

LA DONNA E LA CITTÀ
LIA NEANOVA, DA VIAGGIATRICE A MIGRANTE

Anna Belozorovitch

L'articolo prende in esame il primo e l'ultimo romanzo di Lia Neanova, nata a Odessa e trasferitasi in Italia nel 1915. Pubblicati a distanza di venticinque anni, i due testi mostrano numerose analogie sul piano della trama mentre divergono fortemente nella configurazione dei personaggi femminili e nel rapporto con la terra d'approdo, rappresentata in primo luogo dalla città di Roma. L'articolo suggerisce che tra il primo e l'ultimo romanzo si assista a una profonda metamorfosi, la quale svela nel secondo testo una rottura rispetto alla precedente tradizione di intellettuali russi in Europa e si configura come una "scrittura della migrazione". Nonostante, infatti, entrambe le opere vengano pubblicate in lingua italiana, la prima presenta una narrazione "esotica" dell'Italia, mentre è la seconda ad affrontare in maniera critica alcuni nodi quali la possibilità di testimonianza, il rapporto tra luogo di nascita e quello di approdo, e il "diritto" di appartenenza, anticipando numerose istanze delle "voci migranti".

Parole chiave

Lia Neanova; Russi in Italia; Letteratura della migrazione; Scrittura femminile; Geocritica

THE WOMAN AND THE CITY
LIA NEANOVA, FROM TRAVELER TO MIGRANT

The article analyzes the first and the last novel by Lia Neanova, who was born in Odessa and moved to Italy in 1915. Published twenty-five years apart, they show numerous similarities on the plot level while diverging strongly in the configuration of the female characters and in the relationship with the new inhabited place, represented primarily by the city of Rome. The article suggests that between the first and the last novel there is a profound metamorphosis which leads to a break with the previous tradition of Russian intellectuals in Europe and may be ascribed to "migrant literature". Although, in fact, both books are published in Italian, the first presents an "exotic" narrative of Italy, while the second critically tackles some issues such as the testimony, the relationship between place of birth and that of arrival and the "right" of belonging, anticipating numerous instances of so-called "migrant voices".

Keywords

Lia Neanova; Russians in Italy; Migrant Literature; Female Writing; Geocriticism

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/13877>

LA DONNA E LA CITTÀ

LIA NEANOVA, DA VIAGGIATRICE A MIGRANTE

Anna Belozorovitch

Una donna russa

Fanni Rosenberg, nata a Odessa nel 1883, adotta lo pseudonimo di Lia Neanova in Italia, dove arriva nel 1915 insieme al marito Osip Felin (altrove Ossip Felyne, pseudonimo di Blinderman) e vive fino alla scomparsa, avvenuta nel 1964. Con questo nome firma le proprie traduzioni e opere letterarie. Il suo percorso migratorio attraversa la Francia e la Svizzera per terminare in Italia, dove cambierà spesso città: vivrà in Liguria, a Roma, a Napoli e a Milano (Mazzucchelli 2019, 265). In particolare, a Roma verranno ambientate molte delle sue opere e la città stessa sarà decantata con particolare passione, palcoscenico di tappe cruciali delle vite dei suoi personaggi.

Il percorso compiuto da Neanova coincide con un momento di rottura rispetto alle modalità con le quali fino ad allora i russi avevano fatto la scoperta del Bel Paese. Mentre il fascino per le terre italiane caratterizza già la vita e l'opera di molti autori classici russi, è nella prima metà del Novecento che si assiste a un vero e proprio movimento migratorio verso l'Italia e, nel caso di scrittori, a un nuovo rapporto con la lingua italiana e con la lingua madre¹. Essi intrattengono infatti rapporti stretti con il mondo culturale italiano e sono attivi nel diffondere la cultura russa (Scandura 1995)². Vedono la luce progetti editoriali che si esprimono nella fondazione di riviste e case editrici dedicate alla letteratura russa, alla traduzione di opere russe in italiano,

¹ Questo "primo" movimento migratorio, associato tradizionalmente alla Rivoluzione russa e gli anni immediatamente successivi (Venturi 1979; Magarotto 2007), si dirige anche in altri luoghi del mondo (Francia, Stati Uniti) ed è caratterizzato da un gruppo relativamente omogeneo che spesso adotta, nella propria scrittura, un «bilinguismo bilanciato» (Klosty Beaujour 1989). A proposito dell'impatto degli incontri che avvengono sul piano culturale e spirituale tra i primi emigrati russi e le terre di approdo, in Europa ma non solo, sono interessanti le analisi di Böhmig (2003) e di Struve (2003).

² Numerosissimi sono gli studi che documentano passaggi "russi" in Italia avvenuti nell'arco di diversi secoli (es., Todeschini 1997; Risaliti 2010), ma anche la presenza dell'Italia in un ampio *corpus* di opere prodotte da scrittori russi sino ad oggi (Torresin 2020). Un contributo fondamentale sulla presenza russa in Italia nel primo Novecento è la recente pubblicazione enciclopedica a cura di Antonella D'Amelia e Daniela Rizzi (2019). Vanno ricordati qui gli approfondimenti sulle comunità, o colonie, russe che si erano stabilite in diverse città tra cui Milano (Garetto 2019a) e Roma (Garzonio e Suplasso 2011; 2019), entrambe nominate nelle opere di Neanova.

alla pubblicazione di opere scritte direttamente in italiano da autori di origine russa o russofona³. La natura “colta ed elitaria” di questa emigrazione dà vita a una forma di integrazione particolare (ivi, 363), i cui soggetti contribuiscono in modo sostanziale alla diffusione della cultura russa in Italia e di conseguenza a informare l’atteggiamento italiano verso la nuova realtà politica, culturale e letteraria sovietica (Garzonio 2016, 262). Sullo sfondo di questa «scintilla russa» (Garzonio e Sulpasso 2011, 207) che brilla soprattutto a partire dagli anni Venti, anche Lia Neanova, come molti suoi contemporanei, primo fra tutti il marito Osip Felin con il quale collaborò a numerosi progetti, si distingue in primo luogo per l’attività traduttiva e soltanto poi per le pubblicazioni letterarie le quali, seppure dimenticate nei decenni successivi, godettero di un certo successo tra gli anni Trenta e Quaranta (Mazzucchelli 2011, 364-365; Denisova 2018, 348). Il suo percorso e la sua opera risultano di notevole interesse per il tracciamento della diffusione della cultura russa in Europa agli inizi del Novecento e, in questo contesto, sono già stati notati dagli studi (Denisova 2018; Garzonio 2013; Mazzucchelli 2011; 2019). Essi, tuttavia, si prestano altresì ad essere osservati da una prospettiva diversa, ovvero che tenga conto degli strumenti di lettura e analisi sviluppati attorno allo studio dell’odierna letteratura della migrazione, con la quale sembrano condividere nodi cruciali.

In primo luogo, siamo in presenza di uno spostamento definitivo che segna una nuova tipologia di rapporto degli intellettuali russi con l’Europa, il quale avviene, inoltre, a ridosso di una trasformazione politica e sociale di enorme portata, ovvero la Rivoluzione russa⁴. In secondo luogo, Neanova non soltanto non smette di scrivere una volta in Italia, ma inizia, gradualmente, a produrre opere letterarie in lingua italiana. Questa gradualità è di notevole interesse, dal momento che l’autrice inizia facendosi tradurre dal russo (*Immortalità*, 1925), per poi autotradursi (*Forze oscure*, 1930,

³ Questa attività è testimoniata sia dalle numerose opere pubblicate da autori russi in Italia (Garzonio 2016), sia dai progetti editoriali ad esse dedicate (Béghin 2009) e dal loro riscontro nella critica del tempo (Mazzucchelli 2007). Sul “eredità” culturale dell’emigrazione russa in Italia, anche Talalaj (2006) e Garzonio e Sulpasso (2015).

⁴ Questo aspetto è interessante perché permette di mettere a confronto le migrazioni (e le scritture attorno ad esse prodotte) di due momenti determinanti per la storia dell’Europa orientale e in particolare per la Russia, di cui il primo rappresentato dalla nascita e il secondo dal crollo dell’Unione Sovietica (cfr. Stokes 1997). Entrambi gli eventi hanno tra l’altro avuto sui residenti, sui migranti “interni” e sugli emigrati un impatto legato alle affiliazioni e al senso di comunità, non sempre di facile lettura (Brubaker 2010).

reca la dicitura “Traduzione dell’autrice”), per arrivare infine a scrivere direttamente in italiano (*Una donna russa*, 1945).

Gli elementi paratestuali che accompagnano le tre pubblicazioni meritano una breve osservazione. Nel caso della prima, il nome del traduttore Federigo Verdinois, e dell’autore della prefazione, lo scrittore Luciano Zucchi, vengono riportati in copertina. Nella seconda, la copertina presenta un’illustrazione legata non al titolo dell’opera ma alla collana in cui è inserita, la “Biblioteca russa a cura di Rinaldo Küfferle”⁵ della casa editrice Bietti di Milano. La grafica gioca con i colori bianco, nero e rosso, e richiama la cupola stilizzata delle chiese russo-ortodosse, circondata da libri disposti a raggio. La presenza dell’introduzione di Rinaldo Küfferle e il fatto che si tratti di un’autotraduzione si scoprono solamente all’interno. Poiché inoltre non si ha notizia di un originale, pubblicato o inedito, la dicitura “autotraduzione” sembrerebbe semmai mirata a comunicare al lettore il processo di scrittura di un’autrice bilingue. La copertina dell’ultimo romanzo, infine, presenta un’illustrazione culturalmente neutra (due ritratti incorniciati rispettivamente di un uomo e una donna, senza elementi distintivi nell’abbigliamento). Non sono presenti introduzioni. Una brevissima nota biografica è disponibile in quarta di copertina; all’interno è inclusa una bibliografia delle altre opere di Neanova. Nelle tre pubblicazioni, dunque, l’“alterità” dell’opera e della sua autrice viene comunicata in maniere differenti e, suggerirei, progressive (cfr. Huggan 2001, 163; Waring 1995). *Una donna russa* si presenta al lettore senza intermediari ma, al tempo stesso, propone un dialogo tra il titolo e il nome dell’autrice, anticipando che si tratta della storia di una vita. Questa suggestione trova sostegno in un altro elemento di grande interesse: è l’unica opera scritta in prima persona e ha come protagonista una donna che narra il proprio percorso migratorio.

