questo caso, Leo non racconta la fame in maniera convenzionale, ma stabilisce, a livello psicologico, un rapporto particolare con la fame, la personifica in un interlocutore che è continuamente presente. Quello che segue è un intero capitolo, che si intitola, giustappunto, *L'angelo della fame*:

“La fame è un oggetto.

L'angelo è salto nel cervello.

L'angelo della fame non pensa. Pensa puntuale.

Non erra mai.

Sa i miei confini e conosce la propria direzione.

Conosce la mia origine e sa il proprio potere.

Lo sapeva prima di incontrarmi, e conosce il mio futuro.

È in tutti i capillari, come mercurio. Una dolcezza nel palato. Ed ecco che la pressione dell'aria stringe lo stomaco e la gabbia toracica. La paura è troppa.

Tutto è diventato leggero.

L'angelo della fame cammina a occhi aperti su un lato. Barcolla in cerchi angusti e sta in equilibrio sull'altalena del respiro. Conosce la nostalgia nel cervello e i vicoli ciechi nell'aria.

L'angelo dell'aria cammina a fame aperta dall'altro lato.

Bisbiglia nell'orecchio, a se stesso e a me: Là dove si carica si può anche scaricare. È fatto della stessa carne che lui inganna. Che avrà ingannato.

Conosce il proprio pane e il pane delle guance e manda avanti la lepre bianca.

Dice che ritornerà, e però resta.

Quando arriva, arriva potente.

Grande è la chiarezza:

1 colpo di pala = 1 grammo di pane.

La fame è un oggetto”.

La fame è un oggetto, non una sensazione che può soddisfare chi la avverte a seconda del proprio gusto e delle proprie possibilità, e quando è un'idea negativa non si può immaginare, è un oggetto – una condizione negativa - che può conoscere chi l'ha provata; se ne può restituire una ricognizione solo se la si è conosciuta, se ne può fare una disamina se la si è vissuta a fondo. In questo caso, sarebbe davvero un regalo di notevole valore, poter avere la possibilità di leggere i taccuini, i quaderni di cui parla Herta Müller nella postfazione, per potersi rendere conto di quale cammino ci sia stato tra le annotazioni e la scrittura, a maggior ragione per un testo come questo. Qui la poesia ha decisamente preso il sopravvento sulla prosa, su tutti i livelli: quello grafico - e si pensi a come va letto il testo dove, come sempre accade nella poesia, bisogna leggere anche i bianchi, anche il silenzio – e, di conseguenza, ancora una volta, il riferimento al linguaggio musicale si impone: nella scrittura musicale le pause hanno, come le note, un valore numerico che si traduce poi in un tempo di durata – andando ben oltre il ritmo della lettura cadenzato dal respiro; il livello fonetico si manifesta nella tessitura delle parole e si riversa nel livello semantico, a produrre un senso che non si lascia esaurire del tutto dall'ordine logico-razionale. Da notare il richiamo esplicito all'espressione del titolo, anche questo un motivo che compare più volte nel testo, a indicare proprio quell'oscillazione tra comunicazione e espressione, tra detto e non detto, tra luce e buio, che segna il passo, il ritmo di questo romanzo.

Il brano che segue è un ulteriore esempio delle capacità stilistiche di Herta Müller, della ricchezza dei registri espressivi svelati dalla sua scrittura:

