

Facoltà di Lingue
e Letterature Straniere

La ricerca della verità

a cura di Piero de Gennaro

2010

Università degli Studi di Torino



Trauben

*In copertina, una 'rosa dei venti' nell'Atlante catalano di Carlo V di Francia,
pergamena miniata a Maiorca nel 1375 circa, attribuita a Abraham Cresques
(Parigi, Bibliothèque Nationale de France, MS Espagnol 30)*

© 2010 Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere

Trauben editrice, via Plana 1 – 10123 Torino
www.trauben.it

ISBN 9 78-88-89909-829

Ti ho già detto perché io creda tu abbia meritato di avere creato qualcosa: non ti sei inchinato ai potenti del giorno ed hai seguito la via della verità. Nessuno sa quale sia la verità vera; sappiamo solo che essa non è quella che è comandata. Qualunque sia in avvenire la costituzione della nostra società, procura coll'opera tua d'oggi di preservare, nella lettera e nello spirito [...], il bene supremo della libertà di negare la verità ufficiale, [...] di cercare dappertutto la parola di verità, la parola di chi scrive come pensa, anche se quella parola è diversa ed opposta a quella di chi comanda.

Luigi Einaudi
(lettera del 17 agosto 1944 al figlio)

Indice

Gerhard FRIEDRICH <i>Georg Büchner zwischen Daseinsethos und Geschichtspessimismus</i>	7
Lucia FOLENA <i>Il pentangolo d'oro. Giochi di verità in Sir Gawain and the Green Knight</i>	19
Valerio FISSORE <i>Agency and Some Related Matters</i>	33
Elisa ARMELLINO <i>Studying Cohesion and Text-Types Through Corpora</i>	43
Paola BRUSASCO <i>Toy Soldiers: Children in Search of Visibility on the Sri Lankan Literary Scene</i>	57
Maria Margherita MATTIODA <i>Le "belle verità". Alcune considerazioni sull'uso dell'enfemismo nella stampa economica specializzata</i>	69
Monica PAVESIO <i>Alla ricerca delle fonti del <i>Geôlier de soi-même</i> di Thomas Corneille</i>	77
Cristina TRINCHERO <i>Histoire et mémoires d'un poète oublié, François-Jean Daillant de La Touche</i>	89
Anna BOCCUTI <i>Verità indecidibili: strategie del fantastico in Dino Buzzati e Julio Cortázar</i>	99
Eduardo CREUS VISIERS <i>Una olvidada aportación a la crítica pirandelliana en España</i>	113
Elena DE PAZ DE CASTRO <i>España trágica en sus impresiones</i>	121
Maria Isabella MININNI <i>Juan Ramón Jiménez nell'antologia di Giovanni Maria Bertini Poeti spagnoli contemporanei</i>	133
Lia OGNO <i>Hacia el Teatro de Pedro Salinas (De la fama del autor y del orden del corpus)</i>	145

Ljiljana BANJANIN <i>Verità storica e verità letteraria sull'Olocausto: A. Tišma e D. Albabari</i>	155
Nadia CAPRIOGLIO <i>Dmitrij Merežkovskij. Un nuovo cielo e una nuova terra</i>	167
Giovanna SPENDEL <i>Letteratura sovietica degli anni trenta: donne, storia e verità</i>	177
Gianluca COCI <i>Yoru no kai e Seiki no kai: storie di avanguardia e rivoluzione nel Giappone del dopoguerra</i>	187
Monica DE TOGNI <i>La Campagna per lo sviluppo dell'Ovest: dalla globalizzazione alla realtà locale</i>	201
Luca ANSELMA, Davide CAVAGNINO <i>How to tell the truth without knowing what you are talking about. George Boole and the Boolean algebra</i>	211
Giovanni BARBERI SQUAROTTI <i>"Breve stilla d'infiniti abissi". Verità, conoscenza e rappresentazione in Rerum Vulgarium Fragmenta 339.</i>	225
Enrico BASSO <i>Il mercante e l'interprete: contratti, processi e falsi documentari nelle colonie genovesi</i>	235
Laura BONATO <i>Il paradosso: autentiche tradizioni inventate</i>	245
Ada LONNI <i>Tra backgammon e narghilè. Silenzi, racconti e discussioni nei caffè della Gerusalemme tardo-ottomana</i>	257
Daniela SANTUS <i>Media e geopolitica: la rappresentazione d'Israele e la ricerca della verità all'interno della notizia</i>	269
Chiara SIMONIGH <i>La dialettica tra verità e apparenza nell'immagine-spettacolo</i>	281
Manuel BARBERA <i>Il Prete Gianni ed i kitan neri. Una nota</i>	293
Piergiorgio DRAGONE <i>Montabone e la verità: una fotografia tra Umberto di Savoia e Friedrich Nietzsche</i>	305

GEORG BÜCHNER
ZWISCHEN DASEINSETHOS
UND GESCHICHTSPESSIMISMUS

Gerhard Friedrich

Im Juli 1834 wurde der von Georg Büchner und Friedrich Ludwig Weidig verfasste *Hessische Landbote* in Oberhessen verteilt. Es handelte sich um eine radikale Agitationsschrift, die die hessischen Bauern zum Aufstand gegen ihre krasse feudalabsolutistische Ausbeutung und zur Beseitigung des feudalen Systems überhaupt aufrief. Das Ergebnis war ein politisches und für Büchner auch persönliches Desaster. Die Reaktion auf Seiten der Bauern war eher ablehnend und bestand vor allem in der Auslieferung der Schrift an die Polizeibehörde. Einige der Verteiler – Mitglieder der Giesener „Gesellschaft der Menschenrechte“ – wurden gefasst und inhaftiert. Der Mitautor des „Landboten“ – Ludwig Weidig – starb unter ungeklärten Umständen in der Haft. Büchner selbst wurde geheimdienstlich überwacht und entzog sich seiner bevorstehenden Verhaftung im März 1835 durch seine Flucht nach Straßburg, wo er bis 1836 unter prekären legalen und finanziellen Bedingungen als politischer Asylant lebte.

Ende Januar 1834 schrieb Büchner an seine Straßburger Braut Minna Jäglé:

„Ich studierte die Geschichte der Revolution. Ich fühlte mich wie zernichtet unter dem Gräßlichen Fatalismus der Geschichte. Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, Allen und Keinem verliehen. Der Einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich“¹.

Dieser Brief, annähernd zeitgleich mit der Verfassung und späteren Verteilung des als revolutionäre Aktion verstandenen *Hessischen Landbo-*

¹ G. BÜCHNER an Wilhelmine Jaegle, Mitte/Ende Januar 1834, in *Georg Büchner, Schriften, Briefe, Dokumente*, a cura di H. POSCHMANN, Frankfurt/M, Deutscher Klassiker Verlag, 1999, p. 377.

ten, hat die Büchner-Forschung bis heute in erheblichen Erklärungsnotstand gebracht. Wieso resigniert Büchner nach derartigen Einsichten nicht, aus welchen Energien speiste sich noch seine Initiative? Wurde dieser Brief nicht bekannt als „Fatalismus-Brief“? Wo ist Büchners „Fatalismus“ in der Landboten-Aktion? Es wird im folgenden darum gehen zu verstehen, dass hier nicht eine widersinnige Koexistenz von Fatalismus und Aktionismus vorliegt, sondern dass diese scheinbare Aporie in einer Büchners Denken charakterisierenden KurzschlieÙung des Verhältnisses von Natur- und Gesellschaftsgeschichte gründet.

„Die Geschichte der Revolution“ ist natürlich die der französischen, die Büchner aus seiner historischen Perspektive – 1834 – als gescheitert ansehen musste. Ihre Protagonisten sind in die Irre gegangen. Wussten nicht, was sie taten, haben getan, was sie nicht wollten. Ein ihnen unbekannter Prozess ist durch sie hindurch und über sie hinweggegangen. Für Büchner gründet der Sieg der europäischen Restauration weniger in deren Stärke, als in einem Selbstzerstörungsprozess der Revolution. Er misstraut folglich politischen Idealen und hohen Zielen und der Möglichkeit als geschichtsmächtiges Subjekt diese bewusst gestalten zu können. Er sucht nach der Möglichkeit einer Geschichte ohne Subjekte und vertraut – zumal als Arzt und Naturwissenschaftler – nur der Natur, in die es so wenig wie möglich absichtsvoll handelnd einzugreifen gilt. Das revolutionäre Subjekt nimmt sich zurück und versteht sich bestenfalls als eine Art von Katalysator der Wiederherstellung eines durch Macht und Ausbeutung gestörten natürlichen Gleichgewichts. Hierin besteht nach meiner Auffassung der letzte Grund für die mögliche Gleichzeitigkeit von Büchners Resignation angesichts von Verlauf und Ergebnis der französischen Revolution einerseits und seiner Landboten-Initiative andererseits.

In seiner Probevorlesung *Über die Schädelnerven* (1836) behauptete Büchner:

„... und so wird (...) das ganze körperliche Dasein des Individuums nicht zu seiner eigenen Erhaltung aufgebracht, sondern es wird die Manifestation eines Urgesetzes, eines Gesetzes der Schönheit, das nach den einfachsten Rissen und Linien die höchsten und reinsten Formen hervorbringt“².

² G. BÜCHNER, *Über die Schädelnerven. Probevorlesung*, in H. POSCHMANN, *Georg Büchner. Schriften, Briefe, Dokumente*, p. 158.

An gleicher Stelle betont er „die Natur handelt nicht nach Zwecken (...), sondern sie ist in allen ihren Äußerungen sich unmittelbar selbst genug“³. Büchner scheint hier dem Konzept einer vollkommenen Schöpfung von autonomen und autoreferentiellen Entitäten als Individuationen universeller Harmonie verpflichtet, nicht zufällig bezeichnet er das sie hervorbringende Urgesetz als „Gesetz der Schönheit“. Im „Kunstgespräch“ im *Lenz* lässt Büchner seinen Lenz äußern (und Lenz spricht hier für Büchner):

„Ich verlange in allem Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es hässlich ist, und das Gefühl, dass Was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen Beiden, und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen“⁴.

Dasein, autonom-und autochton Sein sind für dieses Denken Synonyme, Dasein ist Schönheit, die eigene Erhaltung ist dem körperlichen Dasein der Individuen eingeschrieben, ist mit ihm gegeben. Diese Autonomie lässt sie zugleich schön sein. Ich denke, es ist deutlich, wie sich hier normatives Denken selbst als Seinsbeschreibung, als eine Art von Ontologie wahrnimmt. Wo Büchner wahrnehmen muss, dass in seiner Wirklichkeit die Erhaltung des körperlichen Daseins der Individuen nicht gegeben, oder zumindest gefährdet ist, muss er das aus seiner Perspektive als verkehrte Welt, als eigentlich unmögliche Verletzung des Urgesetzes der Natur, als existentiellen Angriff auf das Sein empfinden und nicht einfach als Verletzung ethischer und sozialer Normen. Von hier aus erklärt sich seine außerordentliche Empfindlichkeit gegenüber und sein ständiges Beharren auf dem Problem des Hungers. Hunger als Indiz einer Gefährdung des „körperlichen Daseins des Individuums“ stellt Büchners philosophische Grundauffassungen von Dasein und Natur in Frage, musste von ihm als existentielle Provokation empfunden werden. Im Hunger eröffnet sich ein Abgrund des Seins – nicht zufällig schrieb Büchner in einem seiner Briefe von einem „Riss“, der „durch die Welt geht“ – und dieser wird im *Landboten* in Schreckensbildern und Horrorszenarien völliger Entartung beschrieben, in der die natürliche Zweckfreiheit der Individuen in ihr unnatürliches Gegenteil verkehrt wird: ihre der Reproduktion anderer Individuen dienende kannibalische Verwertung als völlige Verkehrung der Büchnerschen Seins-Auffassung.

³ *Ibid.*

⁴ ID., *Lenz*, in H. POSCHMANN, *Georg Büchner, Dichtungen*, p. 234.

Der menschliche Körper wird von anderen Menschen entweder in seinen Körperkomponenten (Blut, Knochen, Fett, Haut) oder Ausscheidungen (Schweiß) physisch verwertet.

„ (...) und erzählt dann euren hungernden Weibern und Kindern, dass ihr Brot an fremden Bäuchen herrlich angeschlagen sey, erzählt ihnen von den zierlichen Bändern, die aus den Schwielen ihrer Hände geschnitten sind, erzählt von den stattlichen Häusern, die aus den Knochen des Volks gebaut sind (...) und (riecht) die Lampen, aus denen man mit dem Fett der Bauern illuminiert“⁵.

Büchners Grundauffassung von der Zweckfreiheit der Natur erscheint hier in ihr extremes Gegenbild verkehrt: der Körper von Individuen dient dem Zweck des Erhalts anderer. Der Horrorcharakter der Visionen ist proportional zum Grad der Verletzung, die Büchners Naturbegriff durch die Wahrnehmung von Ausbeutungsverhältnissen erfahren musste. Die gegenwärtige Ausbeutung der Landbevölkerung ist widernatürlich, kann aber nicht wirklich wesentlich sein, sie wird daher im Bild des Scheintodes gefasst, die Wiederherstellung der Integrität der Natur erscheint als Prozess der Wiederbelebung der Körper.

„Deutschland ist jetzt ein Leichenfeld, bald wird es ein Paradies sein. Das deutsche Volk ist ein Leib und ihr seid ein Glied dieses Leibes. Es ist einerlei, wo die Scheinleiche zu zucken anfängt. Wann der Herr euch seine Zeichen gibt durch die Männer, durch welche er die Völker aus der Dienstbarkeit zur Freiheit führt, dann erhebet euch und der ganze Leib wird mit euch aufstehen“⁶.

Leben und Freiheit erscheinen Eins, Befreiung als Wiederbelebung – hier zeichnet sich schon die für Büchners Denken charakteristische direkte Verkoppelung von sozialen und politischen Prozessen mit physiologisch-körperlichen Vorgängen ab. Man könnte das als eine Art von revolutionärem Vitalismus kennzeichnen. Der im Zitat aufgerufene Gottesbezug könnte angesichts Büchners ausgewiesenem Materialismus verwundern, er ist hingegen mehrfach erklärbar. Erstens ist Büchners Manuskript des *Landboten* von seinem Mitstreiter, dem protestantischen Pastor Friedrich Ludwig Weidig, überarbeitet worden, es ist allerdings nicht möglich, dessen Eingriffe in allen Details nachzuweisen. Zweitens war Büchners

⁵ID., *Der Hessische Landbote*, in H. POSCHMANN, *Georg Büchner, Schriften, Briefe, Dokumente*, p. 59.

⁶ *Ivi*, p. 66.

Verhältnis zur Religion ausreichend zynisch, um ihre in der Volkskultur verankerten Bilder und Verheißungen für seinen revolutionären Diskurs rhetorisch funktional zu machen. In einem Brief an Karl Gutzkow (Juni 1836) schrieb er:

„Und die große Klasse selbst? Für die gibt es nur zwei Hebel, materielles Elend und religiöser Fanatismus. Jede Partei, welche diese Hebel anzusetzen versteht, wird siegen. Unsere Zeit braucht Eisen und Brot – und dann ein Kreuz und sonst so was“⁷.

Wesentlicher aber als diese eher taktisch-rhetorische Komponente erscheint mir, dass Büchners Denken ein eschatologisches Moment (d.h. übergeschichtlich-endzeitliches Heilsvertrauen) nicht völlig fremd war und er von daher auch spontan auf Bestandteile einer religiös-eschatologischen Rhetorik rekurrieren konnte. Büchners Gottvertrauen war allerdings das in die Natur. Geschichtliche Prozesse als Vorgänge natürlicher Selbstheilung zu begreifen hat mit religiöser Heilsgewissheit eben die Gewissheit und ihren wesentlich übergeschichtlichen Charakter gemeinsam. Insofern kann seine Position auch mit dem Paradox einer immanenten – d.h. nicht transzendentalen – Eschatologie beschrieben werden.

Nach der traumatischen *Landboten*-Erfahrung – Ende 1834 – schreibt Büchner sein erstes Drama: *Dantons Tod*. Unter dem Gesichtspunkt der uns interessierenden Fragestellung lässt sich in diesem Text eine vertiefte Reflexion und Problematisierung des Verhältnisses von physiologisch-natürlichen Bedürfnissen, der Hungerproblematik in ihrer ontologischen Dimension, zur revolutionären Aktion als physischer Gewalt und des Verhältnisses beider zu ihrer scheinbaren Synthese in der Volksphantasie, in der Metaphorik der revolutionären Sprache feststellen. Um das wesentliche Ergebnis unserer Untersuchung vorwegzunehmen: 1. revolutionäre Gewalt als solche kann das Hungerproblem nicht unmittelbar lösen und 2. die Synthese von Gewalt und Sättigung in der Volksphantasie und der revolutionären Metaphorik hat illusionären Charakter. Dass Büchner hier eigene Positionen aus seiner *Landboten*-Periode einer selbstkritischen Reflexion unterzieht, ist wahrscheinlich.

Andererseits behauptet Büchner noch 1835 ein kurzschlüssiges, ganz unmittelbares Verhältnis zwischen Primärbedürfnis und revolutionärer, politischer Aktion, so dass letztere als Synonym von Sättigung erscheinen musste. „(...) der Hunger allein kann die Freiheitsgöttin (...) wer-

⁷ G. BÜCHNER an Karl Gutzkow. (Anfang Juni 1836), in H: POSCHMANN, *Ivi*, p. 438.

den. Mästen Sie die Bauern, und die Revolution bekommt die Apoplexie. Ein Huhn im Topf jedes Bauern macht den gallischen Hahn verenden⁸. Die Interdependenz von „gallischem Hahn“ – hier Symbol der Revolution – und „Huhn im Topf“ ist so eng, dass ihre Umkehrbarkeit nahegelegt wird: Revolution ist Sättigung. Eben diese Gleichsetzung problematisiert Büchner im *Danton*. Oder war die „Französische Revolution“ keine wirklich radikale im Sinne Büchners, oder war sie überhaupt undurchführbar? Seine im Fatalismus-Brief geäußerte Skepsis könnte auch Letzteres nahelegen. Aus einem ebenfalls 1835 verfassten Brief an seinen Bruder Wilhelm geht allerdings hervor, dass eine Distanzierung von revolutionären Aktivitäten eher taktischer und durchaus nicht prinzipieller Natur war: „(...) Ich würde Dir das nicht sagen, wenn ich im Entferntesten jetzt an die Möglichkeit einer politischen Umwälzung glauben könnte. Ich habe mich seit einem halben Jahr (d.i. nach der Niederschrift des Danton, G.F.) vollkommen überzeugt, dass Nichts zu tun ist, und dass jeder, der *im Augenblicke* sich aufopfert, seine Haut wie ein Narr zu Markte trägt“⁹.

Kehren wir zurück zum *Danton*. Gleich zu Beginn, in der 2. Szene des 1. Aktes, wird ein Leitmotiv der revolutionären Rhetorik des Stückes eingeführt, dessen Metaphorik auch die des *Landboten* aufgreift.

„Dritter Bürger: Sie haben kein Blut in den Adern, als was sie uns ausgesaugt haben. (...) Sie haben gesagt das Veto frisst euer Brot, wir haben das Veto totgeschlagen. Sie haben gesagt die Girondisten hungern euch aus, wir haben die Girondisten guillotiniert. Aber sie haben die Toten ausgezogen und wir laufen wie zuvor auf nackten Beinen und frieren. Wir wollen ihnen die Haut von den Schenkeln ziehen und uns Hosen daraus machen, wir wollen ihnen das Fett auslassen und unsre Suppe mit schmelzen. Fort! Totgeschlagen, wer kein Loch im Rock hat“¹⁰!

Auch hier der Kurzschluss von revolutionärer Gewalt und der Befriedigung von Primärbedürfnissen. Für weitere Motivationen politischen Handelns – wie zum Beispiel ideologische, religiöse, moralische – besteht kein Raum. Es geht hier aber um weit mehr, als um das Problem einer nur monokausalen Begründung politischen Handelns. Politisch-rechtliche Phänomene – wie das „Veto“ – werden in dieser Vorstellungswelt animiert („haben das Veto totgeschlagen“), politisch-revolutionäre Gewalt und die Befriedigung von Primärbedürfnissen werden als identisch

⁸ ID. an Karl Gutzkow. (Nach dem 19. März 1835), *Ivi*, p. 400.

⁹ G. BÜCHNER an Wilhelm Büchner (April/Juli 1835), *Ivi*, p. 402.

¹⁰ ID., *Danton's Tod*, in H. POSCHMANN, *Georg Büchner, Dichtungen*, p. 19.

wahrgenommen, d. h. die Symbolhandlung wird begriffen als produziere sie einen unmittelbar physischen Effekt, und dies kennzeichnet ein magisch-animistisches Denken, das zwischen Bedeutendem und Bedeutenem, zwischen Handlungsintention und ihrem Resultat, zwischen Subjekt und Objekt letztlich nicht unterscheidet. Spuren dieses Denkens finden sich vor allem bei den Vertretern der revolutionären Volksmassen in Büchners Drama. Diese magische Befriedigung der Primärbedürfnisse als das „Fressen“ der politischen „Körper“ ist zugleich die Vernichtung des Politisch-Symbolischen als solchen – seine vorgestellte Verdinglichung zu konsumierbarer fester Materie – und damit die magische Aufhebung der die französische Revolution kennzeichnenden Ambivalenz von politisch-bürgerlicher und plebejisch-sozialer Revolution im revolutionär-rituellen Menschenopfer.

Ein Ansatz zur Unterscheidung zwischen rituell-symbolischem und konkret-pragmatischem Handeln findet sich allerdings in eben dieser 2. Szene des *Danton*. Sie geschieht in der dem hier zitierten Diskurs des „dritten Bürgers“ unmittelbar folgenden Laternisierungsepisode. Zunächst beabsichtigt man tatsächlich, die Losung „Totgeschlagen, wer kein Loch im Rock hat!“ unmittelbar in die Tat umzusetzen – ein „junger Mensch soll an der nächsten Laterne aufgehängt werden, weil er an seinem Schnupftuch als „Aristokrat“ identifiziert wird. Der „junge Mensch“ fleht um „Erbarmen“¹¹, was den „dritten Bürger“ durchaus nicht beeindruckt. Seine Antwort ist: „An die Laterne“¹²! Dann scheint sich der „junge Mensch“ in sein Schicksal zu fügen: „Meinetwegen, ihr werdet deswegen nicht heller sehen“¹³! und die Antwort der „Umstehenden“ ist nun „Bravo, bravo!“ und „Lasst ihn laufen“¹⁴! Was ist hier geschehen?

Gerade indem sich der „junge Mensch“ auf den eben erläuterten magisch-rituellen Charakter der beabsichtigten Handlung, die die Tötung des Gegners immer auch mit einem unmittelbar praktischen Nutzen identifiziert, einlässt, („ihr werdet deswegen nicht heller sehen“), führt er die magische Dimension der beabsichtigten Tötung, ihrer eigenen „Logik“ folgend, ad absurdum und macht schlagartig ihren Charakter als rituelle Ersatzhandlung deutlich. So erzielt er tatsächlich eine schlagende Wirkung: man lässt von ihm ab. Die Dissoziation der magischen Einheit von Symbol und unmittelbarer Körperlichkeit hat stattgefunden durch

¹¹ *Ivi*, p. 50.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ivi*, p. 19.

die Anwendung vernünftiger Logik, und die Sansculotten wissen nicht mehr, warum sie den „jungen Menschen“ töten sollten. In diesem Zusammenhang ist interessant, dass Büchner sich, diese Laternisierungsepisode betreffend, bis ins Detail der schlagfertigen Antwort des „jungen Menschen“ auf eine Quelle – die von ihm benutzte *Unsere Zeit* – gestützt hat. Es kann demnach als gesichert angesehen werden, dass er mit dieser Episode die subjektive Verfassung der Volksmassen im revolutionären Paris nicht interpretiert, sondern dokumentiert hat.

Das sich hier ergebende fundamentale Problem: wenn die Lösung der Magenfrage und die politische Symbolhandlung nicht identisch sind, in welchem Verhältnis befinden sie sich dann zueinander, kann der *Danton* nicht beantworten. Es ist die Tendenz erkennbar, politisch-revolutionäres Handeln und Reden als Selbsttäuschung und Betrug der Massen zu werten. Die politische Aktion und die Befriedigung der Primärbedürfnisse erscheinen dann nicht mehr als identisch – was sie tatsächlich nicht sind – sondern als sich ausschließende Alternativen. In seiner Verteidigungsrede vor dem Revolutionstribunal wendet sich Danton an das Volk: „(...) Ihr wollt Brot und sie werfen euch Köpfe hin. Ihr durstet und sie machen euch das Blut von den Stufen der Guillotine lecken“¹⁵. Die revolutionäre Aktion erscheint so als nur scheinhafte Befriedigung der Primärbedürfnisse und insofern als deren Verhinderung. Dem kann – soweit es sich um „Aufklärung“ des magischen Denkens, um die Auflösung der naiven Identifikation beider Dimensionen handelt – nur zugestimmt werden. Allerdings greift andererseits die metaphorische Botschaft: „um sich zu sättigen, muss man essen – nicht köpfen“ sicherlich zu kurz, lässt keinerlei Raum für die politische Aktion und blendet die gesellschaftliche Dimension der Frage der Verteilung der Güter völlig aus. Der Charakter der französischen Revolution als bürgerlicher, die letztlich das Problem einer gerechten Verteilung der Güter nicht lösen konnte, reflektiert sich in Büchners Stück im unlösbaren Dilemma des „Köpfen versus Essen und umgekehrt“. Die politische Symbolhandlung überhaupt wird als Betrug an den Massen denunziert und für über das „Essen“ hinausgehendes geschichtliches Handeln scheint in der gegebenen historischen Situation kein Raum zu bestehen. Diese Aussichtslosigkeit kann allerdings nicht dazu führen, dass Büchner sich mit dem Hunger arrangiert. Er kann das nach seinen philosophischen Voraussetzungen, denen der Hunger und jede Form von Leiden überhaupt als existentieller Angriff auf die Harmonie des Daseins, als Indiz eines „Risses

¹⁵ *Ivi*, p. 75.

durch die Welt“ gelten muss, auf keinen Fall. Seine Ethik des Daseins, oder Ontologie des Ethischen lässt ihn – trotz der historischen Sackgasse, die er der französischen Revolution diagnostiziert – unversöhnlich bleiben gegenüber jeder Form menschlichen Leidens.

Die Denunziation dieses Leidens als dramatischen Aufschrei und zugleich als Monument für das leidende Individuum schafft er ungefähr zwei Jahre nach dem *Danton* mit seinem *Woyzeck*-Fragment.

