

Le vite dell'Altro Aleksandar Hemon tra *Autofiction*, Autobiografia e *Allofiction*

Enrico Davanzo
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This article examines the recurring mixture of fiction and autobiographical themes in the work of Bosnian-American writer Aleksandar Hemon, whose writings can be placed close to the literary genre known as *Autofiction*. These traits occur also in his latest production, exemplified by *The Book of My Lives* (2013) and *My Parents / This Does Not Belong To You* (2019). In these two books the attention paid by the author to his relatives' experiences may lead to a comparison with the autofiction subgenre defined by A.K. Mortimer as '*Allofiction*'. Studying these features, my intent is to analyze how Hemon's stylistic choices have been affected by his condition of *other* both in the USA and postwar Bosnia.

Keywords Aleksandar Hemon. Autofiction. Autobiography. Allofiction. Bosnia. America.

Sommario 1 Aleksandar Hemon: la lingua di uno scrittore 'Altro'. – 2 Aleksandar Hemon e l'*Autofiction*. L'Altro come specchio narrativo di sé. – 3 Aleksandar Hemon e l'*Allofiction*. Il racconto di sé attraverso la vita degli Altri



Peer review

Submitted 2020-09-20
Accepted 2020-10-06
Published 2020-12-22

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Davanzo, E. (2020). "Le vite dell'Altro. Aleksandar Hemon tra *Autofiction*, *Autobiografia* e *Allofiction*". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 54, 159-182.

1 Aleksandar Hemon: la lingua di uno scrittore 'Altro'

So I say I am complicated.
(Aleksandar Hemon, *The Book of My Lives*, 2013)¹

L'aggettivo *complicated* riassume gran parte dell'opera letteraria e dell'esperienza biografica di Aleksandar Hemon, scrittore bosniaco-americano originario di Sarajevo e residente a Chicago dal 1992. Nato nel 1964 da una famiglia di origini ucraino-galiziane, Hemon fu sorpreso dallo scoppio del conflitto nella sua terra natale mentre si trovava in America per motivi di studio. Rimasto da allora negli Stati Uniti, ha saputo tematizzare la complessità insita nel suo background etnico e biografico attraverso particolari soluzioni stilistiche che gli sono valse il ripetuto plauso della critica americana.² Commenti entusiastici come quello di Gary Shteingart, che sulle pagine del *New York Times* affermava «Hemon can't write a boring sentence»,³ dimostrano come l'autore sia riuscito ad accattivarsi il favore del pubblico statunitense soprattutto attraverso la creazione di una personalissima lingua letteraria, spesso definita come 'ibrida' per la frequente commistione di *American English* e *realia* bosniaci di difficile traduzione, riportati in corsivo e accompagnati da giochi di parole e forme grammaticali volutamente scorrette.

La studiosa Ljubica Miočević ha evidenziato come il carattere 'impuro' di tale scrittura rimandi (anche graficamente) al trauma indelebile della guerra, e alla condizione di sradicamento e solitudine che questa ha comportato per migliaia di profughi originari dell'ex-Jugoslavia, condannati a sentirsi inevitabilmente *diversi* come i vocaboli bosniaci disseminati nell'uniformità del testo in lingua inglese (Miočević 2013, 55). Le scelte di Hemon risultano ulteriormente significative se considerate in relazione al contesto sociolinguistico delineato nel suo Paese nativo dai conflitti degli anni Novanta. Rifiutandosi infatti di scrivere nella sua lingua d'origine e 'contaminando' deliberatamente quella della sua *host country*, l'autore manifesta la propria opposizione alle riforme nazionaliste che hanno determinato la scomparsa ufficiale dell'idioma policentrico serbo-croato o croato-serbo (*srpskohrvatski jezik ili hrvatskosrpski jezik*) e la coeva promozione in senso purista delle sue varianti regionali a lingue standard nazionali come il serbo, il croato, il bosniaco e il montenegrino

² Tra i riconoscimenti ottenuti negli Stati Uniti, il sito Internet dell'autore (<http://aleksandarhemon.com/bio.html>) riporta in particolare il conferimento della Guggenheim Fellowship nel 2003, e il 'Genius Grant' della MacArthur Foundation nel 2004.

³ Shteingart, G. «Pronek is Illuminated», *The New York Times*, Sept. 15, 2002. <https://www.nytimes.com/2002/09/15/books/pronek-is-illuminated.html>.

(Miočević 2013, 61-2).⁴ L'ibridismo linguistico con cui Hemon decostruisce le ideologie scioviniste presenti tanto nello spazio pubblico post-jugoslavo quanto in quello americano si riflette inoltre nella struttura frammentaria e plurivoca che contraddistingue la maggior parte della sua produzione narrativa. Già i racconti contenuti nella raccolta d'esordio *Spie di Dio* (*The Question of Bruno*, 2000) appaiono caratterizzati dall'impiego di voci narranti molteplici e contraddittorie, mirate a disorientare il lettore e a stimolare una sua riflessione sulla coerenza e la veridicità di quanto riportato.

Tali caratteristiche, approfondite nei successivi romanzi *Nowhere Man* (2002) e *Il progetto Lazarus* (*The Lazarus Project*, 2008) e nella raccolta *Amore e ostacoli* (*Love and Obstacles*, 2009) rendono difficile un inquadramento univoco all'interno di una precisa tipologia letteraria.

2 Aleksandar Hemon e l'*Autofiction*. L'Altro come specchio narrativo di sé

La ricorrente commistione di invenzione fabulatoria e motivi apparentemente autobiografici permette di accostare la fase iniziale della produzione di Hemon al genere della cosiddetta *autofiction*, inaugurato dal romanzo *Fils* (1977) del francese Serge Doubrovsky (McDonough 2011, 7), e al quale vengono ricondotte le opere di autori come Hervé Guibert, Chloé Delaume (McDonough 2011, 11) e Karl Ove Knausgård (Hansen 2017, 6). A suggerire un'affinità tra l'opera dello scrittore bosniaco e tale categoria narrativa è soprattutto il carattere 'ibrido' più volte attribuito a quest'ultima (Panichelli-Batalla 2015, 2; Srikanth 2019, 350), in virtù della compresenza di fiction ed elementi esplicitamente legati alle effettive esperienze di vita dell'autore. Opinioni discordi sull'esatto rapporto tra finzione letteraria e sincerità autobiografica hanno finora impedito di raggiungere una definizione universalmente accettata di questo genere (Srikanth 2019, 348), che sembra invece identificarsi proprio nella resistenza a una classificazione basata esclusivamente su concetti quali «reality, truth, sincerity, fiction» (McDonough 2011, 8). Tra le numerose descrizioni proposte, vogliamo qui attenerci a quella recentemente elaborata da Siddharth Srikanth:

narratives in which the author is the protagonist, in which the author's biographical background and life experiences inform the extensive nonfictionality of the work, and in which the author combines fictionality and nonfictionality at length for his or her purposes. (2019, 346)

⁴ Si vedano in particolare Greenberg 2008; Bugarski 2009, 139-52; Kordić 2010.

Nella sua definizione, Srikanth si richiama al 'patto' ravvisato da Philippe Lejeune nell'identità nominale tra autore, narratore e protagonista (Lejeune 1986, 26), che dovrebbe garantire al lettore l'attendibilità del racconto autobiografico tradizionale (*pacte autobiographique*); il rispetto di tale patto fornisce lo sfondo di *nonfictionality* dove l'autore proietta vicende di fantasia, volte comunque a esprimere verità significative sulla sua vita (Srikanth 2019, 351; Hansen 2017, 2-3).