⁵ L’attiva partecipazione di Küfferle alla vita culturale italiana e l’enorme contributo alla diffusione della cultura russa in Italia tra gli anni Venti e Quaranta sono testimoniati dalle numerose pubblicazioni, dalle traduzioni dal russo e dai progetti di cui è stato promotore. Negli anni Trenta diresse la serie “Biblioteca russa” per la casa editrice Bietti di Milano pubblicando sia opere di autori russi di lingua italiana sia traduzioni di autori classici come Bunin e Šmelëv (Garetto 2019b, 391-393).

Quanto conosciamo della vita di Lia Neanova ci permette di escludere che si tratti di un'autobiografia, e tuttavia la suggestione doveva apparire appetibile al pubblico, in un'epoca in cui molte autobiografie di autori russi venivano tradotte in Italia (Mazzucchelli 2004) sulla scia della popolarità di cui godeva il genere in patria (Marušková Demartis 1988). Eppure, il tono confidenziale, il frequente riferimento al ricordo, il modo stesso in cui la voce narrante esplicita la funzione del testo rendono facile crederlo un racconto di vita: «E forse per questo scrivo la mia storia. Tracciata dinanzi a me, mi sarà più chiara. Forse riuscirò finalmente a dissipare la nebbia che continua ad avvolgere per me i fatti e i sentimenti...» (Neanova 1945, 48). Questa ambiguità sottile tra memoria e finzione è un fenomeno con cui anche la letteratura della migrazione e post-coloniale è familiare. Il legame tra la letteratura prodotta da gruppi minoritari e l'idea di una narrazione basata sull'esperienza personale rappresenta uno stereotipo ma ha anche un riflesso sul mercato editoriale (Huggan 2001, 83-95). Secondo Hawthorne (1989, 622-623) e Coppola (2011, 123), il genere dell'autobiografia è stato storicamente più accessibile alle donne e ai migranti perché da una parte considerato meno importante, meno complesso della finzione narrativa, mentre dall'altra in grado di soddisfare la curiosità del pubblico. Alcuni casi più recenti di pubblicazioni di autrici migranti in Italia testimoniano questo aspetto, come il caso di Marina Sorina, autrice di *Voglio un marito italiano* (2006), o di Elvira Mujčić, in riferimento al suo romanzo *Al di là del caos* (2007), entrambe interpellate dal pubblico come protagoniste delle proprie trame, testimoni dirette degli eventi narrati (Belozorovitch 2019, 263). Dietro simili ambiguità possono esserci, oltre a un "pregiudizio" condiviso, la volontà dell'editore, quella di altre parti interessate alla promozione dell'opera, o anche dell'autore stesso. Ma qualunque ne sia l'origine, si tratta in questo caso di un ulteriore elemento che mette l'opera e il percorso di Lia Neanova in contatto con le istanze della letteratura migrante, ovvero quello di una "presenza scenica" dell'autrice la cui biografia è interessante perché viene da lontano, in una situazione in cui essa stessa sembra "scompare" nel testo⁶.

⁶ Adotto volutamente il verbo utilizzato da Foucault (2008, 65).

Vorrei tuttavia suggerire che, al di là dell'immagine editoriale delle pubblicazioni di Lia Neanova e delle possibili interazioni con un pubblico più o meno curioso verso un'idea di "Russia" che l'autrice poteva trasporre nelle proprie opere, vi si può osservare un graduale posizionamento⁷ da parte dell'autrice, in una tensione tra proprio e altrui che ha accompagnato la produzione letteraria di autori di epoche successive (Denisova 2018). Mi piacerebbe quindi concentrarmi su due romanzi i quali, pubblicati a distanza di vent'anni, mostrano numerose analogie sul piano della trama mentre divergono fortemente nella configurazione dei personaggi e del loro ruolo e nel rapporto con la terra d'approdo, rappresentata in primo luogo dalla città di Roma. Diverse città italiane ed europee vengono attraversate dai personaggi sia in *Immortalità* sia in *Una donna russa*. Ma a nessuna di esse viene dedicata la stessa attenzione riservata alla Città Eterna, oggetto di numerose descrizioni e palcoscenico delle vicende più cruciali, delle risposte definitive, dell'emergere della verità.

Due donne (russe): Didì e Lena

Immortalità ha per protagonisti Leonzio, Nicola e Didì, tutti e tre russi. Leonzio abbandona Pietroburgo per andare a Parigi e concludervi gli studi di medicina. Dopo che una malattia incurabile gli porta via il padre e la giovane sposa, si trasferisce a Roma, dove si dedica alla ricerca di una sostanza miracolosa che possa contrastare la morte. Nicola e Didì sono due sposi i quali, a seguito della perdita del primo nascituro, si recano a Roma per superare il dolore. Là, Didì si innamora di Leonzio e abbandona il marito. Nicola lascia Roma per poi ritornarvi alla ricerca dell'ex-moglie. Ma Didì, che non si accontenta della relazione, dapprima desiderata, con Leonzio, intraprende una carriera nel cinema e sceglie di non ritornare insieme al marito. In *Una donna russa*, la protagonista, Lena, sposa Iuri per soddisfare una condizione espressa nel testamento del padre defunto e ottenere così l'indipendenza economica. I due si trasferiscono a Parigi e vivono nel benessere finché l'avvento della Rivoluzione non

⁷ Il termine viene qui impiegato anche alla luce dell'analisi della scrittura migrante femminile e del concetto di eccentricità discusso da Sabelli (2007, 178).

li priva dei mezzi. Anche in questa trama vi è un triangolo: Genia, amica d'infanzia di entrambi i protagonisti, è innamorata da sempre di Iuri e lo cerca a Parigi. Consapevole del legame fra i due, in un momento di enormi ristrettezze e dopo la perdita di un bambino, Lena decide di partire da sola per Roma e vivere delle proprie forze. Dopo un percorso di studio la donna diventa una rinomata artista e viaggia per tutta l'Italia vendendo le proprie creazioni. Verso la fine della trama, Lena adotta il bambino di Genia e Iuri, perché Genia intraprende una carriera nel cinema e non può più occuparsene. Nel corso dei bombardamenti della Seconda guerra mondiale, il bambino viene gravemente mutilato ma resta in vita, sotto le cure della madre adottiva tenace e amorevole. Le due trame presentano numerose somiglianze, tra cui un viaggio di coppia verso l'Europa e la conseguente separazione. In entrambi i romanzi l'Italia, e in particolare la città di Roma, rappresentano il luogo dove guarire dalle ferite emotive. Entrambe le protagoniste femminili vedono infrangersi il loro sogno di maternità e intraprendono una vita autonoma, aspetto inusuale fino a poco tempo prima nel romanzo femminile⁸.

Vi sono, tuttavia, anche differenze molto rilevanti. In *Immortalità*, nonostante la scelta finale in apparenza emancipatoria, Didi è vista sempre attraverso gli occhi dei due protagonisti maschili. Lei stessa si guarda dall'esterno. I suoi comportamenti sono istintivi e infantili. La sua attenzione si sofferma sempre sulla superficie e ciò è particolarmente evidente nei dialoghi che intrattiene con i due uomini:

“Ed ora, Didi, lascia che ti baci” [disse Nicola].

“No, vieni qua, allo specchio. Vediamo che figura facciamo l'uno a fianco dell'altro” [...].
 “Belli, tutti e due sono belli!”, disse Didi [...]. “Ed ora, sì, si possono baciare!” (Neanova 1925, 81).

E ancora:

“Sei bella di dentro come di fuori”, disse [Leonzio].

⁸ Mi riferisco soprattutto a quello che può essere definito “romanzo di formazione al femminile”, genere al quale non possiamo ascrivere *Immortalità* ma con il quale, invece, *Una donna russa* presenta molte affinità. Molte opere prodotte in Europa nei primissimi decenni del Novecento si inserirono in questa categoria producendo narrazioni al femminile, ma in molte di esse i percorsi emancipatori culminavano con un ritorno, più o meno parziale, ai valori del matrimonio e della famiglia (cfr. Pinoia 2019).

“Si può forse esser bella di dentro?”, domandò Didi [...]. “Il didentro deve essere mostruoso” (ivi, 145).

L’ “indipendenza” di Didi le permette di rifugiarsi definitivamente nella propria immagine, di diventare il personaggio che rappresenta sullo schermo, “Fiori d’alba”. Quando Nicola riesce a intravederla a Villa Borghese, durante le riprese di una scena, lei continua a «rappresentare una parte nella vita reale» (Neanova 1925, 221). La sua emancipazione, inoltre, è oscurata dal modo in cui l’ottiene: «Entrando nell’Alba Film, ella era diventata l’amante del conte Tossi», direttore della Società. Il nuovo ruolo le permette di abbandonare il vecchio: «L’immagine brillante dell’artista cinematografica, di “Fiori d’Alba”, sottentrò alla miserabile figura della pentita» (*ibidem*). La libertà che Didi cerca e, dopotutto, ottiene, non rappresenta solo una risposta alla condizione di dipendenza economica o alle noie della vita matrimoniale, ma anche al giudizio, percepito su di sé, di donna fedifraga.