Auch wenn Büchner in seiner historischen Wirklichkeit kein Subjekt geschichtlichen Handelns ausmachen konnte – die Protagonisten der Revolution können nur Köpfen, die Massen nur Essen, und beides bleibt, so getrennt voneinander, geschichtlich unproduktiv – so bedeutet das nicht, dass er den individuellen Subjektbegriff aufgegeben hätte. Nur: sein Subjekt ist nicht voraussetzungslos, es ist bedingt und kann als solches vernichtet werden, wenn ihm seine Bedingungen: materielle Sicherheit und Freiheit, nicht gegeben sind. Freiheit bedeutet für Büchner die Abwesenheit von Zwängen, die das Individuum in Mittel ihm fremder Zwecke verwandeln. Dabei ist nochmals zu betonen, dass die Funktionalisierung des Individuums als Mittel zu Zwecken für Büchner nicht nur die Verletzung humanistischer Grundsätze bedeutet, sondern für ihn Frevel am Grundgesetz des Daseins überhaupt ist: „Alles, was ist, ist um seiner selbst willen da.“ Mit Franz Woyzeck entwirft Büchner ein Individuum, das die Verletzung dieses Grundgesetzes am eigenen Leib erleidet und den Zerstörungsprozess seines Subjektstatus als apokalyptische Daseinsvernichtung erfährt und herausschreit. In Woyzecks Leiden vibriert daher etwas von der endlosen Absolutheit der Höllenqualen in der religiösen Vorstellungswelt.

Zunächst erstaunlicherweise erscheint im *Woyzeck* die Natur als Bedrohung, Ursprung von Qualen und höllischer Ort. Es ist dies allerdings keine „Natur an sich“, sondern die im Kontext der gegebenen Zivilisation in einen Zweck-Mittel Zusammenhang gezwungene Natur, die so um ihren in ihr ruhenden Mittelpunkt gebracht, zur Karikatur, zur würdelosen Kopie ihrer selbst wird. In der Budenszene des *Woyzeck* preist der Ausrufer sein „astronomisches Pferd“ mit diesen Vorzügen an:

„Meine Herren, meine Damen, hier sind zu sehen das astronomische Pferd (...) ;weissage de Leute Alles, wie alt, wie viele Kinder, was für Krankheit, schießt Pistol los, stellt sich auf ein Bein. Alles Erziehung, eine viehische Vernunft, oder vielmehr eine ganz vernünftige Viehigkeit (...) Meine Herren, meine Herren! Sehen Sie die Kreatur, wie sie Gott gemacht, nix, gar nix. Sehen Sie jetzt die Kunst, geht aufrecht, hat Rock

und Hosen, hat ein Säbel! (...) Der Aff ist schon ei Soldat, s'ist noch nit viel, unterst Stuf von menschliche Geschlecht¹⁶!

Diese Szene antizipiert parabelhaft verdichtet Ursachen und Dynamik von Woyzecks (Soldat!) Leidensweg und stellt ihn zugleich in grotesker Verkehrung dar. Wie hier das Tier als groteske Menschenkarikatur erscheint, wird Woyzeck im Verlauf des Dramas tatsächlich dem Tier angenähert. Was beide Prozesse gemeinsam haben, ist die Verursachung der Transformation durch gewaltsame Instrumentalisierung. Einer Instrumentalisierung, die im Falle Woyzecks aus Zwangslagen besteht, die es verhindern, dass er sich als Subjekt verhalten kann, d.h., die ihn völlig determinieren und ihn zum Objekt der Umstände machen. Diese Zwangslagen sind seine materielle Not und sein Unterworfen-Sein unter gesellschaftliche Macht.

Die materielle Not tendiert dahin seine Lebensenergie zur Befriedigung der physiologischen Bedürfnisse aufzuzehren und sein Bewusstsein auf das bewusste Sein von Körperfunktionen und –stimuli zu reduzieren, d.h. diesen unterworfen zu sein, ihn in diesem Sinne dem Tier anzunähern. Gleichzeitig befindet er sich in der paradoxen Lage diese Reduktion seiner Subjektautonomie, das langsame Verlöschen seines Bewusstseins und auch dessen Ursachen bewusst wahrzunehmen. Während er den Hauptmann rasiert, wirft ihm dieser Unmoral vor, da er mit seiner Gefährtin Marie ein uneheliches Kind hat. Woyzeck antwortet:

„Ja Herr Hauptmann, die Tugend! Ich hab's noch nicht so aus. Sehen Sie, wir gemeinen Leut, das hat keine Tugend, es kommt einem nur so die Natur, aber wenn ich ein Herr wär und hätt ein Hut und eine Uhr und eine anglaise, und könnt vornehm reden ich wollt schon tugendhaft sein. Es muss was Schöns sein um die Tugend, Herr Hauptmann. Aber ich bin ein armer Kerl“¹⁷.

Die Natur erscheint hier als Bedrohung der Autonomie des Subjektes. Dies allerdings nicht notwendigerweise sofern Natur, sondern unter den Bedingungen der Armut. Es ist die Armut als soziales Phänomen, die Natur zur Bedrohung werden lässt, da sie das Grundgesetz der Natur, sich selbst zu genügen, verletzt. Es ist die Natur, deren Selbsterhaltung nicht natürlich gegeben ist, sondern zum primären und immer gefährdeten Lebenszweck werden muss, die die Subjektautonomie bedroht. Die

¹⁶ G. BÜCHNER, *Woyzeck*, in H.POSCHMANN, *Georg Büchner. Dichtungen*, p. 149.

¹⁷ *Ivi*, p. 156.

tendenzielle Renaturalisierung Woyzecks zum Tier ist also kein natürlicher Prozess, sondern sozial verursacht und wird als Leiden wahrgenommen. Das Zurücksinken des Subjektes in einen physiologischen Naturablauf hat für Büchner keinerlei positive romantische Konnotation – als regressive Heimkehr zur Urmutter, als schöner Tod – sondern ist nur die als extreme Qual vom sich auflösenden Subjekt selbst noch wahrgenommene Zerstörung von Individualität und Selbstbewusstsein.

Von unendlicher Trauer erfüllt im endgültigen Abschied vom romantischen Weltvertrauen ist der unerfüllbare Wunsch Woyzecks die Figuren von in Kreisen wachsenden Pilzen „lesen“ zu können. Nach einer apokalyptischen Vision der Natur als Weltzerstörerin äußert er im Gespräch mit dem „Doktor“ folgenden Wunsch:

„Die Schwämme Herr Doktor. Da, da steckt. Haben Sie schon gesehn in was für Figurn die Schwämme auf dem Boden wachsen. Wer das lesen könnt¹⁸“.

Vor allem die Frühromantik träumte von der universellen spontanen „Lesbarkeit“ aller Naturphänomene auf Grundlage einer wesentlichen, inneren Affinität alles Geschaffenen, die Alles zum Zeichen (Repräsentanten) von Allem hätte werden lassen können. Auch das menschliche Individuum war für sie in dieser alles vereinenden Natur zu Hause und behütet und hatte spontanen Zugang zum universellen Code. Dieses Grundvertrauen ist für Woyzeck vernichtet, die Natur ist ihm in seinem eigenen bedürftigem Körper Feind und doch äußert sich gerade in ihm der Wunsch nach der „Lesbarkeit“ der Pilze, da er sich in seinem auf Erhaltung der Physiologie herabgestuften Selbstbewußtsein auf dem Weg zum Naturwesen befindet und dieser Aufgehobenheit im universellen Naturzusammenhang bedürfte. Der Zugang zur „guten Natur“ allerdings, letztlich das Tor zum Paradies, bleibt ihm verschlossen, er kann – zumindest vor dem Tod - als menschliches Individuum nie wieder ganz zu Natur werden, er bleibt als verstümmeltes Zwischenwesen hängen zwischen Zivilisation und Natur, wie die dressierten Tiere des Jahrmarktausrufers der Eingangsszene.

Deutlicher noch als im Armutssyndrom wird die gesellschaftliche Verursachung der subjektzerstörenden Instrumentalisierung des Individuums in der direkten Unterdrückung Woyzecks durch den „Doktor“. Dieser, als Repräsentant gesellschaftlicher Macht und der Institution

¹⁸*Ivi*, p. 158.

Wissenschaft, degradiert Woyzeck zum Labortier seiner Experimente - nicht zufälligerweise wird Woyzeck von ihm mit einem Hund, einer Katze oder einem Esel verglichen.

„DOKTOR Was erleb ich, Woyzeck? Ein Mann von Wort.

WOYZECK Was denn Herr Doktor?

D. Ich hab's gesehn Woyzeck; Er hat auf die Straß gepisst, an die Wand gepisst wie ein Hund. Und doch 2 Groschen täglich. Woyzeck das ist schlecht. Die Welt wird schlecht, sehr schlecht.

W. Aber Herr Doktor, wenn einem die Natur kommt.

D. Die Natur kommt, die Natur kommt! Die Natur! Hab' ich nicht nachgewiesen, dass der musculus constrictor vesicae dem Willen unterworfen ist? Die Natur! Woyzeck, der Mensch ist frei, in dem Menschen verklärt sich die Individualität zur Freiheit. Den Harn nicht halten können! (...) Hat er schon seine Erbsen gegessen, Woyzeck“¹⁹?

Der ätzenden Ironie Büchners die Freiheit des Individuums von dem verkünden zu lassen, der gerade ein Individuum seiner Freiheit beraubt, ist wenig hinzuzufügen. Vielleicht, dass Büchner sein Denken an keiner anderen Stelle so explizit äußert wie hier. Die Natur wird zum Antagonisten des Subjets, – „wenn einem die Natur kommt“ – wo sie in ihr fremde Funktions- und Instrumentalisierungszusammenhänge gezwungen wird. Woyzecks Natur wird ihm zum Feind, wird ihm entfremdet, da er gesellschaftlich unterdrückt wird.

Unterdrückung und Armut über ihre konkreten schmerzhaften Folgen hinaus als Ursachen einer tiefen psychischen Verletzung der menschlichen Natur zu begreifen, kann als Büchners Grundeinsicht als Arzt, Revolutionär und Dichter angesehen werden. Er wusste zu seiner Zeit keine Therapie zu ihrer Heilung, die natürlich vor allem ihre sozialen Ursachen hätte beseitigen müssen, hatte aber keinen Zweifel daran, dass ethisches, wissenschaftliches und politisches Engagement auf der Suche nach ihr nie ruhen konnten, da er diese Suche selbst letztlich als Artikulation des Grundgesetzes der Natur zu ihrer eigenen Wiederherstellung auffasste. Vor diesem Hintergrund könnte der Büchner des „Fatalismus-Briefs“ seine *Landboten*-Aktion auch begriffen haben als eine der nicht verstehbaren Notwendigkeiten im menschlichen Handeln.

¹⁹*Ivi*, p. 157.

IL PENTANGOLO D'ORO.
GIOCHI DI VERITÀ
IN *SIR GAWAIN AND THE GREEN KNIGHT*

Lucia Folena

Then þay schewed hym þe schelde, þat was of schyr goules
Wyth þe pentangel depaynt of pure golde hwes.
[. . .]
Hit is a syngne þat Salamon set sumquyle
In bytoknyng of trawþe, bi tytly þat hit habbes,
For hit is a figure þat haldes fyue poyntes,
And vche lyne vmbelappes and loukes in oþer,
And ayquere hit is endeles, and Englych hit callen
Oucral, as I here, þe endeles knot.
Forþy hit acordes to þis knyght and to his cler armes;
For ay faithful in fyue and sere fyue syþes,
Gawain wats for gode knawen, and as golde pured,
Voyded of vche vylany, wyth vertues ennoured
in mote.
Forþy þe pentangel new
He ber in schelde and cote,
As tulk of tale most trwe
And gentylest knyght of lote¹.

I

Ogni racconto è a modo suo la storia di una ricerca della verità. Un percorso narrativo, indipendentemente da tutte le sue caratteristiche specifiche, si snoda normalmente, a partire dalla rottura di un equilibrio iniziale o dalla percezione della sua inadeguatezza, sul presupposto dell'esi-

¹ *Sir Gawain and the Green Knight*, 619-639: “Gli mostrarono allora lo scudo di araldico rosso / col pentangolo sopra dipinto / del colore puro dell’oro. / [. . .] / È un segno che Salomone un tempo creò / a simbolo di lealtà: lo è di diritto / perché è figura che ha cinque punte / e ogni linea sormonta e s’innesta sull’altra / senza fine dovunque: gli Inglesi lo dicono tutti, / come odo, il nodo infinito. Per questo / si addice a quel cavaliere, alle armi sue luminose, / ché in cinque modi leale e cinque volte in ognuno / sempre era Gawain a detta di tutti: oro fino / senza villania alcuna, ornato di ogni virtù / nella corte. / Perciò il pentangolo nuovo / porta sullo scudo e la cotta, / uomo di fedele parola, / il cavaliere più gentile di portamento”. Le citazioni dell’originale si riferiscono all’edizione di W. R. J. BARRON, Manchester, Manchester U. P., 1998; la traduzione è quella di P. BOITANI, *Sir Gawain e il Cavaliere Verde*, Milano, Adelphi, 2002.

stenza e della raggiungibilità di una meta ben precisa: una condizione di pienezza dell'essere che è al tempo stesso pienezza di senso. L'avventura del protagonista è generata e delimitata dalla tensione verso questa realizzazione sperata e promessa. L'identità che egli ritrova o acquisisce al termine della vicenda narrata lo colloca in una nuova – oltre che migliore, nel caso in cui conquisti l'auspicato *happy ending* – relazione con il mondo in cui si trova a vivere, riempiendo, se non altro, la sua esistenza di un significato alla luce del quale l'intero cammino compiuto per arrivarci acquisisce a sua volta il proprio senso definitivo, impossibile da decodificare integralmente prima di quel momento. È qui, nella sua versione più debole e meno direttamente metafisica, la “verità” del racconto. Raggiungere la fine della storia equivale dunque a scoprire che la direzione del viaggio narrativo andava paradossalmente invertita, poiché non nel punto di partenza ma in quello d'arrivo esso aveva il suo fondamento, la sua origine.

Come suggeriscono i due termini appena utilizzati, è questa una verità che, pur non essendo necessariamente trascendente o radicalmente altra rispetto all'ordine del racconto (pur non essendo assoluta ma relativa), nei suoi confronti si comporta precisamente come tale: al pari di un fondamento ontologico essa non *ha* senso – altrimenti rimanderebbe a qualcosa di ulteriore, a qualcosa ancora al di fuori di tutto il senso prodotto dalla narrazione – proprio perché *è e dà* senso; non *ha* forma ma *è e dà* forma alla narrazione. E perciò rimane essenzialmente indicibile: nel momento stesso in cui il protagonista raggiunge la (propria piena) verità il racconto tace. Non c'è allora più nulla da dire, non più senso e forma da produrre.

Nel *romance* medievale e rinascimentale il legame con la verità tende da un lato a investirsi di valenze metafisiche, dall'altro a tematizzarsi fornendo contributi diretti alla costruzione dell'intreccio. Molto dipende in questo caso dal peculiare rapporto che la narrazione instaura con il tempo, il quale anche nelle varianti più secolarizzate del genere si struttura largamente secondo la modalità proposta dalla tradizionale interpretazione figurale o tipologica delle sacre scritture: la sua apparente linearità e unidirezionalità costituisce appunto una superficie – razionalizzazione illusoria o semplice espediente per organizzare un materiale narrativo altrimenti intrattabile nella sua complessità – sotto cui la narrazione, ritmata dalla ripetizione e dal ritorno, segue un tracciato essenzialmente ciclico e rituale, o meglio un andamento ascendente a spirale, dove ogni riproposizione aggiunge un elemento ulteriore fino a permettere l'accesso al

luogo, o al momento, della “verità” ultima. In sostanza il racconto si dipana come a partire da una prospettiva divina dove passato presente e futuro siano simultanei e la loro sequenzialità una mera, e necessaria, traduzione in termini umani di dati in sé non assoggettabili alla ragione – che, essendo “discorsiva” e progressiva, necessita appunto di uno sviluppo temporale – ma comprensibili solo mediante l’intuizione immediata e globale, o “intelletto”, che appartiene a Dio e ai puri spiriti. In questo senso il punto d’inizio del *romance* contiene già in sé, in quanto potenzialità non ancora attualizzata o attualizzabile, tutto il percorso destinato a esplicitarsi in seguito, e il protagonista possiede già, pur senza esserne egli stesso consapevole, la pienezza della propria identità. Tutti i tempi sono in realtà uno, esattamente come l’albero della vita nel giardino dell’Eden è al tempo stesso proprio quell’albero della vita e la *figura* della croce di Cristo nel Nuovo Testamento e dell’albero posto al centro della città celeste nel libro dell’Apocalisse, e Mosè è insieme Mosè e “tipo” del Cristo evangelico sofferente che con il suo sacrificio dischiude agli umani la “vera” terra promessa e del Cristo apocalittico trionfante che spalanca ai giusti le porte del paradiso².

Questa prospettiva fortemente sincronica si integra e si articola nella dinamica della *quest*, che governa il movimento dei personaggi nel *romance* cavalleresco in particolare. Se ogni racconto, direttamente o indirettamente, mette in scena una ricerca, il *romance* cavalleresco ne fa infatti l’esplicita struttura portante del suo narrare. Come qualunque altra ricerca, e diversamente dal pellegrinaggio, che, in quanto itinerario verso un luogo o un oggetto di cui si conoscono le caratteristiche e l’ubicazione, presuppone linearità, la *quest* disegna nello spazio e nel tempo un tracciato visibilmente erratico e irregolare, apparentemente casuale, fondato su una mera consapevolezza dell’esistenza dell’oggetto ricercato ma senza nozioni precise circa il luogo dove si trova, né talvolta – come è il caso del Graal – circa la sua esatta natura. Ovviamente le presunzioni di irregolarità e casualità sono destinate a scomparire una volta che il reperimento dell’oggetto abbia reso manifesta l’assoluta necessità delle deviazioni e degli smarrimenti patiti per raggiungerlo: perdersi nel labirinto del

² Per l’interpretazione figurale un riferimento fondamentale rimane E. AUERBACH, *Studi su Dante* [1929], Milano, Feltrinelli, 1963 [tr. M. De Pier Bonino e D. Della Terza]. T. TODOROV applica questo tipo di lettura al *romance* cavalleresco medievale (*La ricerca del racconto*, in ID., *Poetica della prosa* [1971], Roma-Napoli, Theoria, 1989, pp. 67-93 [tr. E. Ceciarelli]). Sulla verità nel *romance* cfr. anche N. FRYE, *La scrittura secolare* [1976], Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 31-46 e *passim* [tr. A. Lorenzini]. La distinzione tra “ragione” umana e “intelletto” angelico è un luogo comune del neoplatonismo rinascimentale, formulato ad esempio da Baldassar Castiglione nel *Cortegiano*, IV, 51 e sgg.

mondo è condizione indispensabile per raggiungere il “centro” dell’esistenza. Al pari di quanto avviene nel pellegrinaggio, d’altra parte, dell’oggetto della *quest* è postulato fin dall’inizio l’instimabile valore simbolico e salvifico. Esso è sostanzialmente pegno – segno e garanzia insieme – di Verità: è spesso carico di valenze mistiche, offrendosi come simbolo e sineddoche di realtà spirituali noni accessibili al mondo umano se non appunto nella forma tangibile e parziale di “cose” a esso appartenenti per la loro faccia significante e materiale. Qui la trascendenza non è dunque solo un effetto della narrazione – una proiezione del “sensibile” rappresentato dalla storia che è sotto gli occhi del lettore verso un “intelligibile” costituito dall’universo immaginario dentro il quale essa si colloca idealmente – ma chiama in causa una dimensione ulteriore, la sfera appunto della Verità assoluta fondamento di ogni altra verità. Il discorso non cambia di molto nel caso in cui la *quest* sia indirizzata a stanare e sconfiggere un formidabile antagonista (un essere sovrumano, un mostro o un drago): anche qui lo scopo finale, oltre alla compiuta realizzazione delle potenzialità eroiche del protagonista, è quello di offrire alla società da cui egli proviene una simbolica vittoria sul Male, il sia pur provvisorio recupero di una situazione edenica. In entrambe le ipotesi è in gioco la possibilità di conquistare la pienezza del senso, o meglio di svelare integralmente quel senso nascosto che si annida nelle cose del mondo terreno.

II

Per raggiungere la sua meta il cavaliere deve dunque già possederla dentro di sé: deve essere portatore di verità. Lo è ovviamente per definizione, essendo il prescelto per quell’avventura, come dimostra, al termine del racconto, il suo successo, in seguito al quale lui e il suo lettore scoprono che essa era già in lui nella forma “pesante” ma del tutto latente della verità ontologica sepolta all’interno delle cose materiali. Ma lo è per rispecchiamento e in maniera visibile anche lungo tutto il corso del suo viaggio, nella forma “leggera” e umanizzata della virtù, o del complesso di virtù, da cui egli deve essere caratterizzato. Che i due livelli siano inestricabilmente connessi è dimostrato dal fatto che li designa lo stesso termine – *trawpe*, *trouthe*, *truth* – nel *Middle English* dell’anonimo autore di *Sir Gawain and the Green Knight* e di Geoffrey Chaucer così come due secoli dopo nella “rifeudalizzazione” elisabettiana di Edmund Spenser³. La

³ Nella sua *Balade de bon conseil*, generalmente conosciuta col titolo di *Truth*, Chaucer gioca proprio sulla polisemia del termine, che indica al tempo stesso la verità rivelata dalle sacre scritture, la ve-

virtù della *truth*, che viene di volta in volta inevitabilmente interpretata come “integrità”, “fedeltà”, lealtà”, ha però un legame non casuale con l’idea di “verità”, in tutti i sensi in cui essa sia “relativa”, cioè “predicata di” o “attribuita a” uno specifico oggetto.

Si abbia a che fare con oggetti verbali (discorsi, affermazioni, parole) o non verbali (cose del mondo materiale, animate o inanimate, manufatti), o anche con esseri umani, il loro essere “veri” è in sostanza sempre una questione di corrispondenza a qualcosa di esterno. Nel caso di una frase, ad esempio, i casi sono due: “dice il vero” riguardo alla realtà effettuale (è una frase “vera” il cui contenuto è confermato dall’esperienza), oppure è costruita in maniera conforme a un modello (è una “vera” frase, in termini di sintassi, logica, e così via). Analogamente, per essere riconosciuti come “veri” esemplari di ciò che sono, gli oggetti non verbali devono possedere tutti o quasi tutti i requisiti e i tratti distintivi associati alla categoria cui appartengono, e funzionare in maniera non troppo discordante rispetto alle attese collegate alla loro natura. Per quanto concerne le persone, la loro “verità” coincide ancora una volta con la loro somiglianza alla tipologia umana ideale alla quale vengono accostate, tipologia i cui caratteri precisi variano a seconda del contesto culturale in cui è attiva e dei suoi presupposti ideologici. Così ad esempio il riconoscimento di un individuo come rispondente alla definizione del “vero uomo” o del “vero cavaliere” è strettamente correlato alla visione del mondo dominante nella sua società o nel suo gruppo sociale. Questo genere di verità ha dunque a che fare con la perfezione, con il drastico annullamento della distanza tra il singolo e il modello ideale su cui si costruisce la categoria in cui rientra.

Il *romance* cavalleresco del basso Medioevo (e del Rinascimento) è, come sosteneva già Erich Auerbach, una delle espressioni più esplicite e riconoscibili della cultura aristocratica, che rappresenta in forma nettamente idealizzata⁴. La superiorità sociale ha la sua giustificazione nella superiorità etica e morale: la nobiltà di sangue corrisponde a nobiltà

rità delle cose del mondo terreno (verità la quale, pur trovandosi dentro di esse, le trascende e le nega nella loro materialità), e quella forma di “verità” personale che si può largamente identificare con la virtù morale dell’integrità. L’idea di *truth*, in tutti questi sensi, è anche al centro del primo libro della *Faerie Queene* di Spenser. La “rifeudalizzazione” elisabettiana ed europea in generale nel tardo Cinquecento, in quanto autorappresentazione della monarchia e della corte sotto le spoglie della cavalleria medievale, è uno dei temi principali di F. YATES, *Astrea* [1975], Torino, Einaudi, 1978 [tr. E. Basaglia].

⁴ E. AUERBACH, *Mimesis* [1946], Torino, Einaudi, 1956, Cap. VI (“La partenza del cavaliere cortese”), pp. 129-149 [tr. A. Romagnoli e H. Hinterhäuser]. Cfr. anche FRYE, *La scrittura secolare*, cit., pp. 161 e sgg.

d'animo e di comportamento. L'ambientazione nel leggendario e lontanissimo passato arturiano permette a *Sir Gawain* di mettere in scena uno dei vertici mitici di questa cultura, l'esclusiva e ristrettissima fratellanza della Tavola Rotonda, affrontando direttamente proprio il nodo della fondatezza della sua idealizzazione: sottoponendo alla prova dei fatti, come il Cavaliere Verde dichiara al momento della sua comparsa davanti alla corte di Artù (258-264) e ripete al protagonista al termine dell'avventura, la legittimità dell'"orgoglio" manifestato da quell'*élite* cavalleresca e il suo diritto effettivo alla "gran rinomanza" posseduta in tutte le terre conosciute ("pe surquidré", "pe grete renoun", 2457-2458). La sfida non si rivolge dunque personalmente a Gawain ma è indirizzata all'intero gruppo a cui egli appartiene, e di cui diviene, raccogliendola, campione e sineddoco; un suo fallimento rischierebbe di lasciare una macchia indelebile sull'onore della pura comunità degli eletti, privandola almeno in parte del suo diritto morale all'egemonia sul resto della società.

Gawain è il più adatto a raccogliere la sfida del gigantesco e terrificante antagonista non solo perché è un *true knight* nel senso di cui si è detto prima, per la sua completa rispondenza al modello di tutto ciò che deve essere un perfetto cavaliere, ma perché è letteralmente portatore di *truth*. Il pentangolo, la stella a cinque punte dipinta in oro sul suo scudo e la sua cotta, è appunto un *token of truth* (626), un simbolo del suo essere "vero" in tutti i sensi immaginabili. La *truth* del cavaliere è una sorta di super-virtù che contiene e implica tutte le altre virtù cavalleresche e cortesie, delle quali il pentangolo rappresenta graficamente l'essere distinte e al tempo stesso inseparabili le une dalle altre. Le prime due punte si riferiscono alla prestanza fisica, innata in forma potenziale e attualizzata attraverso l'esercizio: egli è perfetto nei cinque sensi e mai fallisce nelle cinque dita (640-641); le due successive chiamano in causa i presupposti della fede cristiana, le cinque ferite ricevute da Cristo sulla croce e le cinque gioie che la regina del cielo ebbe da suo figlio (642-647). La quinta punta simboleggia più specificamente le virtù cavalleresche:

- "fraunchyse" (652), "liberalità": la qualità di chi è *franc* o *frank*, "libero" e al tempo stesso "generoso" e "ospitale";
- "felaghschyp" (652), "amicizia", "fratellanza": solidarietà assoluta con i propri eguali (gli altri cavalieri della Tavola Rotonda) e senso di appartenenza a una comunità;
- "clanness" (653), "purezza": castità, onestà, integrità, bontà d'animo, assenza di malizia;
- "cortaysie" (653), "cortesia": perfetta conoscenza delle buone ma-

nieri e del codice di comportamento e di interazione sociale adeguato per un aristocratico;

— “pité” (654), “compassione”: l’atteggiamento cavalleresco di proteggere e difendere i deboli e gli umili.