“Trudi Pelikan mi ha raccontato che lei e la dottoressa russa sono andate con Kobelian al terrapieno della ferrovia e hanno caricato sul camion Corina Marcu, assiderata. Che Trudi era salita sul pianale per spogliare il cadavere prima che lo portassero alla fossa, ma la dottoressa aveva detto: Questo lo facciamo dopo. Che la dottoressa sedeva con Kobelian nella cabina e Trudi Pelikan sopra, con il cadavere. Che Kobelian non andò al cimitero ma al Lager, dove Bea Zakel aspettava nella baracca dell'infermeria e quando senti rombare la macchina andò alla porta con il bambino in braccio. Che Kobelian si caricò il cadavere di Corina Marcu sulle spalle e seguendo le istruzioni della dottoressa non si diresse all'obitorio né all'ambulatorio ma nella sua stanza privata. Che una volta lì non sapeva che farsene perché la dottoressa aveva detto: Aspetta. Che il cadavere sulle spalle pesava troppo e se l'era fatto scivolare lungo il corpo e l'aveva depresso sul pavimento. Che l'aveva appoggiato a sé fin quando la dottoressa aveva infilato in un secchio le scatole di conserve e il tavolo era sgombro. Che senza una parola Kobelian aveva disteso il corpo sul tavolo. Che Trudi Pelikan aveva cominciato a sbottonare la giacca perché credeva che Bea Zakel aspettasse i vestiti. Che la dottoressa aveva detto: Prima i capelli. Che Bea Zakel aveva chiuso il bambino dietro il

tramezzo di legno insieme agli altri. Che il bambino si era avvicinato alla parete e aveva continuato a gridare fin quando gli altri bambini si erano uniti a lui gridando con voce ancora più stridula, come l'abbaiare sempre più stridulo dei cani quando uno comincia. Che Bea Zakel aveva trascinato per la testa il corpo fino al bordo del tavolo, così che i capelli pendessero giù. Che come per miracolo Corina Marcu non era mai stata rasata e adesso la dottoressa le tagliava a zero i capelli con la macchinetta per tosare. Che Bea Zakel li aveva messi ordinatamente in una cassetta di legno. Che Trudi voleva sapere a cosa potessero servire e la dottoressa aveva detto: Cuscinetti antispifferi. (...)"

Non possiamo che ripeterci: ancora una volta, materia narrativa e abito stilistico si fondono insieme in un esito di grande efficacia. Ancora una volta, la creatività di Herta Müller riveste la materia del racconto di una valenza che si risolve in un forte e incisivo impatto ritmico-sonoro, come se davvero si trattasse di una partitura musicale. Il "che" della proposizione relativa che si accompagna all'indiretto libero diventa una vera e propria nota musicale ribattuta che scandisce ossessivamente i vari momenti di questa atroce sequenza narrativa. Se si provasse a immaginare il testo redatto secondo un discorso fluido che utilizzasse l'ordine del discorso convenzionale, a parità di livello informativo, gran parte dell'efficacia dell'esito appartenente al brano del romanzo andrebbe perduta. È ovvio che momenti stilistici come questo sono, giocoforza, episodi isolati: non sarebbe possibile, del resto, immaginare l'intero romanzo scritto con questa modalità espressiva, che, per contro, acquista una visibilità e un valore proprio in quanto momento episodico del romanzo, pienamente giustificato quindi anche dal carattere frammentato che lo contraddistingue non solo a livello di racconto, di esposizione della trama, ma anche sul piano squisitamente stilistico.

Leo, dopo cinque anni, uscirà dall'incubo del Lager, e il romanzo dedica la parte finale al dopo Lager – poco spazio, a dire il vero, ma quanto basta per certificare al lettore l'impossibilità di tornare quello di prima, di riappropriarsi di un'identità che ormai è stata totalmente espropriata; e ricordiamo che Leo, quando fa ritorno dal Lager, ha appena ventidue anni. Non riuscirà a ritrovare un senso nella famiglia di origine, dove per altro ad attenderlo c'è un nuovo fratello che ha preso il suo posto, come se lui fosse morto davvero; non riuscirà a crearsi lui stesso una propria famiglia, pur sposando una donna e quindi tentandoci. Si chiuderà nella condizione esistenziale che lo vuole come lo "Schivante". E allora come può concludersi un romanzo come questo? Chiaramente, anche in relazione all'impostazione che fa capo alla struttura frammentata, non ci può essere un finale risolutivo, definitivo, nel senso che convenzionalmente diamo a questi termini; il finale è anche la