Il viaggio stesso che porta Didì a Roma in primo luogo merita qualche osservazione. La donna, infatti, vi viene portata dal marito per superare il lutto del bambino perso. Quel passaggio, quasi rituale, da una fase della vita all’altra, è segnato dall’apparenza di Didì la quale, «nell’abito da viaggio, pareva una sposa, or ora spogliatasi del velo nuziale» (ivi, 91). Dopo Venezia, Bologna, Firenze, Pisa, la coppia raggiunge Roma e viene accolta dalle prime immagini della città. I due attraversano il Traforo Umberto I, costruito da poco, per raggiungere il centro storico⁹. Si fermano all’Hotel de Russie e frequentano via Margutta, dove vive Leonzio, luogo di alcuni degli eventi più importanti della trama. Tra i primi punti visitati vi è il Foro Romano: abbandonato, immerso nella natura e nel silenzio¹⁰. Il «centro dell’Antica Roma» e le vie più centrali della Roma moderna restano scenario di quasi tutti gli eventi. Fino alla fine del romanzo, i protagonisti interagiscono molto di rado con persone del posto.

⁹ Si ripropone l’immagine ingenua di Didì: «Più di tutto, mi è piaciuto il *tunnel*», rispose Didì, facendosi rossa per aver colto un’ombra di sarcasmo negli occhi e nel sorriso [di Leonzio]. Le era forse sfuggita una sciocchezza? Era forse una vergogna che il *tunnel* l’avesse colpita? [...]. “Non abbiamo visto ancora nulla”, si affrettò a spiegare Nicola» (ivi, 98).

¹⁰ «La profonda quiete era interrotta, a quando a quando, dalle grida degli uccelli [...] e null’altro rompeva il magico incanto del giardino dei ruderi [...]. Tacevano, assorti, sotto il colpo delle forti impressioni. Intorno a loro tacevano anche i secoli di una vita spenta, sotto il cui peso erano caduti infranti i templi marmorei» (ivi, 99).

Queste ultime rappresentano personaggi secondari, spesso comparse, come gli uomini che in strada ammirano Didì per il suo «fascino slavo» (ivi, 155). I protagonisti sembrano abitare spazi semi-deserti, e si potrà assistere a delle interazioni con italiani soltanto dopo che Didì si sarà allontanata dal suo amante. A partire da allora, gli spazi geografici e mentali percorsi dalla giovane donna sembrano sfuggire al controllo della voce narrante. Si hanno notizie occasionali degli spostamenti che intraprende insieme alla troupe cinematografica, fino a una partenza che separerà per sempre il suo destino da quello di Nicola e di Leonzio. Nel muoversi sola, Didì “scompare”. La città che accoglie i protagonisti in *Immortalità* e offre, a ognuno, differenti risposte, è un’entità rappresentata non dalle persone che la popolano, non dagli eventi che l’attraversano, ma da un suo specifico metabolismo secolare che da tempi immemori processa vite umane e ne ricopre i resti di muschio ed erba.

In *Una donna russa*, invece, Lena viaggia da sola e da sola sceglie le proprie destinazioni. In linea con il valore simbolico di cui il viaggio al femminile è stato portatore nel corso della storia (cfr. Silvestre e Valerio 2019), il suo spostamento non segna la fine del personaggio ma l’inizio, fondamentale per definire la persona che diventerà. La sua prima destinazione è Parigi, subito dopo il matrimonio avvenuto nel 1914. Nel 1922, a seguito della gravidanza non riuscita, parte per Roma ormai sola. Al trasferimento e alla vita in Italia è dedicata l’intera seconda parte del romanzo mentre la conclusione si colloca poco dopo il primo bombardamento di Roma. In questo arco di circa trent’anni che Lena trascorre fuori dalla Russia, la sua condizione muta e le differenti fasi del cambiamento sono descritte con dettaglio.

Il primo momento di rottura, legato alla perdita del benessere materiale, è segnato dalla notizia della Rivoluzione, «il cataclisma» (ivi, 104). Lo sguardo che Lena rivolge a sé stessa, la maniera con cui descrive la propria condizione, cambia drasticamente:

Noi – frantumi di un mondo spezzato – portati casualmente da un’ondata di vita in un paese straniero, vi rimanemmo, perché non sapevamo dove andare. La nostra esistenza di una volta era stata spazzata dalla burrasca. E non c’era per noi via di ritorno (Neanova 1945, 108).

L'orrore di non avere più un luogo dove ritornare perché il Paese di provenienza ha cessato di esistere a seguito di una violenta trasformazione si ripresenterà nelle opere di autori provenienti dall'Europa centro-orientale a partire dagli anni Novanta. Questo senso di vuoto e di disorientamento è particolarmente sentito in alcune opere di autrici dell'ex-Jugoslavia, tra cui potremmo ricordare Vera Slaven (1997) o Elvira Mujčić (2007; 2009). È interessante osservare come il conflitto visto da lontano generi in tutti i casi nominati un senso di vuoto e di colpa imprimendosi, al tempo stesso, nella percezione di sé (Belozorovitch 2019, 28-50). Anche nel romanzo di Neanova la protagonista affronta per la prima volta l'impossibilità di ritornare in uno Stato che non esiste più. La mancanza di mezzi economici mette la donna di fronte alla necessità di trovare un guadagno. Questo problema era già stato affrontato in passato, prima di decidersi a sposare Iuri per prendere possesso dell'eredità lasciatale dal padre. Allora, Lena aveva scelto di non affrontare il rischio di una vita indipendente ma precaria¹¹. Ora la donna deve considerare ogni opzione per sopravvivere e, con una certa freddezza, riflette sulle risorse a propria disposizione:

Il corpo: era tutto ciò che possedevo. Non avevo ricevuto nessuna istruzione sistematica, non avevo un diploma, ed ora mi trovavo in un paese straniero ove invano cercavo lavoro. Ma avevo un bel corpo. Quasi ogni giorno gli uomini mi facevano insinuazioni, oppure mi dicevano chiaramente: "Vendi il tuo corpo" (Neanova 1945, 110).

E se inizialmente rifiuta questa possibilità, non tanto per ragioni morali quanto per inclinazione personale, finisce per fare un accordo con lo stesso pittore che una volta aveva arredato la sua casa, al quale chiede una somma che le permetterà di lasciare la Francia e trasferirsi a Roma: «Trentamila franchi, dice? Come siete categorica! Mi piace... La donna russa!» (ivi, 170). A differenza di Didi, la cui fortuna nel mondo cinematografico viene giudicata alla luce della relazione con l'uomo potente che gliela rende possibile e filtrata dagli occhi del marito abbandonato, Lena

¹¹ «[...] Ciò che sentivo soprattutto era l'indignazione. Si giocava con la mia persona quasi fossi un oggetto inanimato; la mia volontà non doveva entrarvi per niente. La vita mi si faceva dappresso con un ghigno strano, come una maschera durante il carnevale» (ivi, 55). «Certo che dinanzi a me c'era una possibilità, semplice, poco complicata. Avrei potuto rinunciare orgogliosamente all'eredità che mi spettava [...]. Avrei potuto affrontare tutte le difficoltà della vita, avventurarmi andando incontro alla povertà, alle fatiche, alle privazioni. Lavorare? Ma come? [...] Io, che non possedevo un diploma, che non avevo imparato nessun mestiere, come avrei potuto guadagnarli la vita?» (ivi, 61).

pondera autonomamente la scelta di utilizzare il corpo per raggiungere i propri obiettivi.

Durante i primi anni del soggiorno di Lena e Iuri a Parigi la loro nazionalità resta in secondo piano nelle loro interazioni con gli altri. Dopo la Rivoluzione, e il conseguente impoverimento di Lena, il suo essere “russa” verrà nominato puntualmente dagli interlocutori. Spesso è la sua disgrazia, e non la sua origine, ad essere racchiusa in quella definizione. Anche la seconda opzione che considera per guadagnare del denaro è legata al corpo: curare una persona non autosufficiente. Entra così in contatto con la famiglia Boulot che la sottopone a un colloquio conoscitivo:

Pareva i due mi studiassero, esaminandomi.

“Noi amiamo molto i russi”, mi disse la signora Boulot. “Sappiamo che avete perduto tutti i vostri beni laggiù”.

Il signor Boulot provò il bisogno di sentirmi raccontare che cosa avveniva in Russia, come se i giornali non dessero informazioni molto meglio di quanto potessi farlo io che avevo lasciato il mio paese prima della guerra. [...]

Qualche cosa di sgradevole, di strano si sprigionava dalle parole di quelle due persone, dai loro sguardi, dai loro sospiri [...]. Pareva certe insinuazioni continuassero a stendersi verso di me come tentacoli, cercassero di afferrarsi al mio pensiero. Occhi troppo vigili mi fissavano con insistenza [...].

“Noi vogliamo bene ai russi... Le donne russe... sono tutte eroiche!” (ivi, 132-133).

Questo impegno, tuttavia, le riserva un'amara sorpresa quando il padrone di casa l'avvicina con una proposta immorale¹². Mi sembra interessante osservare, ancora, l'analogia tra la linea narrativa di *Una donna russa*, in cui la protagonista femminile trova sul proprio percorso sia l'esperienza di cura sia quella della prostituzione, con le vicende della protagonista di *Voglio un marito italiano* (2006) di Marina Sorina. Come la Svetlana degli anni Novanta, Lena riconoscerà nel proprio corpo e nelle differenti prestazioni di cui è capace il mezzo, obbligato, di interagire con l'ambiente circostante. Dopo la Rivoluzione e il conseguente impoverimento Lena si scopre una donna

¹² «Non vi è ancora venuto a noia di curarla? Fareste meglio a strozzarla... con un cuscino... Oppure lasciarla cadere malamente a terra... No? Quando sarà morta, vi metterò su un appartamento... La signora Boulot è vecchia, è passata di cottura, mentre voi siete un bocconcino... Facciamo l'alleanza franco-russa, noi due, volete?» (ivi, 141).

fragile e sola, mentre il suo essere straniera acquisisce rapidamente nuove proprietà e comporta per lei nuove conseguenze.