Oltre a includere e sintetizzare tutto ciò, la stessa *truth* in senso stretto ha una serie di implicazioni specifiche e pone il suo possessore entro una rete di relazioni e obbligazioni sociali ben precise, dal momento che caratterizza l’individuo il quale, oltre a dire il vero e rifuggire dall’inganno e dalla menzogna, è *true*, cioè “fedele” e “leale”, nei confronti di persone e cose⁵. Questa *truth* contiene dunque una serie di doveri come i seguenti:

- il mantenere la parola data (*being true to one’s word*);
- l’essere fedele alle proprie idee e ai propri ideali; l’essere coerente;
- l’essere fedele al proprio codice di comportamento (rappresentato in questo caso dalle virtù della quinta punta del pentangolo);
- l’essere fedele e leale nei confronti della propria dama;
- l’essere un buon cristiano (leale verso i principi e il credo della religione e scrupoloso nell’osservanza dei suoi precetti);
- l’essere leale nei confronti del proprio paese e del proprio popolo;
- l’essere leale verso i propri superiori sociali e politici, in particolare il sovrano, e verso l’intero sistema di interazione feudale;
- l’essere leale (giusto ed equo) verso il resto dell’umanità.

Con questo scintillante equipaggiamento ideale Gawain lascia Camelot per intraprendere la sua avventura. È in gioco la sua “verità”, così come quella dell’intero mondo cavalleresco.

III

L’irruzione del Cavaliere Verde nella sala dove Artù e la sua corte erano riuniti per le festività di fine anno ha simbolicamente sconvolto l’intero ordine dell’universo, distruggendo la grande catena dell’essere e dissipando tutte le certezze che strutturavano l’esistenza degli umani. Il suo ingresso a cavallo, la sua smisurata statura e il suo legame – evidente già dal verde della pelle e della chioma – con il mondo naturale e la vegetazione hanno fatto improvvisamente crollare le frontiere tra interno ed esterno, spazio chiuso e spazio aperto; tra i castelli sicuri e accoglienti dove le giornate sono facili e gioiose e le foreste buie e gelate, percorse

⁵ Sulla *truth* si concentra in particolare lo studio di J. A. BURROW, *A Reading of ‘Sir Gawain and the Green Knight’*, London, Routledge and Kegan Paul, 1965.

da fiere spaventose e irte di ogni genere di pericoli; tra i luoghi raffinati della *nurture* – l’educazione cortese di cui Gawain è campione – e quelli selvaggi della natura incontrollata e priva di razionalità⁶. Di più: nella persona dell’intruso si annulla anche la possibilità di distinguere tra naturale e sovranaturale, e persino tra vita e morte, come è manifesto quando, raccolta la testa spiccata dal tronco ma ancora parlante, egli esce dalla sala reggendola sottobraccio. La sua sfida deve perciò a tutti i costi essere raccolta: ne va non solo dell’onore dei cavalieri da lui derisi – li ha chiamati “berdless chylde”, “imberbi fanciulli” (280) – ma addirittura dell’intelligibilità del mondo. Gawain è dunque chiamato anche a restituire a quest’ultimo il “senso” e la “forma” smarriti.

Il Cavaliere Verde ha concretizzato la sua messa alla prova nella proposta del “gioco della decapitazione”: si è lasciato tagliare la testa da Gawain a patto che quest’ultimo promettesse solennemente di presentarsi un anno dopo alla sua dimora – la misteriosa Cappella Verde di cui nessuno conosce l’ubicazione – per ricevere un colpo analogo. Sono così già state sottoposte a interrogazione almeno due forme di *truth*: la lealtà al codice cavalleresco, che colloca ben al di sopra di ogni preoccupazione per la propria integrità fisica il coraggio di raccogliere qualunque sfida, dovesse anche significare la fine; e il mantenimento a ogni prezzo della parola data.

I problemi sorgono quando, dopo un lungo e tormentato errare alla infruttuosa ricerca della Cappella Verde e a pochi giorni dalla scadenza concordata, il protagonista esausto, disperato e smanioso di trovare quantomeno un luogo consacrato dove santificare la vigilia di Natale, si vede improvvisamente davanti, nel fitto della foresta, un magnifico castello. Accolto con tutti gli onori dal nobile signore del luogo e dalla sua giovane e bella consorte, si lascia in seguito coinvolgere, in attesa del momento in cui si recherà al fatale appuntamento – la Cappella Verde, gli dice il suo ospite, è infatti lì vicino – in un secondo gioco apparentemente assai meno pericoloso del primo. Per tre giorni egli dovrà rimanere nel castello a godere di tutti gli agi e i piaceri che il luogo gli offrirà,

⁶ La contrapposizione tra *nature* e *nurture* è un *topos* dell’umanesimo bassomedievale e rinascimentale (ancora nella *Tempest* di Shakespeare, IV.i. 188-189), dove il primo termine si riferisce alla condizione “grezza” in cui si trovano gli esseri e le cose che vengono al mondo, condizione la quale nel caso degli esseri umani contiene però la potenzialità e la necessità – o addirittura il dovere morale – di un’evoluzione da compiere attraverso la guida e lo sviluppo della ragione – principio di controllo e capacità di discernere il bene dal male e comportarsi di conseguenza prima ancora che facoltà intellettuale – fino alla completa acquisizione della *nurture*, l’“educazione” nel senso più pieno del termine. Gawain è per chiara fama il “fyne fader of nurture” (919), il “padre” e maestro della perfezione nelle buone maniere e nella pratica del codice della cortesia.

mentre il signore si dedicherà alla caccia; ogni sera, al suo ritorno, i due si scambieranno lealmente tutto ciò che sono riusciti a ottenere durante la giornata. Ancora una volta Gawain è costretto a dare la sua parola.

Questo “gioco dello scambio” è complicato dal corteggiamento sempre più esplicito messo in atto nei suoi confronti dalla dama del castello, la quale si impegna in un sapiente e incalzante tentativo di seduzione. Qui il “sistema” delle virtù cavalleresche rappresentato dal pentangolo dimostra in modo lampante la propria astrattezza, la propria sostanziale inapplicabilità. Qualunque sia la scelta del cavaliere di fronte alle lusinghe della signora, il concedersi o il sottrarsi, egli rischia di venire meno a una qualche componente essenziale del sistema stesso: al codice cavalleresco della lealtà in senso stretto o al codice della cortesia di cui è “padre” e maestro. A questo punto la coesistenza tra i due codici appare problematica⁷. Gawain si impegna in una strenua difesa della propria *clanness* fisica e spirituale, salvaguardando così anche la lealtà nei confronti del suo ospite, che sarebbe irrimediabilmente compromessa da una relazione con la moglie, per di più intrecciata appunto sotto il tetto coniugale. Allo stesso tempo la sua perfetta *nurture* gli impone di evitare qualunque mancanza di riguardo nei confronti di lei, di rifuggire dalla villania che mostrerebbe respingendola o ferendola con le sue parole. Pur con qualche difficoltà, nelle prime due giornate egli riesce a mantenere un buon equilibrio tra le due esigenze, ricevendo da lei, al termine di veri e propri giocosi duelli verbali e amorosi, soltanto uno e due baci, che restituisce poi lealmente al signore del castello ottenendone in cambio un cervo e un cinghiale. Il terzo giorno l'insistenza della dama lo persuade ad accettare, oltre a tre baci, una splendida cintura verde che a detta della donatrice ha la proprietà di rendere invulnerabile chi la porti. La cosa appare un compromesso ragionevole e in fin dei conti non disonesto: oltre a mantenere fede al codice cavalleresco e ad osservare le regole della cortesia, Gawain si è assicurato un oggetto che potrà salvargli la vita nell'incontro a venire, il che sarebbe naturalmente riprovevole e sleale se egli dovesse affrontare un nemico umano ma è del tutto accettabile di fronte a un essere sovranaturale enormemente forte – come lui ancora crede il proprio anta-

⁷ La costruzione di “sistemi” di virtù cavalleresche intercorrelate analoghi alla combinazione rappresentata dal pentangolo di Gawain è un dato ricorrente del *romance* e della poesia cortese nell'Europa del basso Medioevo. Le contraddizioni che sono sempre interne a tali “sistemi”, e che occasionalmente, come avviene qui, si manifestano in maniera dirompente, sono largamente spiegabili in base all'eterogeneità delle loro componenti, come osserva E. R. CURTIUS (*Il 'sistema delle virtù cavalleresche'*, in ID., *Letteratura europea e Medio Evo latino* [1948], Scandicci, La Nuova Italia, 1995, pp. 582-599 [tr. A. Luzzatto, M. Candela e C. Bologna]).

gonista – tanto più che il patto iniziale col Cavaliere Verde non conteneva alcuna clausola riguardo all'utilizzo di strumenti magici.

Il conflitto tra codici si ripresenta tuttavia al momento dell'ultimo scambio, quando Gawain abbraccia il suo ospite e gli dà tre baci prima di riceverne in dono una volpe, ma si guarda bene dall'accennare alla cintura che nasconde tra le sue cose. Se non si comportasse così, oltre a rinunciare al soccorso della magia verrebbe ancora una volta meno ai dettami della cortesia nei confronti di chi gli ha fatto quel regalo, tanto più che lei lo ha impegnato a tenerlo per sé. È il momento dell'errore fatale, della mancanza di *truth* – slealtà e rottura di una promessa (per mantenerne un'altra) – che mette in questione l'intera architettura ideale del mondo cavalleresco, benché il protagonista non appaia al momento eccessivamente turbato dall'aver commesso qualcosa di riprovevole, ammesso che se ne renda conto⁸. Il confronto finale gli chiarisce la situazione. Per tre volte, protetto, come crede, dalla sua cintura, egli si sottopone al colpo d'ascia del formidabile avversario, uscendone con un lieve graffio sul collo, corrispettivo fisico della sua imperfezione morale. Il Cavaliere Verde rivela infine la sua identità: non è altri che Bertilak, il signore del castello, e la sua stupefacente apparenza è frutto degli incantesimi della fata Morgana, al cui piano per smascherare l'immotivata superbia e la fama immeritata della Tavola Rotonda va ricondotto tutto ciò che è avvenuto nei giorni precedenti.

È solo allora che Gawain sembra accorgersi della propria manchevolezza. La consapevolezza della trasgressione nei confronti del codice è simultanea alla scoperta che altri ne sono al corrente; il peccato, si direbbe, non esiste finché non viene portato alla luce. È la tipica reazione di

⁸ La sua esitazione al momento di accettare il dono (1855-1858) potrebbe suggerire il contrario, ma egli arriva alla conclusione che “þe sleght were noble” (“sarebbe astuzia eccellente”), con una formulazione dove l'aggettivo *noble* sembra escludere qualunque sfumatura di bassezza o immoralità. Per di più, prima del ritorno del suo ospite e in preparazione dell'appuntamento con il Cavaliere Verde il giorno successivo, egli si premura di rendere piena confessione dei suoi peccati a un prete il quale lo assolve e lo fa tornare “so clene / As domesday schulde haf ben dight on þe morn” (1883-1884: “puro [...] / come se il Giudizio fosse stato fissato per il mattino seguente”). Dato il serio rischio che corre di non uscire vivo dall'avventura, non c'è motivo di ritenere che non sia del tutto sincero nel suo desiderio di assicurarsi la salvezza dell'anima; ma evidentemente la completa purificazione evocata dal narratore presuppone l'ammissione di *tutte* le mancanze, e dunque sembra legittimo ritenere che non consideri tale l'accettazione della cintura e non la includa perciò nella confessione, poiché in caso contrario il sacerdote gli imporrebbe di restituirla alla dama o di consegnarla al signore quella sera insieme con i tre baci. Questo rimane comunque uno tra i numerosi momenti di ambiguità del testo. Cfr. J. A. BURROW, *A Reading of 'Sir Gawain'*, cit., pp. 104-137; A. C. SPEARING, *The Gawain-poet: A Critical Study*, Cambridge, Cambridge UP, 1971, pp. 224-229; S. N. BRODY, *Il romance medievale*, in AA.VV., *Storia della civiltà letteraria inglese*, a cura di F. Marengo, Torino, Utet, 1996, pp. 172-173.

chi appartiene a una “cultura della vergogna” nella quale l’azione è governata in primo luogo dalla paura di perdere la faccia, di assistere alla caduta della maschera di onore che l’individuo deve costantemente indossare per rapportarsi agli altri. La vergogna (*shame*) è infatti il corrispettivo negativo dell’onore, e il perseguire il secondo evitando la prima è oggetto costante di attenzione da parte dei cavalieri nei *romances*, oltre che, storicamente, da parte di gentiluomini e gentildonne nel contesto dell’ideologia aristocratica tradizionale delle società europee tra Medioevo e Sei-Settecento. La “cultura della colpa” (*guilt-culture*) puritana e borghese eliminerà poi la necessità di questo sguardo esterno di censura, e presupporrà una causalità immediata tra il compimento dell’atto scorretto e il sentimento negativo a esso riferito, dato che il senso di colpa deriva semplicemente dall’avvertire la discrepanza tra il proprio comportamento e la legge morale – religiosa o secolare – inscritta dentro la propria coscienza. Mentre la cultura a dominante borghese centralizza l’interiorità, quella a dominante aristocratica si fonda largamente sull’esteriorità e sulla salvaguardia delle apparenze⁹.

Coerentemente con questi presupposti, la vergogna e la confusione di Gawain segnalano la sua estrema severità nel giudicare sé stesso. Bertilak, al pari di quanto farà poi la comunità della Tavola Rotonda, minimizza, argomentando che in fondo il Cavaliere Cortese ha fallato solo al giustificabile fine di salvare la propria vita, non per avidità o lussuria (2367-2368); ma lui sa di aver letteralmente perso la faccia, la sua “interfaccia” sociale. Esclusivamente dal suo manifestare continua e totale aderenza alle diverse articolazioni del codice della *truth* dipendeva infatti il suo essere Gawain agli occhi degli altri. Glielo suggerivano loro stessi: glielo aveva ricordato la signora del castello, la quale, davanti alla sua riluttanza a prendere attivamente parte al gioco del corteggiamento come avrebbe dovuto fare un vero *father of nurture*, aveva ripetutamente, se pur scherzosamente, messo in dubbio la sua identità (1226, 1293, 1481); e glielo aveva dichiarato lo stesso Bertilak, sotto le spoglie del Cavaliere Verde, quando lui aveva avuto una lieve involontaria reazione, un fremito appena, alla vista dell’ascia che stava per abbattersi sul suo collo: “Pow art not Gawayn, [. . .] þat is so goud halden”, “Tu non sei Gawain, che tanto valente è stimato” (2270). Il finale del poemetto mette dunque in scena, contraddicendo apparentemente ciò che avviene di norma nel *romance*, lo

⁹ Numerosi antropologi hanno utilizzato le categorie di *shame* e *guilt* nell’analisi di differenti culture, applicando ed elaborando la formulazione proposta da R. BENEDICT, *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture*, Tokyo, Tuttle, 1954.

smarrimento di un'identità che veniva inizialmente data per acquisita. La differenza non è però sostanziale, dal momento che quell'identità, coincidente con la pienezza della *truth*, era in effetti non “vera” ma ipotetica e immaginaria, non sufficientemente collaudata nel confronto con la realtà. Ora l'ideale può tornare a occupare il posto che gli spetta: quello del modello astratto a cui l'essere umano deve costantemente aspirare ma che non potrà mai pretendere di incarnare. Il Gawain che esce dall'avventura con il Cavaliere Verde è dunque un uomo “vero” proprio perché è cosciente della sua umana fallibilità, della sua ineluttabile *untruth* o “non-verità”.

La cintura verde che indosserà d'ora in poi – a complemento, si deve supporre, e non in sostituzione del pentangolo – diventa il nuovo emblema della sua condizione, il visibile “syngne of [...] surfet” o “segno della [...] colpa” (2433) destinato a ricordargli, e a segnalare agli altri, l'incollabile distanza tra lui e la sovrumana perfezione che reca effigiata sullo scudo. Con assoluta specularità, al *token of truth* rappresentato dalla stella a cinque punte (626) si giustappone e contrappone adesso questo “token of untrawpe”, “segno dell'infedeltà” (2509). L'intera Tavola Rotonda, davanti alla quale in tutta sincerità egli rende conto dell'accaduto, non appare eccessivamente turbata dallo smacco del proprio campione, le cui parole suscitano anzi ilarità e solidarietà al tempo stesso: il re, i signori e i cavalieri hanno evidentemente recepito il messaggio e compreso che se Gawain ha fallito nessun altro avrebbe potuto fare di meglio. È per questo motivo che stabiliscono di portare tutti, da quel momento, una cintura verde a bandoliera. E con un rovesciamento ironico e inevitabile questo contrassegno di disonore e slealtà diviene immediatamente, in quanto distintivo privilegiato dell'*élite* arturiana, simbolo di eccellenza e splendore nelle virtù cavalleresche, “For þat wats acorded þe renoun of þe Rounde Table, / And he honoured þat it hade, euermore after, / As hit is breued in þe best boke of romaunce”¹⁰. Il copista a cui con tutta probabilità si deve l'inserimento in calce al poemetto del motto dell'ordine della Giarrettiera, *bonni soit qui mal y pense*, sembra aver pienamente colto l'ironia di un simile scambio fra *honte* e *honneur*, dove il segno dell'onore è creato proprio grazie al trasferimento della vergogna originariamente legata alla cosa “ignominiosa”, e della quale dovrebbero essere metonimicamente investiti tutti i suoi portatori, su chi, all'esterno di quella cerchia,

¹⁰ 2519-2521: “D'accordo fu dette la gloria della Tavola Rotonda / e quegli onorarono sempre di più chi la portava, / com'è detto nel libro miglior di romanzi”. Cfr. P. BOITANI, Introd. a *Sir Gawain e il Cavaliere Verde*, cit., pp. 38-39.

si ostini – da malpensante – a non prendere parte al ribaltamento assiologico della cosa stessa.

IV

Siamo dunque di fronte a un valore assolutamente artificiale, generato da un atto formale il quale impone un significato – “onore” – su un oggetto, rendendolo simbolico o modificandone la simbolicità preesistente, e poi utilizzandolo per marcare gli individui che la collettività deve riverire. Il loro aver compiuto gesta onorevoli è un presumibile antefatto di tale riconoscimento, ma nulla ne fa un presupposto necessario: l'onore ha poco da spartire con la “verità” della persona; o, se di “verità” in questo caso si può parlare, come fa supporre il fatto che siamo alle battute finali della storia, anch'essa diventa pura forma svincolata da qualunque contenuto specifico. C'è in sostanza una tensione implicita, se non un conflitto aperto, tra la “verità” scoperta da Gawain su se stesso – e sulla irrimediabile debolezza degli esseri umani reali nel confronto con l'ideale – e questa “verità” finale pronunciata con indubbia ironia dal narratore (e dal copista) che riporta Gawain e tutti i suoi confratelli nella sfera di una perfezione inattingibile dal resto dell'umanità.

Così *Sir Gawain* riproduce le convenzioni tematiche del *romance* precedente – e in particolare la tendenza all'idealizzazione – ma al tempo stesso, pur senza negarle radicalmente, ne esplora e ne smaschera l'artificiosità, la natura di costrutti ideologici debolmente ancorati alla realtà del mondo umano, per quanto utili al suo buon funzionamento nella cornice della gerarchia universale che assicura il primato sociale all'aristocrazia. È solo uno dei molteplici sensi in cui si addice al poemetto l'etichetta di *antiromance*, che dà conto del suo contenere elementi generalmente estranei alla tradizione narrativa cavalleresca, quali l'umorismo e il realismo, e soprattutto dell'impossibilità di rintracciarvi l'usuale semplicistica e inequivocabile separazione tra Bene e Male, con l'edificante trionfo conclusivo del primo e il chiaro insegnamento morale da trarne da parte del lettore¹¹. Per giunta, lungi dal fornire da sé le direttrici fondamentali della propria interpretazione, magari per bocca di personaggi investiti di facoltà profe-

¹¹ La definizione di *antiromance* per *Sir Gawain* risale a S. BERCOVITCH, *Romance and Anti-romance in 'Sir Gawain and the Green Knight'* [1965], in AA.VV., *Critical Studies of 'Sir Gawain and the Green Knight'*, ed. by D. R. HOWARD and C. K. ZACHER Notre Dame-London, University of Notre Dame Press, 1968, pp. 257-266. Cfr. anche L. D. BENSON, *Art and Tradition in 'Sir Gawain and the Green Knight'*, New Brunswick, Rutgers UP, 1965, pp. 208-209; e S. N. BRODY, *Il romance medievale*, cit., pp. 168-174.

tiche o privilegiati da un rapporto particolarmente stretto con il mondo spirituale, come accade in molti altri *romances*¹², il testo finisce per smentire ripetutamente, attraverso la polisemia, l'ambiguità e la costruzione di un narratore "perplesso" e anche lui privo delle chiavi di accesso alle zone più oscure della vicenda raccontata, l'attendibilità di qualsiasi lettura lineare e univoca¹³. Le originarie promesse di conquista di una "verità" forte, provenienti dall'autocollocazione di *Sir Gawain* nel genere del *romance* così come dalla posizione centrale riservata alla nozione di *truth* nella vicenda, sono quindi disattese, almeno in termini di aspettative. Il racconto ricalca in questo modo la "slealtà" del suo protagonista: manca di parola, rompendo l'implicito patto stipulato con il proprio lettore cui fornisce una "verità" altra, e più debole, rispetto a quella prevista. La circolarità tipica del *romance* si riduce a una mera cornice spaziale e temporale – da Camelot a Camelot e da un principio d'anno all'altro – dentro la quale si sviluppa l'infinito gioco delle possibilità. Riguardo a ciò, del resto, il narratore ci aveva messi in guardia all'inizio dell'avventura: "A yere yernes ful yerne, and yeldes neuer lyke, / Ðe forme to þe fynisment fol-des ful selden"¹⁴.

¹² È ad esempio il caso della *Queste del Saint Graal* discussa da TODOROV (*La ricerca*, cit., pp. 69-78).

¹³ Lo argomenta tra gli altri R. W. HANNING, 'Sir Gawain' and the Red Herring: *The Perils of Interpretation*, in AA.VV., *Acts of Interpretation: The Text in Its Contexts*, ed. by M. J. CARRUTHERS and E. D. KIRK, Norman, Pilgrim, 1983, pp. 5-23. Sul narratore "perplesso" cfr. ancora BRODY, cit., p. 170.

¹⁴ 498-499: "Presto passa un anno e mai ripete le cose, / di rado l'inizio è uguale alla fine".

AGENCY AND SOME RELATED MATTERS

Valerio Fissore

The aim of this essay is to tackle the issue of specialised or specific argumentative discourse and make proposals for pinpointing the environment that will cause it to satisfy the requirements of textuality and lead to the identity of a text. The terms “specific” and “specialised” identify those traits that text experiencers (producers and receivers) expect the texts concerned to have. The essay aims to tackle one linguistic realisation of scientific/argumentative writing, i.e. the recommended use of the passive to convey impersonal attitude and objective approach to the scientific matters in question. The issue is, can use of the passive be painless, is the conveyance of an objective attitude its one implication.

I intend to put a handful of stylistic occurrences to the test of their necessity or inevitability. Because these traits are described as appropriate in handbooks of scientific writing and are in actual fact frequent in that textual typology, I will submit some textual realisations to transformation exercises with the aim of proving either their communicative necessity or their rhetorical election by an individual writing authority.

Of the several features that text linguistics handbooks and manuals list as typical of “special” languages, in particular of their scientific/technical applications, nominalisation, the use of the passive voice, the use of non-defining relative clauses and the selection of personal pronouns are the most constantly listed; they certainly can be confirmed by their actual grammatical realisations; they do not seem to be under the control of author idiosyncrasy and therefore seem to promise a very dull field of investigation, a field likely to yield very much matter-of-fact, uninspiring results. Is it at all possible to determine whether they are textual requirements or authorial choice?

A synthetic introduction to the several uses of the passive may be the one provided by T. McArthur’s *The Oxford Companion to the English Language*

(1992), with its rapid overview of very subjective 'cultural' attitudes to the use of the passive voice by English grammarians and educated users.

McArthur amusingly quotes George Orwell's attitude to and use of the passive:

In 1946, George Orwell, in his essay 'Politics and the English Language' (*Horizon*, vol. 13), proposed the principle 'never use the passive where you can use the active.' However, as has often been pointed out, Orwell (like other commentators opposed to the passive) has nonetheless used it freely: for example, when in the same essay he says that in certain poor styles 'the passive voice is wherever possible used in preference to the active'.

(*Oxford Companion*, 1992:755)

McArthur also mentions the *Webster's Dictionary of English Usage* (1989), where more serious arguments are put forward in favour of or against the use of the passive, one point being that the passive is often resorted to in scientific writing "because it helps establish a tone of detachment and impersonality" (ibid.). This appears to be still the most favoured understanding of the use of the passive, not only in manuals of scientific writing but also in academic introductions to English linguistics. Very likely there is some truth in the statement, but perhaps the use of the passive is a more complex and subtle affair than that.

It is a fact that all statistics of passive voice frequency in scientific writing (but here I include most argumentative texts), however expectedly different from each other, confirm that the use of the passive vs active is enormously higher than in literary texts. The issue is one that would require thorough investigations of text-types over some extended period of time, but that would be well beyond the scope of this limited proposal. Suffice it to say that figures range from about 2% of passive voice occurrences over the total number of finite verbs used for literary texts to just under 50% for scientific texts. This allows for many adjustments of figures but clearly shows a disproportion between text-types, one that cannot be overlooked.

As I said earlier, scientific journals have often expected of and imposed the passive style on their contributors: contradictorily – very much George-Orwell-wise-the-other-way-round – having to put up with the use of the active where the passive just would not do. Now, it is the point of this short essay to very empirically put to the test whether English language users can actually all the time make "cool" decisions about using the passive/active voice or not.