Il criterio dell'omonimia pare tuttavia escludere dal genere dell'*autofiction* le prime opere di Hemon, i cui personaggi principali dimostrano le stesse origini etniche ed esperienze biografiche dell'autore senza però dividerne il nome (Vervaet 2017, 227). Sono infatti sarajevesi di origine ucraina sia l'aspirante rocker Jozef Pronek (introdotta nel racconto conclusivo di *Spie di Dio*) che lo scrittore Vladimir Brik, protagonisti rispettivamente di *Nowhere Man* e *Il progetto Lazarus*; il medesimo background identitario caratterizza inoltre l'anonimo romanziere al centro delle storie brevi raccolte in *Amore e ostacoli*. Tutti e tre i personaggi sembrano replicare le iniziali vicissitudini di Hemon negli Stati Uniti: bloccati a Chicago dallo scoppio del conflitto bosniaco, cercano di sopravvivere attraverso lavoretti sottopagati che li portano a conoscere il volto impersonale e distaccato della società americana mentre il loro Paese d'origine finisce in pezzi.

Nonostante l'attribuzione di nomi diversi (o l'assenza di un nome preciso, nel caso di *Amore e ostacoli*) ribadisca una sostanziale differenza tra autore e protagonisti, la somiglianza delle loro vicende rimanda a quello che Doubrovsky riteneva essere l'obiettivo principale dello scrittore di *autofiction*: utilizzare cioè le tecniche del racconto di finzione per estraniarsi da sé ed esprimere quelle verità solitamente lasciate in ombra dall'autobiografia tradizionale, oberata dall'autopercezione autoriale e da un'eccessiva referenzialità (cit. in Srikanth 2019, 349). Le dinamiche dell'*autofiction*, paragonate dallo scrittore francese a quelle della psicanalisi, consentirebbero quindi all'autore una conoscenza autentica della propria persona biografica, trasposta in un Altro letterario che è possibile osservare e raccontare da un punto di vista 'esterno' (cit. in Srikanth 2019, 349). A tale sdoppiamento si è inoltre richiamato Thomas C. Spear che, nel ricondurre le opere finali di L.F. Céline all'*autofiction*, ha riconosciuto come tratto caratteristico di questo genere l'attribuzione dell'identità e della storia individuale dell'autore a una persona esplicitamente fittizia (Spear 1991, 358). A sua volta Hemon, descrivendo il rapporto con i propri personaggi, sembra riferirsi all'esigenza di autoanalisi ed estraniamento che Doubrovsky identificava come scopo primario dell'*autofiction*: «in my books, fictional characters allowed me to understand what was hard for me to understand» (Hemon [2013] 2014, 233). Tuttavia l'assenza di omonimia dissipa la sovrapposizione identitaria sottolineata da Spear, e lo stesso autore ribadisce la distanza che separa la sua effettiva persona dagli alter ego libreschi: «I'd co-

oked up those avatars in the soup of my everchanging self, but they were not me – they did what I wouldn't or couldn't» (233).

Tali caratteristiche suggeriscono piuttosto un avvicinamento al genere definito da Lejeune come «romanzo autobiografico», nel quale il lettore è spinto a sospettare l'identità tra protagonista e autore, che pure viene negata o comunque non affermata (Lejeune 1986, 25). Le strategie adottate dallo scrittore bosniaco sembrano però realizzare due di quelle che vengono generalmente riconosciute come finalità principali dell'*autofiction*: richiamare cioè l'attenzione del lettore sulla natura frammentaria e contraddittoria del Sé, e sulle convenzioni che lo portano a interpretare il racconto di finzione come tale (Srikanth 2019, 348-9). Tali scopi risultano perseguiti attraverso procedimenti stilistici mirati a infrangere ripetutamente l'unitarietà della narrazione, sbiadendo il confine tra referenzialità fattuale e invenzione letteraria.

In particolare l'autore ricorre all'impiego di flussi narrativi paralleli, collegati da particolari richiami simbolici che sovvertono le aspettative del lettore in merito all'attendibilità del racconto, e contemporaneamente alludono alla duplicità culturale insita nella condizione dell'immigrato. Questa tecnica appare già nella storia breve «La rete spionistica di Richard Sorge» («The Sorge Spy Ring», 1996),⁵ dove le reali vicende di un agente segreto doppiogiochista riportate a piè di pagina si sovrappongono alla narrazione del protagonista, che assiste alla drammatica materializzazione delle proprie fantasie infantili di spionaggio nella Jugoslavia di fine anni Settanta; l'inserimento di fotografie nell'apparato peritestuale ribadisce l'ambiguità tra effettività storica e fantasia che caratterizza il racconto (Mikulinsky 2009, 97-107). Lo stesso dualismo narrativo caratterizza la struttura de *Il progetto Lazarus*, nel quale la ricostruzione dell'omicidio di un immigrato ebreo moldavo storicamente avvenuto a Chicago nel 1908 si alterna al racconto dello scrittore Brik, che cento anni dopo intraprende un lungo viaggio nell'Europa orientale per scoprire la verità sull'evento e confrontarsi con la Sarajevo postbellica. Il carattere duplice dell'opera è anche qui ribadito dalla presenza dell'elemento fotografico: le immagini scattate dall'artista visivo Velibor 'Veba' Božović⁶ risultano interpretabili come un'ulteriore dimensione narrativa che complica e approfondisce la dicotomia cronologica del racconto (Weiner 2014, 215-17). Un simile effetto destabilizzante motiva la ricorrente successione di voci narranti diverse, che forniscono

⁵ Inizialmente pubblicata sulla rivista *TriQuarterly*, poi inclusa nella raccolta *Spie di Dio*.

⁶ Il libro risulta ispirato a un viaggio effettivamente compiuto da Hemon e Božović nel 2003 tra Polonia, Ucraina occidentale, Moldavia e Bosnia. Successivamente il fotografo ha reso disponibili le immagini non incluse nell'edizione cartacea all'indirizzo Internet <https://veliborbozovic.com/the-lazarus-project>, che si configura come un'estensione multimediale dell'opera.

versioni contrastanti ma ugualmente credibili di una stessa realtà. È soprattutto il caso del romanzo *Nowhere Man*, dove l'avvicendamento di sette narratori differenti decostruisce la personalità del protagonista Jozef Pronek, che nella propria frammentazione psicologica si trova costretto a rivivere quella geopolitica dell'ex-Jugoslavia (Cihan Yurdaün 2012, 63-4).

Il concetto di un'identità plurima e contraddittoria viene inoltre approfondito attraverso il racconto delle vite di personaggi esplicitamente fittizi come il depravato Alphonse Kauders (inventato per un programma radiofonico di Sarajevo) e l'impostore Evgenij Pick, sospesi tra ideologie politiche, lingue e culture nazionali apparentemente opposte. Il carattere grottesco ed eccessivamente dettagliato di queste pseudo-biografie introduce una più ampia riflessione sulla possibilità di una narrazione effettivamente veritiera, sviluppata soprattutto nelle storie brevi «In piacevoli conversari» («Exchange of Pleasant Words», 1999)⁷ e «Le api. Parte I» («The Bees. Part I»)⁸. Nel primo racconto la rievocazione dispersiva e inconcludente della secolare storia della famiglia Hemon, affidata alla voce magniloquente del padre, rimanda ironicamente alla natura perennemente ambigua dell'atto narrativo; nel secondo i fallimentari tentativi paterni di restituire un'immagine pienamente fedele della realtà attraverso il cinema e la scrittura storiografica esprimono l'inattuabilità di una narrazione univocamente attendibile. Il fatto che il personaggio del genitore sia centrale in questi e altri racconti evidenzia l'importanza dello sfondo familiare e autobiografico su cui l'autore tratteggia le sue multiformi sperimentazioni letterarie.

Tali strategie formali, accostabili alle finalità dell'*autofiction*, non si limitano ad attestare genericamente le potenzialità della finzione narrativa come strumento per rappresentare significativamente il reale (Srikanth 2019, 361); piuttosto esse risultano funzionali alla descrizione dei processi psicologici insiti nell'emigrazione, e alla raffigurazione delle specifiche conseguenze che il crollo della Jugoslavia socialista ha avuto sull'autopercezione dei singoli individui. Il gioco di similitudini e rimandi intrecciato dall'autore tra la propria esistenza concreta e le vicende dei suoi Altri letterari sembra infatti replicare la discontinuità identitaria che spesso contraddistingue la realtà migratoria: la permanenza in ambienti culturali e linguistici differenti porta l'immigrato ad attribuire le proprie esperienze a diverse versioni di sé, tutte contemporaneamente presenti all'interno della sua coscienza (L. Grinberg, R. Grinberg 1991, 133-8).