Eppure, proprio la sua origine le permetterà di ottenere, dopo diversi anni, il successo in Italia. Passo dopo passo, Lena riconosce nel “fascino slavo”, espressione che già ricorre in *Immortalità*, una moneta di scambio. Quando la sua amica Genia si lancia nella carriera cinematografica, Lena considera di percorrere la stessa strada, riconoscendo che «Ora tutto ciò che è russo è di moda» (ivi, 137). Dopo qualche tempo trascorso in Italia il suo sguardo si fa più disincantato e le metafore di compravendita non sono più fonte di disagio, semmai spunto per battute dal sapore amaro: «Sa che sono ricco?», le domanda un corteggiatore insistente, «Potrei comprare qualsiasi cosa». «E crede che il “fascino slavo” si venda ad etti?» (ivi, p. 240), gli risponde la protagonista. Anche le frequentazioni di Lena in Italia raccontano molto del destino degli esuli russi dopo la Rivoluzione. Il romanzo è infatti ricco di ritratti delle persone incontrate, ma anche di riflessioni sulla difficoltà di collocarsi rispetto alla comunità russa in Italia:

Non ero una profuga che avesse conosciuto gli orrori della rivoluzione. Nello stesso tempo non ero una russa sovietica e non potevo schierarmi dalla parte dei “rossi”. Non dividevo gli odi e perciò mi tenevo in disparte (ivi, 226).

Questa difficoltà non è rara negli autori della migrazione che lasciano un Paese nel momento della sua disgregazione. La domanda sul “chi si è” e il tentativo di darne una definizione, alla luce della recente storia e dell’esperienza migratoria, costituiscono un *topos* anche nella scrittura migrante più recente. Se già, da una parte, l’autodefinizione è un elemento caratteristico nell’esperienza femminile e in particolare nell’ambito della scrittura, dove la risposta alla domanda “chi si è” viene data dallo stesso racconto (Cavarero 1997, 78-79), ritengo interessante ricordare quanto questo *topos* sia frequente nei testi di autrici migranti pubblicati in Italia, riprendendo, solo come esempio, Kniazeva («“Di dove sei?” [...] una domanda semplice, faticosa, inevitabile», 2009, 134) e Bukvić («Nella comunicazione con gli amici italiani spesso mi sentivo sotto esame: mi chiedevano informazioni sul mio paese e su me stessa in un modo che mi faceva sentire “sotto inchiesta”», 2008, 27-

28)¹³. La scelta delle proprie affiliazioni non è, infatti, immediata, e risulta complessa soprattutto nel contesto relazionale, ancorata a prese di posizione politiche¹⁴. Ed è nel romanzo *Una donna russa* che, per Neanova, l'esperienza di essere donna si lega, in maniera più o meno esplicita o cercata, alla coscienza politica e alla ricerca dell'emancipazione. La prima persona scelta per la narrazione è sfruttata appieno per esplorare una soggettività.

Due città: Roma di Nicola, Roma di Lena

Nel passaggio da *Immortalità* a *Una donna russa* i luoghi descritti e il rapporto tra questi ultimi e i personaggi che li percorrono offrono numerosi spunti interpretativi, se pensiamo la narrazione di spazi fisici come «testimonianza di una specifica sensibilità nei confronti dell'esperienza individuale e sociale nello spazio» (Papotti 2011, 73). In *Immortalità*, l'illustrazione dei mezzi di trasporto pubblico che portano Nicola fuori città e la velocità degli stessi (ivi, 78), svolgono un ruolo decisivo nella trama al momento in cui raggiunge il suo *climax*. La traiettoria Pietroburgo-Roma percorsa in treno dalla coppia di sposi è ricca di soste, di trasformazioni fuori dal finestrino; per il Nicola separato diventa un collegamento rapido e freddo tra un punto e l'altro del globo terrestre. Ma l'espressione massima di questo rapporto si può osservare verso la fine del romanzo, quando Nicola ritorna a Roma per cercare la moglie e il raggio dei suoi movimenti aumenta sempre più. Su indicazione del segretario della società cinematografica per la quale Didì lavora, si reca per la prima volta fuori città utilizzando dei mezzi pubblici:

Non c'era ferrovia. Vi si andava direttamente da Roma, prendendo il tram dei Castelli, e impiegandovi non più di un'ora e mezzo. [...]

¹³ La questione viene analizzata ulteriormente in Belozorovitch (2019, 28-38 e 64-79).

¹⁴ «[M]i trovavo a disagio con i miei compatrioti, non condividevo alcune loro idee politiche e, pur comprendendo tutto l'odio suscitato dalle tremende vicende sopportate da tutti quei russi bianchi, incolpavo in cuor mio la malvagità dei singoli uomini, ma non l'ideologia che aveva in sé un fondo di giustizia e di uguaglianza umana» (Neanova 1945, 184). «Nel circolo russo ero un'estranea. [...] Anche all'estero i russi si dividevano in bianchi e rossi e c'era tra i due gruppi un antagonismo e un'inimicizia che rendevano gli animi diffidenti» (ivi, 226).

Non senza difficoltà, nell'intrico dei trasbordi, dei diretti, delle coincidenze, [Nicola] trovò il tram di Rocca di Papa e mosse a quella volta.

A poco a poco, Roma rimaneva indietro. Passarono oltre gli ultimi caseggiati. Traversarono i sobborghi, entrarono in un'ampia pianura, strana ed originale: nella Campagna Romana.

La piccola carrozza del tram, che portava anche varie donne e mercanti, andava avanti in mezzo a frequenti ruderi delle più curiose e svariate forme. Spuntavano di sotto il terreno che li ricopriva come un cappello, senza però riuscire a nasconderli. [...] Un tempo, forse, erano stati portici di palazzi. L'erba, che in Italia cresce anche d'inverno, copriva la terra che si sforzava di cancellare il passato (ivi, 212-213).

Nicola, dunque, si trova scaraventato al di fuori dello spazio confortevole destinato al turista e osserva da vicino un momento di vita quotidiana degli abitanti, che non sembrano badare ai paesaggi che scorrono fuori dal finestrino. Quando raggiunge la sua destinazione, diventa una figura "fuori luogo", estranea ed esposta. Questo momento lo avvicina alla condizione di *déplacé* descritta da Sayad (2002, 373) e associata alla percezione che l'immigrato ha di sé. Tale percezione può trovare riscontro anche nella sua immagine pubblica, che produce una lettura di inadeguatezza della condizione sociale e/o psichica di chi si percepisce come estraneo (Melossi 2002, 276). Nicola non è più, infatti, un semplice turista. Con l'avanzare delle ricerche, si allontana progressivamente dal centro cittadino. E nel farlo, perde momentaneamente alcuni privilegi associati al suo essere straniero e ne sperimenta le sfumature meno vantaggiose, simili a quelle dell'immigrato. Anche la sua poca padronanza dell'italiano diventa, improvvisamente, elemento di fragilità:

In inverno, a Rocca di Papa, il forestiere è un raro fenomeno. L'estate si va lassù, per fuggire i calori di Roma, per respirare l'aria montana, per invadere ogni villa, ogni più piccolo quartiere, ogni cantuccio.

Ma la figura di un forestiere, in inverno, e per giunta di un forestiere che si esprimeva a stento in un mezzo dialetto e si volgeva intorno come smarrito, produsse un grande effetto (Neanova 1925, 218).

Dovendosi fermare per la notte, vede, per la prima volta, la città da lontano. Proprio quella visione mette Nicola a contatto con tutto ciò che non aveva potuto mettere in conto nel recarsi a Roma assieme alla moglie, che riteneva una persona semplice, facile da prevedere. La confusione provata di fronte all'inconoscibilità dell'animo altrui e l'impressione lasciata dal paesaggio si fondono in uno sguardo:

Dal cielo notturno scendevano sull'animo dell'uomo la grande pace e la grande angoscia del mistero. La mente intuiva l'infinito, senza riuscire a raccoglierlo in sé, e tendeva davanti all'arcano tutte le sue forze doloranti (ivi, 219).

Roma, inizialmente rappresentata dal suo cuore, moderno e antico, diventa viva nel momento in cui la narrazione si configura anche come una «geografia del movimento» (Papotti 2011, 77). Questa emerge dalle spasmodiche ricerche da parte di Nicola che attraversa la città e ne diventa non più un conquistatore ma un elemento fragile, assorbito da essa, trasportato dai suoi ritmi. La periferia compare contestualmente alla percezione periferica di sé. Tuttavia, come è già stato osservato, la protagonista femminile resta in una zona d'ombra e la sua soggettività rimane insondabile. Didì è vista, da Nicola, dall'esterno: proprio come la città. Il disorientamento che Nicola sperimenta va di pari passo con il disorientamento di fronte all'inconoscibilità dell'animo della donna.