I will do very small experiments of observation and transformation of a selection, a very limited selection, of passive/active usage items in an academic book by T.A. Van Dijk, *Some Aspects of Text Grammars* (1972) and in a couple of articles from medical journals (*The Lancet* and *BMJ*), the former text being dominantly argumentative, the latter dominantly descriptive. The field of the observation has been deliberately kept to a minimum: if any results turned out to prove interesting it would be for an extended investigation to put them to the test with tools capable of allowing the researcher to deal with vaster homogeneous corpora. Corpus linguistics is all the time on the look-out for hypotheses to verify.

Agency

The investigation of how agency is or may be realised – my concern here – is closely dependent on the way language users use the passive/active voice. The use of the passive in a textual context goes beyond the grammatical shift from passive to active and vice versa, but presupposes agency-shift, i.e. change in textual perspective. The dominant *it* (and impersonal *they*) notion of the passive is replaced by other “agents” (more often *I* and *we*, but *they* also). However tiny and unrepresentative my corpus may be, it offers enough material, I think, for preliminary considerations as to whether grammatical alterations entail textual alterations, and if they do, what is it that they do. Of course not all alterations could be detected in such a minimal corpus, but useful indications of their nature could be pointed out.

This analysis will begin with some examples of passive sentences from a medical context. We shall “transform” the sentences into active ones with a view to checking whether, though maintaining the deep structure, the overall meaning remains unchanged or undergoes some semantic alteration.

Conversely, we shall operate the symmetrical change with active sentences with the same aim of observing conservation or alteration of meaning and therefore their appropriateness or inappropriateness in their first textual context.

Before we move on into the flesh of the argument, however, let us do a little classroom exercise to test the equation between passive and active in the following ordinary life statements:

- The apple is being eaten by Mary

- Mary is eating the apple

Semantic constituents are confirmed in both sentences. Crude relationships between constituents are also confirmed. Then, if anything in the meaning is altered it will have to be investigated with a view to attributing it to the use of passive vs active or, perhaps, position. Decontextualised as they are the sentences cannot be adequately assessed in terms of items of discourse. So change or equivalence of meaning will be tested by contextualising the two sentences. If they uniformly apply, whatever their context, they will be declared, or recognised as equivalent. Otherwise their non-equivalence will be proved.

Let us improvise an elementary context for the two statements/utterances above:

- a. Q. What about the apple? a1. The apple is being eaten by Mary
- b. Q. What about the apple? b1. Mary is eating the apple.

Pair a.'s concern is the apple. Pair b.'s concern is Mary. Constituents are the same, but position implies semantic difference. It does not matter that semantically Mary is in both cases the agent and the apple the patient. In a. Mary is part of the rheme. In pair b. Mary is confirmed as the rheme only in a possible enhanced spoken realisation (which would make b1. appropriately contextual). In the written form (or in a spoken rendering where Mary was not very specially stressed), ambiguity arises as to the appropriateness of the b. pair, question/answer. The pair would certainly have to be declared as textually incongruous and odd. "Apple" of b. (which is in last position and which is the focus of the question) would require first position in the answer for the answer to be consequential in a non-marked reply.

The three semantic constituents (Mary, apple, eating) have an appearance of identity only in their grammatical, metalinguistic isolation. When contextualised in an utterance their mutual relating makes a lot of difference.

So, now, we shall investigate the use of passive vs active voice in texts. Let us begin with medical writing as realised in a couple of abstracts prefixed to articles in influential medical journals. The abstracts will be taken to be miniaturised mirrorings of the total object which a scientific article is.

Here is the opening paragraph, the setting of the research:

Background The psychological response to breast cancer, such as a fighting spirit or an attitude of helplessness and hopelessness towards the disease, has been suggested as a prognostic factor with an influence on survival. We have investigated the effect of psychological response on disease outcome in a large cohort of women with early stage breast cancer.

(*The Lancet*, vol. 354, Oct 16, 1999:1331)

This extract appositely presents one passive and one active voice. Was the use of the one and the other resorted to for the sake of style variation or was there some other inbred need for the two realisations to be worlds apart (passive vs active)? We shall transform them, respectively, into a “corresponding” active and a passive sentence. If the transformation does not alter their meaning and textual function the different textual realisations will be declared semantically and functionally equivalent.

“The psychological response...*has been suggested* as a prognostic factor with influence on survival” can certainly undergo activation at the level of grammar. The statement can be made to be: “Researchers *have suggested* that the psychological response may...” because of course some researchers must at some time have put forward the proposal and the proposal must have been found reasonable, perhaps even tested. The thematisation of the *researchers*, however, might entail that some other researchers might counter the suggestion or that the suggestion is a very recent and not entirely reliable fact. The passive voice (“The psychological response... *has been suggested*”) has an air of assured achievement; the finding is agreed upon, very possibly has been agreed upon for some time. There is no understood implication of doubting its validity.

Conversely, the next sentence, “We *have investigated* the effect of psychological response...” would be grammatically rendered into “The effect of the psychological response *has been investigated*...”. By deleting the agents (this would probably be required by the transformation: the agent is most often suppressed because the investigation matters more than the investigators) the statement would imply a definiteness that the testing (which was done by *us*, the researchers here reporting their findings) does not yet have (the article states the results for the first time); the transformation would not convey the value of the novelty of *our* research (which is actually described in the article) and would make the article itself useless in that regard.

A second medical text is the following opening paragraph of an article from the *BMJ*:

Objective To describe important sequelae occurring among a cohort of children aged 5 who had had meningitis during the first year of life and who had been identified by a prospective national study of meningitis in infancy in England and Wales between 1985 and 1987.

(BMJ, vol. 323, 8 September 2001: VIII)

Here too one passive, one active clause will provide some insight into the problem. “Who had had meningitis” is a grammatically active form with passive implications, the children had (*suffered*) meningitis, which cannot be replaced by a grammatically passive voice without making the communication uneconomical, and ultimately inappropriate (something of this tenor: “who had been infected with meningitis bacteria”).

“...who had been identified...” might grammatically be changed into: “which a prospective national study of medicine in infancy in England and Wales (had) identified”. The active version is certainly a viable rendering, still it would be textually appropriate only if a long nominal object followed “identified”, or if something like “identified as...” were added. As things stand, this cannot be.

As I have already stated, my goal is to establish, however tentatively, a hypothesis of plus or minus necessity for the use of a specific verbal voice. If, for instance, the passive voice is required by the text-type or by its collocation in a discursal context, then that realisation is inscribed in the text and text-type, and it is superordinate in relation to both the text and the text’s maker. The statement applies to the active voice as well. But if text or text-type rule out that necessity then the use may only depend on subjective, authorial choice, and equivalence is proved. We have so far proved on the contrary that voice implies some non-equivalence, that it entails at least different attitude, differences ranging from discourse quality to semantic implications.

We shall now move on to a cross-textual type of text, an argumentative text, which shares its dominating function with all essay writing, scientific (all disciplines) papers, philosophical discussion and teaching manuals. Here are two opening paragraphs from T.A. Van Dijk, *Some Aspects of Text Grammars* (1972).

1.1.1. Throughout this book it will be argued that many relevant and systematic phenomena of natural language are properties of ‘discourse’, and that these properties cannot be adequately described in the existing types of grammar. It is our aim to present decisive formal and empirical arguments in favour of such a view and to elaborate a global framework for a more adequate theory of language. That is, we will have to make explicit

within a grammar the abstract notion of TEXT, underlying what is intuitively known as 'connected discourse'.

1.1.2. Such a grammar, accounting for the formal structure of texts, will be called TEXT GRAMMAR, abbreviated as T-grammar. The existing types of structural and generative-transformational grammars are, at least in practice, limited to the formal enumeration and structural description of the sentences of a language and therefore will be called SENTENCE GRAMMARS or S-grammars.

Text grammars are expected to provide a more adequate framework for the description of many problematic phenomena dealt with by modern linguistics.

(Chapter I, "Towards a Theory of Text Grammars", 1)

Passive clauses "It will be argued / cannot be adequately described / what is intuitively known" from paragraph 1.1.1., and "will be called / will be called" from 1.1.2. declare a dominating presence of the passive voice in a unit of text made up of 6 plus 4 clauses (in paragraph one, two clauses are in the infinitive depending on "It is our aim"). In addition, both paragraphs have participial phrases, "connected discourse / abbreviated", where past participle "connected" (close to the role of an adjective; it could be exploded into a post-modifying past participle) and "abbreviated" (which also functions as a post-modifying past participle) are not taken into consideration. Also not considered is the participial "transformational grammars are... limited", where the pp is only a grammatical accident.

Five out of ten clauses are in the passive voice, which confirms the percentage figures quoted above. This is a very high percentage of clauses in the passive to which the remaining textual pp forms might be added. The paragraphs concern the intention of establishing scientific truths. Though the opening sentence of paragraph 1.1.1. uses the verb *argue* (to *try* to prove), i.e. a term which does not state acquired certainty but only a desirable one, the text clearly aims to present itself as being very reliably "scientific"; probably for this reason the very verb *argue* is in the passive voice.

The following passives present their active transformations after >.

1.a Throughout this book it will be argued that many relevant and systematic phenomena > 1.b Throughout this book *I/we will argue* that many relevant and systematic phenomena...

2.a these properties cannot be adequately described > 2.b *I/we am/are not in a position to describe / I/we will not adequately describe // I/we cannot...*

3.a what is intuitively known as 'connected discourse' > 3.b what *we* (not *I* alone) *intuitively know* as...

Sentence 1.a can, grammatically and stylistically, be transformed into an active rendering, 1.b. The transformation 1.b implies change but a slight one; the *I / we* authors take upon themselves the responsibility, honour, risk of the argument put forward. In 1.a it is as if the book itself, so its scientific apparatus, made the move.

Sentence 3.a includes all or most humans, while 3.b seems to set limits to a range of authorships. At all events, *we* is a viable option, while *I* is ruled out as a possible agent.

Sentence 2.a rules out the textual possibility of alternative agencies. These are barely possible on grammatical grounds. Sentence 2.a appears to be the sentence in the paragraph to make appeal only to the passive voice as the inevitable adequate option. The “active” renderings deprive the text of its universal appeal as a statement that the linguistic community is invited to share.

Let us go on with the next paragraph from the same text, to widen the experiential scope towards the formulation of a diagnostic hypothesis for the use of the passive in scientific texts.

4.a Such a grammar will be called TEXT GRAMMAR, abbreviated as T-grammar > 4.b We shall call (1) such a grammar TEXT GRAMMAR, which we shall abbreviate (2) as T-grammar

5.a The existing types of structural...grammars are, at least in practice, limited to the formal enumerations...and these will be called SENTENCE GRAMMARS or S-grammars. > 5b ...and these we shall call SENTENCE GRAMMARS or S-grammars

6.a Text grammars are expected to provide a more adequate framework >

6.b We expect [a] TEXT GRAMMARS to provide...

4.b (1) is certainly possible, with a shift of focus from a cool implication that some unspecified reliable academic community (of 4.a) will call etc., to a more home-made and still noticeably tentative attitude, with 4.b (2) moving along similar lines in the transformation but making the tentativeness of the whole hypothesis even more marked.

Options 5.a and 5.b are certainly viable ones, to confirm the previous example with similar implications.

The subsequent 6.a and 6.b options are understood as follows: 6.a implies either that Text Grammars already have full existence in the academic/scientific world or that for something to be called text grammar, the need is that it will provide a more adequate framework for the description of what is called a text. No name is made as to who devised the approach to the text and the name to give to the approach. The active

version of 6.b opens up to the following comprehension, first that *we* (presumably a limited scientific community) expect that if some texts aim to be called Text grammars they must comply with the expectation of fulfilling certain tasks, and that some scientific community (not *us*) will have to take care of providing it.

“Dealt with by modern linguistics” > “modern linguistics has dealt with” does not ask for discussion as it is a postmodifying pp clause.

Textuality and texts use the raw materials of a language’s grammar; those raw materials permit the shaping of a message in the terms required by its function (the role a text plays in the complexity of human communication). A text is well-formed when its function is fulfilled effectively, when its *style* can be said to suit its function – which is carried by the style itself, the manner – and can be equated with its identity. The grammar of a language may influence the making of a text, but a text is on the whole an event of a higher level, which plies the grammar to its own purposes and intentions, assigns it roles that the grammar alone is not deputed to make manifest. While grammar may be described as a neutral logical system of conventions, discourse and text are not. The forces at work in them will range from interaction within and between sentential units to the textual agents, the social context which causes them to be precisely what they are, and establishes much of their identity. Active and passive are on the one hand grammatical accidents, on the other, when combined with their agents and actions, they represent attitude and point of view.

References

- T.A. van Dijk, *Some Aspects of Text Grammars*, Mouton, The Hague 1972
V. Fissore, “Text Linguistics” in ed. V. Pulcini, *A Handbook of Present-Day English*, Carocci, Rome 2009
R. Hudson, *Word Grammar*, Blackwell, Oxford 1984
A. Molino, *Agency in Academic Writing*, unpublished PhD dissertation, Università di Torino 2008
R. Quirk, S. Greenbaum, G. Leech, J. Svartvik, *A Comprehensive Grammar of English*, London, Longman 1985
J.D. Sager, P.F. McDonald, *English Special Languages*, Oscar Brandstetter Verlag, Wiesbaden 1980

STUDYING COHESION AND TEXT-TYPES THROUGH CORPORA

Elisa Armellino

The study of scientific articles is today a prolific field of investigation which, thanks to the many contributions by scholars who especially work in the field of text linguistics, has already offered several interesting insights into some of its most recurrent linguistic and structural characteristics. This has also provided useful guidelines and suggestions to those who, at different levels, teach scientific writing in English (English, as is well known, is the language of science worldwide). However, scientific articles are also very interesting sources of information to present correct empirical data on the types of cohesive devices used in specialised texts and the way they are connected with the specific text-typology they belong to is also of interest. Obviously, cohesion is an inherent characteristics of all text-types, since, as M.A.K. Halliday and Ruqaiya Hasan state in *Cohesion in English* (1976): “Cohesion refers to relations of meaning that exist within the text and that define it as a text” (Halliday and Hasan 1976: 4). However, in specialised texts cohesive devices – especially lexical devices – are more easily identifiable because of the circumscribed field of research they belong to. This could prove very useful for didactic purposes, since cohesion is neither a mere theoretical nor a purely abstract notion and can and must be seen in close relation to real texts in order to be fully understood.

The purpose of the present essay is to study how cohesion is achieved in a small corpus of legal articles and describe the main cohesive devices found, also in connection with the distinctive features of the specialised articles themselves. This has a practical application, since the operations carried out will be useful for didactic purposes and, more specifically, for presenting the notion of cohesion and some of the main characteristics of informative texts (namely, of scientific texts, belonging to the field of jurisprudence) to university students. The tool which will

be used to study the articles will be the lexical analysis software *Oxford WordSmith Tool 4*, whose function and real usefulness can be truly understood by students only when they see it at work. Through this software concordances and the most frequent classes of words are sought in order to study the texts and to draw appropriate conclusions, starting from empirical data.

Before starting with the analysis, the selected articles must be briefly described. They are 16 legal articles published on-line on the website of “Finnegan”, an Intellectual Property (IP) firm with coverage in all technologies and product categories, like consumer goods, electronics, medical devices, manufacturing, pharmaceuticals and nanotechnology. The articles in the examined corpus were written by 18 professionals on topics related to the legal protection of intellectual property in the fields of nanotechnology, biotechnology, computer technologies, trademark, copyright litigation, domain name litigation, consumer goods and advertising. In the following list, the full title of the articles uploaded in WordSmith are given, together with the sector they belong to. This is important to show which areas have been selected for our corpus and the number of articles which deal with topics related to the same area and to different areas.

On trademark litigation:

- Brett Heavner’s and Marcus Luepke’s *Avoiding Trademark Pitfalls in the Land of the Unlimited Possibilities* (July/August 2008)
- Brett Heavner’s *Teaching Foreign Companies the Language of U.S. Trademark Licensing* (October 2008)
- David M. Kelly’s *Searching for Evidence in Trademark Cases?* (June 2006)

On copyright litigation:

- Brett Heavner’s *Protecting Artists’ Works by Using the Lanham Act* (December 2007)
- York Faulkner’s *U.S. Espionage Act Withstands Constitutional Challenge in First Conviction by Trial: United States vs. Chung* (December 2009)
- Lawrence Robins’s and Katherine L. Staba’s *Copyright Protection in the Furniture Industry* (January 2010)
- Rachel L. Emsley’s *Copying Copyright’s Willful Infringement Standard: A Comparison of Enhanced Damages in Patent Law and Copyright Law* (November 2008)

On false advertising:

- Julia Anne Matheson’s *Advertising Puffery?* (November 2009)

On domain name litigation:

- David M. Kelly's *Taking Thy Name In Vane* (July 1998)
- Mark Sommers's *On Your Mark, Get'Net, Go* (May 1998)
- Brett Heavner's and Michael Justus's *World-wide Certification Mark Registration. A Certifiable Nightmare* (December 2009)

On TTAB litigation:

- David M. Kelly's and Anna C. Bonny's *Wikipedia: More Than Just A Footnote for Lawsuits* (January 2008)

On Consumer Products:

- Brett Heavner's and Naresh Kilaru's *Small Potatoes: Resolving Conflicting Trademark Laws in the United States*. (October 2004)

Nanotechnology:

- Ronald A. Bleeker's and Louis M. Troilo's *Sink or Swim? Plastics in Packaging*

Biotechnology:

- Leslie A. McDonnell's *Supreme Court to Clarify What Can Be Patented* (April 2006)

Computer Technologies:

- Esther H. Lim's *Standards and Patents: Lessons from the Rambus Cases* (June 2008).

As can be seen, the articles chosen belong to 9 different areas, which can all be included in the broader area of intellectual property protection. The authors are lawyers specialists in IP who are also free-lance contributors for specialized law journals and reviews.

Before making any observations on the articles, it is appropriate to mention the cohesive realisations described by Halliday and Hasan, i.e.: reference, substitution, ellipsis, conjunction and lexical cohesion. These realisations are equally important but my analysis will focus mainly on lexical cohesion since lexical cohesion can be very effectively and clearly studied with the help of *Wordsmith Tool*, through which very precise information about the most frequent and significant words in the texts can be obtained. By resorting to the "Word List" function, the most recurrent words in the corpus will be identified and then re-arranged in a "Key Word List". This will only be possible by loading a larger reference corpus wordlist, which will provide background data for reference comparison (in the present case the author of *Wordsmith Tool* - Mike Scott - provides a wordlist, taken from articles found in *The Guardian*; this list is composed of 95 million tokens from articles published from 1998 to

2004. Therefore, the reference corpus is not homogeneous with the small corpus of legal texts this paper focuses on. However, this does not cause a hindrance; on the contrary, it can prove very useful to stress the significance and relevance of words which are specifically linked to the chosen articles. In addition, newspaper articles always provide interesting and rich linguistic material, with both formal and informal expressions and words that may have just been formed, and have already become part of real writing at times speaking. However, as Tony Barber-Sardinha remarks in his essay *Comparing Corpora with WordSmith Tools: How Large Must the Reference Corpus Be?*:

“The only requirement for a word list to be accepted as reference corpus by the software is that *it* must be larger than the study corpus [...]. A reference corpus that is five times as large as the study corpus yielded a larger number of keywords than a smaller reference corpus. Corpora larger than five times the size of the study corpus yielded similar amounts of keywords” (Sardinha 2000:7)

Since Mike Scott’s corpus is much larger than our corpus, we can proceed with the analysis.

I will list the first 50 key-words which resulted from the search, starting with those that possess a higher level of keyness: patent, infringement, certification, trademark, copyright, domain, IP, licensee, plaintiffs, plaintiff, marks, court, mark, law, damages, avery, search, willful, trademarks, defendants, validity, domains, licensor, disclosure, advice, patents, courts, licensees, license, Wikipedia, patentee, confusion, freeview, defendant, licensing, IPC, willfulness, infringer, privilege, client, registration, freeview’s, circuit, names, results, protection, products, fairbanks, attorneys. As can be seen, only one key-word (willful) is an adjective, two key-words are acronyms (IP and IPC, standing for “Intellectual Property” and “Intellectual Property Copyright” respectively), all other terms being nouns. Among these, 4 are the singular and the plural of the same words (trademark-trademarks, court-courts), 2 are the same word with and without the Saxon genitive, and 10 are a different morphological and grammatical realisations of the same term (licensees-license-licensor; willful-willfulness; patent-patents-patentee; infringement-infringer).

Therefore, nouns are the most significant words in the articles, their frequency in the study corpus being particularly high compared to the reference corpus. The reason why nouns and not articles or prepositions are key words is very logical, since articles and prepositions are normally

the most frequent linguistic items in all types of texts. In the Word List that results from the articles in our corpus, the most frequent words are the determiner “the” (2.600 occurrences), the prepositions “of” (1.263) and “to” (1.012), the article “a” (835), the conjunction “and” (824), etc. There are also some nouns, which are key-words as well, like “patent” (position n. 16) and “court” (position n. 19).

Focusing more closely on key-words, it is apparent that what they have in common is not only their grammatical class but also the semantic field they belong to. They all define legal concepts and are in particular related to the ideas of granting copyright (that is, of what you need legally to obtain these rights), for example the nouns “patent”, “license”, “certification”, “mark”, “trademark”. A few nouns are in connection with court processes, like “plaintiff” (the party that institutes a law suit in a court), “defendant” (the party against which an action or claim is brought) and “attorney” (someone specifically qualified and licensed to act for plaintiffs and defendants in legal proceedings). Other nouns, like “law” and “court”, are typically linked to the general legal sphere and do not possess a meaning that is specifically related to copyright and/or to specific legal procedures. Although used in many other fields and in common language, terms like “advice”, “confusion”, “disclosure”, “willfulness” (and “willful”) and “domain” have a specific legal meaning in the articles. For example, a “domain” is the power of taking private property for public use by the State and something “willful” is something which has been done in conscious violation or disregard of the law, for example a violation of a court order. “Advice” is a formal recommendation on a course of conduct and also a official notice on a business transaction, and “confusion”, as the Dictionary “Lawyers.com” suggests, is: “The mixing or blending together of goods or commodities so that the individual owners cannot identify their own property” (<http://research.lawyers.com/glossary>). Four different entries are given by the same dictionary for the word “disclosing”:

A) A lender’s revelation of information to a consumer under the Truth in Lending Act that enables the consumer to make an intelligent decision about the loan; B) the revelation to investors of financial information about a corporation or municipality and about the security it is offering for sale; C) revelation by a corporate insider (as an officer) for approval of a business transaction that involves self-dealing; D) a debtor in bankruptcy’s revelation to creditors of a bankruptcy plan. (Ibid.)

The semantic range of the key-words leads us to different considerations on cohesion and on specialised texts. As far as cohesion is concerned, this shows the extent to which the majority of the lexical items in the studied articles is homogeneous in terms of semantic content and scope, that is, the extent to which lexical cohesion is achieved. In addition, it stresses the significance of legal terms and of lexical cohesion itself in specialised texts. Though there are certainly words that have no connection with the legal sphere, these are not among the most significant key-words. The only exception is “Wikipedia” (position n. 30 in the Key Word list), which is mentioned 25 times in Anna C. Bonny’s and David M. Kelly’s article *Wikipedia: More Than Just a Footnote for Lansuits*. It is included among the key words only because its occurrence in the study corpus is comparatively much higher than in the reference corpus. In contrast, the noun “TV”, which is used three times by David M. Kelly in his article *Searching for Evidence in Trademark Cases?* (“Tv series”, “Tv shows”, “Tv”) is closely linked to the topic discussed in the article but is not a key word, both because of its low frequency and, more importantly, because of its little relevance in terms of language specificity in relation to the language of legal articles.

What has been seen so far reminds us of the fact that a text type is based on the notion of recursiveness, which can be detected easily by considering, for example, recursive grammatical and rhetorical elements. It is also based on semantics, that is, on the less visible yet fundamental level of semantic relations among the different text units. The fact that almost all key-words belong to the language of law and that they are all used in the legal field is already an essential characteristic, if not a prerequisite, of the legal articles under study.

It must be noted that in this survey on the means through which lexical cohesion is achieved in a range of specialised articles, all searches have been conducted on the entire corpus. This means, obviously, that the cohesive devices that are being observed are strongly dependent on the very nature and features of the selected texts, that is, that the lexical items that are more significant and more frequent in them are also determined by the specific subject (intellectual property) the articles deal with. This is true also for single texts (the subject always influencing the language used by an author) but if we were to search for the key words in each article, new words may be found. According to the topic of each article cohesion is achieved by resorting to a slightly different set of words, for example, the key-words given by focusing only on the article

Standards and Patents: Lessons from the Rambus Cases by Esther Lim include terms such as (in order of keyness): federal, industry, regarding, electronics, withdrew, China's, circuit, standards, analyze, technologies, companies, standardizing, Chinese, Rambus. There are also words that can be found in the general Key-Word List, like "patent". (Here, it is not in position n. 1 but n. 20). The terms "China" (or "China's" with the Saxon genitive), "Chinese" and "electronics" are clearly linked to the topic of the article, which deals with China's electronics industry (and, more specifically, with the Rambus Inc.'s cases, "Rambus" being another keyword in this text). This brief survey firstly confirms that lexical cohesion is inevitably associated to the theme of each text. In addition, it also suggests that the key-words which were searched throughout the whole corpus are also likely to be representative of legal articles that focus on Intellectual Property, since they are the most used words in the article, no matter what their specific topic is. As regards to this point, it would be interesting to see, by comparing this corpus with another corpus composed of legal articles on different themes, which words will still be given in the Key-Word List, since this could offer some hints as to the most significant words in the text type. However, this is not the place to develop this particular research, since it is more useful to focus more closely on the key-words found and on their concordances.

Through the Concordancer, Wordsmith allows for a better understanding of the words in the corpus by showing the context they are in. I will use some of the key-words resulted from the previous search to observe where they are in the text and what their collocations are. The keyword "patent", for example, can be found 122 times in Rachel Emsley's *Willful Infringement Standard: A Comparison of Enhanced Damages in Patent Law and Copyright Law*.

"Patent" is followed 33 times by the noun "law", 30 by the noun "infringement" (3 times by "infringer"), 6 by the conjunction "and" (plus the noun "copyright" for five times and plus the noun "trademark" once), 5 by the noun "Acts", 4 by the noun "claims", 3 by the noun "protection", 1 by the noun "inventions", 2 by the noun "disclosures", 2 by the noun "holders", 2 by the noun "system", 2 by the modal "can", 2 by the adversative conjunction "despite" (in strings like: "the USPTO may not grant the patent despite the publication of", "if granted, a court may invalidate a patent despite the USPTO's grant"), 1 by "application", 1 by "cases", 1 by "litigation", 1 by "publication", 1 by the verb "expires", 1 by "damage", 1 by the verb "is", by the adjective "eligible" once

(in the phrase: “Patent-eligible subject matters”), 1 by the noun “rights”, 1 by the full stop (which means that “patent” is at the end of a sentence, where it functions as an object: “to know whether one is infringing a patent”). From these concordances, it can be easily noticed that “patent” is often used as a premodifier. This is why the author could only use this word before nouns. However, this does not explain why this word is used so often, that is, why it is not omitted or replaced with another.