⁷ Inizialmente uscita sulla rivista *Granta* (1999), poi inclusa nella raccolta *Spie di Dio*. Nel 2006 l'editore Macmillan Picador ha pubblicato la storia separatamente in volume, assieme al racconto «A Coin» tratto dalla stessa raccolta (2006).

⁸ Incluso nella raccolta *Amore e altri ostacoli*.

Gli stessi procedimenti stilistici vengono estesi alla disintegrazione della Jugoslavia di Tito: l'assenza di una trama superficialmente coesa e l'esplicita contraddittorietà delle voci narranti riflettono il disfacimento dell'identità comune jugoslava, delineatasi nei quarantacinque anni di regime socialista e successivamente affossata dai contrapposti movimenti nazionalisti (Vervaet 2017, 225). I traumatici mutamenti inflitti dalla guerra all'originario tessuto sociale e culturale della Bosnia-Erzegovina si traducono per l'autore e i suoi alter ego in una sensazione di generale estraneità verso le realtà statali monoetniche sorte dal conflitto; essi sono quindi destinati a sentirsi diversi, *Altri*, tanto nell'indifferente e uniforme America quanto in ciò che resta del Paese natale, reso ormai irricognoscibile dalla guerra e dallo sciovinismo (2017, 226-7).

L'alterità espressa da Hemon si manifesta soprattutto in relazione alle nuove narrazioni storiografiche ufficiali, volte a 'confiscare' la memoria⁹ del precedente quarantennio di convivenza pacifica tra i diversi popoli della federazione jugoslava, e a celebrare il conflitto interetnico come unica opzione possibile. All'artificialità di tali riletture l'autore oppone la memoria della giovinezza trascorsa nel clima multietnico e tendenzialmente cosmopolita della Sarajevo prebellica, totalmente cancellato dalla guerra e dalle visioni storico-sociali che questa ha imposto. Le tecniche finalizzate a sovvertire le certezze del lettore in merito alla distinzione tra fiction e realtà storico-biografica riflettono pertanto il disorientamento causato dal discorso istituzionale postbellico, al quale lo scrittore non riesce e non vuole ricondurre la storia della propria vita. L'ironia amara che spesso sottende tali procedimenti viene inoltre indirizzata dall'autore verso la vecchia retorica titoista, rievocata con toni sarcastici che negano qualsiasi idealizzazione del precedente regime.¹⁰ Gli elementi destabilizzanti che consentono di accostare le opere iniziali di Hemon alla categoria dell'*autofiction* sembrano pertanto configurarsi come strumenti atti a descrivere le dinamiche legate alla specifica

⁹ L'espressione *konfiskacija pamćenja* ('confisca della memoria') è stata coniata dalla scrittrice croata Dubravka Ugrešić per indicare le riletture storiografiche promosse in senso propagandistico dai governi nazionalisti post-jugoslavi. Al carattere divisivo di tali riletture l'autrice contrappone una valorizzazione della cultura di massa legata alla Jugoslavia socialista, concretizzatasi poi nei diversi atteggiamenti collettivi noti come *jugonostalgija*. Si vedano Ugrešić in Boym et al. 2003, 260-78; Lindstrom 2005.

¹⁰ Tali caratteristiche suggeriscono un avvicinamento alla cosiddetta *reflective Yugonostalgia*. Con tale denominazione la ricercatrice Nicole Lindstrom (ricollegandosi all'opposizione terminologica tra *reflective* e *restorative nostalgia* sviluppata da Svetlana Boym) indica le differenti manifestazioni artistiche che evidenziano, spesso ironicamente, il carattere frammentario ed elusivo delle memorie legate al passato comune jugoslavo, contrapposte al rimpianto per gli aspetti prettamente formali della statualità titoista (*restorative Yugonostalgia*). Si vedano Lindstrom 2005, 235-7; Boym et al. 2003, 49-69.

realità di provenienza dell'autore.¹¹ In quest'ottica risulta particolarmente significativa la visione proposta da Stephanie Panichelli-Batalla, che interpreta tale genere letterario come un processo di 'autotraduzione metaforica e narrativa',¹² con cui lo scrittore traspone il *source text* costituito dalle sue concrete esperienze di vita nel più libero linguaggio della fiction (Panichelli-Batalla 2015, 21-4). La 'traduzione' effettuata da Hemon tuttavia non si riferisce unicamente al vissuto del solo autore, ma comprende l'insieme dei processi storico-sociali che hanno interessato la regione bosniaca ed ex-jugoslava nel corso del XX secolo. La posizione dell'autore nello spazio letterario statunitense risulta dunque paragonabile a quella degli scrittori immigrati definiti da Werner Sollors (1986, 250) come *translators of ethnicity* (Mary Antin, Abraham Cahan...), che a inizio Novecento si trovarono a mediare tra la propria dimensione etnica d'origine e il contesto americano.

A tale ruolo sembrano avvicinarsi numerose caratteristiche dell'opera di Hemon, come il ribadito ibridismo linguistico e la coscienza di un 'doppio pubblico'¹³ costituito sia dai suoi ex-connazionali che dai lettori statunitensi. Lo status dello scrittore risulta però ulteriormente complicato dal carattere misto delle sue radici ucraino-bosniache, e dalla frantumazione geopolitica che ha investito l'area dei Balcani occidentali dal 1991 in poi: alla descrizione della realtà americana non viene mai opposta l'idea di un polo nazionale unico, simbolo di una precedente stabilità identitaria spezzata dall'evento migratorio. L'autore piuttosto sottolinea ripetutamente la pluralità insita nelle sue origini e nello spazio jugoslavo prebellico, all'interno del quale si è inizialmente sviluppata la sua personalità. Le dinamiche etniche espresse da Hemon trascendono quindi la classica contrapposizione dialogica del tipo *in-group / out-group* (Sollors 1986, 252), realizzandosi invece nella frammentaria e plurivoca molteplicità che pervade la sua produzione letteraria.

11 La ricorrenza di simili elementi stilistici e tematici nell'opera di altri scrittori legati alla regione ex-jugoslava e stabilitisi all'estero durante la guerra ha spinto il critico serbo Tihomir Brajović (2012, 272-6) a ipotizzare una «nuova emigrazione culturale» (*nova kulturna emigracija*) i cui esponenti maggiormente rappresentativi sarebbero lo stesso Hemon, i serbi residenti in Canada David Albahari (1948) e Vladimir Tasić (1965) e la croata Dubravka Ugrešić (1949), trasferitasi prima negli Stati Uniti e successivamente in Olanda.

12 Traduzione dell'espressione *fictional metaphorical self-translation*, coniata dalla stessa autrice (Panichelli-Batalla 2015, 3).

13 Sollors estende a tali autori il concetto di *double audience*, introdotto da J.W. Johnson nel 1928 per descrivere la consapevolezza degli artisti afroamericani di doversi rivolgere contemporaneamente a lettori sia interni che esterni al proprio gruppo etnico (cf. Sollors 1986, 249-50).