In *Una donna russa*, il rapporto tra Lena e la città si fa sempre più intenso con l'avvicinarsi del finale, che coincide con la maturità della donna e con la Seconda guerra mondiale. Contestualmente, vedrà il proprio *climax* l'inquietudine identitaria e la percezione della propria "russità", che si formerà definitivamente sotto il governo fascista e in opposizione ad esso. La questione non è scontata, se consideriamo che nella diaspora russa si verificarono spesso simpatie fasciste (Garzonio 2003). Se in *Immortalità* preponderava lo sguardo meravigliato del "turista del nord" e il paesaggio romano veniva descritto con tratti simili a quelli che assumeva nell'immaginario pittorico e letterario dell'Ottocento russo (Mazzucchelli 2011, 370), in *Una donna russa* la capitale italiana svolge una funzione di catalizzatore di scelte politiche e ricorda più che mai alla protagonista la sua condizione di immigrata e la «doppia assenza» (Sayad 2002) che ne deriva:

Roma non mi piacque. Lo spirito fascista vi si avvertiva più che mai, con una prepotenza ripugnante. Il dittatore, gonfio di orgoglio per l'Impero creato, sognava nuove vittorie che lo avrebbero innalzato sopra Napoleone.

Avrei lasciato volentieri l'Italia perché il suo "clima fascista" mi urtava. Ma dove andare? Tornare in Russia?

Questo pensiero mi si presentò spesso e ci pensai a lungo. Ero ormai una straniera per il mio paese che pure amavo con dolore. Che cosa avrei fatto in Russia? Avrei saputo trovarmi un posto in cui non mi fossi sentita spaesata, estranea, inutile? Forse no. [...]

Continuavo ad essere tormentata dall'impressione di non vivere la mia vera vita e mi domandavo se non fosse così perché noi tutti [...] eravamo relitti buttati su una sponda straniera, sradicati dalla patria (Neanova 1945, 153-154).

La cura del bambino, prima dell'incidente che lo renderà per sempre invalido, è caratterizzata dalla preoccupazione per il suo futuro ma soprattutto per le questioni identitarie che lo riguardano in quanto figlio di russi, nato in Francia e cresciuto in Italia.¹⁵ Il pensiero viene restituito alla madre adottiva dal bambino stesso, sofferente per il trattamento che riceve a scuola: «Mi chiamano “il bolscevico!”», si lamenta. «E lasciati chiamare così. Cosa te ne importa? Meglio essere bolscevico che fascista» (Neanova 1945, 281), gli risponde la madre. Ma il bambino mostra segni di insofferenza sempre maggiori: «Giocano sempre alla guerra e prendono Stalingrado; battono i russi... No, non posso più sentire tutto questo e tacere. Io sono russo!» (ivi, 286). Il problema della definizione, comune a molti bambini figli di immigrati, lo travolge alla luce degli eventi che circolano nelle notizie e che dotano i suoi coetanei di un lessico nuovo. Il problema ricorrerà in numerose opere di autori e autrici migranti pubblicate a partire dagli anni Novanta, in cui spesso chi scrive, in prima persona, è giunto in Italia in età scolare (es., Markovič 2012). Il problema dell'interiorizzazione da parte dei figli di immigrati di immagini negative proiettate sui loro genitori o, più in generale, sul luogo di origine, rappresenta notoriamente una sfida alla possibilità di integrarsi e di sviluppare un rapporto positivo con il paese di arrivo (Melossi 2002, 288). Lena non tenterà di equilibrare il rapporto tra il piccolo e il Paese in cui vive. Anzi, quasi appoggiandosi alle certezze del bambino, generate, in fin dei conti, per reazione alle ansie dell'adulto¹⁶, si riconosce definitivamente come parte del Paese d'origine, separata da esso ma per sempre orientata a quel centro lontano.

¹⁵ «L'educazione del ragazzo mi procurava però preoccupazioni. [...] Dovevo pur pensare a mandarlo a scuola e non mi decidevo per via dello spirito fascista che ormai regnava ovunque. Mi ripugnava che il ragazzo crescesse nel 'clima fascista'. E poi mi chiedevo: “Chi è Miscia? È francese? Russo? O deve diventare italiano?” [...] Non era forse figlio di due russi? Non scorreva nelle sue vene il sangue russo? E se, cambiando nazionalità, un giorno si trovasse a dover andare con le armi contro il suo vero paese?» (ivi, 277).

¹⁶ Faccio riferimento all'analisi di Stichick Betancourt e Khan (2008) dei meccanismi di resilienza da parte di bambini testimoni di conflitti bellici, e in particolare della stretta dipendenza della condizione psichica del bambino da quella dell'adulto che se ne prende cura (ivi, 7).

Il luogo in cui Neanova aveva collocato la casa e lo studio di Leonzio, lo “scienziato pazzo” alla ricerca dell’elisir dell’immortalità, la casa soffocante in cui Didi non era riuscita a trovare pace nel suo nuovo amore, è ora l’indirizzo dello studio di Lena, un’artista indipendente. In quel luogo la donna si rifugia insieme al piccolo per seguire gli eventi della guerra e “tifare” per quella che ora chiama patria:

In quel mio studio di via Margutta, con le porte ben chiuse, smorzata la voce dell’annunciatore, noi due, dinanzi all’apparecchio, eravamo una briciola staccata dalla patria: una donna che quasi da venticinque anni viveva lontano dalla Russia e un ragazzo che non vi era mai stato, ma che era russo di sangue e di spirito (Neanova 1945, 287).

L’intero percorso attraversato da Lena le lascia dentro un senso di vuoto incolmabile che finisce per considerare parte di sé¹⁷. Ancora a Parigi la donna aveva accusato la Rivoluzione al punto di percepirsi come portatrice di quel cataclisma. Innamorata di un uomo sposato, aveva scelto di non intromettersi nella sua vita giustificandosi con le seguenti parole: «Non sarei potuta entrare nella sua vita come un’avventura fugace. La mia sarebbe stata un’irruzione, come la rivoluzione che tutto spezza, tutto calpesta, tutto cambia violentemente. E ne avevo forse il diritto?» (Neanova 1945, 163); e ancora: «Partirò. Non porterò la rivoluzione nella *sua* vita» (ivi, 170; corsivo nel testo). Molto più tardi, vedrà se stessa come un edificio che sopravvive all’evento bellico ma che non può più essere abitato e trasmette un senso di angoscia a chi lo guarda. Il paesaggio che funge da spunto a questa immagine è ancora una volta la città di Roma, ben lontana dai quadri idilliaci del romanzo pubblicato nel 1925:

[...] Dopo i bombardamenti aerei della seconda Guerra Mondiale [...] vidi molte case che, a una certa distanza, avevano un aspetto quasi normale: soltanto qualcosa di oscuro [...] rendeva la loro sagoma diversa da quella delle altre case, in cui la vita umana scorreva [...]. Da lontano sembravano sì, case come le altre, ma nell’avvicinarsi si vedeva invece che dentro erano vuote come un guscio d’uovo. [...]

Nel gettare uno sguardo indietro, vedo me stessa proprio come una di quelle abitazioni devastate, bruciate dalle fiamme, fuori ancora intatte, dentro spaventosamente vuote. Così era la mia anima (ivi, 177).

¹⁷ Bisogna osservare che Neanova non trattava volentieri il tema della Rivoluzione. Ad eccezione del racconto *Quando i bolscevichi entravano in città*, pubblicato nel 1921 su *Nuova Antologia* n. 298, Neanova «sembra quasi voler evitare il tema» (Garzonio 2016, 271).

Vagavo da un posto all'altro, sempre sola, col cuore insoddisfatto e chiuso [...]. Dentro di me non ero quella pittrice russa, Elena Olcova, che tutti ammiravano: ero una povera cosa sperduta, terribilmente sola e triste, senza una meta [...] (ivi, 192).

Quale soluzione, dunque, individua Neanova a questa ineludibile solitudine, al senso di vuoto e di spaesamento¹⁸? Nel romanzo ve ne è un accenno e riguarda una trama secondaria, la storia del pittore Seten. Dopo lunghi anni di lavoro e di difficoltà economiche, l'uomo ormai non giovanissimo sorprende Lena con la scelta di risposarsi, di abbandonare l'arte che si era portato dietro dalla Russia, di dedicarsi alla vita di campagna rinunciando persino alle amicizie nella comunità russa di Roma. Lena visita l'amico, conosce i suoi due bambini, Pietro e Paolo, nati in Italia e reticenti a parlare la lingua russa. Seten e sua moglie informano Lena di aver preso la cittadinanza e le raccontano della loro nuova vita. «Non sentite mai la nostalgia?», domanda loro Lena. «Non vorreste tornare in Russia?». E l'uomo le risponde: «La terra è uguale dappertutto. È buona e dolce. E anche gli uomini sono uguali dappertutto... Cattivi. No, non voglio pensarvi» (ivi, 260). Mentre contempla di sera la campagna romana che circonda la casa dei Seten, Lena conclude: «Ecco la vera vita [...]. I Seten non fingono di vivere» (ivi, 258). La pace che i Seten trovano, dunque, non è legata semplicemente al fatto di aver preso la cittadinanza italiana. Si traduce nella convinzione che i loro figli sarebbero cresciuti non da figli di immigrati ma «in casa propria», e che l'Italia sarebbe stata per loro il «proprio paese» (ivi, 250). I figli di Seten rappresentano «i figli di questa prima generazione di emigrati [...] che sapranno superare non solo la barriera linguistica [...], ma soprattutto la mentalità del rifugiato, e si integreranno nella vita politica, sociale e culturale» (Magarotto 2007, 144) del Paese. La presa di posizione di Seten è diametralmente opposta a quella della protagonista e permette alla famiglia di trovare, molto più che la pace, la “vita vera”. Persino la scelta di abbandonare il mestiere è essenziale: gli permette di dialogare con la terra senza passare dalle categorie degli uomini.

¹⁸ Utilizzo questo termine con particolare riferimento a Beneduce (2004), sugli effetti traumatici dell'esperienza migratoria.