Repetition, which is one of the main cohesive devices identified and described by Halliday and Hasan, is the mechanism through which the main theme of the article, based on a comparison between patent law and copyright law, is constantly reinstated, since it is always at the core of the article. Nevertheless, there is also another explanation for the frequent repetition of the same terms and this explanation is linked to the characteristics of informative texts in general and especially of this text type (a legal article). David Mellinkoff states in his monumental study *The Language of the Law* (1963), that legal texts make “frequent use of formal words” and make “attempts at extreme precision of expressions” (Mellinkoff 123). Though these considerations brought him to the conclusion that, in reality, simplicity and clarity are very rarely achieved because of a widespread tendency, among lawyers, to resort to a pompous and “wordy” style, however it is still true that precise technical terms are among the fundamental characteristics of legal writing.

Legal language is extremely precise and phrases like “patent law” and “patent infringement” must be preserved and repeated because of the strict correspondence that exists between them and the notion they apply to (this notion which cannot be described correctly by any other expression). This is also why it is very likely that pronouns have been used very rarely in the article in order to avoid the repetition of the above mentioned words. When searching for the third person singular pronoun “it” in Rachel Emsley’s article by resorting to Wordsmith, 22 occurrences are found. Not even once is this pronoun used to substitute “patent law” and/or “patent infringement”. Furthermore, 10 of these pronouns are used in an impersonal way, that is, they do not refer, either anaphorically nor cataphorically, to any other word in the text (for example: “it is arguably important”, “it may be difficult to tell”, “it follows that”...). The few substitutions are anaphorical and are used, for example, in connection with the adjective “willful”, as in the sentence: “The term willful is not unique to patent law, and it has a well-established meaning” (Emsley 1).

The fact that substitution is not very much used in this article can be explained effectively and reasonably by remembering what Peter M. Tiersma suggests on this topic in his study *Legal Language* (1999):

One of the main justifications for a distinct legal language is that it is capable of extremely precise communication [...]. One means for gaining precision is to repeat nouns [...] rather than using a pronoun [...] after a person or thing is introduced. Pronouns can sometimes have ambiguous reference, so this technique can indeed enhance precision. Lawyers, however, avoid pronouns almost routinely, even when no ambiguity is possible. Avoiding pronouns does have an unintended benefit: it reduces the use of sexist language (Tiersma 23).

Interestingly, the pronouns “she” and “he” can be found in the article twice to replace the word “defendant” (substituted, in a politically correct way, by “he or she”). However, it can be argued that pronouns, here, do not threaten the correct understanding of the text since it is manifest that they are in connection with the only word, “defendant”, that can be applied to people.

Thus, not all cohesive devices apply with the same frequency to all types of texts. In legal articles, lexical cohesion is preferred to substitution while normally, in a literary text, like a novel or a short-story, anaphorical and cataphorical references through pronouns are quite common. I will now search for pronouns throughout the whole corpus in order to understand the importance of substitution in all the articles. In total, the pronoun “she” is employed only 6 times to avoid the repetition of the words “furniture designer” and “licensee” (the designer and the licensee mentioned by the authors being women). The pronoun “he” is used 18 times, and always anaphorically, in connection with a man’s name (a licensee’s name). As far as the pronoun “they” is concerned, it occurs 53 times. It is linked by anaphorical reference to nouns like “examiners”, “manufacturers”, “courts”, “damages”, etc. It must be noted that these are not among the first 50 key-words mentioned and that substitution occurs in the same sentence of the words they replace. This suggests that the pronoun is used only when necessary and when it does not lead to any semantic ambiguity. “It” is the pronoun with the highest number of occurrences, since it is used 175 times. Out of these, 47 times it is used impersonally, that is, it is not an example of substitution. In addition, the fact that “it” is so frequent, compared to other pronouns, should not be surprising, since it can obviously replace many more

words than “she”, “he” or “they” in this text type, where ‘things’ – whether abstract and theoretical or concrete and practical – are described and defined, not people). After this search it can be argued that the cohesive device of substitution can be observed in the corpus of legal articles but that it is not the predominant means through which cohesion is achieved in the texts.

Other cohesive devices that can be explored are conjunctions. According to Halliday and Hasan:

Conjunctive elements are cohesive not in themselves but indirectly, by virtue of their specific meanings; they are not primarily devices for reaching out into the preceding (or following) text, but they express certain meanings which presuppose the presence of other components in the discourse

(Halliday and Hasan 226).

Halliday and Hasan also distinguish among additive (like “and” and “nor”), adversative (like “but” and “however”), causal (like “therefore” and “because”) and temporal conjunctions (like “than” and “now”). By establishing which types of conjunctions are the most frequent in the corpus, we can find interesting information on the text type itself.

I will now give the number of occurrences in the texts by starting with the most frequent conjunctions: “and” (824 times), “or” (280) “because” (70), “but” (60), however (57), then (21), therefore (19), nor (12), now (8).

The fact that the conjunctions “and” and “or” are used so often is not surprising at all. This is a common feature in legal English that is called “conjoined phrases”. As Peter Meijes Tiersma argues:

Conjoined phrases have a long history, going back at least as far as early Germanic times. Sometimes conjoined phrases and lists have a legitimate function. Elsewhere they are a creature of habit, used in contexts where a single word or phrase would do just as well. Conjoining words and phrases is common in ordinary language. Yet it seems endemic in legal writing [...] The possibilities of creating tremendously long phrases and sentences by use of conjunctions like “and” and “or” are virtually limitless.

(Tiersma 62)

Thus, according to Tiersma, the conjunctions “and” and “or” are linked to the property of “recursion”, that is, to the possibility of creating longer sentences from an already shorter grammatical sentence. In

the legal articles in our corpus, the function of “and” seems essentially that of making the text as comprehensive as possible, as we can see when the authors use the conjunction “and” to underline the different phases in a process. For example, in their article *World-Wide Certification-Mark Registration. A Certifiable Nightmare*, Brett Heavner and Michael Justus explain: “First, the owner must set the relevant certified standards for quality, safety, purity, or other desirable characteristics, and then exercise control over the use of the mark by certified parties”. The conjunction “and” is used sort of pleonastically in combination with the conjunction “then” to make it clear that a further step is being signalled in the description which must be made at that point in the sequence. More or less the same can be observed in another sentence in the article: “The owner must apply the criteria constantly and certify or continue to certify the good or services of all persons or entities that meet the standards”.

There are also “and” conjunctions in expressions that are akin to binomials, like: “problems and disparities”, “goods and services”, “products and services”, “food and beverage”, “price and quality”, “free and open (competition)”. They are economical, compact phrases that help the text sound clear and avoid too complex constructions. Indeed, despite being addressed to experts in the legal field, the articles’s aim is to convey their message effectively and unambiguously.

As far as the conjunction “or” is concerned, in the examples it is used at the end of a list (“quality, safety, purity, or other desirable characteristics”), and these lists of words are very common in legal writing. It can be argued that, at the point, “or” has a rhetorical function, since it completes the chain of post-modifiers in an elegant, significant way. It is also present, elliptically, in the entire sequence. However, this conjunction is used with some degree of intentionality in connection with the need for clarity and precision in this text-type. This is why it is important to note the difference the conjunction “or” points to in the phrase “persons or other entities”, in which it is very important to distinguish between people and other entities (institutes, for example).

The reason why conjunctions like “because”, “nor”, “but”, “then”, “now” are used less frequently than “and” and “or” is in some respects in connection with the characteristics and purposes of legal writing and, more specifically, with the purposes of the legal articles in the study corpus. Although they are important, to describe the reasons why copyright law are like this is not the main goal of the articles which are read by companies interested in copyright and also by legal professionals who

work in the same field the authors and want to know more about IP cases and present legislation. Though “now” is by definition linked to the idea of present, it is also quite useless here, in that it is already stated in the articles that what is being explained is in connection with the present state of things. As far as the adversative conjunction “but” is concerned, the texts in the study corpus do not aim at focusing on contrast. This is why “but” has often the function of adding new information instead of implying an exception, as in the following example from John Romary’s and Robert Wells’s *The Forced Disclosure of Professional Intellectual Property Advice*: “Advice relating to patent procurement, evaluation and enforcement requires not only a knowledge of the related social issues, but also the capacity to comprehend and deal with the related technical issues”. Obviously, further studies would be needed to investigate the functions of conjunctions in these articles in more detail, by comparing them with another corpus, in this way considering the frequency of the same conjunctions in other texts.

From what has been described, it is apparent that Wordsmith is a useful tool for showing the main cohesive devices to students and describe them through trustworthy and precise data. However, this can be done only by interpreting the results and by linking them to an appropriate reflection upon cohesion as this is defined and explained by the main scholarly achievements in the field of linguistics on this topic. By observing cohesive realizations, it is also possible to focus on the significant characteristics of the text-type chosen. Lexical cohesion, in particular, proves very useful to suggest what the main recurrent words in the articles are and their main collocations, that is, the type of vocabulary and the semantic range of the most important lexical items. All this should help students get an idea of text as the final result of a complex intermingling of different elements that exist in a multi-layered dimension. These layers are bound together thanks to cohesion but each level possesses its own singularities and precise characteristics.

Bibliografia

- C. HO-YAN CHAN, *Translated Chinese as a Legal Language in Hong Kong Legislation*, in ID, *Jostrans. The Journal of Specialised Translation*, Issue 7, 2009, accessed at www.jostrans.com

- D. MELLINKOFF, *The Language of the Law*, Boston, Little Brown & Co., 1963, pp. 526
- G. TESSUTO, *English For Law. A Focus on Legal Concepts and Language*, Torino, Giappichelli, 2006, pp. 386
- H. SCHRÖDER ed., *Subject-Oriented Texts. Language For Special Purposes and Text Theory*, Berlin, Mouton, 1991, pp. 322
- J. CONLEY, W. O'BARR, *Just Words: Law, Language and Power*, Chicago, Chicago University Press, 1998, pp. 168
- M.A.K. HALLIDAY, Ruqaiya HASAN, *Cohesion in English*, London-New York, Longman, 1976, pp. 374
- P. TIERSMA, *Legal Language*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999, pp. 314
- S. GRIES ed., *Corpora in Cognitive Linguistics: Corpus-Bases Approaches to Syntax and Lexis*, Berlin, Mouton, 2007, pp. 552
- T. BERBER, *Comparing Corpora with WordSmith Tools: How Large Must the Reference Corpus Be?*, in ID., *Annual Meeting of the ACL. Proceedings on the Workshop of Comparing Corpora*, Hong Kong, Association For Computational Linguistics, vol. 8, p. 10
- W. GUTWINSKI, *Cohesion in Literary Texts. A Study of Some Grammatical and Lexical Features of English Discourse*, Paris, Mouton, 1976, pp. 183

TOY SOLDIERS:
CHILDREN IN SEARCH OF VISIBILITY
ON THE SRI LANKAN LITERARY SCENE

Paola Brusasco

“In the past decade, 2 million children have been killed in armed conflict. Three times as many have been seriously injured or permanently disabled. Millions of others have been forced to witness or even take part in horrifying acts of violence.” With these words Graça Machel introduced to the UN General Assembly her two-year study *The Impact of Armed Conflict on Children* (1996: 5). Besides examining the dangers young people are exposed to in the midst of conflict, the report advanced a series of proposals which prompted actions such as the appointment of a UN Special Representative for Children and Armed Conflict; the adoption of the *Optional Protocol on the Involvement of Children in Armed Conflict* (2000, entered into force in 2002), which raised the legal age of participants in hostilities from 15 to 18 years; the creation of national and international networks like The Coalition to Stop the Use of Child Soldiers (1998), as well as the development of UN programmes such as DDR (Disarmament, Demobilization, Rehabilitation) and the not-so-attended Ottawa Treaty, which bans anti-personnel land mines.

Today, more than twenty years after the adoption of the United Nations Convention on the Rights of the Child (November 1989), in many countries the very subjects of its scope – children under 18 years of age – are still far from enjoying their natural rights. Besides uneven opportunities for education, abuse, the exploitation as work-force which at times degenerates into slavery, it is shocking to learn that in February 2007 about 250,000 children were still involved in armed conflicts around the world¹.

However, while thousands of children have come out of fighting forces in the last years, thousands more have been drawn into new or

¹ Figures presented at the Unicef Conference “Libérons les enfants de la guerre” held in Paris on February 5, 2007.

growing conflicts, which are at present about 20 all over the world, mainly concentrated in Africa (Burundi, Cote d'Ivoire, Congo, Somalia, the Sudan and Uganda). While in Asia the inaccessibility to certain war zones makes it impossible to ascertain the numbers, children are actively involved in conflicts in Afghanistan, Indonesia, Laos and the Philippines, where they are mainly associated with armed militias often composed of ethnic or religious minorities. In Sri Lanka, up to a few months ago the Liberation Tigers of Tamil Eelam were still training children and even the national army officially stopped enlisting them only after strong international criticism.

While this phenomenon has generated copious writing on a sociological level², literary representations have been mainly circumscribed to African conflicts, featuring in novels such as Ken Saro-Wiwa's *Sozaboy* (1985) and P. Schornstein Pinnock's *Skyline* (2000), as well as memoirs like V. Achak Deng's *What is the What* (2006) and ex-child soldier's I. Beah's *A Long Way Gone* (2007). This paper will focus instead on Sri Lanka – a country from which, in spite of the quasi-institutionalized use of children in an almost three-decade-long undeclared war, only a few narratives have engaged with the topic – with the aim to reflect on the portrayals they provide and on the possible reasons behind such reticence.

Although only sporadically covered by the news, the conflict between the national government and the Liberation Tigers of Tamil Eelam fighting for a separate state in the north has been prominent on fact sheets regarding the use of children in warfare. Post-independence ethnic tensions climaxed in July 1983, when the killing of 13 Sinhalese soldiers provoked mob attacks against the Tamils resulting in thousands of people being killed or fleeing to find shelter in refugee camps. The episode marked the beginning of a real war that – among suicide bombings, army assaults, tens of thousands of civilians killed, displaced or abducted – went on until a final army offensive was announced to have wiped out the Tamil Tigers in May 2009. UN data recorded in 2006 and 2007³ ex-

² Among others, D. Rosen, *Armies of the Young* (2005), Charles London, *One Day the Soldiers Came: Voices of Children in War* (2007); Michael Wessells, *Child Soldiers: From Violence to Protection* (2009); P. Eichstaedt, *First Kill Your Family: Child Soldiers of Uganda and the Lord's Resistance Army* (2009).

³ “Working Group on Enforced or Involuntary Disappearances Concludes Eighty-First Session” (United Nations press release, HR/07/44, March 22, 2007, retrievable at <http://www.unhchr.ch/huricane/hurricane.nsf/view01/7601FF7596243906C12572A7002D0348?opendocument>), Human Rights Watch states “In 2006 the UN Working Group transmitted more cases of ‘disappearances’ as urgent appeals to the Sri Lankan government than to any other country in the world. At the conclusion of its session in March 2007, the UN Working Group again expressed “deep concern that

posed Sri Lanka as the country with the highest number of “forced disappearances” in the world, which, combined with torture being resorted to on both fronts, created an atmosphere of generalized fear and mistrust.

While several writers have engaged with the topic of the war and its consequences – M. Ondaatje, R. Gunesekera, S. Selvadurai, R. Tearne, V. Ganeshanathan to name but a few – the particular aspect of children’s involvement is largely neglected. One exception – and until a short time ago the most explicit rendering in English of local child soldiers – was Carl Muller’s short story “Monsters and Monstrosities” (hereafter *Me&M*), one of the various instances of moral disease illustrated in the collection *All God’s Children* (2004). Escaping from a camp run by the Tigers, four boys reach a Sinhalese army group where the suspicion that they might be wearing explosive belts or be part of an LTTE diversionary trick slowly gives way to incredulity when the boys start telling their stories. Further interrogated by officers who do not know what to do with them, the boys finally learn that they are going to be taken to Puttalam: “Sinhalese guards, Sinhalese soldiers, Sinhalese people who hate us for all we have done. Some day they will rise and kill us. They have already killed boys like us in Bandarawela” (*Me&M*: 136). Feeling doomed, during transportation in the back of a lorry they kill themselves with a knife one of them managed to hide. The plot is thin, but the story succeeds in providing in just a few pages plenty of information about the recruiting procedures of the LTTE, the way the boys are brainwashed and sent on combat missions, the fact that Sri Lanka has “hundreds upon hundreds of child soldiers as part of armed opposition groups” (*Me&M*: 135). Facts seem at times to be forced upon the reader rather than harmoniously woven into the text, but this might be justified by the writer’s urge to shake consciences in an attempt to “right the nation”, as Muller himself stated in an interview published in *The Island* (Oct. 14, 1998). Although no insight is given into the inner world of the characters – partly a feature of Muller’s, but possibly a stylistic device to suit the immediacy of the action and the characters’ roles – some of the dialogues prompt much broader questions, e.g. the sudden awakening to reality of one of the boys, who asks “Where are the good leaders? Who is there to take good care of the country? What has happened to us? Who made us what we are?” (*Me&M*: 134), or Captain de Silva’s outburst:

the majority of new urgent action cases are regarding alleged disappearances in Sri Lanka.” Human Rights Watch, *Recurring Nightmare: State Responsibility for ‘Disappearances’ and Abductions in Sri Lanka*, March 2008 (accessible at <http://hrw.org/reports/2008/srilanka0308/>).

“The UN has appointed top lawyers to be Chief Prosecutors in War Crimes Tribunals. The LTTE has used children as combatants throughout the conflict. Prabhakaran has put to ridicule all humanitarian laws. He must be put on trial!” (*Me&M*: 135),

which clearly refers to both the adoption of the above-mentioned *Optional Protocol* and to the inclusion of the use of child soldiers in the list of war crimes to be tried by the International Criminal Court which came into being in 2002.

The questions quoted highlight the dramatic changes in warfare, which, as historian P.W. Singer points out, no longer respects the long-held differentiation between warriors and civilians nor grants immunity to the weaker (the old, the infirm, women and children). In WW1 civilian casualties were under 10%, in WW2 almost 50%, now “the overwhelming majority of those killed in conflicts are civilians instead of soldiers”⁴, a direct consequence of tactics such as ethnic cleansing and genocide. Once this distinction is blurred, it is easy for the special status of children to be ignored. Europe has not been alien to this attitude: boys were employed as drummers or feeders of ammunitions as early as the 17th and 18th centuries, but they did not fight nor were considered legitimate targets, a “privilege” which started to be undermined when the “Boys of ’99” (i.e. Italian youths who had just turned 18) were sent to the Italian-Austrian frontline in 1917; further weakened by the use of the Hitlerjugend for combat in 1940, children’s supposed exemption suffered a major blow with the development of modern weapons such as the ever-present AK-47, which does not require adult strength or skill to master.

A deeper descent into the experience of a child soldier is provided by the memoir *Gorilla*, written by ex-Tiger Shobasakthi (born Anthony Thasan) in Tamil and published in its English translation in 2008 (hereafter *G* in quotes)⁵. Most of the text, a fictionalized autobiography described by its translator as “autofiction”, is the account of how a *dalit* boy of 15, fed up with his amusing but abusive father and the repressive actions taken by the Sinhalese army, first tries to forget the world by devoting himself to his studies and then, imbued with the rhetoric of liberation of a group of separatists recruiting volunteers in his village, decides to join them, thus moving away from the mindless violence of his father to a violence which at least seems to be serving an ideal. Disillusioned by

⁴ P. W. Singer, *Children at War*, Berkeley, University of California Press, 2006, p. 5.

⁵ I am grateful to the translator, Prof. A. Sivanarayanan, for providing the manuscript from which the quotes are taken, and for sharing ideas and comments.

the psychophysical abuse and the corruption within the movement, Rocky Raj refuses to follow orders and gets thrown out, only to be recaptured and tortured. Eventually he manages to flee the country and ends up living as a refugee in Paris.

Besides offering glimpses of what circumstances may lead a boy to join an armed group, *Gorilla* draws attention to the issue of identity. Similarly to the previously mentioned *What is the What* and *A Long Way Gone* (hereafter *WTTW* and *ALWG*), *Gorilla* illustrates the practices implemented to first deconstruct the novice by severing all links with his/her previous self and family and then shape a new persona. But *Gorilla* also thematizes the frequent need for ex-child soldiers to shed the combat identity and take on new ones, thereby constructing alternative personal histories in order to suit the laws of many asylum-granting countries rejecting refugees who admit to having carried weapons against government forces. Hence the multiple personas at the beginning of the book. As the translator wrote in her foreword “When we find out, towards the end, that Rocky Raj is the Anthony Thasan of the petition, we realize that the step-by-step story he laid out in his petition is a fabrication” (2008: iii).

According to a study on war-induced trauma “[t]he reasons why children become fighters can be categorized into push and pull factors”⁶, the former being war stressors (constant threat to life, death of family members, lack of food, round ups, displacement, etc.) that increase the likelihood for children and youths to become soldiers. Moreover, measures such as the Prevention of Terrorism Act (1978, made permanent in 1982) which allowed for long detention without any trial, torture and “disappearances” might have led the younger to feel that by becoming fighters they could set things right. Another aspect highlighted in the study, i.e., the fact that for the lower castes joining an armed group becomes a way out of the rigid Hindu society, finds its literary counterpart in *Gorilla*, where the protagonist is well aware that, as a *dalit*, his chances in life are even more limited.

In the days when the Movements began to enter Kunjan Fields, like in other places people joined various groups according to their caste. Or were made to join that way.

⁶ D. Somasundaram, *Child soldiers: understanding the context*, “British Medical Journal”, 2002; 324:1268.

When the Movements began to execute the public as 'enemies of society,' like in other villages, in Kunjan Fields too, the first to be killed was a panchama, a dalit. (G: 1)

Pull factors, instead, affect children who "because of their age, immaturity, curiosity, and love for adventure [...] are susceptible to 'Pied Piper' enticement through a variety of psychological methods"⁷ which belong to the array of nationalistic tools, i.e. weapons and combat gear, military funerals, the myth of fallen heroes, social stigma on those who fail to adhere to the movement, special benefits for conscripts, propaganda stories.

The revolutionary groups go from village to village and hold propaganda meetings. This has been a great success for the liberation movement, for in the past few months, many young people have signed up for training. (G: 7)

Part of the breaking of children, especially those who are forcibly recruited, follows some sort of common ritual which is reported not only in the texts mentioned, but also as the ordeal undergone by Vikram, a Tamil orphan adopted by a rich Sinhalese gentleman in R. Tearne's *Mosquito* (2008) and his fellow trainee Gopal. It usually begins with witnessing the beating, raping or killing of one or more members of the family or even having to kill them themselves. Excruciating pain mixes with a poisonous perception of the weakness and humiliation of those who were supposed to protect the children, especially fathers, thus destroying their reference figures and creating the need for new, stronger ones. The ensuing trauma, the sense of guilt and the awareness that there is no family to go back to, either because of extermination or from fear of not being accepted anymore, often create an inevitable bond with the recruiting force:

"It wasn't like your family. *Your family* died. Mine didn't want me."

"[...] This is my home now. I wouldn't want to go back to my village. We were forced to pour petrol on the cattle there, and set fire to them. So after that I could never return."

"You went back to your village?" asked Vikram.

"Oh yes. I had to. It was important that it was my own village. It was my initiation ceremony. Otherwise they told me I would not be able to join the Leopard Brigade. You have to show you don't care about anything! Your family, your village, anything from the past." (M: 141)

⁷ D. Somasundaram, work cited, p. 1269.

Desensitization continues with brainwashing: either front accumulates gruesome details so as to demonize the enemy, thereby instilling the idea that annihilation is the only answer:

The lieutenant went on for almost an hour, describing how rebels had cut off the heads of some people's family members and made them watch, burned entire villages along with their inhabitants, forced sons to have intercourse with their mothers, hacked newly born babies in half because they cried too much... until he was sure that he had mentioned all the ways the rebels had hurt every person in the gathering. "They have lost everything that makes them human. They do not deserve to live. That is why we must kill every single one of them. Think of destroying a great evil." (*ALWG*: 108)

Similarly, revolutionary forces deploy the same kind of rhetoric that fires nationalism by generating a shared sense of a superior mission, righteousness and pride:

The minute they enter the training camp, the new liberation fighters become used to the reality of the idea of Tamil Eelam. From the beginning they are given a tough training in handling weapons and fighting in dangerous situations. 'After a thorough training, we will start engaging in a continuous series of guerilla attacks and thereby move towards the path of a people's revolution,' said Sri Sabarathnam, the leader of the Tamil Eelam Liberation Organization (TELO). (*G*: 7)

Indoctrination is accompanied by abuse, extreme punishment, witnessing violence inflicted on others and being obliged to inflict it in turn:

Was it only the teachers who beat him? The five boys who had gone in before Rocky Raj were now standing around with bandages around their bleeding extremities. They too beat Rocky Raj. (*G*: 15)

The trainees are renamed, sometimes on the basis of individual traits: "My nickname was 'Green Snake', because I would situate myself in the most advantageous and sneaky position and would take out a whole village from under the tiniest scrub without being noticed" (*ALWG*: 144), sometimes as part of a collective baptism:

Rocky Raj had thought hard about the name he would wish to assume within the Movement and had brought it down to three choices: The first

name was Sangiliyan, the second Arafat, and the third Nethaji. But finally, he decided upon Arafat.

In quick order, the one in charge looked out at the assembly and announced that they were going to name them with the Movement names.... Well, there were two trainers who were walking between two rows, naming one person on the right and the other on the left in a swift fashion. There didn't seem to be any thought put in the process. [...] Though however carelessly the ones in charge came up with new names, there was a connection of sorts between the right hand name and the left hand one.

Reagan – Jimmycarter (G: 12)

Although renamed Sanjay, Rocky Raj ends up being called “Gorilla” after his father, thus being prevented from eluding the oppressive paternal figure; this episode acquires greater significance in that it prefigures his later inability to claim his real name, which, according to Shobasakthi is the condition of the Sri Lankan Tamil refugee in the West.