conseguenza di tutto ciò che lo precede, non solo piano del contenuto, ma soprattutto su quello dell'espressione, della forma, dello stile: dopo aver raccontato dettagliatamente – per l'attenzione data alle cose – l'esperienza del Lager, Leo viene accompagnato dall'autore per un altro pezzo di strada, fino a mostrarlo al lettore chiuso in una condizione esistenziale che mai potrà riscattarsi dall'orrore di quella esperienza. Herta Müller, nella tessitura stilistica del testo, nell'ultimo capitolo, intitolato *Tesori*, chiude sotto due piani il romanzo; il primo è questo:

“So nel frattempo che sui miei tesori c'è scritto LA' RESTO. Che il Lager mi ha lasciato tornare a casa per stabilire la distanza di cui ha bisogno per ingrandirsi nella mente. Dal mio ritorno, sui miei tesori non c'è più scritto QUI IO SONO, ma neppure LA' ERO. Sui miei tesori c'è scritto: DI LA' NON VENGO VIA. Sempre più il Lager si estende dal lobo temporale sinistro a quello destro. Perciò devo parlare del mio intero teschio come di un territorio, del territorio di un Lager. Impossibile proteggersi, né con il silenzio né con il racconto. Si esagera nell'uno come nell'altro, ma un LA' ERO non c'è in nessuno dei due. E non c'è neppure una giusta misura”.

Una chiusura che può definirsi tutta risolta nel linguaggio, e nella tematizzazione del rapporto tra la possibilità di dire e il non poter dire, il silenzio. Qui siamo fuori dal territorio della narrazione propriamente detta, non è un brano narrativo, non racconta un'azione, e nemmeno è soltanto l'esposizione di un pensiero, perché – altro merito di questo autore - non c'è psicologismo: Herta Müller spesso, come già detto, inserisce nel testo, come fossero intarsi nel legno, delle parti dove la scrittura spossa la materia narrativa del suo essere racconto e la trasforma in momento di puro discorso linguistico. Per Leo non c'è possibilità di riscatto, non può esserci happy end, in quanto il tempo verbale dell'imperfetto – LA' ERO – non potrà mai passare per dare corso a un nuovo tempo presente né, tantomeno, alla prospettiva di un tempo futuro.

Il secondo livello della chiusura è quello più narrativo, sempre in stile Herta Müller, beninteso:

“Amo soprattutto sedere al mio tavolino di formica bianca, lungo e largo un metro, un quadrato. Quando la torre dell'orologio batte le due e mezzo, il sole entra nella stanza. L'ombra del tavolino sul pavimento è una valigia grammofono. Mi suona la canzone del narciso, o la Paloma che si balla plissé. Prendo il cuscino dal divano e ballo nel mio pomeriggio greve.

Ci sono anche altri compagni.

Mi è capitato di ballare persino della teiera.

Con la zuccheriera.

Con la scatola dei biscotti.

Con il telefono.

Con la sveglia.

Con il portacenere.

Con la chiave di casa.

Il mio compagno più piccolo è un bottone strappato via da un cappotto.

Non è vero.

Una volta, sotto il tavolino bianco di formica, c'era un'uvetta impolverata. E ho ballato con lei. Poi l'ho mangiata. Poi ci fu una specie di lontananza in me”.