3 Aleksandar Hemon e l'*Allofiction*. Il racconto di sé attraverso la vita degli Altri

Una parte significativa dei processi stilistici e degli obiettivi fin qui analizzati caratterizza anche le pubblicazioni più recenti dello scrittore, in apparenza prive di quell'ambiguità che consentiva di avvicinare le sue opere iniziali alla corrente dell'*autofiction*. Con l'eccezione del romanzo *L'arte della guerra zombi* (*The Making of the Zombie Wars*, 2015),¹⁴ gli ultimi lavori di Hemon sembrerebbero rientrare nella tradizionale definizione di autobiografia elaborata da Philippe Lejeune:

Racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità. (Lejeune 1986, 12)

Con tali osservazioni vogliamo in particolare riferirci ai volumi *Il libro delle mie vite* (*The Book of My Lives*, 2013) e *My Parents: An Introduction / This Does Not Belong To You* (2019).¹⁵

Il libro delle mie vite si presenta come una raccolta di testi d'impronta dichiaratamente autobiografica, pubblicati su diverse riviste americane dal 2000 al 2013 e successivamente rivisti per la pubblicazione in volume (Hemon [2013] 2014, 242).¹⁶ La seconda opera risulta invece costituita da due libri differenti, disposti back-to-back e dedicati rispettivamente alla rievocazione della vita in comune dei genitori dell'autore (*My Parents*, Hemon 2019a) e della prima adolescenza trascorsa nella Sarajevo degli anni Settanta (*This Does Not Belong To You*, Hemon 2019b); la prospettiva duale ricorrente nell'opera di Hemon viene qui ribadita dalla stessa distribuzione del materiale testuale. Entrambe le opere risultano accomunate dal rispetto del 'patto autobiografico' che prevede la dichiarata identità tra autore e narratore autodiegetico, già introdotta dalla presenza reiterata del pronome possessivo *my* nei titoli e successivamente ribadita più volte nel corso della narrazione (Lejeune 1986, 27-32). Tale esplicita-

¹⁴ Anche la struttura narrativa di questo romanzo, incentrato sulla crisi creativa di un aspirante sceneggiatore nella Chicago del 2003, risulta caratterizzata dal dualismo tipico dell'opera di Hemon: la descrizione della realtà statunitense si avvicina agli stralci del copione post-apocalittico che il protagonista non riesce a concludere e nel quale si riflette l'atmosfera di panico seguita agli attacchi dell'11 settembre.

¹⁵ Attualmente inedito in Italia.

¹⁶ I passaggi del libro citati nel presente articolo si riferiscono alla riedizione dell'opera del 2014, arricchita dal racconto «My Prisoner» precedentemente inedito e assente nella versione tradotta in italiano. Successivamente «My Prisoner» è stato pubblicato separatamente online in formato e-book, correlato da una registrazione audiovisiva dell'omonima performance di Velibor Božović.

zione viene ulteriormente confermata dalle scelte peritestuali dell'editore; in particolare dal breve prospetto biografico di Hemon posto sulla quarta di copertina dell'edizione originale de *Il libro delle mie vite* come unica introduzione, e la precisazione «Author of "The Book of My Lives"» che accompagna il nome dello scrittore sulla copertina di *My Parents*. Queste strategie risultano fondamentali nel guidare l'interpretazione delle due opere come autobiografiche da parte del lettore, le cui modalità di ricezione vengono significativamente influenzate dalla notorietà anteriore dell'autore (Lejeune 1986, 395). A tale prospettiva si ricollegano inoltre i rimandi esplicativi alla precedente produzione di Hemon, frequenti in entrambi i libri: illustrando quali concreti episodi biografici abbiano ispirato in passato determinati racconti di fiction, l'autore sembra dimostrare esplicitamente la natura attendibile della presente narrazione. All'interno di *My Parents* un esempio è fornito dalla nota a piè di pagina con cui lo scrittore sostiene di aver riportato un testo realmente scritto dal padre nel già citato racconto «Le api, parte I» (Hemon 2019a, 134); similmente, in uno dei racconti contenuti ne *Il libro delle mie vite* viene esplicitata l'origine autobiografica del viaggio narrato nel precedente *Il progetto Lazarus* (Hemon [2013] 2014, 120). Tali dichiarazioni spingono inoltre il lettore a considerare in chiave autobiografica l'intera produzione dello scrittore che, secondo la terminologia coniata da Lejeune, assume i tratti di un complessivo «spazio autobiografico» (*espace autobiographique*) nel quale anche i precedenti lavori di finzione andrebbero recepiti come 'fantasticherie rivelatrici' della concreta personalità autoriale (Lejeune 1986, 45-6).

Questa visione approfondisce quell'ambiguità caratteristica della produzione iniziale di Hemon, che l'apparente veridicità ribadita nelle ultime due opere sembra invece voler dissipare. Ulteriori elementi che suggeriscono un accostamento dei lavori più recenti ai canoni dell'autobiografia tradizionale sembrano rimandare al modello macrotestuale elaborato da William Boelhower per lo studio delle *immigrant autobiographies* affermatesi sulla scena letteraria statunitense di inizio Novecento, applicabile anche a opere più tarde in virtù della sua natura paradigmatica (Boelhower 1982, 29). Tra le principali caratteristiche poste alla base di tale schema critico figura la voce di un narratore apparentemente integrato nella realtà culturale americana, che al contrasto tra questa e le originarie tradizioni del Vecchio Mondo riconduce la natura sincretica del proprio *double self* (1982, 37); ciò si concretizza nel racconto retrospettivo con cui l'autore-protagonista descrive la disillusione nei confronti delle esagerate utopie iniziali legate all'*American Dream*, e la formazione di un'identità composita secondo quattro diversi modelli comportamentali, rispettivamente basati sulla conferma, la variazione, il rifiuto o la sostituzione dei codici culturali dominanti negli Stati Uniti (1982, 20). Tali fattori ricorrono, seppure con modalità

diverse, tanto ne *Il libro delle mie vite* quanto in *My Parents*; tra gli schemi di comportamento individuati da Boelhower, Hemon sembra in particolare descrivere quella *variation* attraverso cui l'immigrato accetta i valori statunitensi, integrandoli però con la sua cultura d'origine secondo combinazioni precedentemente inedite. Tuttavia in entrambe le opere risulta assente l'idea del Vecchio Mondo come spazio culturale recuperabile e sovrapponibile alla dimensione americana (1982, 39); l'autore invece sottolinea più volte come i processi irreversibili causati dalla guerra e dall'affermazione del nazionalismo abbiano definitivamente cancellato l'originaria collettività di cui egli si presenta come 'effetto strutturale'. Tale consapevolezza enfatizza uno sradicamento di fondo a cui non sembrano dare pienamente requie né l'avvenuta integrazione nella società americana né il ricorso alle memorie della vita 'normale', precedente il conflitto e l'emigrazione. In tutti e due i libri l'approccio di Hemon a questi ricordi avviene secondo modalità stilistiche e tematiche che, nonostante il pieno rispetto della 'sincerità contrattuale' prevista da Lejeune, sembrano voler stimolare riflessioni simili a quelle provocate dall'alternanza tra finzione e autobiografismo ricorrente nella sua produzione iniziale. Entrambe le opere, pur rientrando nei criteri della classica narrazione autobiografica, mirano infatti a quegli stessi obiettivi che Srikanth (2019) ricorda come propri dell'*autofiction*, ovvero porre in evidenza la natura molteplice dell'Io e sottolineare l'importanza del racconto come strumento per comprendere e accettare il reale, soprattutto nei suoi aspetti più traumatici e dolorosi. L'importanza conferita da Hemon in queste narrazioni alle vicende di persone particolarmente significative nella sua vita suggerisce un avvicinamento al sottogenere definito da Armine Kotin Mortimer come *allofiction*, nel quale l'autore tratteggia narrativamente la propria individualità attraverso le esperienze biografiche dei *nearby others* (parenti stretti, amici intimi):

These portraits of the other are passed through the portrait of the self; they stand in relation to the self; they affect the self; the self affects them. Yet the writer of the autofiction does not claim to propose the biography of these nearby others; rather, they contribute to the portrait of the self. [...] the idea of recounting oneself through the narration of another's life or destiny constitutes the concept of allofiction. (Mortimer 2009, 25)

Nelle ultime due opere di Hemon tali caratteristiche approfondiscono in particolare quella 'poetica dell'Altro' delineata nella fase iniziale della sua attività letteraria.