Renaming, which also appears in Muller's short story (“They named me Pilot,” Jeyaraj said. We were all given names. Thiaga is ‘Knockout’ and Tavam is ‘Ranger’ and Sinna is ‘Chopper’.”, *M&M*: 132) seems to be part of the kind of degradation needed to turn a man into an animal referred to by Sartre in his preface to *The Wretched of the Earth* (1963), while the title echoes the monstrosities Sartre sees in the sub-human condition of the colonized who are at one with the rest of humanity yet set apart, and the monsters whose creation allowed the European to become a man by contrast. Othering works by creating an evil double which demands repression while making children instrumental to the cause, inferior fighters whose abundance makes them disposable as assault waves preceding the attack by more skilled soldiers, or as mine detectors and suicide bombers. Conditioning is reinforced by social structure – the Tigers developed a network of schools, orphanages to use as reservoirs, celebrations in honour of the martyrs and financial support for the families of dead volunteers – but it is also achieved through the use of drugs, often lethal mixtures of gunpowder and cocaine directly put into circulation through incisions in the skin which are then filled and covered. Besides strengthening the bond through addiction, drugs allow the new persona to take over unbridled and to engage in actions from which even a conditioned mind might still refrain. Ownership is sometimes inscribed on the bodies by branding (Sudan) especially for those later sold as slaves, or by carving acronyms such as RUF (Revolutionary United Front, in Sierra Leone) on the recruits, thus not only scarring them for

life, but also imprisoning them in their newly created masks: "... escaping with the carving of the rebels' initials was asking for death, as soldiers would kill you without any questions and militant civilians would do the same." (*ALWG*: 24). But if not on the skin, scarred they are nonetheless: personal suffering in training and fighting compounded by the collective trauma following the destruction of communities, and especially of family units, which traditionally would come together to face a threat and provide support and protection, results in deep psychological damage. The fighter's persona cannot be grown out of: "Vikram hadn't been a child soldier for long but Sugi knew: once a child soldier always a soldier." (*M*: 58), and his/her way of relating to the world has been corrupted:

"At first, when [Vikram] came to live in Sumaner House, he used to kick the walls, treating the house as though it were a person, scuffing the furniture slyly, gouging holes in the doors when no one was looking, and cracking the finicoloured glass into as many lines as he could, without breaking it completely. Torturing the house." (*M*: 57)

A further reflection concerns the way child soldiers are iconized to represent conflicts the West largely ignores, and sometimes funds, and the choice to devote greater space to images of African children than to Asian or Latin American ones. Such portrayals show perhaps the same element of aestheticization that D. Spurr identifies in the image of the starving African child in the arms of the mother '*La Pietà*-style', which is meant to shock and produce pathos, thus becoming "the sign of a sign, removing itself from the reality of starvation as it strives towards iconicity".⁸ Similarly, the hardened boy embracing a Kalashnikov becomes a sign which at the same time hints at and hides the brutality of war, as his power of attraction is such that the wider context is obscured, and with it the dirty dynamics of economic interest, corruption, power and first-world collusion.

As for the above-mentioned paucity of literary representations from/about Sri Lanka, the hypothesis might be advanced that famous expatriate writers who have not been directly involved might not want to be complicit in the production of painful but ultimately reassuring images of a war fought elsewhere. Of the Sri Lankan texts mentioned, *Monsters and Monstrosities* hardly shows any of the irreverent outspokenness of Muller's earlier works, with the Sinhalese soldiers even portrayed as surprised at

⁸ D. Spurr, *The Rhetoric of Empire*, Durham, Duke UP, 1993, p. 52.

the boys' experiences, an element strongly contradicted by the innumerable reports on both the 'Tigers' activity and the national army's past recruitment of minors. But, in fairness to Muller, it must be said that the largely ostracized Burghers⁹ are by now a tiny minority with hardly any political power and criticism against them would largely go unnoticed, while the Sinhalese army is, especially after the celebrated annihilation of the Tigers, a prominent part of the apparatus which rules the country Muller lives in, that same apparatus which has often been accused of silencing voices of dissent through "disappearances" and torture. *Gorilla's* revelations are much more explicit, but the author is coming to terms with his own past from the relative security of Paris.

A country where children are drawn into conflict destroys its own potential for the future, for the model that is passed on is that of war as a structured way of life based on creating exclusionary identities, othering, fear and aggression. This is particularly true in the case of the would-be Tamil nation, whose fighters were actually visible in the community which in turn referred to them through the term *podiyal*, i.e. "our boys". In this way, the nation posits itself as a collective step-parent of sacrificial orphans who, independently of their age, are interpellated as subordinates who are not allowed to grow into maturity and develop their own independence. Thus the "boys" are not endowed with the power to break the pattern, a blind spot which undermines the leading role they seem to play and disempowers the constructive role of adults.

Although minors no longer appear among the ranks of the Sri Lankan army, they might be part of a kind of counterintelligence war via the media: a number of videos on the Internet show children who, allegedly rescued from the brutality of the Tigers, thank army officers and soldiers for their kindness. The fact that the interviewees speak Tamil (unlikely to be understood by the public at large), that the English subtitles are highly praiseful, while the images portraying the rescue look somewhat "staged" might arouse the suspicion that hostilities have turned to the less cruel dimension of video propaganda, thus introducing a subtler and less immediately deplorable instance of exploitation.

The issue of child soldiers is currently receiving attention from various fields of society including academics, who are investigating it from different perspectives that bring together international law, social sciences, psychology, literature and linguistics as shown by the international

⁹ The descendants of mixed unions between Dutch and later Portuguese and English colonizers and local women.

symposium “Marginalized Identities in the Discourse of Justice: Reflections on Children’s Rights” (Turin, May 5 and May 26, 2008). Besides the survey presented in this paper, I am aware that further investigation is needed to analyze other crucial aspects such as the issue of girl soldiers¹⁰, often reduced to sexual slaves torn between hate and love for the children they conceive and repudiated as lost women while their male counterparts are often seen as heroes; or the ‘Tigers’ Baby Brigade, the special training and community reverence for suicide bombers in Sri Lanka’s northeast and, most importantly, the delicate process of rehabilitation of ex-child soldiers and their slow return to community life.

References

- I. Beah, *A Long Way Gone*, London, HarperCollins, 2007
 J. Briggs, *Innocents Lost*, New York, Basic Books, 2005
 D. Eggers, V. Achak Deng, *What is the What*, San Francisco, McSweeney’s, 2006
 F. Fanon, *Les Damnés de la Terre*, preface by Jean Paul Sartre, Paris, La Découverte, Coll. Essais, 1961. [English transl. by C. Farrington, *The Wretched of the Earth*, New York, Grove Weidenfeld, 1963]
 Human Rights Watch, *Recurring Nightmare: State Responsibility for “Disappearances” and Abductions in Sri Lanka*, Vol. 20, No. 2(C), March 2008
 G. Machel, *Impact of Armed Conflict on Children*, UNICEF report, 1996
 C. Muller, *Monsters and Monstrosities*, in *All God’s Children*, Colombo, Vijitha Yapa Publications, 2004, p. 129-136
 C. Muller, “Righting the Nation”, in *The Island*, Oct. 14, 1998
 K. Saro-Wiwa, *Sozaboy. A Novel in Rotten English*, Port Harcourt, Saros International Publishers, 1985
 P. Schonstein Pinnock, *Skyline*, New Africa Books, Claremont, 2000
 Shobasakthi, *Gorilla*, Delhi, Random House, 2008
 P. W. Singer, *Children at War*, Berkeley, University of California Press, 2006
 D. Spurr, *The Rhetoric of Empire*, Durham, Duke UP, 1993
 R. Tearne, *Mosquito*, New York, Europa Editions, 2008

¹⁰ Among the texts on girl soldiers, see C. Keitetsi, *Child Soldier: Fighting for my Life*, Johannesburg, Jacana Media, 2003.; Delia Jarrett-Macauley, *Moses, Citizen and Me*, London, Granta Books, 2005; Yvonne E. Keairns, *The Voices of Girl Child Soldiers*, New York-Geneva, Quaker United Nations Office, 2002.

United Nations, “*Working Group on Enforced or Involuntary Disappearances Concludes Eighty-First Session*” (United Nations press release, HR/07/44, March 22, 2007)

LE “BELLE VERITÀ”.
ALCUNE CONSIDERAZIONI
SULL’USO DELL’EUFEMISMO
NELLA STAMPA ECONOMICA SPECIALIZZATA

Maria Margherita Mattioda

Dalle varie definizioni di eufemismo che, come formalizza la manualistica di retorica e stilistica, è una figura di attenuazione, “*une manière de bien dire les choses, en respectant les bienséances et la sensibilité de l’auditoire*”¹, traspare in filigrana la funzione di travestimento di una realtà sgradevole o difficile da esprimere senza imbarazzare o turbare i propri interlocutori. È evidente che l’eufemismo rappresenta un veicolo comunicativo che entra in gioco nel momento in cui diventa necessario attenuare una verità particolarmente scomoda o ardua da trasmettere, tanto che è preferibile ricorrere a una parola ritenuta maggiormente favorevole anziché ad un’espressione che potrebbe rivelarsi nefasta. Il rapporto fra eufemismo e verità ci pare, quindi, essere di tipo qualitativo: l’espressione eufemistica non evita la rappresentazione del vero, tuttavia modifica la percezione di esso attraverso modalità enunciative di attenuazione che gli conferiscono uno status provvisorio di maggior eleganza e di minor impatto. Come riassume efficacemente P. Paissa,

Se fondant, du moins dans les cas prototypiques, sur un phénomène de partialité désignative ou de saisie référentielle minimale, qui tend à donner une dénomination en retrait, en deçà de la réalité du référent, l’euphémisme produit, sur le plan de la signification, une série d’effets qui vont de l’adoucissement des idées jusqu’à la véritable manipulation des concepts².

Un approccio lessicale e semantico della nozione mette in evidenza un’oscillazione costante di questo procedimento retorico-stilistico fra una pura sostituzione di significanti e un calcolato camuffamento di significati in una gamma ampiamente sfruttata sia in ambito politico, al fine di

¹ J.-J. ROBRIEUX, *Éléments de rhétorique et d’argumentation*, Paris, Dunod, 1993, p. 68.

² P. PAISSA, *Préface*, in *Euphémismes et stratégies d’atténuation du dire*, coordonné par R. DRUETTA, P. PAISSA, “Synergies Italie”, numéro spécial 2009, p. 6.

mantenere formalmente il linguaggio sul piano *politically correct*, sia in ambito economico, strettamente correlato alla sfera socio-politica, dove spesso la neutralizzazione formale dà luogo a quello che potremmo definire 'eufemismo economico'³. Proprio quest'ultimo sarà oggetto privilegiato di indagine in questo lavoro che intende presentare alcune considerazioni sulla mediatizzazione delle strategie di attenuazione nel settore economico a partire da un corpus di stampa specializzata francese, con particolare riferimento alla rivista *Alternatives Economiques*⁴. La scelta di una pubblicazione specializzata nel settore economico, che sostiene una linea editoriale di indipendenza dai poteri forti, ci permette di ipotizzare un'azione discorsiva tesa alla ricerca della verità nascosta dalle 'belle parole' che si esplica mediante riformulazione e esplicitazione di eufemismi largamente in uso nell'attualità e variamente ripresi dal discorso mediatico. Come è noto, la stampa svolge una funzione di mediazione fra le differenti istanze enunciative che vanno dalla "parole décisionnelle et manipulative" del mondo politico alla "parole savante" degli esperti alla "parole citoyenne" del mondo civile⁵ per cui l'informazione non risulta mai fotografia del reale, ma riflesso di quest'ultimo allo specchio della rappresentazione pubblica. Ritroviamo tale convergenza discorsiva nella stampa economica specializzata, la quale, adottando una terminologia specialistica di vario grado, intende determinare il suo posizionamento all'interno di un circuito di specialisti e, al contempo, soddisfare la propria vocazione universalistica attraverso procedimenti di volgarizzazione e di didattizzazione dei discorsi specializzati. Se i termini economici in quanto tali dovrebbero possedere caratteristiche semantiche e lessicali specifiche⁶, ciò nondimeno con la circolazione mediatica essi subiscono contaminazioni diverse tendendo quindi verso l'opacità e allontanandosi dal semplice spazio denotativo⁷. Gli eufemismi economici costituiscono i derivati di un proce-

³ Con eufemismo economico intendiamo la terminologia impiantata in ambito economico e derivata da procedimenti formali di tipo eufemistico. Rimandiamo per ulteriori precisazioni al nostro lavoro M.M. MATTIODA, *Euphémismes et atténuation du dire dans la presse économique spécialisée: l'exemple du domaine de l'emploi*, in *Euphémismes et stratégies d'atténuation du dire*, cit., p. 73-83.

⁴ Si tratta di una pubblicazione mensile specializzata nel settore economico, fondata da Denis Clerc, di carattere indipendente. Il nostro corpus è stato tratto dagli articoli contenuti negli archivi della rivista (CDrom, 11° edizione) che coprono il periodo dal 1993 al 2007.

⁵ P. CHARAUDEAU, *Le discours d'information médiatique*, Paris, Nathan, 1997.

⁶ Cfr. P. LERAT, *Les langues spécialisées*, Paris, PUF, 1996.

⁷ Come osserva S. Moirand: "Au gré de ces voyages, énonciativement incontrôlables, les mots spécialisés ou leurs formulations médiatisées gagnent des sens nouveaux, au détriment parfois de leur sens originel, et finissent par fonctionner sous le régime de l'allusion plutôt que celui de la désignation" (S. MOIRAND, *Le discours de la presse quotidienne*, Paris, PUF, 2007, p. 20).

dimento di creazione terminologica piuttosto produttivo⁸; in quanto tali possono essere considerati tecnicismi, benché si pongano ad un livello più elevato di ambiguità che li rende maggiormente spendibili nella comunicazione mediatica, anche se di più complessa interpretazione. La necessità di stemperare argomenti tabù (denaro, fiscalità, ecc.) e situazioni di conflitto (licenziamenti, scontri fra parti sociali, fallimenti, crisi, ecc.) induce l'uso di termini attenuati in grado di mitigare le realtà problematiche, senza venir meno al dovere di informare in modo obiettivo e veritiero che dovrebbe essere proprio della stampa. Tuttavia, come osserva Bourdieu, nel momento in cui quest'ultima riflette la parola dei poteri decisionali, il discorso informativo modula il proprio effetto di verità e veicola dei “*non dits*” e dei “*presque suggérés*” mediante strumenti linguistici e discorsivi che svolgono quasi un'azione metalinguistica e possono essere in certo qual modo classificati come metalogismi¹⁰. Al fine di mostrare l'uso consapevole di tecnicismi ipocriti, per distanziarli e prendere una posizione avveduta nei confronti di possibili manipolazioni del linguaggio, ponendosi quindi come istanza enunciativa critica e istruttiva, interessata a orientare i propri lettori attraverso giudizi valutativi, le *Alternatives Economiques* propongono all'interno dei loro articoli una forma di modalizzazione che Krieg-Planque definisce “*jugement d'euphémisation*”. Si tratta di modalità discorsive che designano esplicitamente i termini eufemistici e tentano di ristabilire un corretto rapporto tra usi lessicali e verità: “*le jugement d'euphémisation relève prioritairement du champ de la non coïncidence entre les mots et les choses, et, à l'intérieur de ce champ, de la représentation du défaut de la nomination*”¹¹. Nel corpus da noi analizzato, il ricorso a tale precisazione pare essere relativo soprattutto alla parola altrui, ovvero a frammenti discorsivi esterni, appartenenti all'universo socio-economico di riferimento, riferiti, citati e mediati in ottica informativa-valutativa. In tal senso, la rivista si propone come voce dichiarante la denominazione im-

⁸ Per la descrizione della lingua dell'economia si rimanda a D. FLOUZAT OSMONT D'AMILLY, M. PELE, *La langue de l'économie*, in AA.VV., *Histoire de la langue française (1945-2000)*, Paris, CNRS, 2000, p. 491-501; C. RESCHE, *Equivocal economic terms or terminology revisited*, in *Meta*, XLIV, 4, 1999, p. 617-632; J. BINON, S. VERLINDE, J. VAN DYCK, A. BERTELS, DAFA, *Dictionnaire d'apprentissage du français des affaires*, Paris, Didier, 2000. Si veda, inoltre, B. MARIS, *Petits principes de la langue de bois économique*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2008.

⁹ Cfr. P. BOURDIEU, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001.

¹⁰ “Pour constater le métalogisme, il faut en outre s'assurer que les signes ne donnent pas du référent une description fidèle.[...] Le métalogisme ne fait que transgresser la relation 'normale' entre le concept et la chose signifiée” (J. DUBOIS et alii, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, p. 125-132).

¹¹ A. KRIEG-PLANQUE, *Souligner l'euphémisme : opération savante ou acte d'engagement ? Analyse du “jugement d'euphémisation” dans le discours politique*, in “Semen”, n. 17, 2004, pp. 59-79, <http://semen.revues.org/document2351.html>.

propria o falsamente garbata di referenti che necessitano di un linguaggio più diretto e veritiero. Ne derivano alcuni enunciati in cui è sottolineato l'uso dell'eufemismo nel discorso mediante segni grafici di distanziamento dalla parola citata, come nel caso del composto ossimorico *discrimination positive* a cui fa seguito l'enumerazione dei suoi svariati sinonimi attenuativi:

De nombreux auteurs ou acteurs politiques refusent d'utiliser l'expression "discrimination positive" [...] La plupart des textes juridiques internationaux ou nationaux préfèrent ainsi *recourir à des euphémismes comme "mesures temporaires spéciales", "action positive", "affirmative action" ou "programmes d'accès à l'égalité"*. (AE, *Qu'est-ce que la discrimination positive ?*, n. 232, 1-2005)

e della forma perifrastica *catégories moins bien loties* che permette di eludere la forma più concisa, ma socialmente connotata *pauvres* :

Il faudrait aussi s'interroger sur les formes de la pauvreté dans les pays de l'Est. Sous le régime communiste, la pauvreté y était occultée. Le pouvoir soviétique *utilisait l'euphémisme de "catégories moins bien loties"* pour en parler. (AE, *La pauvreté au Sud et à l'Est*, n. 236, 5-2005)

In altri casi, la dichiarazione eufemistica può essere inscritta fra le figure di aggiunta¹², ovvero quale elemento parentetico o quale proposizione incisa, sia per marcare l'inserimento della soggettività nell'informazione trasmessa, sia per fornire un supplemento informativo ritenuto mancante al lettore:

Bien entendu, comme *il est difficile – c'est un euphémisme – de vivre avec un revenu net mensuel de l'ordre de 1 800 francs*, bon nombre de ces salariés n'acceptent ce travail que faute de mieux et dans l'attente d'autre chose. (AE, *Temps partiel : une stratégie d'entreprise*, n. 153, 11-1997)

Les Douanes traitent les départements et territoires d'outre-mer (DOM-TOM) comme faisant partie du "reste du monde" (*d'où l'utilisation de cet euphémisme plutôt que le terme "étranger"*). (AE, *Commerce extérieur : des comptes à dormir debout*, n. 141, 10-1996)

Tali elementi paiono, quindi, inserirsi in quel "continuum dont les pôles sont constitués d'une part par le commentaire subjectif et d'autre part par le transco-

¹² "L'ajout, figure de réponse au manque rencontré dans le dire, l'ajout élément paradoxal d'un dehors-dedans, d'un corps étranger cousu au corps de base..." J. AUTHIER-REVUZ, M.C. LALA, *Avant-propos*, in *Figures de l'ajout. Phrase, texte, écriture*, par J. AUTHIER-REVUZ et M.C. LALA, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 11.

dage d'un terme ou l'explicitation d'une donnée”¹³ e delinearli come strumenti metalinguistici essenziali per una comunicazione oggettiva e veritiera. *Alternatives économiques*, ponendosi come osservatore e interprete dei fenomeni economici, si propone quale mediatore linguistico-culturale nel senso espresso da Krieg-Planque, cioè manifesta la volontà di tradurre in modo chiaro quelle realtà che l'altro designa in modo approssimativo e edulcorato, quale “*instance qui explicite le propos d'autrui*”¹⁴. Pur tuttavia, è possibile aggiungere che tali enunciati non sono solo il frutto di una funzione giornalistica che prevede la semplificazione e la rivelazione di possibili sottintesi o impliciti discorsivi, ma anche il risultato di un atteggiamento più polemico, di contestazione nei confronti di una parola pubblica troppo carica di ambiguità e troppo debole dal punto di vista designativo. Numerosi sono gli esempi che si possono trarre dal sottosectore lavoro/impiego, in quanto proprio in tale contesto i termini sembrano essere conati per mantenere una certa pax sociale e per stemperare il più possibile le situazioni di scontro. Gli eufemismi permettono così di mitigare i licenziamenti (es. *plan de restructuration, compression des effectifs, sorties de l'emploi*), le crisi aziendali (es. *redressement des entreprises, amélioration de la compétitivité, délocalisation*), il precariato (es. *sécurisation des parcours professionnels, flexibilité, formes particulières d'emploi*), spesso sovvertendo i termini del problema attraverso la manipolazione del linguaggio sul piano della connotazione:

La chute du nombre de salariés, le dégraissage ou la délocalisation sont présentés au mieux comme des maux nécessaires, plus souvent comme la preuve même d'une bonne gestion. (AE, *Réconcilier les entreprises avec les Français*, n. 239, 9-2005)

Il riconoscimento del procedimento eufemistico consente all'istanza mediatica di intervenire sull'oggetto della rappresentazione sia in qualità di moderatore di un messaggio ritenuto non aderente al vero, sia in qualità di delatore di modalità espressive distorte dalle logiche designative dei vari attori economici. L'intervento assiologico si manifesta nell'individuazione di neologismi :

¹³I. BEHR, “*La tendance (+2,2%) est toujours positive*” *A propos des ajouts parenthétiques dans des textes de presse à contenu économique*, in I. BEHR, D. HENTSCHEL, M. KAUFFMANN, A. KERN (éds), *Langue, économie, entreprise. Le travail des mots*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 165.

¹⁴A. KRIEG-PLANQUE, *Souligner l'euphémisme*, cit.

Il est au moins, estime l'auteur, l'amorce d'un nouveau rapport salarial qui, sous couvert de "flexicurité" risque fort de généraliser la "flexiprécarité". Une analyse critique, mais sans doute réaliste. (AE, *L'intérim*, n. 258, 5-2007)

ma anche in rapporto a rideterminazioni semantiche del lessico comune:

Lorsque la réduction est obtenue, c'est en échange de contreparties sur l'aménagement (c'est-à-dire la flexibilisation) des temps de travail et d'engagements de modération salariale. (AE, *La négociation collective et l'emploi*, n. 71, 1-2007)

o di termini specializzati :

la "réallocation des emplois", c'est-à-dire à l'amaigrissement de certaines entreprises et (à) la création ou (au) développement d'autres en fonction des modifications ou des transformations de la demande. (AE, *Le marché du travail est-il trop rigide ?*, n. 72, 4-2007)

Esso autorizza a mettere in discussione una certa terminologia politico-economica 'cuscinetto' :

On les appelle les "formes particulières d'emploi". Il s'agit d'emplois temporaires : stages (mal) rémunérés, contrats à durée déterminée, missions d'intérim. Mais aussi d'emplois à temps partiel. (AE, *De plus en plus des travailleurs-chômeurs*, n. 70, 10-2006)

a mostrare la distorsione di certe strategie attenuative attraverso un sorta di *défigement* fraseologico:

Il s'agit donc de remettre en place une politique d'emploi - dans laquelle la réduction du temps de travail retrouverait tout son rôle, dont on sait qu'il a été "assoupli", c'est-à-dire interrompu. (AE, *La pauvreté est d'abord salariale*, n. 237, 6-2005)

così come pare denunciare ironicamente certe pratiche ormai consuete nel mondo del lavoro che tendono ad essere verbalizzate in modo più informale e con toni apparentemente smorzati¹⁵:

A sa grande surprise, le responsable n'a aucun grief particulier à son encontre. Il lui fait simplement comprendre que, vu le poste occupé et son niveau de salaire, il "n'intéresse plus l'entreprise". Les formalités de départ sont,

¹⁵Cfr. M. D'ASCENZO, *La crisi cambia le "lettere" per i licenziamenti*, in *Il Sole 24 ore*, 12-11-2008.

elles, réduites au minimum. (AE, *Insertion/exclusion : les individus dans la tourmente*, n. 27, 1-1996)

Sia che si tratti di riformulare in termini appropriati e veritieri una realtà designata imperfettamente o di denunciare la volontà altrui di nominare in modo errato, le *Alternatives Economiques* non solo registrano l'uso dell'eufemismo nel linguaggio economico quale procedimento di creazione terminologica più o meno specializzata, ma si pongono in modo critico nei confronti di un linguaggio marcato da modalità attenuative, svolgendo al contempo una sorta di vigilanza su certi usi manipolatori della parola dotta. In tal senso, la rivista inserisce all'interno del discorso mediatico strategie di smascheramento di termini tecnici o pseudo-tecnici ritenuti non aderenti al vero, ponendosi così in una linea discorsiva che pare indicare una certa preoccupazione per la ricerca della verità velata da forme lessicali assimilabili a vere e proprie forme di silenzio¹⁶.

¹⁶ "Si le langage implique le silence, celui-ci est le non-dit intérieur du langage. Ce n'est pas le néant, ce n'est pas le vide sans histoire. C'est le silence signifiant." (E. ORLANDI, *Les formes du silence*, Edition des Cendres, Paris, 1996, p. 22).

ALLA RICERCA DELLE FONTI
DEL *GEÓLIER DE SOI-MÊME*
DI THOMAS CORNEILLE

Monica Pavesio

Il *Geólier de soi-même*, composto dal più giovane dei fratelli Corneille nel 1655, è uno degli adattamenti francesi secenteschi di *comedias* spagnole che ha ottenuto il più grande e duraturo successo¹. È anche una delle commedie burlesche francesi che Molière, come direttore di compagnia, ha più frequentemente portato in scena, in alternanza con le sue creazioni². Eppure la commedia è stata erroneamente relegata nel calderone delle *comédies à l'espagnole* e tacciata di una mediocrità che mal si accorda con il successo di pubblico ottenuto.

Noi ci accingiamo oggi ad analizzare l'efficace lavoro di riscrittura del meno celebre dei fratelli Corneille, evidenziandone i rapporti con la fonte spagnola, l'*Alcaide de sí mismo* di Calderón de la Barca, ed individuando una possibile fonte italiana che spiegherebbe alcuni degli apporti comici introdotti dal giovane drammaturgo al suo modello.

Genesis, rappresentazione, pubblicazione

Il *Geólier de soi-même* nasce, come abbiamo detto, nel 1655³, come adattamento dell'*Alcaide de sí mismo* di Calderón. Thomas scrive la sua *pièce* per

¹ Fra il 1681 ed il 1700 fu portata in scena 117 volte alla *Comédie Française* e fu rappresentata per tutto il Settecento. Il successo è attestato anche dalla traduzione olandese del 1678 ad opera di Pieter Van Geleyn, da quella italiana di Adimari pubblicata nel 1681 (si veda M. G. PROFETI, *Calderón in Italia: Il carceriere di se medesimo*, in EAD., *Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 139-155) e di Salvi nel 1699 (si veda F. GIUNTINI, *I drammi per musica di Antonio Salvi*, Bologna, Il Mulino, 1994).