In una maniera particolare, dunque, in *Una donna russa*, Roma appare sempre più come uno dei possibili centri. Il ritorno definitivo di Lena a Roma alla fine del romanzo non è un ritorno a casa ma nemmeno un ritorno in un luogo idealizzato e percepito come sicuro. La città oscurata dal potere fascista e che “non piace” a Lena, città successivamente distrutta dalla guerra, è semmai familiare perché simile a come la donna percepisce se stessa. L’ombra che cala sopra la città è l’ombra che la donna legge nel proprio animo. Emerge e si fa strumento di lettura la metafora città-corpo, dove l’orientamento nello spazio va di pari passo con l’orientamento dentro sé stessi (cfr. Barbarulli 2010)¹⁹. Qui, più che di cartografia della città, si tratta di una mappatura dei modi di abitarla; più che mai lo spazio ha un effetto diretto sulla narrazione, indipendentemente dalla sua reale esistenza (Tally 2019, 97). In entrambi i romanzi la donna e la città sono strettamente imparentate: ma a una Roma bella e taciturna, contenitrice di mistero, subentra un corpo virtuale difficile da indossare.

Un tratto fondamentale distingue i due romanzi pubblicati a distanza di vent’anni e si rivela ancor più evidente alla luce di alcune traiettorie simili percorse dai protagonisti che li popolano. Questo tratto, vorrei suggerire, colloca il primo romanzo nell’area della scrittura di viaggio mentre il secondo produce domande, dilemmi e sguardi caratteristici della scrittura migrante. Nonostante, infatti, entrambe le opere siano (pubblicate) in lingua italiana, la prima presenta una narrazione “esotica” dell’Italia, mentre è la seconda ad affrontare in maniera critica alcuni nodi quali la possibilità di testimonianza, il rapporto tra luogo di nascita e quello di approdo, il “diritto” di appartenenza, anticipando numerose istanze delle voci migranti. Non solo: Neanova stessa sembra consapevole di questo spostamento nell’affrontare in maniera differente il proprio ruolo di scrittrice e collocandosi, nell’ultima opera, in una posizione affine ai molti autori e autrici della migrazione di lingua italiana.

¹⁹ Faccio riferimento alla selezione di opere di autrici contemporanee analizzata da Barbarulli (2010) alla luce della metafora città-corpo e in collegamento con il saggio di La Cecla *Perdersi. L'uomo senza ambiente* (2000).

“Personaggi lontani da noi”

Vorrei andare verso la conclusione ponendo per un momento l'attenzione sul nome che Fanni Rosenberg, un'ebrea di Odessa, sceglie per se stessa e per la propria attività artistica in Italia. Grazie al suffisso, il cognome Neanova, infatti, comunica un'appartenenza spiccatamente “russa” e il genere femminile, che l'indeclinabile cognome di nascita non avrebbe potuto rivelare. L'etimologia del suo pseudonimo, inoltre, sembra ribadire per ben due volte un'idea di rinnovamento: *Nea-nova*. A fronte della possibilità di scegliere qualsiasi pseudonimo per la propria attività artistica, l'autrice sembra dichiarare a gran voce la propria “russità” e il desiderio di un'identità nuova ad essa legata²⁰.

Nella prefazione al romanzo *Immortalità*, Zuccoli loda la capacità di Neanova di non «presentarci personaggi così lontani da noi», come lo sono gli “slavi” agli occhi del lettore italiano, capaci semmai di svegliare «un semplice e freddo interesse di curiosità» (Zuccoli 1925, 8). Il percorso migratorio dell'autrice è ricordato per sottolineare la padronanza dell'italiano acquisita ma anche una certa competenza interculturale, espressa nel saper trasmettere immagini e idee “distanti” e di renderle leggibili al pubblico al quale l'opera è diretta:

Un breve soggiorno in Italia, oggi divenuta sua seconda patria, la conoscenza perfetta della nostra letteratura, la dimestichezza con gli spiriti latini, hanno fatto di Lia Neanova non dirò una scrittrice italiana, ma certamente una scrittrice che merita di essere considerata tra le migliori d'Europa. Nulla ha perduto nel frattempo e per sua ventura, del carattere slavo, in quanto questo è osservazione, analisi e profondità. Direi che i movimenti dell'anima come le caratteristiche delle cose sono da lei veduti con un metodo che non è nostro (ivi, 11).

La distinzione netta tra proprio e altrui, l'idea di un autore-traduttore della propria cultura, portatore di informazioni su luoghi “poco noti” (Brennan 1997, 42), richiamano retoriche che saranno oggetto di riflessione sulla letteratura della migrazione e su quella post-coloniale decenni più tardi. L'“accoglienza” mostrata nei

²⁰ Mentre all'epoca la prassi di adottare uno pseudonimo ha caratterizzato moltissime figure immigrate in Italia e, più in generale, in Europa, alcuni casi sembrano confermare questa tendenza “nazionalizzante”. La danzatrice e coreografa Evgenija Borisenko, arrivata a Roma nel 1923 e in seguito naturalizzata italiana, diventa famosa con il nome d'arte di Jia Russkaja, nato dall'appellativo ricevuto in ambito lavorativo, traslitterazione approssimativa della frase *Ja russkaja*, “Io sono russa” (Scandura 1995, 356).

confronti dell'opera di Neanova va di pari passo con il dilemma sul come definirla e dove collocarla nel panorama letterario. Zuccoli pone una forte enfasi sul distacco dalla Russia e sulla possibilità di “adottare” la scrittrice: «Sulla Russia non v'ha più da contare [...] E l'Italia è abbastanza sana e forte per adottare un artista che lo meriti e per compensarlo degnamente delle sue fatiche» (Zuccoli 1925, 12)²¹. L'opera viene dunque valutata anche alla luce della differente origine di chi l'ha prodotta e ricorrendo a criteri di merito in base a quella che oggi chiameremmo integrazione culturale. Lo Gatto parla di «letteratura dell'emigrazione russa» (Lo Gatto 1968, 447-472), quando percorre i nomi di coloro che, venuti da un contesto russofono, hanno scritto e pubblicato in italiano nella prima metà del Novecento. Tra i differenti percorsi possibili, però, colloca Neanova nelle fila di quelli che hanno mostrato una «totale acclimatazione» e sono «diventati scrittori italiani», paragonando il suo destino a quello di Henri Troyat o Vladimir Nabokov (ivi, 472). Il problema della “giusta collocazione” di autori con un passato migratorio verrà trattato criticamente anni dopo, mentre la questione sul come auto-definirsi diventerà sempre più pregnante per gli autori stessi, divisi tra il voler vedere riconosciuta la propria differenza da una parte e il desiderio di un riconoscimento pieno in quanto autori dall'altra (Curti 2007, 72-73; Coppola 2011, 126). Il concetto della “differenza”, tuttavia, incontra il problema dell'immaginario esotico legato all'opera, alla sua ambientazione, al suo autore. Oggi ci riferiamo a una categoria di analisi della letteratura della migrazione anche in Italia, non soltanto quando si tratta di letteratura concretamente post-coloniale, ma anche quando abbiamo a che fare con la scrittura di tutti quegli autori che sperimentano una «situazione di dislocazione culturale e linguistica» e la cui «post-colonialità consiste nella loro risposta letteraria» alla marginalizzazione e oggettificazione che subiscono (Coppola 2011, 122). Nell'opera di Neanova, due sono gli aspetti che ritengo utile considerare: la possibilità che l'autrice utilizzasse elementi “appetibili” al pubblico o

²¹ Un'accoglienza analoga viene espressa da Kociemski nella recensione al romanzo *Forze Oscure*: «si è impadronita della lingua italiana in modo da poter scrivere direttamente nell'armonioso idioma e quindi, senza difficoltà, da scrittrice russa potrà diventare una scrittrice italiana» (Mazzucchelli 2007, 30. Il riferimento originale è a Kociemski L., 1930, “recensione a L. Neanova, *Forze oscure*”, in: *L'Italia che scrive*, n. 5, p. 255).

alla critica legati specificamente al percorso autobiografico²² e l'esistenza di una "risposta letteraria" alla propria condizione marginale, che fosse nei termini in cui intendiamo oggi oppure no.

Tra i primi, considererei alcuni elementi già messi in evidenza in apertura e legati alla presentazione del romanzo *Una donna russa*, il cui titolo sembra preannunciare un "denudamento", una rivelazione, un ricongiungimento tra l'individuo che fa esperienza e l'autore, promessa mantenuta solo in parte e alle condizioni della scrittrice. Tale operazione presenta, ancora una volta, analogie con il romanzo di Sorina (2006), dove, mentre gli elementi paratestuali del libro, commissionato dall'editore, contengono la promessa di un romanzo-verità che soddisfi le fantasie del lettore contemporaneo legate agli stereotipi sulle "donne dell'Est" (Belozorovitch 2019, 277-287), l'autrice s'impegna a mettere in discussione gli stessi stereotipi e a mostrare al lettore una prospettiva differente (ivi, 180-186).

Nella risposta letteraria riconoscerei, in primo luogo, l'evoluzione dei personaggi femminili da *Immortalità* a *Una donna russa*, in cui si vede comparire una soggettività fortemente sviluppata. Le limitazioni specifiche imposte alla donna vengono viste con sguardo critico. A differenza di Didi, inserita nel perfetto binomio di natura/cultura nel suo rapporto con i personaggi maschili, fatta del proprio "mistero" e ammirata perché in parte inspiegabile (cfr. Ortner 1974), Lena rifiuta la propria condizione di subalternità e ricorre a forme di sottomissione da lei controllate, mirate a uno scopo più lontano, ovvero quello dell'indipendenza. La sua ricerca di una verità propria secondo la quale vivere non porta frutti sempre dolci ma è per questo ancora più onesta.