Nel caso de *Il libro delle mie vite* lo stesso titolo, oltre a ribadire la molteplicità culturale insita nell'esistenza dell'immigrato, sembra suggerire una sorta di 'appropriazione narrativa' delle vite altrui

da parte dello scrittore. La maggior parte dei testi contenuti nella raccolta tende infatti a concentrarsi sulle vicissitudini di particolari *others*, che l'autore pone ripetutamente a confronto con il proprio percorso biografico. Tale visione caratterizza già il racconto-saggio d'apertura, significativamente intitolato «Le vite degli altri» («The Lives of the Others»), nel quale lo scrittore ragiona su quanto l'idea dell'Altro abbia condizionato le sue vicende umane e artistiche rievocando la gelosia infantile suscitata dalla nascita della sorella Kristina. È a questo sentimento (addirittura degenerato in un tentativo di strangolamento nella culla, fortunatamente fallito) che Hemon riconduce la propria presa di coscienza degli 'altri':

The recollection of that sororicide attempt is the earliest memory in which I can observe myself from outside: what I see is me *and* my sister. [...] Never again would my selfhood be a sovereign territory devoid of the presence of others. (Hemon [2013] 2014, 4)¹⁷

Il fatto che lo scrittore affermi di ricordare questo episodio da una prospettiva 'esterna' sembra replicare quei procedimenti strani posti da Doubrovsky alla base della propria concezione di *autofiction*. Tale visione introduce una più ampia riflessione sui postulati ideologici del nazionalismo, che prevedono l'autodefinizione di un determinato gruppo etnico attraverso la discriminazione di un Altro perennemente indesiderato e diverso. Queste logiche vengono ironicamente esemplificate attraverso un altro aneddoto di origine infantile, nel quale l'autore ricorda l'offesa involontariamente arrecata a un coetaneo di etnia *bošnjak*:¹⁸

For his birthday party, Almir was neatly dressed [...]. The sweater visibly belonged to someplace else, so I asked him where it came from. It came from Turkey, he said. Whereupon I quipped: "So you are a Turk!" [...] Almir started inconsolably crying, while everyone looked at me admonishingly. [...] Subsequently my parents explained to me that *Turk* was (and still is) a derogatory, racist word for a Bosnian Muslim. [...] What I said *othered* Almir, it made him feel excluded. (Hemon [2013] 2014, 10-11)

17 I corsivi riportati in questa e in tutte le successive citazioni di Hemon sono presenti nel testo originale.

18 Popolazioni slave meridionali convertitesì all'Islam sunnita sotto la dominazione ottomana, presenti soprattutto in Bosnia-Erzegovina e nella regione serba del Sangiaccato. Inizialmente considerati come gruppo puramente religioso, e perciò identificati come serbi o croati 'di fede musulmana', nel 1968 furono riconosciuti dal regime comunista jugoslavo come popolo costitutivo (*muslimani*); dal 1971 sono designati come *bošnjaci*, etnonimo che nel XIX secolo indicava complessivamente gli abitanti della Bosnia.

È significativo come in questo passaggio l'io narrante riconduca lo sviluppo della propria sensibilità sociale alla reazione di un'altra persona, che per di più ha accidentalmente 'alterato' da sé. Dinamiche simili caratterizzano i rapporti sociali delineati dall'emigrazione, dove tanto gli stranieri quanto i 'nativi' tendono apparentemente a rapportarsi secondo una logica di pura contrapposizione, identificandosi reciprocamente come 'Altro'. Tale visione viene riassunta dall'autore citando le parole dei genitori, emigrati in Canada all'inizio del conflitto bosniaco e inizialmente diffidenti nei confronti del nuovo ambiente sociale e culturale:

my parents started cataloguing the differences between us and them - *we* being Bosnians or ex-Yugoslavs, *they* being purely Canadian. [...] *we* had soul, and *they* were soulless. [...] *They* were the not-us, *we* were the not-them. (14-15)

La ribadita opposizione pronominale, ironicamente rintracciata anche in un discorso di Bush Jr. (*It was us versus them*),¹⁹ rimanda alla continua necessità dell'Altro nella propria definizione psicologica e culturale. Successivamente l'autore riprende a giocare con i pronomi personali per descrivere la frammentaria autopercezione identitaria delineata nell'emigrazione, che porta inevitabilmente l'immigrato a visualizzarsi come Altro rispetto a sé:

whoever we used to be, we are now split between *us-here* (say, in Canada) and *us-there* (say, in Bosnia). Because *we-here* still see the present *us* as consistent with the previous *us*, still living in Bosnia, we cannot help but see ourselves from the point of view of *us-there*. (17)

La consapevolezza di tale pluralità viene contrapposta da Hemon agli svariati monismi nazionalisti, che impongono all'individuo un'identificazione univoca e semplificatoria nell'ambito di una precisa categoria etnica. La genesi dell'unica descrizione identitaria in cui l'autore sente di riconoscersi pienamente (*I am complicated*) viene ricondotta a un altro episodio che vede protagonista la sorella Kristina, sottoposta nella Sarajevo postbellica alla domanda implicitamente discriminatoria *What are you?* (Hemon [2013] 2014, 21); anche in questo caso, l'autore collega l'evoluzione della propria personalità alle vicende biografiche di un *nearby other*. La contrapposizione *us-here/us-there* che nel passaggio precedentemente riportato esemplifica la coscienza molteplice dell'immigrato sembra esplicitare il *double self* ricono-

¹⁹ L'autore cita le parole pronunciate da George W. Bush il 21 gennaio 2000 in occasione della sua visita all'Iowa Western Community College, presso la città di Council Bluffs.

sciuto da Boelhower come tratto fondamentale delle *immigrant autobiographies*; tale dualismo richiama inoltre l'ambiguo contrasto tra effettiva persona autoriale e Altro fintamente autobiografico, ricorrente nelle prime opere di Hemon e considerato implicito da Doubrovsky nei processi caratteristici della scrittura di *autofiction*. Questa opposizione risulta tematizzata soprattutto nel successivo racconto «Il caso Kauders» («The Kauders Case»), dove lo scrittore recupera il personaggio fittizio di Alphonse Kauders, rievocandone la creazione parallelamente al suo coinvolgimento in un imbarazzante caso di cronaca²⁰ nella Sarajevo prebellica. La natura immaginaria di Kauders viene qui posta in relazione alla vergogna attualmente provata dall'autore nei confronti delle proprie provocazioni giovanili, che la maturità e la distanza geografico-temporale sembrano relegare in una dimensione irreali, quasi romanzesca:

The whole thing felt to me like reading a novel in which one of the characters [...] had my name. His life and my life intersected, dramatically overlapped. At some point I started doubting the truth of my being. What if my reality was someone else's fiction? (Hemon [2013] 2014, 51-2)

A tali dubbi Hemon contrappone la credulità con cui gli ascoltatori di Sarajevo accolsero le storie palesemente fasulle su Kauders, raccontate in maniera dettagliatamente pseudo-documentaria all'interno della trasmissione radiofonica *Omladinski program* (Il programma della gioventù) nel 1987:

The vast majority of people bought my Kauders story [...] For months, even years, people would stop me and ask: "Did he really exist?" To some of them I said yes, to some of the I said no. But the fact of the matter is that there is no way of really knowing [...] (59-60)

Le considerazioni in merito al rapporto tra fiction e realtà che caratterizzano il passaggio conclusivo del racconto, dove l'autore-narratore si chiede ironicamente se non sia egli stesso a essere frutto della fantasia di Kauders, vengono riprese in tono decisamente più drammatico nei successivi testi «L'acquario» («The Aquarium») e «My Prisoner»; entrambi risultano incentrati sul potere lenitivo esercitato