² Secondo il catalogo di La Grange, ben 17 volte fra il 1659 ed il 1662. Vedi *Archives de la Comédie Française. Registre La Grange (1658-1685)*, ed. S. CHEVALIER, Genève, Minkoff, 1972.

³ La commedia, stampata a Parigi nel 1656 da Guillaume de Luynes, è stata pubblicata in edizione moderna insieme a quella di Scarron in *Le Geólier de soy-mesme 1656/ Thomas Corneille. Le Gardien de soy*

il teatro del *Marais*, mentre, sulle scene del teatro parigino concorrente, *l'Hôtel de Bourgogne*, viene rappresentata da alcuni mesi la commedia di Scarron, il *Gardien de soi-même*, con protagonista il *farceur* Claude Deschamps, sieur de Villiers, nel ruolo del servo protagonista Filipin.

Si tratta di una concorrenza voluta fra le due commedie, che seguono lo stesso modello calderoniano, dato che il teatro del *Marais* paga generosamente Thomas Corneille affinché scriva, molto velocemente, una commedia simile a quella di Scarron, per la *vedette* del *Marais*, il grande Julien Bedeau, detto Jodelet⁴.

Nel XVII secolo, il lavoro degli imitatori francesi del teatro spagnolo del *Siglo de Oro*, particolarmente fecondo nel ventennio che va dal 1640 al 1660⁵, tende generalmente ad ottenere il maggior successo con il minimo sforzo, e non esclude, quindi, colpi bassi e concorrenza sleale fra i drammaturghi nella scelta dei soggetti da adattare. Non stupisce dunque constatare che i due drammaturghi avevano già rivaleggiato fra loro un anno prima, nel 1654, quando si era scatenata una vera e propria *querelle*, con protagonisti Thomas, Scarron e l'abate di Boisrobert, per la rappresentazione simultanea di ben tre adattamenti della stessa *comedia* spagnola di Rojas Zorilla, *Obligado y ofendido y gorrón de Salamanca*. Grazie alle sue conoscenze nei salotti preziosi parigini, Thomas Corneille, pur componendo la sua commedia per ultimo, aveva avuto la meglio su Scarron ed aveva visto la sua *pièce* *Les illustres ennemis* trionfare sulle altre due⁶.

Ormai conscio delle sue capacità ed avviato verso il successo, il giovane drammaturgo si accinge a comporre il *Geôlier de soi-même*, ritornando su uno degli autori spagnoli da lui preferiti, Calderón, del quale aveva già adattato parti di *Casa con dos puertas* nella sua prima commedia *Les engagements du hasard* e *El astrólogo fingido* in *Le feint astrologue*. Capace di grande velocità di scrittura, Thomas riesce ad ultimare ed a far rappresentare la sua commedia per la riapertura del *Marais* nell'aprile del 1655, mentre la *pièce* di Scarron era ancora rappresentata all'*Hôtel de Bourgogne*⁷. Il successo

mesme 1655/ Paul Scarron, Introduction et notes par E. MONTET, préface de G. FORESTIER, Toulouse, Société de littérature Classiques, Paris, Diffusion Klincksieck, 1995. Cito da questa edizione.

⁴ S.W. DEIERKAUF-HOLSBOER, *Le Théâtre du Marais*, Paris, Nizet, 1958, vol. 2, p. 86.

⁵ A. CIORANESCU, *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983.

⁶ M. PAVESIO, *L'onore spagnolo nel teatro francese secentesco: il caso singolare del triplice adattamento teatrale di Obligados y ofendidos y gorrón de Salamanca di Rojas Zorilla, (Boisrobert, Scarron, Thomas Corneille)*, in AA.VV., *Il tema dell'onore nel teatro barocco in Europa*, a cura di A. Roncaglia, M. Spiga, A. Stäuble, Firenze, Cesati, 2004, pp. 203-218.

⁷ S.W. DEIERKAUF-HOLSBOER, *Le Théâtre du Marais*, cit., vol. 2, p. 86.

della commedia del giovane Corneille fu immediato e, come abbiamo visto, grande e duraturo.

La fonte spagnola

A differenza delle altre due *comedias* calderoniane adattate da Thomas Corneille, l'*Alcaide de sí mismo* è una *comedia de figurón*, ossia un sotto-genere comico della *comedia*, nel quale, all'interno di un intreccio romanzesco simile a quello della *comedia de capa y espada*, il personaggio comico, il *figurón* appunto, occupa il ruolo primario⁸. La *comedia de figurón* si distingue quindi dalla *comedia de capa y espada*, per l'ampio spazio dato al personaggio ridicolo, che non è più, come accadeva al *gracioso*, legato in maniera indissolubile al suo padrone, ma gode di maggiore libertà.

Scritta intorno al 1636 e pubblicata ad Alcalá nel 1651, la *comedia* presenta una serie di situazioni codificate tipiche del sistema drammatico calderoniano. Federico, innamorato ricambiato dell'infanta di Napoli Margarita, ha ucciso, mascherato in un duello, il nipote del Re di Napoli. Scappa, quindi, spogliandosi delle armi per non essere riconosciuto, e si rifugia, sotto mentite spoglie, nel castello di Miraflor, accolto da Elena, sorella del cavaliere ucciso. Il contadino Benito, avendo trovato ed indossato per caso le armi abbandonate da Federico durante la fuga, viene arrestato dall'esercito del Re di Napoli, che lo scambia per il principe in fuga, e portato al castello. Qui verrà posto sotto la tutela di Federico che diviene così il carceriere di se stesso. Il *quiproquo* iniziale originerà una serie di vicende comiche legate all'incapacità di Benito ad assumere il ruolo del principe e saranno Federico stesso, sotto mentite spoglie, il suo servo e la sua promessa sposa Margarita ad appoggiare lo scambio di identità. La situazione si risolverà solo con l'arrivo al castello del fratello di Federico, l'infante di Sicilia, e con il riconoscimento finale dello scambio.

⁸ Sulla parola *figurón* e sulla genesi del personaggio si veda: J. R. LANOT, *Para una sociología del figurón*, in AA.VV., *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, CNRS, 1981, pp. 131-148. Alcuni critici ritengono l'*Alcaide* una *comedia palatina* o *palaciega*, vista la sua ambientazione in un ambiente di corte (E. NAGY, *La parodia y la sátira en El alcaide de sí mismo de P. Calderón de la Barca*, in "Romanische Forschungen", 83 (1971), pp. 201-219). La critica cerca da anni di proporre una classificazione delle *comedias* secondo criteri strutturali, tematici o genetici, classificazione che, vista la vastità e la disomogeneità della produzione teatrale del *Siglo de Oro*, per ora non è arrivata a stabilire una tassonomia coerente e unificata. In Francia, comunque, furono adattate quasi esclusivamente *comedias de capa y espada, de figurón e palatinas*. Ossia *comedias* a prevalenza comica, con finale felice.

Nel passaggio in Francia si perdono, innanzitutto, una serie di caratteristiche fondamentali della *comedia* di Calderón: la simbologia iniziale, che vedeva il protagonista cadere da cavallo, come nel ben più noto esordio della *Vida es sueño*, i meccanismi della falsa apparenza che assillano Benito, i temi del doppio e del labirinto. Ed in entrambi gli adattamenti francesi di Scarron e di Thomas Corneille prevale una chiara semplificazione che spoglia la materia dalle sue valenze simboliche tipicamente spagnole e quindi non comprensibili per il pubblico francese. Ciò che arriva sui palcoscenici parigini è dunque la pura materia diegetica, che viene cucita addosso ai due principali attori dell'epoca, le due *vedette* Philipin e Jodelet. E non a caso il sottotitolo del testo di Thomas Corneille, *Jodelet prince*, si andrà sostituendo a quello con cui l'autore aveva battezzato la sua *comedia*, *Le geôlier de soi-même*, traduzione del titolo della *comedia* spagnola.

Il focalizzare l'attenzione sul personaggio comico delle *comedias*, adattando la materia spagnola all'attore francese protagonista, era una scelta per altro comune ad altre commedie della metà del Seicento. Fu proprio Scarron il primo a scrivere, nel 1643, una *pièce* per l'attore comico Jodelet, *Jodelet ou le maître valet*, adattamento di una *comedia* di Rojas Zorilla, ed a creare il nuovo sistema drammatico della commedia burlesca. Stupisce quindi che, dodici anni dopo, il maestro del genere burlesco, nel riproporre un rifacimento che aveva le stesse caratteristiche delle sue commedie precedenti⁹, incorra in un insuccesso clamoroso.

Basta confrontare, d'altra parte, le carriere drammatiche di Scarron e di Thomas Corneille, per trovare le ragioni dell'insuccesso del primo e del successo del secondo.

Scarron si trova in un periodo di difficoltà economiche e di disagi fisici: si è schierato contro Mazzarino durante la Fronda, e ha dunque difficoltà a trovare un protettore. È isolato, e quando il suo amico Pellisson, lo presenta al ministro Fouquet, nuovo protettore delle arti e delle lettere, e gli fa attribuire una pensione, compone velocemente il *Gardien de soi-même*, per poterla dedicare all'illustre mecenate. La *pièce* fu scritta in fretta ed alcuni critici attribuiscono il suo insuccesso alla trascuratezza della composizione. Anche Thomas Corneille scriveva, però, velocemente, e la trascuratezza nella composizione è uno dei difetti caratteristici della maggior parte delle *comédies à l'espagnole* di questo periodo. Abbiamo evidenziato d'altra parte, in apertura, come il clima di concorrenza fosse spietato fra gli adattatori, e come ci fosse una forte rivalità fra i drammaturghi.

⁹ Tutte riunite e presentate da V. Sternberg nella recente edizione critica del teatro di P. SCARRON, *Théâtre complet*, Paris, Champion, 2009.

Le cause dell'insuccesso di Scarron sono da ricercarsi maggiormente, a mio parere, nella ripetitività di uno schema che non evolve e che si deteriora. Scarron ripropone, infatti, fino alla fine della sua carriera di autore comico nel 1657 con *La Fausse apparence*, sempre lo stesso procedimento che lo aveva portato, nel 1643, al successo con *Jodelet ou le maître valet*. Le sue opere si iscrivono nella prospettiva della farsa, che confronta ed oppone l'alto e il basso e mette in ridicolo i valori tradizionali cavallereschi e dell'onore, tipicamente spagnoli. Se però nella sua prima commedia gli interventi del personaggio comico erano mescolati all'intreccio amoroso e cavalleresco, nel *Gardien* questo connubio viene a mancare e gli interventi dell'eroe burlesco si presentano, rispetto all'intreccio d'amore che forma la trama dell'opera, come intermezzi scollegati, che rallentano ulteriormente un soggetto che già nella fonte spagnola peccava di eccessiva staticità.

Il *Geôlier de soi-même* si situa invece in un momento strategico della carriera di Thomas Corneille e rappresenta il raggiungimento di doti tali che permetteranno al giovane drammaturgo di consacrarsi al genere della tragedia. Anche Thomas, come Scarron, focalizza la sua attenzione su Benito e lo rende non più un semplice pretesto alla creazione di situazioni comiche, ma il punto di partenza dell'azione, nonché il principale motore fino allo scioglimento finale, ma il giovane Corneille, rendendosi conto di uno dei grandi difetti della maggior parte delle *comédies à l'espagnole*, – la dissonanza fra un intrigo romanzesco e alcune scene comiche accessorie – cerca di porvi rimedio, fondendo il comico e l'azione.

Per dare unità alla commedia, affida a Jodelet tutta la parte comica della vicenda eliminando, a differenza di Scarron, gli altri personaggi comici calderoniani. Rende poi il protagonista più originale: Jodelet è infatti uno stravagante che, a differenza di Benito e di Filipin, non subisce il ruolo di "principe", ma prende subito coscienza della situazione che si è venuta a creare e cerca di trarne vantaggio. Fin dal ritrovamento delle armi del principe, il suo è uno scambio cosciente: indossare la superba armatura trovata nei cespugli, per Jodelet significa giocare a fare il gentiluomo, sbalordire i suoi compagni, conquistare qualche bella dama. Quando si sentirà in pericolo, sarà lui stesso a voler interrompere quello che fin dall'origine concepisce come un gioco. Come ha constatato Reynier, il primo biografo di Thomas Corneille, "ne manquant pas de sang froid, [Jodelet] reste, grâce à son aplomb, à la hauteur de son étonnante fortune; fort avisé avec cela,

capable de calcul, il cache sous son apparente rondeur une finesse un peu narquoise¹⁰”.

Jodelet è dunque molto diverso dal Filipin di Scarron, che rimane, per tutta la commedia, inebetito ed impaurito davanti alle stranezze che gli accadono e che, nemmeno nel finale si rende conto di essere stato vittima di uno stratagemma. Non è solo il pretesto per mettere in atto la comicità verbale, ma è un elemento indispensabile alla struttura ed all'equilibrio della commedia che ripropone, pur senza la complessa simbologia calderoniana, alcuni dei temi tipici del teatro barocco, ossia l'opposizione costante fra tragico e comico, fra nobiltà e stravaganza, fra essere e apparire, ed una retorica del travestimento che Forestier ha elogiato¹¹.

Nel *Geôlier* l'azione è motivata da una costante tensione tra l'essere e l'apparire, fra il mantenimento dell'illusione e la possibilità che venga svelata. A differenza del *Gardien*, i personaggi di Thomas sono da sempre consapevoli della vera identità di Jodelet e del principe, visto che l'opposizione fra il loro rango sociale – ricordiamo che Jodelet è un *valet*, un servo, e non un *figurón*, figura che non esiste nel sistema drammatico francese – è netta ed incolmabile.

Sembra limitativo affermare a questo punto, con Eméline¹², la completa discendenza di questo *valet* dal *gracioso*. I tratti che abbiamo elencato lo differenziano dal suo corrispettivo spagnolo Benito, al quale semmai sembra ispirarsi il servo di Scarron. E mi sembra altrettanto limitativa la conclusione a cui arriva il critico francese, secondo la quale, benché Jodelet si trovi direttamente inserito nell'azione, resta comunque “fort éloigné du fourbe”.

Certo non ha le caratteristiche del *fourbe* di Molière, ed in esso predominano ancora la codardia ed il ridicolo, ma una certa audacia ed un accenno di spirito d'iniziativa si iniziano ad intravedere. Eméline sottolinea che tutta la vicenda del *Geôlier* si basa su uno scambio di ruoli in cui Jodelet finisce suo malgrado, indossando un'armatura abbandonata; dal monologo comico che, al ritrovamento dell'armatura, Jodelet rivolge a sé stesso e poi ad un interlocutore invisibile, in cui si interroga sui pro ed i contro dell'avventura che si accinge a vivere, mi sembra invece emergere una sua chiara consapevolezza:

¹⁰ G. REYNIER, *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 208.

¹¹ G. FORESTIER, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988, p. 272.

¹² J. EMELINA, *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, PUG, 1975, p. 150.

Or sus, examinons un peu les accidents
Qui peuvent m'arriver malgré nous et nos dents,
Songeons aux questions que l'on me pourrait faire.
"Votre équipage est beau". Je le sais bien, Compère.
"Il vous sied à ravir". Je l'ai fait faire exprès.
"Il vous coûte beaucoup?". Je prends peu garde aux frais.
"Quel en est l'ouvrier?". Il vient de Moscovie.
"Vous le portez souvent?". Quand il m'en prend envie.
"Vous allez au Tournoi?". Nous y prendrons partie.
"Vous venez d'assez loin? D'où?". D'où je suis parti (I, 5).

Queste parole, che non si trovano nel modello spagnolo né nell'adattamento di Scarron, mettono in luce una presa di coscienza del personaggio, che perdurerà sino alla conclusione, quando, come abbiamo detto, sarà lui stesso a porre fine ad un'avventura che può rivelarsi pericolosa:

Ma tête? Quel abus!
Soit Prince qui voudra, mais je ne le suis plus (IV, 5),

ed a giustificare il suo comportamento:

J'en ai senti long-temps remords de conscience;
Mais enfin je songeais à prendre patience
Et puisqu'on m'y forçait, je m'étais résolu
A vouloir être Prince autant qu'on l'eut voulu.
J'entrais en goût, ma table était fort bien garnie.... (V, 7).

Una possibile fonte italiana

Nello studio di Eméline sui *valets* nel teatro comico francese ed in altri studi sull'argomento¹³, si tende generalmente ad opporre un servo francese derivante dal *gracioso* spagnolo ad un'altra tipologia di servo, che trae ispirazione invece dal servo della commedia dell'arte italiana, lo zanni. Questo secondo tipo di servo comparirebbe in Francia a partire dalla

¹³ K. SCHOELL, *Le personnage du gracioso et ses successeurs français*, in AA.VV., *L'âge d'or de l'influence espagnole*, a cura di Ch. Mazouer, Mont de Marsan, Ed, Interuniversitaires, 1991, pp. 269-285; C. DUMAS, *Du gracioso espagnol au valet comique: contribution à la comparaison de deux dramaturgies (1610-1660)*, Paris, Champion, 2004.

metà degli anni '50, con le prime commedie di Molière, adattate da commedie italiane.

Ho messo in luce, in alcuni lavori precedenti dedicati al teatro di Thomas Corneille e di d'Ouville¹⁴, il primo imitatore francese di *comedias de capa y espada*, che la distinzione non è così netta. Gli adattatori francesi di opere spagnole, poiché riprendono contemporaneamente alle *comedias* anche commedie italiane, creano una tipologia nuova di servi, che si situa a metà strada fra il *gracioso* e lo *zanni*, e che può avere, a seconda delle commedie, caratteristiche più accentuate dell'uno o dell'altro.

Nella *pièce* di Thomas Corneille oggetto del nostro studio, Jodelet ha alcuni tratti del personaggio comico spagnolo, come la codardia e l'amore per il buon cibo, ma ha perso la passività di quest'ultimo, per acquistare una centralità ed un maggiore spirito di iniziativa che sono tipici del servo italiano della commedia dell'arte.

Gli italiani avevano preceduto i francesi nell'adattamento della *comedia* spagnola ed a Napoli, fin dagli anni '20, una buona parte del repertorio spagnolo fu utilizzato dalle *troupes* dei commedianti dell'arte. Dopo aver aggiunto alla materia ispanica alcuni elementi della loro tradizione comica, i commedianti esportarono le loro produzioni in Francia, dove ottennero un gran successo, molto prima dell'epoca di Molière. Gli attori italiani recitarono il loro repertorio regolarmente a partire dal 1639 e fino al 1647 e poi, dopo la Fronda, la loro presenza è attestata in Francia dal 1653 al 1655 e dal 1658 al 1659. La *troupe* che si reca in Francia è la compagnia dei Fedeli, composta da attori carismatici e dalle spiccate individualità, come Brigida Bianchi (Aurelia), Domenico Locatelli (Trivellino), Marc'Antonio Romagnesi (Orazio) e soprattutto Tiberio Fiorilli (Scaramuccia)¹⁵.

Nel 1655, quindi, anno della rappresentazione dei due adattamenti francesi dell'*Alcaide*, anche gli *Italiens* sono presenti a Parigi e recitano al Petit Bourbon. Basta leggere le *Gazettes* dell'epoca per rendersi conto del loro successo e della loro popolarità, tanto che Mazzarino progetta di formare una *troupe* stabile dell'arte a Parigi, progetto che, come si sa, an-

¹⁴ M. PAVESIO, *Calderón in Francia. Ispanismo ed italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Alessandria, dell'Orso, 2000; EAD., *Una commedia dell'arte italiana tra le fonti del Don César d'Avalos di Thomas Corneille*, in "Franco Italica", 19-20 (2001), pp. 181-195; EAD., *Les adaptations théâtrales espagnoles et italiennes d'Antoine Le Métel d'Ouville* in AA.VV., *Langues et identités culturelles dans l'Europe des XVIe et XVIIe siècles*, a cura di M. S. Ortola e M. Roig Miranda, Nancy, Université Nancy 2, 2005, vol. 2, pp. 255-271; EAD., *L'intermediazione della commedia dell'arte nel passaggio in Francia di alcuni intrecci del teatro spagnolo seicentesco: il caso di Les engagements du hasard (1657) e di Dom César d'Avalos (1674) di Thomas Corneille*, in "Horizonte", 10 (2007), pp. 57-69.

¹⁵ Sulle *tournées* dei Fedeli in Francia si veda, per esempio, V. SCOTT, *The commedia dell'arte in Paris 1644-1697*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1990.

drà a buon fine nel 1660, quando i commedianti italiani divideranno il Petit Bourbon con Molière, che, rientrato nella capitale un anno prima, aveva assunto nella sua *troupe* proprio l'attore protagonista della commedia di Thomas Corneille, Julien Bedeau, detto Jodelet, la cui morte nel 1660 interromperà quella che avrebbe potuto essere una proficua collaborazione fra i due attori.

Vista la natura improvvisata degli spettacoli delle compagnie dell'arte, costruiti su un canovaccio a soggetto, che si accontentava di riportare solo sommariamente la trama della vicenda portata in scena, oggi non conosciamo il repertorio delle *troupes* di queste *tournées* francesi. Il tema del travestimento del servo in principe era comunque uno dei soggetti privilegiati delle compagnie dell'arte, che basavano il loro successo sui lazzi e sulle acrobazie del servo.

Tra i tanti scenari italiani dedicati allo scambio di ruoli – *Il finto principe*, *Il nuovo finto principe*, *Il finto re*, per citarne alcuni – solo uno, *Guardia di se stesso*, contenuto nello *Zibaldone* di scenari conservato presso la Biblioteca nazionale di Napoli¹⁶, deriva senza ombra di dubbio dall'*Alcaide* calderoniano¹⁷. Si tratta in effetti di un adattamento molto preciso della *comedia*, con Pulcinella nei panni di Benito, che mette in luce lo scambio proficuo fra il teatro spagnolo ed il teatro italiano nella Napoli secentesca. Le somiglianze di alcune parti di questo scenario con un canovaccio italo-francese, *Arlecchino creduto principe*, di Domenico Biancolelli, l'Arlecchino della *troupe* stabile di commedianti dell'arte fissatasi a Parigi a partire dal 1660, provano la circolazione dei soggetti fra le differenti compagnie ed evidenziano come alcuni elementi comici dell'*Alcaide* siano stati incorporati all'interno dei repertori dell'arte.

Delia Gambelli, nell'introduzione alla sua edizione critica dello *Scenario* di Biancolelli¹⁸, primo repertorio esistente dei canovacci delle *troupes* italiane in Francia, tradotto in francese nel Settecento da Gueullette, mette in evidenza gli stretti rapporti fra il soggetto francese ed i canovacci italiani imbastiti sullo scambio di ruoli fra un servo ed un principe. Non cita

¹⁶ Gli zibaldoni di Napoli sono stati pubblicati in un'edizione bilingue italiana ed inglese: *The commedia dell'arte in Naples*, edizione italiana a cura di F. COTTICELLI, Boston, Scarecrow Press, 2001. *Guardia di se stesso* si trova alle pp. 488-491. Anche gli altri tre scenari indicati sono all'interno degli zibaldoni napoletani; canovacci con titoli molto simili come *Il creduto Principe*, *Il finto principe*, *Pulcinella finto principe*, *Il villano creduto principe* si trovano nelle raccolte delle biblioteche di Roma e Modena.

¹⁷ L'analisi del canovaccio si trova in N. D'ANTUONO, *El repertorio calderoniano de la commedia dell'arte* in AA.VV., *Studia Aurea*, a cura di Arellano, Pinillas, Serralta, Vitse, vol. II, *Teatro*, Toulouse Pamplona, Eurograf, 1996, pp. 141-149.

¹⁸ D. GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi. Lo Scenario di Domenico Biancolelli*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 325. Cito da questa edizione il canovaccio *Arlecchino creduto principe*, pp. 329-335.

somiglianze con *Guardia di se stesso*, l'adattamento napoletano dell'*Alcaide*, ma sottolinea a più riprese la difficoltà nella ricostruzione delle filiazioni, dovuta alla natura frammentaria dello scenario di Biancolelli, che presenta solo le parti con Arlecchino protagonista.

Personalmente credo che in *Arlecchino creduto principe* siano confluiti anche alcuni dei lazzi contenuti in *Guardia di se stesso*. La richiesta di Policinella, vestito da principe, di un piatto di maccheroni e di un capezzale per dormire è presente, per esempio, anche nello scenario di Biancolelli, dove Arlecchino, oltre ai maccheroni, domanda una lunga lista comica di cibi. In una scena successiva del canovaccio francese, Arlecchino si trova in prigione con un guardiano, – situazione alla base di *Guardia di se stesso* – e successivamente si presenta in scena con due principesse, cugine tra loro, come le protagoniste dello scenario napoletano adattato dall'*Alcaide*.

Queste somiglianze – minime, ma dobbiamo ricordare l'esiguità del canovaccio di Biancolelli, che è un semplice promemoria per l'attore protagonista – servono a provare l'arrivo in Francia, all'interno dei repertori dell'arte, della vicenda calderoniana e mi permettono, a questo punto, il confronto fra la *pièce* di Thomas Corneille ed il canovaccio di Biancolelli, redatto intorno al 1667, ma sicuramente precedente, essendo l'attestazione scritta della lunga tradizione orale della commedia dell'arte.

D'altra parte le caratteristiche del Jodelet di Thomas Corneille elencate in precedenza lo avvicinano all'Arlecchino di Biancolelli sotto più di un aspetto: entrambi conducono il gioco fino alla fine; entrambi chiedono una sedia nel momento in cui entrano a palazzo¹⁹; entrambi amano i piaceri della tavola e trovano l'occasione per soddisfare le loro inclinazioni, chiedendo da bere e da mangiare²⁰; entrambi vogliono far impiccare i loro consiglieri²¹; entrambi promettono al loro scudiero di ricompensarlo con l'attribuzione di cariche improbabili²². Tutti i personaggi, in entram-

¹⁹ Nel canovaccio, la sedia permette ad Arlecchino la messa in scena di una serie di lazzi: “je leur ordonne de m'apporter un fauteuil; en voulant m'asseoir, je le renverse et leur dis: “Aidez vostre Prince à se relever”, ensuite je tombe par devant” (p. 331). Nella commedia di Thomas Corneille, la richiesta di Jodelet: “Une chaise, quelqu'un, je suis las, depeschez”(II, 5) ha probabilmente lo stesso scopo.

²⁰ Nella commedia francese Jodelet, oltre al cibo e al vino, chiede, come nel canovaccio napoletano un letto comodo, per riposarsi “Ce lit que j'aperçois a-t'il la plume molle?” (III, 3).

²¹ Nel canovaccio, Arlecchino vuole far impiccare il suo carceriere: “Mais fais bien attention – lui dis-je – que, si tu me gagnes à ce jeu-là, je te feray pendre” (p. 333). Nella commedia, Jodelet ha la stessa attitudine: “Si mon pouvoir de Prince un peu loin peut s'étendre, / Allez, consolez-vous, je vous ferai tous pendre (...). Un Prince n'a-t-il pas pouvoir de pendaison?” (II, 6).