Ma la "risposta letteraria" di Neanova potrebbe essere sondata, senza escludere l'aspetto precedente ma anzi rafforzandolo, nel rapporto tra i personaggi e lo spazio da essi percorso o abitato. In *Immortalità* predomina uno sguardo "turistico" sull'Italia,

²² Mi riferisco all'analisi dell'esotismo in Huggan (2001) e in particolare alla feticizzazione dell'alterità in un contesto di disuguaglianza dei rapporti di potere (Huggan 2001, 14). Risulta quindi di grande utilità il concetto di «marginalità inscenata» (ivi, p. 87), qui rilevante non tanto in riferimento al disagio o all'esclusione quanto, appunto, al fascino dell'altro esotizzato. Questa consapevolezza da parte di Neanova nei confronti della Russia e di "tutto ciò che è russo" emergeva poco fa in alcuni passaggi del suo romanzo.

testimoniato dalla densità di informazioni sul Bel Paese, e da una descrizione pittoresca quasi più adatta al lettore estero:

Per loro, come per tutti i russi, l'Italia era la terra degli amori, dell'azzurro, dei canti, la terra incantata, dove ad ogni passo s'incontrano bei visi, dove tutto respira un'arcana magia. La stessa parola Italia profumava come il miele, e le poche parole italiane che avevano imparate suonavano come una melodia (Neanova 1925, 93).

Il richiamo ai sensi, alla musica, a un'ambientazione quasi fiabesca rappresenta un luogo comune ampiamente diffuso e compatibile con uno sguardo "da fuori". È possibile evidenziare, tramite un brevissimo confronto, le analogie di un simile immaginario con quello tradotto nelle opere di alcune autrici contemporanee. In Ornella Vorpsi compaiono oggetti e immagini dell'Italia visti con gli occhi di una ragazza albanese: cartoline che raffigurano un cielo blu perfetto e nuvole bianche, un «vecchio giornale italiano» contenente immagini bellissime (2005, 48), l'enciclopedia italiana in cui è possibile vedere un quadro "a colori" (ivi, 67). In Sorina, alla bambina sovietica che domanda «Che cos'è l'Italia?» viene risposto: «non è una cosa... È un paese meraviglioso, dove ci sono mari e montagne, splende sempre il sole e non nevica mai. Per questo la gente è sempre allegra e ama cantare e ballare» (2006, 18). Queste istantanee compaiono nei momenti della trama precedenti la migrazione e l'esperienza in prima persona. Ma tale immaginario idilliaco resta in dialogo con le "Immagini d'Italia" immortalate da Muratov (1911; 1912) nei primi del Novecento e con quello diffuso in Europa e in Russia sin dall'Ottocento (Deotto 1996). Non è un caso che Mazzucchelli metta a confronto l'immaginario romano rappresentato da Neanova con quello gogoliano (Mazzucchelli 2011, 370): Roma per Gogol' rappresentava la distanza dalle preoccupazioni quotidiane, l'abbandono alla bellezza e alla fantasia, uno spazio per ri-crearsi (Griffits e Rabinowitz 2011, 63). Nonostante l'arrivo di Gogol' a Roma sia successivo all'epoca del *Grand Tour*, la sua esperienza della città ne porta alcune tracce (Milkova 2015, 496-497), riscontrabili, suggerirei, anche in *Immortalità*. In un romanzo rivolto al pubblico italiano, in una simile rappresentazione del luogo di arrivo potrebbe essere letto un tentativo di resistenza ai meccanismi dell'esotizzazione, di cui Neanova era consapevole, tramite un rovesciamento di

prospettiva. Se questa ipotesi può sembrare azzardata, vale la pena ricordare come, storicamente, l'attività letteraria dei primi autori della diaspora russa in Europa fosse nata per mantenere un ponte culturale con la madrepatria, successivamente interrotto dal potere sovietico (Kodzis 2003). Oltre la fascinazione romantica per le terre italiane, *Immortalità* presenta diversi momenti esplicativi della loro natura che sembrano comunicare con un lettore lontano («L'erba, che in Italia cresce anche d'inverno», Neanova 1925, 212-213). È possibile che la percezione del lettore immaginario abbia davvero subito, per Neanova, una trasformazione tra il 1925 e il 1945.

Il viaggio di piacere, in *Immortalità*, viene interrotto solo in parte da un dialogo più intimo con lo spazio quando Nicola va alla ricerca della moglie. Quel momento, tuttavia, rappresenta un incidente di percorso, una deviazione. Anche in *Una donna russa* la migrazione di Lena viene presentata come una deviazione, una distanza forzata e innaturale dalla terra di origine. Tuttavia, le si riconosce un evento permanente con il quale fare i conti. Alla condizione di *deplacé* si affaccia una nuova possibilità di cosmopolitismo in cui, alla domanda sulla propria identità, sono possibili più risposte.

Assieme alla decisione di scrivere direttamente in italiano prende forma per Lia Neanova una restituzione, per tramite del testo, della riflessione sulla fragilità delle presenze straniere, non più idealizzate e (quasi) invincibili ma dotate di un nuovo realismo. L'evoluzione di Neanova come scrittrice conferma il ruolo della scrittura come «uno degli strumenti attraverso i quali la migrazione si trasforma effettivamente in *esperienza*» (Miceli 2019, 106; corsivo nel testo). L'autrice sperimenta diverse forme di posizionamento e ripercorre gli spazi fisici tramite letture progressivamente differenti, alla ricerca di un posto per sé. Lo spazio sembra fungere, in queste dinamiche, da catalizzatore. Alla trasformazione della città corrisponde la trasformazione della narrazione; a un nuovo modo di vivere la città è legata una nuova figura di scrittrice.

Bibliografia

- Barbarulli, Clotilde (2010), "Era quella la bellezza della sua città, polifonica, sussurrante...": *abitare lo spazio urbano in scrittrici fra lingue e culture*, in Clotilde Barbarulli, *Scrittrici migranti. La lingua, il caos, una stella*, ETS, Pisa, pp. 129-146.
- Béghin, Laurent (2009), *Emigrazione russa e editoria italiana fra le due guerre: l'esempio della casa editrice Slavia*, in *Archivio russo-italiano V. Russi in Italia - Russko-ital'janskij Archiv V. Russkie v Italii*, Salerno, Collana di Europa Orientalis, pp. 291-302.
- Belozorovitch, Anna (2019), *Dal ventesimo meridiano. Migrazione, violenza e scrittura femminile tra Est e Ovest europeo*, Roma, Lithos.
- Beneduce, Roberto (2004), *Frontiere dell'identità e della memoria. Etnopsichiatria e migrazioni in un mondo creolo*, Milano, Franco Angeli.
- Stichick Betancourt, Theresa e Khan, Kashif Tanveer (2008), *The Mental Health of Children Affected by Armed Conflict: Protective Processes and Pathways to Resilience*, «International review of psychiatry», vol. 20, n. 3, pp. 317-328.
- Böhmig, Michaela (2003), *Ancora sull'emigrazione russa*, «Europa Orientalis», n. 22, pp. 300-320.
- Brennan, Timothy (1997), *At Home in the World. Cosmopolitanism Now*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press.
- Brubaker, Rogers (2010), *Migration, Membership, and the Modern Nation-State: Internal and External Dimensions of the Politics of Belonging*, «Journal of Interdisciplinary History», vol. 41, n. 1, pp. 61-78.
- Bukvić, Enisa (2008), *Il nostro viaggio*, Modena, Infinito edizioni.
- Cavarero, Adriana (1997), *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli.
- Coppola, Manuela (2011), 'Rented spaces': *Italian postcolonial literature*, «Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture», vol. 17, n. 1, pp. 121-135.
- D'Amelia, Antonella e Rizzi, Daniela (a cura di) (2019), *Russkoe prisutstvie v Italii v pervoj polovine XX veka. Enciklopedija*, Moskva, ROSSPEN.
- Denisova, Galina V. (2013), *Russko-ital'janskoe 'svoe' i 'čuzoe': k voprosu ob osobennostjach funkcionirovanija zaimstvovanij v mežkul'turnoj komunikacii*, in Natalija A. Fateeva (a cura di), *Dialog kul'tur: "ital'janskij tekst v russkoj literature, "russkij tekst" v ital'jankoj literature*, Moskva, Institut russkogo jazyka im. V.V. Vinogradova RAN, pp. 93-100.
- Deotto, Patrizia (1996), *Impressioni, dipinti, visioni: L'Italia nell'immaginario russo*, «Europa Orientalis», n. 15, pp. 51-76.
- Foucault, Michel (2008), *Che cos'è un autore [1969]*, in *Antologia. L'impazienza della libertà*, Milano, Feltrinelli, pp. 61-78.