Come la definisce Leo poco prima, la felicità di essere sopravvissuto all'orrore del Lager non può che essere per lui una “felicità storpiata”. Ecco allora un congedo che ancora una volta porta il pensiero verso il confronto con una composizione musicale, che certamente può essere compresa appieno solo dopo una lettura esaustiva nonché attenta del libro, in quanto la valigia grammofono, la canzone del narciso, la Paloma, sono tutti elementi che hanno caratterizzato parti precedenti del racconto. Solo per comodità chiamiamo - possiamo etichettare - con il termine follia le parole di Leo - e i gesti ai quali rimandano -: solo per esorcizzare la difficoltà di una identificazione e di una consequenziale comprensione piene del protagonista - anche pensando al fatto che non è presente alcuna traccia di retorica, e soprattutto alcun ricatto emotivo nei confronti del lettore, fattori invece spesso presenti nei racconti, letterari e cinematografici, che tematizzano questa materia narrativa, la deportazione. Si pensi a un film come *Schindler's List* di Spielberg, quello sì, interamente costruito sul ricatto emotivo nei confronti dello spettatore. Sul piano stilistico, come in tante partiture della musica colta contemporanea, il testo finisce con un restringimento del testo che va lentamente a spegnersi, come se la scrittura stessa volesse corrispondere all'avvilupparsi di Leo nel silenzio.

Un accenno a *Il paese delle prugne verdi*. Dopo l'annuncio del Nobel, il romanzo, come già accennato, ha conosciuto un notevole e meritato successo di vendite. Anche per questo romanzo valgono in larga misura tutte le considerazioni fatte sugli estratti da *L'altalena del respiro*. Anche qui la radice e la ragione del racconto si innervano sulla vicenda personale dell'autore, una vicenda che, a sua volta però, si espande a mostrare una pagina tragica della Storia della Romania. Anche qui la trama ha un'ambientazione narrativa, legata giustappunto alla Storia, che è corrispondente al Lager dell'*Altalena del respiro*: la dittatura di Ceausescu: su questo sfondo, si intrecciano - è il

caso dire, nel senso letterale dell'espressione – le vicende di quattro giovani, di cui nella voce principale è riconoscibile l'alter ego dell'autore. Anche ne *Il paese delle prugne verdi* si presenta al lettore, rispetto alla struttura del romanzo, una condizione di disordine, per i diversi piani temporali e per le vicende dei protagonisti che si accavallano gli uni sulle altre, in sequenze narrative che sembrano disposte a caso, in una successione che non tiene conto dell'ordine temporale consueto; a questo, si aggiunge un livello di complessità ulteriore, dovuta al fatto che narrazione oggettiva e narrazione soggettiva sono unite da un rapporto vascolare, e dal fatto che, nonostante l'evidenza di una voce narrante principale, spesso prendono la parola le voci degli altri protagonisti; viene così affidato al lettore il compito, o meglio ancora, la sfida, di trovare un possibile ordine all'interno di un caos che è, per contro, frutto di una scrittura lucidissima e di un controllo assoluto della materia narrativa.

Questo è l'incipit:

“Se stiamo in silenzio, mettiamo in imbarazzo, diceva Edgar, se parliamo, diventiamo ridicoli.

Sedevamo da troppo tempo davanti alle foto sul pavimento. A forza di sedere, le mie gambe si erano addormentate.

Schiacciavamo tante cose con le parole in bocca quante coi piedi nel prato. Ma anche col silenzio.

Edgar taceva.

Non riesco a immaginarmi alcuna tomba, oggi. Solo una cintura, una finestra, una noce e una fune. Ogni morte per me è come un sacco.

Se lo sente qualcuno, diceva Edgar, ti prende per pazza.

E quando ci penso, è come se ogni morto si lasciasse alle spalle un sacco di parole. Mi vengono sempre in mente il barbiere e le forbici, perché i morti non li utilizzano più. E il fatto che i morti non perdono un bottone.

Forse sentivano, diversamente da noi, che un dittatore è un errore, diceva Edgar. Ne avevano la prova, perché anche noi eravamo un errore per noi stessi. Poiché in questo paese dovevamo camminare, mangiare, dormire e amare qualcuno nella paura, finché utilizzavamo ancora il barbiere e le forbici.

Se uno solo perché cammina, mangia, dorme e ama qualcuno fa cimiteri, allora è un errore ancora più grande di noi. Un errore per tutti, un errore enorme.