²⁰ Si tratta del controverso episodio noto come 'festa di compleanno in camicia nera' (*rodendan u crnoj košulji*), avvenuto nel dicembre 1986: durante un party in casa della scrittrice Isidora Bjelica l'autore e altri studenti universitari inscenarono una grottesca performance nichilista con riferimenti all'estetica nazista. Il regime socialista jugoslavo, non avendo compreso la natura parodica dell'evento, successivamente condusse una dura campagna di discredito e ostracismo nei confronti dei partecipanti.

dalla rappresentazione narrativa nell'elaborazione di eventi particolarmente traumatici. Nel primo racconto, incentrato sulla morte della figlia Isabel per una malattia rarissima, parallelamente al proprio dolore l'autore descrive la singolare strategia messa in atto dalla loquace primogenita Ella per accettare il lutto: l'invenzione di un fratello immaginario, 'Mingus', la cui vita consiste in una replica più o meno fedele della sua e al quale attribuisce i propri effettivi sentimenti. Tale processo sembra richiamare le dinamiche descritte nel racconto su Kauders, e viene infatti paragonato dal padre a quella 'estensione narrativa' legata all'operato dello scrittore:

I recognized in a humbling way that she was doing exactly what I'd been doing as a writer all these years [...] I'd needed narrative space to extend myself into; I'd needed more lives [...] I understood that the need to tell stories is deeply embedded in our minds, [...]. Narrative imagination - and therefore fiction - is a basic evolutionary tool of survival. We process the world by telling stories [...] through our engagement with imagined selves. (233-4)

Il ricorso a tali *imagined selves* permette quindi un confronto con le componenti più tragiche e brutali dell'esistenza umana, progressivamente interiorizzate e depotenziate nel processo di elaborazione narrativa. Il carattere terapeutico attribuito all'atto del raccontare sembra in particolare riferirsi alle venature psicanalitiche che caratterizzano la concezione doubrovskyana dell'*autofiction*, e consente di interpretare il frequente utilizzo di alter ego nella produzione iniziale di Hemon come una risposta al traumatico sradicamento provocato dall'emigrazione e dalla guerra.

La funzione mediatrice della rappresentazione artistica viene poi ribadita attraverso le vicende dell'amico Velibor 'Veba' Božović e di suo padre Vlado nel corso del conflitto bosniaco, rievocate in «My Prisoner»; allo stesso tempo il racconto mette in luce l'ambiguità intrinseca all'azione raffigurativa, in virtù della sua natura potenzialmente manipolatoria e ingannevole. L'autore-narratore racconta di essere venuto a conoscenza della storia tramite una lettera inviata gli nel settembre 1994 dallo stesso Veba, all'epoca volontario nell'esercito indipendentista bosniaco, e della quale vengono riportati alcuni passaggi.²¹ L'amico spiega di aver dovuto contrattare con i propri superiori una visita al padre, ufficiale di origine serbo-montenegrina rinchiuso da due anni nel campo di prigionia noto come Silos; le

21 In uno di questi brani Veba afferma di aver assistito al suicidio di un cavallo sul campo di battaglia del monte Treskavica, nei pressi di Sarajevo. L'autore aveva precedentemente inserito tale episodio nel romanzo *Nowhere Man*, citandolo in una lettera inviata al protagonista Pronek dall'amico Mirza, rimasto in Bosnia durante il conflitto.

autorità acconsentono all'incontro, ma Veba dovrà permettere a una troupe televisiva di filmare l'evento, allo scopo di dissipare le voci sui maltrattamenti subiti dai detenuti all'interno del lager. Benché disgustato dall'intento propagandistico della proposta, Velibor finisce per accettare: l'umiliante presenza delle telecamere priva così di qualsiasi dignità il momento in cui padre e figlio possono finalmente riabbracciarsi. Successivamente l'autore spiega come l'amico, emigrato in Canada dopo la fine del conflitto e la liberazione del genitore, abbia tentato di esorcizzare i traumi causati dalla guerra attraverso progetti di fotografia e video-arte. Tra questi figura un'installazione che vede Božović stagliarsi a petto nudo contro il filmato della liberazione del genitore, proiettato su una parete alle sue spalle:

The video lasts for five minutes. My friend stands exuding pain and sorrow, while the meeting at the Silos is simultaneously behind him and all over him, on his bare skin. At some point it appears that his father reaches from inside the image to touch his son's naked shoulder. The Veba standing outside the image cannot feel the touch. The Veba inside is weeping. The work is called *My Prisoner*. All of the war is contained in it, [...] in that one impossible touch. (Hemon [2013] 2014, 122-3)

Lasciando che le immagini scorrano sul proprio corpo, l'artista esemplifica fisicamente il contrasto tra realtà e rappresentazione,²² riutilizzando quegli stessi codici mediatici che avevano precedentemente sancito la sua umiliazione. Nel descrivere la performance Hemon sottolinea la propria vicinanza alle esperienze biografiche dell'amico, percepite dallo scrittore come una versione alternativa, quasi speculare, del proprio destino:

if I'd stayed in Sarajevo for the war [...] I would've felt like Veba. (120)

Sia l'amico che il padre (al quale l'autore si riferisce con l'appellativo affettuoso *ćika*, 'zio') vengono quindi posti dall'autore tra quei *nearby others* fondamentali nella definizione narrativa della sua personalità. Tali *others* tuttavia non sono sempre presentati in una luce positiva. È il caso del docente e critico letterario Nikola Koljević (1936-97), la cui controversa figura viene rievocata nel racconto *Il libro delle mie vite* (*The Book of My Life*). Contrapponendo l'ammirazione suscitata

²² Sul sito Internet di Božović l'opera viene così descritta: «A composite of autobiography, documentary and fiction, *My Prisoner* navigates through the space where the historical, the personal and the fictional simultaneously interfere with and enhance one another» (<https://veliborbozovic.com/aogag>).

dal professore negli anni studenteschi alla rabbia per il suo successivo appoggio al criminale di guerra serbo-bosniaco Radovan Karadžić, l'autore evidenzia come la propria maturazione umana e artistica si sia svolta in antitesi a tale esempio negativo:

I *unread books and poems* I used to like [...] *unlearning* the way in which he had taught me to read them [...]. Now it seems clear to me that his evil had far more influence on me than his literary vision. [...] Because of Professor Koljević, perhaps, my writing is infused with testy impatience for bourgeois babbling, regrettably tainted with helpless rage. (129)

La presenza di 'altri' significativi caratterizza inoltre i restanti testi della raccolta, nei quali Hemon descrive le diverse fasi della propria americanizzazione. Ne *Le vite di un flaneur* (*The Lives of a Flaneur*) l'autore sovrappone il ricordo delle lunghe passeggiate nella Sarajevo prebellica ai primi giri esplorativi di Chicago, effettuati come distributore di volantini per Greenpeace. È agli incontri con gli abitanti dei quartieri di North Shore, Blue Island, Park Forest che Hemon riconduce la propria conoscenza dell'America reale, ben diversa dalla visione idealizzata legata ai film e ai dischi giunti in Jugoslavia grazie ai buoni rapporti del regime di Tito con l'Occidente. Gli svariati *others* americani incrociati dall'autore-narratore corrispondono a un catalogo delle bizzarrie connaturate alla civiltà dei consumi statunitense, che paradossalmente rappresentano quella 'normalità' dalla quale lo straniero si sente escluso, e nei cui frequenti preconcetti vede ribadita la propria alterità:

I grinned through lectures on the spirituality of Star Trek and confirmed, calmly, that, yes, I had been exposed in Sarajevo to the wonders of pizza and television. (147)

Tuttavia il graduale sviluppo di abitudini quotidiane legate al nuovo contesto urbano permettono infine al disorientato narratore di sentirsi parzialmente *placed*, 'radicato', anche nella realtà di Chicago.