- Garetto, Elda (2019a), *Kolonija v Milane*, in *Russkoe prisutstvie v Italii v pervoj polovine XX veka. Enciklopedija*, Moskva, ROSSPEN, pp. 348-351.
- Garetto, Elda (2019b), *Kjufferle, Rinal'do*, in *Russkoe prisutstvie v Italii v pervoj polovine XX veka. Enciklopedija*, Moskva, ROSSPEN, pp. 391-393.
- Garzonio, Stefano (2003), *Russkij i ital'janskij fašizm. Mater'jaly k teme*, «Europa Orientalis», n. 22, pp. 273-287.
- Garzonio, Stefano (2013), *Russkaja i ital'janskaja pisatel'nica Lia Neanova*, in Natalja A. Fateeva (a cura di), *Dialog kul'tur: "ital'janskij tekst v russkoj literature, "russkij tekst" v ital'jankoj literature*, Moskva, Institut russkogo jazyka im. V.V. Vinogradova RAN, pp. 71-74.
- Garzonio, Stefano (2016), *La letteratura russa in Italia negli anni della Rivoluzione. Il ruolo degli emigrati*, in Corrado Scibilia (a cura di), *Annali della Fondazione Ugo La Malfa, Storia e Politica*, Milano, Unicopli, pp. 260-263.
- Garzonio, Stefano e Sulpasso, Bianca (2011), *Obščestvennaja i kul'turnaja chronika russkogo Rima: 1917-1922 (mesta, sobytija, teksty)* in Antonella D'Amelia (a cura di), *"Le Muse inquietanti": per una storia dei rapporti russo-italiani nei secoli XVIII-XX*, vol. 2, Salerno, Collana di Europa Orientalis, pp. 205-226.
- Garzonio, Stefano e Sulpasso, Bianca (a cura di) (2015), *Russkaja emigracija v Italii: žurnaly, izdanija i archivy (1900-1940) / Emigrazione russa in Italia: periodici, editoria e archivi (1900-1940)*, Salerno, Collana di Europa Orientalis.
- Garzonio, Stefano e Sulpasso, Bianca (2019), *Kolonija v Rime*, in *Russkoe prisutstvie v Italii v pervoj polovine XX veka. Enciklopedija*, Moskva, ROSSPEN, pp. 353-357.
- Griffiths Frederick T. e Rabinowitz Stanley J. (2011), *Gogol in Rome*, in *Epic and the Russian Novel from Gogol to Pasternak*, Boston, Academic Studies Press, pp. 50-116.
- Hawthorne, Susan (1989), *The Politics of the Exotic: The Paradox of Cultural Voyeurism*, «NWSA Journal», vol. 1, n. 4, pp. 617-629.
- Huggan, Graham (2001), *The Post-Colonial Exotic. Marketing the Margins*, London-New York, Routledge.
- Klosty Beaujour, Elizabeth (1989), *Alien Tongues. Bilingual Russian Writers of the 'First' Emigration*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- Kniazeva, Evgenija (2009), *Marina*, in Daniela Finocchi (a cura di), *Lingua Madre Duemilanove. Racconti di donne straniere in Italia*, Torino, SEB27.
- Kodzis, Bronislav (2003), *Russkaja literatura emigracii i metropolii: svjazi i vzaimoprijatie v 20-30ch godach*, «Europa Orientalis», n. 22, pp. 71-85.
- Lo Gatto, Ettore (1968), *La letteratura russo-sovietica*, Firenze, Sansoni.
- Magarotto, Luigi (2007), *Per una tipologia dell'emigrazione russa*, «Europa Orientalis», n. 26, pp. 127-144.

- Markovič, Marija (2012), *Io pro-fuga*, in Daniela Finocchi (a cura di), *Lingua Madre Duemiladodici*, SEB27, Torino, pp. 150-155.
- Marušková Demartis, Jaroslava (1988), *Il genere dell'autobiografia nella letteratura russa degli anni '20*, «Europa Orientalis», n. 7, (*Contributi italiani al X Congresso internazionale degli slavisti, Sofia 1988*), pp. 159-170.
- Mazzucchelli, Sara (2004), *Memorie e diari: traduzioni in Italia nel primo dopoguerra*, «Europa Orientalis», n. 24, pp. 199-208.
- Mazzucchelli, Sara (2007), *Le traduzioni dal russo nelle recensioni de "L'Italia che scrive" (1919-1939)*, «La Fabbrica del Libro», n. 2, pp. 25-31.
- Mazzucchelli, Sara (2011), *Maloižvestnye russko-ital'janskije pisateli: Lija Neanova, Rinal'do Kjuferle, Osip Felin*, in Antonella D'Amelia (a cura di), *"Le Muse inquietanti": per una storia dei rapporti russo-italiani nei secoli XVIII-XX*, vol. 2, Collana di Europa Orientalis, Salerno, pp. 361-374.
- Mazzucchelli, Sara (2019), *Neanova, Lia*, in *Russkoe prisutstvie v Italii v pervoj polovine XX veka. Enciklopedija*, Moskva, ROSSPEN, p. 465.
- Melossi, Dario (2002), *Stato, controllo sociale, devianza*, Milano, Bruno Mondadori.
- Miceli, Simona (2019), *Un posto nel mondo. Donne migranti e pratiche di scrittura*, Cosenza, Luigi Pellegrini.
- Milkova, Stiliana (2015), *From Rome to Paris to Rome: Reversing the Grand Tour in Gogol's Rome*, «The Slavic and East European Journal», vol. 59, n. 4, pp. 493-516.
- Mujčić, Elvira (2007), *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*, Roma, Infinito.
- Mujčić, Elvira (2009), *E se Fuad avesse avuto la dinamite?*, Roma, Infinito.
- Muratov, Pavel (1911), *Obrazy Italii*, vol. 1, Moskva, Izdanie naučnogo slova.
- Muratov, Pavel (1912), *Obrazy Italii*, vol. 2, Moskva, Izdanie naučnogo slova.
- Neanova, Lia (1925), *Immortalità*, Roma, A. Stock.
- Neanova, Lia (1930), *Forze Oscure*, Milano, Bietti.
- Neanova, Lia (1945), *Una donna russa*, Milano, Cattaneo & Manara.
- Ortner, Sherry B. (1974), *Is Female to Male as Nature is to Culture?*, in Michelle Z. Rosaldo e Louise Lamphere (a cura di), *Woman, Culture, and Society*, Stanford, Stanford University Press, pp. 68-87.
- Papotti, Davide (2011), *L'approccio della geografia alla letteratura della migrazione. Riflessioni su alcune potenziali direzioni di ricerca*, in Fulvio Pezzarossa e Ilaria Rossini (a cura di), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Bologna, Clueb, pp. 65-84.
- Pinoia, Valentina (2019), *Storie di donne ribelli. Il Bildungsroman al femminile in Germania, Inghilterra, Francia e Italia (1900-1914)*, Roma, Aracne.
- Risaliti, Renato (2010), *Russi in Italia tra Settecento e Novecento*, Moncalieri, CIRVI.

- Sabelli, Sonia (2007), *Scrittrici eccentriche. Generi e genealogie nella letteratura italiana della migrazione*, in Alessia Ronchetti e Maria Serena Sapegno (a cura di), *Dentro/Fuori – Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Ravenna, Longo, pp. 171-179.
- Sayad, Abdelmalek (2002), *La doppia assenza*, Milano, Cortina.
- Scandura, Claudia (1995), *L'emigrazione russa in Italia, 1917-1940*, «Europa Orientalis», n. 2, pp. 341-366.
- Silvestre, Maria Luisa e Valerio Adriana (1999), *Donne in viaggio. Viaggio religioso, politico, metaforico*, Roma-Bari, Laterza.
- Slaven, Vera (1997), *Cercasi Dedalus disperatamente*, Pescara, Tracce.
- Sorina, Marina (2006), *Voglio un marito italiano. Dall'est per amore?*, Vicenza, Il punto d'incontro.
- Stokes, Gale (1997), *Three Eras of Political Change in Eastern Europe*, New York – Oxford, Oxford University Press.
- Struve, Nikita (2003), *Vstreča pervoj russkoj emigracii s Evropoj*, «Europa Orientalis», n. 22, pp. 15-20.
- Talalaj, Michail G. (a cura di) (2006), *Russkie v Italii. Kul'turnoe nasledie emigracii*, Moskva, Russkij Put'.
- Tally, Robert T. Jr. (2019), *Topophobia. Place, Narrative, and the Spatial Imagination*, Bloomington, Indiana University Press.
- Todeschini, Maria Pia (1997), *Russi in Italia dal Quattrocento al Novecento. Bio-bibliografia descrittiva*, Moncallieri, CIRVI.
- Torresin, Linda (2020), *L'Italia attraverso gli occhi degli scrittori russi dall'Ottocento al Duemila*, Caserta, Eiffel edizioni.
- Venturi, Antonello (1979), *L'emigrazione russa in Italia 1917-1921*, Milano, Feltrinelli.
- Vorpsi, Ornella (2005), *Il paese dove non si muore mai*, Torino, Einaudi.
- Waring, Wendy (1995), *Is This Your Book? Wrapping Postcolonial Fiction for the Global Market*, «Canadian Review of Comparative Literature», vol. 11, n. 3/4, pp. 455-465.
- Zuccoli, Luciano (1925), *Prefazione*, in Lia Neanova, *Immortalità*, Alberto Stock, Roma, pp. 5-12.

Nota biografica

Anna Belozorovich ha lavorato come ricercatrice e docente di lingua russa all'Università "Sapienza" di Roma, dove ha concluso un dottorato in Scienze del testo, curriculum Studi interculturali. Si occupa di traduzione da diverse lingue ed è autrice di pubblicazioni originali in prosa e in versi. Ha pubblicato un volume dedicato agli scritti poetici di Kazimir Malevič (Lithos 2015) e un saggio sulla scrittura di autrici migranti dell'Europa centro-orientale (Lithos 2019). Nel 2021 sono usciti, da lei curati, l'autobiografia *“Le vette della mia vita”*. Storia di una donna bielorusa di Anna Umrejka (Lithos 2021), e il romanzo *Vesti bianche* di Vladimir Dudincev (Besa 2021).

anna.belozorovich@uniroma1.it

Come citare questo articolo

Belozorovitch, Anna (2021), *La donna e la città: Lia Neanova, da viaggiatrice a migrante*, «Scritture Migranti», *Viaggio e sconfinamenti*, a cura di Emanuela Piga Bruni e Pierluigi Musarò, n. 14/2020, pp. 302-330.

Informativa sul Copyright

La rivista segue una politica di “open access” per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License. Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.