Il prato sta nella nostra testa. Se parliamo, viene falciato. Ma anche se stiamo in silenzio. E il secondo, terzo prato ricrescono come vogliono. E siamo persino fortunati”.

Il lettore è gettato da subito, senza preamboli, non tanto dentro una situazione narrativa, bensì, come accade nel timbro specifico dello stile di Herta Müller, dentro un contesto legato alla scrittura, dentro un universo che si connota prima ancora che come narrativo, come un contesto linguistico. Il romanzo racconta come la vita delle persone sotto una dittatura sia non solo difficile, ma sottoposta a un lavoro di continua e costante distruzione dell'identità – tra forme di controllo invasive, torture fisiche e psicologiche - fino a spingere al suicidio, quando la morte non è inferta dagli stessi uomini del regime. Anche in questo romanzo quindi, uno degli aspetti principali è la complessità linguistica, ma si tratta di una complessità totalmente inerente alla tragicità della materia narrativa, non imposta dall'esterno come una trovata stilistica. L'unico modo per tentare di crearsi spazi di sopravvivenza dentro la dittatura è proprio quello di fondare un universo linguistico composto da tutta una serie di codici interni, comprensibili da chi ne è a conoscenza, da chi li condivide:

“Scrivendo, non dimenticare la data e metti sempre un capello nella lettera, disse Edgar. Se dentro non c'è vuol dire che la lettera è stata aperta.

Singoli capelli, pensai tra me, sui treni attraverso il Paese. Un capello scuro di Edgar, uno chiaro mio. Uno rosso di Kurt e Georg. Entrambi venivano soprannominati dagli studenti *ragazzi d'oro*. Per l'interrogatorio una frase con forbici per unghie, disse Kurt, per la perquisizione una frase con scarpe, per il pedinamento una frase con raffreddato. Dopo il titolo sempre un punto esclamativo, per una minaccia di morte solo una virgola.

Gli alberi lungo la riva cascavano nell'acqua. Erano salici capitozzati e salici fragili.

Quando ero bambina i nomi delle piante conoscevano la ragione per cui agivo. Questi alberi non sapevano perché Edgar, Kurt, Georg e io camminassimo lungo il fiume. Tutto, intorno a noi, sapeva di separazione, nessuno di noi pronunciava la parola”.

Un reticolo di concordanze, un tessuto narrativo fatto di richiami interni, offerti dal ritorno di vocaboli utilizzati ripetutamente, quasi come cellule musicali che diventano una teoria di *leit motive* che tornano puntualmente nel corso del testo-partitura; ma, sopra ogni cosa, questi termini si caricano di un significato simbolico, di una motivazione fortissima, interna al racconto, alla sua veridicità, alla sua ragion d'essere, fattori che arricchiscono il testo di un senso ulteriore, tragicamente legato alla lingua utilizzata dai personaggi, al loro gergo speciale, creato per ragioni di sopravvivenza e di libertà negata.

Tuttavia, anche dentro il racconto, la complessità del comprendere è esplicitata – per esempio, nel passo che segue, in relazione ai contenuti del quaderno di una ragazza che si è suicidata:

“E durante il discorso sentii che sulla lingua c’era qualcosa di simile a un nocciolo di ciliegia. La verità attendeva le persone contate e le dita le mie stesse guance. Ma la parola mille non mi usciva dalle labbra. Non dicevo nulla, nemmeno del becco di latta del piccione che mangiava i sassi. Continuavo a parlare della cavallina e delle mosche di sabbia, del toccare e del bere acqua, della chiave della valigia attaccata all’elastico dei pantaloni. Edgar mi ascoltava con la matita in mano e non scriveva alcuna parola sul suo quaderno. E pensai tra me: Aspetta ancora la verità, sente che, parlando, taccio. E allora dissi: Ora questo è il primo con la camicia bianca. Ed Edgar scrisse. E poi disse: Foglie ne abbiamo tutti. E Georg disse: Non si può comprendere”.