Il conseguimento di tale stabilità viene messo in relazione alla possibilità di condividere con gli 'altri' un determinato spazio di vita, e la memoria del passato legato a questo: per lo scrittore ciò non è più possibile a Sarajevo, nelle cui strade irrimediabilmente trasformate dalla guerra è condannato a sentirsi «displaced in a place that had been mine» (Hemon [2013] 2014, 134). Ed è proprio la consapevolezza di tale *shared past* a compattare l'eterogeneo gruppo di immigrati che per vent'anni si riunisce ogni weekend a giocare a calcio sui prati dell'area di Uptown, come descritto nel racconto «Se Dio esistesse, sarebbe un solido centrocampista» («If God Existed, He'd Be a Solid Midfielder»); unitosi a loro, l'autore impara a conciliare la

propria alterità di straniero con la dimensione sociale circostante, esorcizzando nel gioco e nei rapporti di squadra i sentimenti di solitudine e rabbia prevalenti nei suoi primi anni in America. Anche in questo caso Hemon finalizza la presenza narrativa degli 'altri' alla definizione della propria personalità biografica.

La stessa visione sembra motivare la struttura speculare di *My Parents / This Does Not Belong To You*.

Le due narrazioni, apparentemente contraddistinte da profonde differenze stilistiche, risultano collegate da una serie di rimandi tematici che garantiscono il senso generale e l'unitarietà complessiva dell'opera.

In *My Parents* l'autore racconta la storia dei genitori Andja e Petar dal matrimonio all'emigrazione in Canada, attraverso un'ordinata discorsività che pare rispecchiare i falliti ideali di armonia e stabilità con cui la propaganda di Tito spronò la loro generazione a costruire e mantenere unita la Jugoslavia socialista. A ciò si contrappone il tono scarno e frammentario che caratterizza *This Does Not Belong To You*, suddiviso in capitoli non più lunghi di due pagine dove Hemon rievoca la propria tendenza giovanile al vandalismo, i rapporti interni alla *raja* (la compagnia di amici), gli scontri con gli *jalijaši* (teppisti di strada) e i primi sfortunati approcci all'amore fisico e alla letteratura. La conformazione apparentemente disarticolata del testo sembra rispecchiare l'incertezza o la reticenza del narratore in merito alle proprie memorie, di cui egli stesso pare mettere in dubbio la veridicità:

what I remember now are the stories of memories that might have been the memories of stories. (Hemon 2019b, 25)

A ciò si ricollega l'impiego di formule ripetitive legate al linguaggio fiabesco (*There was once; The story goes that...*), spazi vuoti e parole mancanti. L'esplicita opposizione formale tra i due libri suggerisce la loro appartenenza a generi diversi: la storia coerente e lineare dei genitori rientra nella categoria biografica tradizionale, mentre la narrazione incentrata sul figlio, apparentemente caotica e inaffidabile, si avvicina alle ambiguità dell'*autofiction* esposte in precedenza. La piena comprensione dell'opera richiede tuttavia una lettura complementare dei testi, consigliata dal sottotitolo *An Introduction* che accompagna *My Parents*; in tale prospettiva la ricostruzione della vita in comune di *Tata* (Papà) e *Mama* (Papà) appare funzionale al racconto con cui il figlio-autore definisce il proprio Sé. Tale relazione si delinea nella catena di contrasti e rimandi che unisce le narrazioni, conferendo all'opera un'implicita struttura coesiva. Ad esempio, i primi capitoli di *My Parents* insistono sull'identificazione dei genitori nel progetto socialista jugoslavo, le cui politiche progressiste nel secondo dopoguerra permisero loro di emanciparsi dalla secolare miseria contadina:

Mama's future was entangled with Yugoslavia's, enabling her to leave behind the poverty that had lasted for centuries. Yugoslavia provided a framework into which my mother fully grew [...] She built the country as she was building herself. (Hemon 2019a, 29)

Questa visione viene invece rovesciata in *This Doesn't Belong To You*, dove il narratore interpreta i propri atti giovanili di vandalismo come una ribellione alla mentalità collettivistica del regime, e un precoce tentativo di affermazione creativa della propria individualità. Non a caso un pomeriggio trascorso a infrangere piatti e bicchieri viene definito come «the happiest day of my childhood» (2019b, 5), e la prima poesia risulta descritta con le sole parole «there was destruction in it» (2019b, 88). I danni che l'autore confessa di aver ripetutamente provocato rappresentano dunque il tentativo adolescenziale di creare qualcosa di 'proprio' nella realtà dominata dagli adulti e dalla retorica edificatrice della loro generazione. A ciò si ricollega la soddisfazione provata nell'infrangere una finestra, il cui vetro crepato diviene contemporaneamente presagio del futuro conflitto:

Whenever I considered the crack [...] I'd think, I did this. This belongs to me. [...] Many years later, during the siege, the building across the street was subject to a rocket attack, in the course of which all of its windows [...] were blown out. (2019b, 103)

Il motivo ricorrente della distruzione passa quindi a raffigurare la disgregazione di quel *framework* sociale che conferiva senso e stabilità alle vite dei genitori, costretti ad assistere al fallimento del sistema in cui avevano creduto e a ricominciare da zero in una terra percepita come immensa e sconosciuta. Ciò traspare soprattutto dalle parole della madre, che più di tutti in famiglia si riconosceva nei valori socialisti:

With her migration to Canada, she lost, figuratively and literally, everything that had constituted her as a person: from property to ideology; [...] Overnight she became a nobody, she often says, a nothing. (2019a, 36)

Tuttavia l'abitudine al sacrificio e al duro lavoro permette infine ai genitori di ritrovare una certa stabilità, culminata nell'acquisto di una casa di campagna ('the Barn') nei pressi di Hamilton, Ontario. La dimora assume i tratti di un rifugio che Andja e Petar possono modellare a loro piacimento, in un processo che l'autore paragona all'insediamento dei primi coloni sul suolo americano:

My parents did what the early North American settlers had done once upon a time: they transformed the space they found themselves in. (2019a, 79)

Queste dinamiche trasformative, simboleggiate dalle cianfrusaglie ammassate dal padre nel suo studiolo, paiono ricollegarsi agli atti distruttivi descritti in *This Does Not Belong To You*: sia i genitori che il figlio adolescente risultano accomunati dall'esigenza di conformare alla propria individualità uno spazio materiale percepito come estraneo, altrui. In tale prospettiva i rimproveri rivolti al giovane Hemon da un anziano vicino di casa per i danni causati al bene pubblico sembrano prefigurare la perenne estraneità rinfacciata dai 'nativi' agli immigrati, costretti a risiedere in una terra che non potranno mai del tutto considerare come propria:

This does not belong to you, he kept saying. This does not belong to you. This is one of my longest-lasting memories: This does not belong to you (2019b, 75)

Le uniche cose su cui lo straniero può accampare pretese forse sono i ricordi, pervasi dalla lingua e dalle tradizioni legate al Paese abbandonato. In tal senso andrebbe interpretate le continue storie del padre sull'infanzia trascorsa a Vučijak, la collina nei pressi della città bosniaca di Prnjavor dove la famiglia Hemon si trasferì ai tempi dell'amministrazione asburgica, assurta nei racconti paterni allo status mitologico di un Eden perduto:

Vučijak is therefore a place fully constructed in Tata's mind and far more real than the actual place. [...] Yet at no point in his life did he ever considered or even mention the possibility of returning to Vučijak [...] A perfect homeland is never available; otherwise the ideal might run into an indelible and ugly reality. (2019a, 39-40)

I toni ironici con cui viene descritta l'idealizzazione paterna di Vučijak permettono all'autore di evidenziare la natura fondamentalmente immaginaria di qualsiasi 'Patria' nazionalista, e di ribadire il carattere ambiguo di qualsiasi narrazione che si professi come 'autentica'. La stessa sfumatura pervade gli aneddoti comici inventati dal padre sui vicini Branko e Duja, trasformati in macchiette ridicole volte a mettere in luce le presunte qualità positive della famiglia Hemon:

While "Branko" would get drunk, my grandfather never did. While "Duja" gossiped [...] my grandmother never did. [...] They were the Bosnian natives against which my Ukrainina-speaking family could feel superior, precisely because they were not. (2019a, 127)

Tali dinamiche sembrano replicare in chiave umoristica quelle identificate da A.K. Mortimer come caratteristiche dell'*allofiction*: ricorrendo alle vicende di *others* buffoneschi e fittizi, il padre definisce la propria

visione di sé e dei suoi familiari. L'autore collega significativamente tale processo alla lontananza del genitore dal mondo bucolico di Vučijak:

It was possible for my father to abstract Branko and Duja only because he had long left the space in which they and their lives were fully real. (2019a, 127)

L'atto del raccontare, nella sua ambiguità, diviene così espressione dello sradicamento comune a padre e figlio. La stessa visione caratterizza diversi passaggi di *This Does Not Belong To You*, dove il narratore gioca ripetutamente con le convenzioni che dovrebbero garantire la sincerità autobiografica. L'esempio più eloquente appare nelle pagine finali, dove Hemon sembra mettere apertamente in dubbio l'attendibilità della narrazione, esplicitando l'opposizione tra la propria persona reale e il Sé delineato nel racconto:

Take this thing you're reading. I could've assembled a different version of it. I could've assembled a different version of it [...] I could've assembled someone else. [...] I could've made a different original decision and written all this in Bosnian, my mother tongue, which is both different and the same as *srpskohrvatski ili hrvatskosrpski* [...]. I could've been a different person [...]. Instead here we are, Hemon, you and I. (2019b, 176)

Il fatto che l'autore ponga tale opposizione in relazione alle proprie scelte idiomatiche ribadisce il carattere essenzialmente 'ibrido' della sua scrittura, possibile soltanto in una lingua imbastardita e perennemente 'sbagliata', definita come «ever unbelonging» (2019b, 165).

Gli esempi qui riportati da *Il libro delle mie vite* e *My Parents/ This Does Not Belong To You* confermano quindi l'impossibilità di ricondurre la produzione dello scrittore bosniaco-americano a un'unica categoria letteraria, sia questa autobiografia, *autofiction* o *allofiction*. La compresenza di elementi legati a tutti e tre i generi lascia piuttosto supporre che l'unica definizione pienamente adatta alla sua identità e al racconto della sua vita sia quella che egli stesso ha scelto: *I am complicated*.

Bibliografia

- Boelhower, W. (1982). *Immigrant Autobiography in the United States: Four Versions of the Italian American Self*. Verona: Essedue.
- Boym, S. et al. (2003). *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*. A cura di F. Modrzejewski e M. Sznajderman Milano: Bruno Mondadori Editore.
- Brajović, T. (2012). *Komparativni identiteti. Srpska književnost između evropskog i južnoslavenskog konteksta*. Beograd: Službeni glasnik.
- Bugarski, R. (2009). *Nova lica jezika*. Beograd: Biblioteka XX Vek.
- Cihan Yurdaün, N. (2012). «Borders of the Self and the Other in Aleksandar Hemon's "Nowhere Man"». Paladini, L.; Tinelli, C., *Frontiers and Cultures 2011. Europe and Americas. Intra and Intercontinental Migrations*. Venezia: Studio LT2, 62-6.
- Greenberg, R.D. (2008). *Language and Identity in the Balkans: Serbo-Croatian and its Disintegration*. Oxford: Oxford University Press.
- Grinberg, L.; Grinberg, R. (1991). *Psicoanalisi dell'emigrazione e dell'esilio*. Milano: FrancoAngeli.
- Hansen, P.K. (2017). «Autofiction and Authorial Unreliable Narration». Hansen, P.K.; Pier, J.; Roussin, P.; Schmid, W. (eds), *Emerging Vectors of Narratology*. Berlin; Boston: De Gruyter, 47-60. <https://doi.org/10.1515/9783110555158-003>.
- Hemon, A. (1996). «The Sorge Spy Ring». *TriQuarterly*, 97. <https://www.questia.com/library/journal/1G1-19008359/the-sorge-spy-ring>.
- Hemon, A. (1999). «Exchange of Pleasant Words». *Granta*, 68. <https://granta.com/exchange-of-pleasant-words/>.
- Hemon, A. (2000). *The Question of Bruno*. New York: Doubleday. Trad. it.: *Spie di Dio*. Torino: Einaudi, 2000.
- Hemon, A. (2002). *Nowhere Man*. New York: Doubleday. Trad. it.: *Nowhere Man*. Torino: Einaudi, 2004.
- Hemon, A. (2006). *Exchange of Pleasant Words: And, A Coin*. London: Macmillan Picador.
- Hemon, A. (2008). *The Lazarus Project*. New York: Riverhead Books. Trad. it.: *Il progetto Lazarus*. Torino: Einaudi, 2010.
- Hemon, A. (2009). *Love and Obstacles*. New York: Riverhead Books. Trad. it.: *Amore e ostacoli*. Torino: Einaudi, 2014.
- Hemon, A. [2013] (2014). *The Book of My Lives*. London: Macmillan Picador.
- Hemon, A. (2019). *My Parents [a] / This Does Not Belong To You [b]*. New York: MCD Farrar, Straus and Giroux.
- Kordić, S. (2010). *Jezik i nacionalizam*. Zagreb: Durieux.
- Lejeune, P. (1986). *Il patto autobiografico*. Bologna: il Mulino.
- Lindstrom, N. (2005). «Yugonostalgia. Restorative and Reflective Nostalgia in Former Yugoslavia». *East Central Europe/L'Europe du Centre Est/Eine wissenschaftliche Zeitschrift*, 32, 227-37. <https://doi.org/10.1163/18763308-90001039>.
- McDonough, S.P. (2011). *How to Read Autofiction* [Phd Dissertation]. Middletown (CT): Wesleyan University.
- Mikulinsky, R. (2009). *Photography and Trauma in Photo-Fiction: Literary Montage in the Writings of Jonathan Safran Foer, Aleksandar Hemon and W.G. Sebald* [Phd Dissertation]. Toronto: University of Toronto.
- Miočević, L. (2013). «'What's Difference?' On Language and Identity in the Writings of Aleksandar Hemon». Englund, A.; Olsson, A. (eds), *Languages of Ex-*

-
- ile: *Migration and Multilingualism in Twentieth-Century Literature*. Oxford: Peter Lang, 55-79. Exile Studies 13.
- Mortimer, A.K. (2009). «Autofiction as Allofiction: Dubrovsky's *L'Après-vivre*». *L'Esprit Créateur*, 49(3), 22-35. <https://doi.org/10.1353/esp.0.0187>.
- Panichelli-Batalla, S. (2015). «Autofiction as a Fictional Metaphorical Self-Translocation: The Case of Reinaldo Arenas' "El color del verano"». *The Journal of Romance Studies*, 15(1), 29-51. <https://doi.org/10.3828/jrs.15.1.29>.
- Srikanth, S. (2019). «Fictionality and Autofiction». *Style*, 53(3), 344-63. <https://doi.org/10.1353/sty.2019.0024>.
- Sollors, W. (1986). *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Spear, T.C. (1991). «Céline and "Autofictional" First-Person Narration». *Studies in the Novel*, 23(3), 357-70. <https://www.jstor.org/stable/29532800>.
- Ugrešić, D. (2003). «La confisca della memoria». Boym et al. 2003.
- Vervaeet, S. (2017). «Cosmopolitan Counter-Narratives of Dispossession: Memory, Migration and Metanarration in the Work of Aleksandar Hemon». Biti, V. (ed.), *Claiming the Dispossession: The Politics of Hi/storytelling in Post-imperial Europe*. Brill: Boston-Leiden, 224-45. Balkan Studies Library 19.
- Weiner, S. (2014). «Double Visions and Aesthetics of the Migratory in Aleksandar Hemon's "The Lazarus Project"». *Studies in the Novel*, 46(2), 215-235. <https://doi.org/10.1353/sdn.2014.0039>.