Oscurità e lucida chiarezza insieme. O, ancora meglio: chiarezza dell’oscurità. Ecco perché, spesso, il testo è oscuro, ermetico: perché espone un linguaggio cifrato che però trova la sua ragione d’essere dentro la stessa materia narrativa, e offre al lettore un carico di suggestione che la carica di valore aggiunto, portandolo così a comprendere, con forza ancora maggiore, cosa significa dover inventare un contesto linguistico all’interno di una dittatura.

Quello che segue è invece un esempio di narrazione oggettiva, immediata rispetto alla comprensione, fortissima sul piano espressivo, sia per il contenuto sia per la configurazione stilistica:

“Kurt mostrò le sue foto del mattatoio. Su una c’erano degli uncini cui erano agganciate delle code di mucca da essiccare. Là ci sono quelle dure, che in casa diventeranno spazzole per bottiglie, qui quelle morbide con cui giocano i bambini, disse Kurt. Sull’altra foto c’era un vitello. Sopra sedevano tre uomini. Uno proprio in cima, sul suo collo. Indossava un grembiule di plastica e teneva un coltello in mano. Dietro di lui c’era uno con un grosso martello. Gli altri uomini erano accovacciati a semicerchio. Tenevano in mano tazze di caffè. Nella foto successiva le persone sedute tenevano il vitello per le orecchie e le zampe. In quella seguente il coltello squarciava la sua gola, gli uomini tenevano le loro tazze da caffè sotto il fiotto di sangue. Nella foto successiva bevevano. Poi, nella sala, c’era solo il vitello. Le tazze erano dietro, sul davanzale della finestra”.

Non si può leggere questo romanzo senza pensare a tutto il nuovo cinema rumeno che da qualche anno si è imposto in tutti i maggiori festival cinematografici: un esempio su tutti: *Quattro*

mesi, tre settimane, due giorni di Cristian Mungiu, Palma d'Oro al Festival di Cannes 2007, un film che racconta una vicenda di aborto clandestino durante il regime di Ceausescu; un film durissimo, spietato, che non risparmia nulla allo spettatore – neppure la vista del corpo della creatura abortita -; un film che raggiunge un livello altissimo di efficacia proprio nel suo essere pulito da ogni forma di retorica del patetico, proprio come accade nel *Paese delle prugne verdi* e in tutta l'opera di Herta Müller.

Come Leopold ne *L'altalena del respiro*, anche Herta Müller è riuscita a scappare da un universo di orrore esistenziale, trovando nella testimonianza affidata alla scrittura, e nel suo ammirevole talento di scrittrice, una maniera per esorcizzare il LA' ERO.

Ci congediamo, riportando il brano di poesia che dall'esergo accompagna tutto il romanzo, un testo del poeta rumeno Gellu Naum, tradotto in lingua tedesca da Oskar Pastior:

“Ognuno aveva un amico in ogni pezzetto di nuvola
Così è infatti con gli amici dove il mondo è pieno di terrore
Anche mia madre diceva è del tutto normale
Non mettere in discussione gli amici
Pensa a cose più serie”.

Bibliografia di Herta Müller in lingua italiana:

L'altalena del respiro, Feltrinelli, Milano 2010.

Il paese delle prugne verdi, Keller, Rovereto, 2008.

Bassure, Editori Riuniti, Roma 1987; il volume, opera di esordio di Herta Müller, viene ripubblicato da Feltrinelli, interamente rivisto dall'autore e in versione integrale, comprendente anche i quattro racconti espunti dall'edizione del 1984 pubblicata a Berlino.

In viaggio su una gamba sola, Marsilio, Venezia 1996.

Lo sguardo estraneo, ovvero la vita è un peto in un lampione, Sellerio, Palermo 2009.

Cristina e il suo doppio, Sellerio, Palermo 2010.