²² Nel canovaccio: “J'appelle le Docteur et je luy dis de m'aller chercher une ville et de me l'apporter, que j'en fais present à mon ami Bruinello. Le Docteur me respond que c'est apparament le gouvernement d'une ville que je veux lui donner, je luy dis que oui, je lui dresse comi-

be le opere, si lamentano della stravaganza del principe²³.

Non si tratta, a mio avviso, solo di semplici somiglianze strutturali fra il canovaccio e la commedia francese, ma della reinterpretazione da parte di Thomas Corneille di un personaggio codificato del teatro spagnolo, secondo i canoni della commedia dell'arte. Ed a prova di ciò non può non venire in mente la somiglianza fra il sottotitolo della commedia di Thomas, *Jodelet Prince*, ed il titolo del canovaccio *Arlechino creduto principe*, o, in francese, *Arlequin cru Prince*. Era un'usanza tipica dei commedianti dell'arte inserire nel titolo delle proprie opere il nome della *vedette* del loro teatro, lo zanni, ossia, nel caso francese, il personaggio di Arlechino, che otterrà un grande successo in Francia, proprio grazie a Domenico Biancolelli. Questa usanza sembra essere stata ripresa in Francia, dove la maggior parte delle *pièces* con Jodelet contengono nel titolo o nel sottotitolo il nome del servo protagonista.

Conclusione

Thomas Corneille combina dunque in questa commedia la materia spagnola dell'*Alcaide*, dove la presenza del servo era importante, ma non determinante, alle tecniche comiche dei commedianti dell'arte che si basavano sulla comicità dello zanni. Benché resti vicino al modello calderoniano, integra il personaggio comico all'azione e lo rende un elemento indispensabile alla struttura ed all'equilibrio della sua commedia, utilizzando una varietà di toni e di situazioni, che nascono dall'interferenza costante e misurata del burlesco e del romanesco.

Il genere della commedia, molto libero all'inizio degli anni '40, anche perché giudicato inferiore alla tragedia, sta cercando in questo periodo una riabilitazione ed una codificazione, che otterrà successivamente con Molière.

Il confronto fra la struttura del *Geôlier de soi même* e delle prime commedie molieresche mette in evidenza una certa somiglianza: si tratta in effetti di "pièces à vedette", dove la comicità, messa in scena da un per-

quement la patente" (p. 333). Nella commedia: "Aussi je lui promets une Chambellanie. / Mon Ecuyer (...) Que peut valoir par an, / La charge de petit ou de grand Chambellan?" (IV, 4).

²³ Nel canovaccio: "Dans cette scene, Pantalon et le Docteur se plaignent de l'extravagance du Prince" (p. 333); nella commedia, il re, per esempio, afferma: "Mais m'oser allier d'un Prince si brutal / Qu'on ne voit rien en luy qui marque un sang Royal! / Tu ne ignores pas, que son extravagance / M'ayant fait dès l'abord douter de sa naissance, / Je n'ay flatté ses vœux, que pressé du soupçon / Qu'il prit à faux d'un Prince et le rang et le nom?" (V, 4).

sonaggio ridicolo, è mirabilmente fusa nella struttura drammatica. Questa somiglianza è sottolineata dalla messa in scena da parte di Molière del *Geôlier de soi-même*, a cui abbiamo accennato in apertura, e dalla collaborazione fra Molière e l'attore Julien Bedeau, interprete di Jodelet, per il quale, secondo Lancaster²⁴, Molière scrisse il ruolo di Sganarelle, della commedia *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, rappresentata il 28 maggio 1660, ruolo che l'attore non riuscì ad interpretare per l'improvvisa morte avvenuta nel marzo dello stesso anno. Secondo Colette Cosnier²⁵, nonostante la morte di Bedeau, il tipo di Jodelet mantenne intatta la sua forza comica, tanto da servire a Molière come modello nel 1665 per il servo del *Dom Juan* e nel 1668 per Sosie, il servo dell'*Amphitryon*.

Nessuno mette oggi in dubbio la discendenza di *Sganarelle* e del *Dom Juan* dagli scenari della commedia dell'arte, e tutti conoscono l'influsso che ebbe Scaramouche, l'attore italiano Tiberio Fiorilli, sui ruoli dei servitori nelle commedie di Molière. I collegamenti evidenziati fra la commedia burlesca *à l'espagnole* di Thomas Corneille e lo scenario dell'arte di Biancolelli, le analogie fra il personaggio del servo Jodelet, considerato l'erede francese del *gracioso*, ed il servo Arlecchino, nonché le somiglianze fra il *Geôlier de soi-même* e le prime commedie di Molière mettono in luce tuttavia come gli influssi italiano e spagnolo, troppo a lungo studiati come fenomeni separati, si fondano nel modellare la commedia francese del Seicento.

²⁴ H. C. LANCASTER, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimora, J. Hopkins Press, 1929-42, III, 2, p. 20.

²⁵ C. COSNIER, *Jodelet: un acteur du XVIIe siècle devenu un type*, in "Revue d'histoire littéraire de la France", 1962, pp. 329-352.

HISTOIRE ET MÉMOIRES D'UN POÈTE OUBLIÉ, FRANÇOIS-JEAN DAILLANT DE LA TOUCHE

Cristina Trincherio

Il est des hommes de lettres dont la silhouette se perd avec le temps. Il est des époques de turbulences qui estompent leur silhouette. Ainsi va-t-il de François-Jean Daillant de La Touche, dont la postérité n'a retenu que le nom. Poète, conteur, critique, connaisseur de la littérature et de la musique italiennes, son profil se perd dans la foule des intellectuels qui cherchèrent à se frayer un chemin dans la vie culturelle parisienne du XVIII^e siècle. Originaire des Côtes d'Armor, il se mêla aux cercles cultivés et mondains d'avant la Révolution, pourchassant le rêve du succès littéraire. Toutefois, les réussites alternèrent avec les débâcles, et l'indigence causa son éloignement des milieux intellectuels.

Les écrits de Daillant gisent oubliés dans quelques bibliothèques françaises, son nom et sa biographie n'apparaissent que dans les répertoires bio-bibliographiques des écrivains de Bretagne¹. Ce sont donc les archives qui nous racontent sa vie et les documents originaux comme les épistolaires qui permettent aujourd'hui d'en recomposer la biographie et les étapes de son itinéraire d'essayiste, de poète et de conteur. C'est par un corpus de lettres des Fonds Pierre-Louis Ginguené que l'on peut en effet retracer l'itinéraire existentiel et poétique de ce personnage² qui coparta-

¹ P.-J. LEVOT, *Biographie bretonne. Recueil de notices sur tous les Bretons qui se sont fait un nom*, Vannes, 1852, t. I^{er}, p. 485; R. KERVILER, *Répertoire général de Bio-bibliographie bretonne*, Rennes, Plihon et Hervé, 1899, livre I^{er}, t. VI, pp. 245-246. Cf. aussi *Biographie nouvelle des contemporains ou Dictionnaire historique et raisonné de tous les hommes qui, depuis la Révolution française, ont acquis de la célébrité par Arnault, Jay, Joy, Norvins* (Paris, à la Librairie Historique, 1822, t. V, pp. 156-157); *Dictionnaire de Biographie française*, sous la dir. de R. D'AMAT (Paris, Letouzey et Ané, 1961, t. IX, p. 1497); N. T. Le Moyne DES ESSARTS, *Les Siècles littéraires de la France ou Nouveau Dictionnaire historique, critique et bibliographique, de tous les écrivains français, morts et vivants, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle* (Paris, chez l'auteur, imprimeur et libraire, an VIII, t. I^{er}, p. 249); J. S. ERSCH, *La France littéraire, contenant les auteurs français de 1771 à 1796* [1797] (Genève, Slatkine Reprints, 1971, t. I^{er}, pp. 360-361).

² Bibliothèque Nationale de France [BNF]: Mss Nouv. Acq. Fr. 9196, *Collection Ginguené 5. Correspondance*, fol. 79-233; *Lettre de Ginguené à Marmontel*, s. d. [1783], fol. 11-12; Bibliothèque Historique de la Ville de Paris [BHVP], *Collection Parent de Rosan III*, vol XX: *Papiers de Ginguené*, fol. 216-227;

gea la destinée de tant d’auteurs oubliés qui travaillèrent sur la toile de fond d’une vie intellectuelle dominée d’abord par les philosophes et ensuite par les ‘géants’ de l’âge préromantique. Daillant participa en spectateur et en critique aux querelles littéraires et musicales de son époque et fut en contact avec La Harpe, Le Brun, Roucher et Chamfort. Dans son œuvre poétique il se fit l’écho des tendances de son temps; il s’adapta à l’évolution des lettres, en abandonnant le vers pour la prose quand il comprit que la faveur du public allait au roman. Ses lettres restituent sa vie, offrant aussi un aperçu de la vie culturelle parisienne à la fin de l’Ancien Régime. Si l’écrit nous enseigne qu’un épistolier n’est jamais une exposition objective de faits, mais plutôt le récit filtré par un point de vue et des états d’âme personnels, dans une recherche finalisée à la reconstitution du passé les épistoliers constituent toutefois le canal par lequel nos ancêtres communiquent encore avec nous.

François-Jean Daillant de La Touche naquit à Quintin le 20 novembre 1744, d’une famille de la bonne société locale. Si aucune notice biographique ne fait mention d’une ascendance aristocratique³, Daillant insistait sur ses origines nobles: “Je suis né en Bretagne de parents peu riches, mais très anciens nobles” (BNF, fol. 176). Il s’agirait d’une famille anciennement aristocratique, déchue au XVIII^e siècle, pourtant suffisamment aisée pour lui donner une formation solide.

A l’âge de vingt-quatre ans, l’héritage obtenu de son père le poussa à prendre la route de Paris, animé de beaucoup d’attentes. Dans une lettre de 1808, Daillant rappelait sa situation au moment où il avait quitté la Bretagne: “J’ajouterai (en note) qu’il y a aujourd’hui 40 ans que je suis arrivé à Paris, jeune, riche, possesseur de 9000 livres, ne devant pas un sol dans le monde, et pouvant prétendre à beaucoup de choses” (BHVP, fol. 264v). Entre 1768 et le début des années 80 il plongea dans l’atmosphère effervescente du monde du journalisme, du théâtre et des cercles aristocratiques versaillais et parisiens et se rangea parmi les collaborateurs de “L’Année littéraire” de Fréron⁴, favorisé par une affinité d’idées en matière de politique et de religion. En effet, l’image de Daillant de La Touche qui transparaît des lettres au républicain Ginguéné est celle d’un conservateur hostile à la Révolution, un monarchiste attaché à la mémoire du titre de noblesse possédé par ses aïeux, un catholique respec-

264-298; Bibliothèque de l’Arsenal [BA]: 7054/85: *Recueil d’autographes de la Collection Luzarche. Lettre de Ginguéné à Millin*, s. d. Pour toute citation de ces documents nous garderons l’orthographe originelle.

³ R. KERVILER, *Répertoire général*, cit. p. 245.

⁴ P.-J. LEVOT, *Biographie bretonne*, cit., vol. I, p. 484.

tueux du culte traditionnel qui condamnait les théories des philosophes (BHVP, fol. 266v).

Parallèlement à l'activité de journaliste, Daillant se consacra à la rédaction d'essais de critique littéraire, dont la finesse fut applaudie. En 1769 il publia anonymement un *Éloge de Molière*⁵, dans lequel il tâcha de retracer l'évolution du théâtre français en mettant en relief l'apport de cet auteur⁶. Deux autres essais parurent en 1772, sous le sceau de l'anonymat eux aussi: une *Lettre à M.*** sur un ouvrage intitulé: Essai sur le caractère, les mœurs & l'esprit des Femmes, par M. Thomas* et une *Apologie des Arts, ou Lettre à M. Duclos*⁷.

Le profil de Daillant qui peut être brossé à travers ces informations fragmentaires paraît similaire à celui d'autres jeunes ambitieux qui abandonnèrent leur province natale dans les mêmes années et qui mirent à profit leurs compétences en matière de musique et de littérature pour être recrutés comme précepteurs par des familles nobles de Paris ou Versailles. Cette profession lui donna la possibilité de se faire connaître par des aristocrates qui auraient pu lui accorder une pension en qualité de secrétaire ou en qualité de poète ou d'écrivain. En dépouillant ses lettres on rencontre maintes références à des membres de la cour, dont il évoquait une promesse d'appui. Parmi ces documents, un message témoigne de ses relations avec le duc de Guiche, rapportant la réponse négative de celui-ci à la demande d'une pension:

Ce seroit avec grand plaisir que je solliciterois en votre faveur, Monsieur, si je croyois ce que vous demandez raisonnable. Comment voulez-vous que je demande et obtienne pour vous une pension de 50 louis, vous n'avez encore rien fait qui puisse établir la réputation d'un auteur, ni d'un homme de lettres, et depuis douze ans vous avez passé votre tems à remplir des places qui vous ennuyoient, et que vous avez quittées, et à en solliciter d'autres que vous n'avez pas obtenues? Je doute que ce soit la des titres pour les graces de la Cour, qui sont données comme recompenses. Si vous vous contentez de quelques places honnetes, et que je puisse contribuer à vous en faire avoir une, comptez sur moi, vous me verrez disposé à vous obliger [...] (BNF, fol. 127).

⁵ *Éloge de Molière*, par M. D***, à Paris, chez Prault fils, Libraire, 1769, in-8°, 63 p.

⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁷ *Lettre à M.*** sur un ouvrage intitulé: Essai sur le caractère, les mœurs & l'esprit des Femmes*, par M. Thomas, à Londres, et se trouve à Paris, chez les Marchands de Nouveautés, 1772, in-8°, 80 p.; *Apologie des Arts, ou Lettre à M. Duclos, Secrétaire perpétuel de l'Académie Française*, à Dinan, en Bretagne, à Paris, chez Monory, 1772, in-8°, 25 p.

Vers 1780 Daillant quitta Paris à l'improviste, abandonnant une carrière de critique à peine amorcée, et se refugia dans diverses villes de la France du Nord. Les lettres remontant à cette époque laissent supposer qu'il se trouva dans une situation économique grave qui le vit s'endetter avant d'échapper à ses créanciers, dans une sorte d'exil volontaire. Eloigné de Paris, il évoquait, écœuré, les obstacles rencontrés dans la capitale, où un homme de lettres devait disposer d'une base économique considérable s'il ne voulait pas vivre dans la médiocrité:

Songez que dans cette cloaque la cupidité et l'opulence mettent la médiocrité à contribution, lui refusent, ou lui falsifient les choses nécessaires pour le bonheur, pour l'existence. Moi qui suis garçon et aimant autant que jadis la bonne musique, et la bonne compagnie, je ne voudrais pas, quand même je le pourrais, non je ne voudrais pas faire ce que j'ai fait il y a quelques années, courir à pied du faubourg au marais, pour y diner, et passer 4 ou 5 heures debout comme une borne, étreint, en souffrant, afin d'entendre *Didon*. Paris est le séjour de la fortune; mais l'y trouverez vous? Avez vous ce qu'il faut pour la trouver? (BNF, fol 215).

Ainsi, fut-il obligé d'abandonner le monde où il avait cherché à s'introduire, se contentant de "précepturifier" en province (BNF, fol. 219v): un travail qu'il considérait pénible, sans aucune échappatoire de loisir, loin des attraits de la capitale. Ses lettres laissent transparaître l'ennui de ses journées, faites d'une occupation peu stimulante chez des parvenus aisés mais avarés, dans l'ambiance morne du monde provincial:

Je n'ai ni jeux, ni société, ni conversation, ni promenade, ni ressource d'aucune espèce. Ma pension est cruelle. Des gens plus bourgeois que M. Jourdain, ignorants, vieux, tristes, 5 garçons bruyants, méchants et vicieux, tous les défauts de la lézine et des petits ménages, mauvaise chère pour beaucoup d'argent, voilà ce qui m'attend quand je sors de ma cellule, je voudrais m'y murer comme à la Bastille, je serois moins malheureux (BNF, fol. 85v).

Un jour, l'inspiration poétique arriva: Daillant commença à composer, en suivant la mode de la poésie légère et, vers après vers, il crut apercevoir la possibilité d'entrer dans le monde des lettres. Son premier recueil complété, vint l'heure de prendre contact avec le censeur, de chercher un éditeur, de grappiller l'argent nécessaire à l'impression, de suivre le travail des typographes et, enfin, de chercher des journalistes susceptibles de rédiger un compte rendu qui pût attirer l'attention du public.

En 1783 parurent les *Contes en vers*⁸, volume recueillant une dizaine de récits en vers qui évoquaient, pour le contenu et le ton, les nouvelles du *Décameron*: des histoires offrant aux lecteurs un divertissement léger, basé sur les motifs traditionnels des vices et des défaillances humaines, racontés à travers des allusions voilées et des clin d'œil au public. L'auteur l'expliquait: "[...] les Contes ne sont pas licencieux, ils sont gais, un peu libres, si vous voulez, et c'est tout" (BNF, fol. 88). Le frontispice ne portait que l'indication "Par M***", car encore une fois l'auteur préféra garder l'anonymat. Ginguené fit son possible afin d'obtenir des comptes rendus favorables dans la presse. Une lettre de recommandation à Marmontel témoigne de ses efforts:

J'ai pour compatriote et pour intime ami un homme de mérite rare, mais réduit à un état de fortune qui rend tout ce mérite inutile. Après avoir attendu longtems à Paris la conclusion de plusieurs affaires qui toutes ont manqué successivement, il a été obligé de se retirer dans une ville de province. Il a tâché d'y subsister jusqu'ici en donnant des leçons de belles lettres, d'Italien, etc. [...]. C'est au milieu de cette position si affligeante que mon ami s'est trouvé, à l'âge de 38 ans, un talent pour la poësie qu'il n'avoit pas soupçonné. Il a, pour un coup d'essai, composé un petit recueil de contes qu'il m'a envoyé et que j'ai lus avec autant de plaisir que de surprise. Il a désiré de le faire imprimer, et m'a chargé de me donner pour cela les soins nécessaires [...]. Tant par l'intérêt très vif que je porte à l'auteur, que par intérêt personnel, je désire que la vente aille le mieux possible. Le premier moyen pour cela est une annonce prompte et favorable dans le Journal de Paris et dans le Mercure. J'ai pour le Journal plus d'une porte ouverte: mais pour le Mercure, c'est à vous, M., que je prends la liberté de recourir (BNF, fol. 11v).

Le "Mercure" donna une bonne présentation du recueil, insistant sur les qualités qui "[...] distinguent ce Recueil de la foule d'opuscules frivoles dont nous sommes inondés depuis si long-tems"⁹. Le "Journal de Paris", à son tour, lui consacra un extrait: "M. D***, Auteur de ces Contes, n'est point encore connu dans la Littérature. La plupart des sujets qu'il a traités sont de son invention. Ils ne sont pas tous également heureux; et quelques-uns même ne finissent pas d'une manière satisfaisante: mais en

⁸ *Contes en vers par M. D****, à Amsterdam, et se trouve à Paris, chez les Marchands de Nouveautés, 1783, 143 p., in-8°.

⁹ "Mercure de France, dédié au Roi", 28 juin 1783, p. 193.

général sa narration est assez facile; elle a même souvent de la grâce”¹⁰. Cependant, peu de copies furent vendues.

Daillant ne démordit pas et, pendant qu’on imprimait les *Contes en vers*, prépara un autre recueil, les *Caprices poétiques*. Il s’agissait de poèmes et d’épigrammes dont les sujets et le ton rappelaient les *Contes*: l’auteur y ironisait sur les faiblesses humaines, en choisissant cette fois des formes poétiques brèves, en peignant des situations de la vie réelle à travers quelques coups de pinceau d’un ton amusant et amusé. Daillant y projeta toutes ses aspirations. Dans une belle lettre débordant de réflexions sur sa condition, il ouvrait son cœur, traçant en même temps une espèce d’art poétique:

[...] si j’avois eu une jeunesse moins orageuse, et plus fortunée, si dans les moments de calme j’avois plus donné à l’application, et mons au plaisir, surtout si j’avois lu plutôt le divin Ludovic [Arioste], je crois que j’aurois été poète. Avec une grande imagination, un fonds de sensibilité infinie, et un peu de gout, j’aurois fait des vers. Malheureusement j’ai cru la chose trop difficile. C’est la paresse d’esprit qui me l’a fait croire; mais forcé icy de captiver mon esprit, pour ne pas périr d’ennui, j’ai éprouvé que j’y trouvais ce que j’y voulois bien chercher, et c’est un grand plaisir d’y trouver de beaux vers, car j’ose dire qu’il y en a quelqu’un de bien tournés, parmi ceux que je vous envoie, tel quatrain m’a coûté une journée, même tel vers. Une autre fois j’en ai fait 30, et bien faits, dans une heure, et j’en aurois fait davantage, sans une habitude que nourrit ma paresse d’esprit. Je lis et relis les vers qui précèdent [...], je me persuade (pour me faire illusion, et ne pas travailler) que les vers faits m’inspireront ceux qui doivent les suivre, la raison veut que je me ramène sur le métier, comme le maître fait à son apprentif, mais elle m’y ramène lentement, et par degrés, d’abord je lis 60 vers qui précèdent, ensuite 30, ensuite 10, ensuite je travaille à en faire d’autres. Mais je ne puis vous dire le plaisir que j’y ai trouvé. Il étoit bien grand, et bien nouveau pour moi. Les heures couloient avec une rapidité inconcevable, je les entendis sonner, avec douleur [...].

Je tâche que dans mes vers précis il n’y ait pas un mot qui ne soit un coup de pinceau, une circonstance nécessaire ou agréable. Lorsqu’ainsi j’ai trouvé mes mots bien serrés, bien limés, bien propres, je tâche de leur donner de l’harmonie, un tour naturel, et poétique. Vous me direz si j’ai réussi partout: mais vous applaudirez, j’espère, à certains récits qui n’étoient pas aisés, et qui sont contés brièvement. Vous les verrez marcher vite, et faire, sur leurs circonstances les plus intéressantes, de grandes enjambées. Où je me suis le plus arrêté, ce sont les discours; et je l’ai fait encore pour tâcher

¹⁰ “Journal de Paris”, n. 168, 17 juin 1783, pp. 701-702.

de m'apprendre des maîtres qui en ont usé ainsi, persuadés que lorsqu'un personnage parle selon son caractère et sa situation, il n'ennuye pas... J'ai voulu, mon cher ami, vous envoyer ma poétique avec mes vers, en vous disant ma manière de versifier, et le motif qui m'y a porté (BNF, fol. 154).

Les *Caprices* parurent en 1784¹¹. Cette fois la presse démontra une plus grande attention. "L'Almanach des Muses" fit un éloge de ces "pièces fugitives pleines de naturel, de grâce et de facilité"¹² et le "Journal de Paris" proposa une analyse détaillée: "Les poésies fugitives tombent tous les jours de plus en plus dans le discrédit, et jamais on n'a fait autant de vers de ce genre, jamais on n'en a tant imprimé. Ces Caprices poétiques nous paroissent cependant devoir échapper à la proscription; 1° parce que le titre leur convient et que ces petites Pièces ont l'air d'avoir été véritablement inspirées par le Caprice; 2° parce qu'un grand nombre d'elles ont des cadres agréables; enfin parce qu'elles sont extrêmement variées par le ton et par les sujets. Tantôt ce sont des sentimens vrais et bien exprimés, de jolies descriptions; tantôt des idées un peu libres, de petits Contes, des Epigrammes, rarement des madrigaux et malheureusement quelques mauvais Calembourgs"¹³.

Pourtant, en dépit de l'appréciation favorable, aucun notable ne s'intéressa à lui. Déçu, Daillant préféra abandonner la poésie-badinage et décida de se proposer comme un écrivain capable d'aborder des sujets 'sérieux'. Ce fut ainsi qu'il composa *L'Enfant Prodigue*, "ouvrage grave, avoué hautement, et pour ainsi dire expiatoire de l'autre" (BNF, fol. 88v), un long poème inspiré de la parabole de *L'Enfant Prodigue* réinterprété à sa façon; située à son époque, l'action se déroulait en effet dans la Bretagne qu'il avait quittée, un peu comme s'il fût son enfant prodigue. La publication du poème, en 1785¹⁴, fut pourtant accompagnée de peu d'éloges. "L'Almanach des Muses" le liquida par un commentaire lapidaire: "Histoire usée. Peu de coloris et de détails piquans"¹⁵. Le "Journal de Paris" comparait *L'Enfant Prodigue* aux deux recueils précédents et examinait les points sur lesquels il aurait dû travailler afin d'améliorer son style¹⁶.

¹¹ *Caprices poétiques*, par M. Daillant de la Touche, à Londres; et se trouve à Paris, chez Clousier, Imprimeur-Libraire; chez Guillot, Libraire de Monsieur. Et chez tous les Marchands de Nouveautés, 1789, in-8°, 123 p.

¹² "L'Almanach des Muses", 1785, p. 299.

¹³ "Journal de Paris", n. 188, 6 juillet 1784, p. 803.

¹⁴ *L'Enfant Prodigue, poème en huit chants*, par M. Daillant de la Touche, à Genève; et se trouve à Paris chez Guillot; chez Brunet. Et chez tous les Marchands de Nouveautés, 1785, in-8°, 126 p.

¹⁵ "L'Almanach des Muses", 1786, p. 268.

¹⁶ "Journal de Paris", n. 119, 29 avril 1785, pp. 483-484.

Face à l'énième échec, Daillant abandonna la poésie et choisit de tenter la voie du roman: "La poësie ne va plus [...] io lo so, che l'ho provato" (BNF, fol. 190). Il rédigea donc un bref roman, qui parut en 1785, avec le titre *Kerfolin ou l'étoile. Histoire véritable*¹⁷. Cet ouvrage s'insérait dans la longue série de contes et de romans inspirés de *Candide*: imitations du modèle, suites des aventures du protagoniste, parodies ou bien encore récits relevant de la vogue fertile du conte et du roman anti-philosophiques. Daillant se rattacha à ce courant d'autant plus facilement que cette bataille anti-voltairienne était soutenue avec vigueur par Fréron à travers "L'Année littéraire". Il décrivait son travail comme une lecture agréable: "Le roman est gai, et doit plaire" (BNF, fol. 142v). Mais en fait son intention était de proposer une parodie satirique de *Candide* et, plus en général, des contes porteurs de la culture des Lumières: "J'ai voulu faire un contraste à Candide, qui montre toujours le malheur et la fatalité, j'ai peint les effets de l'étoile, du bonheur, des gens heureux malgré leurs torts et les circonstances" (BNF, fol. 144). Le protagoniste, Siméon Kerfolin, part de sa Bretagne natale pour entreprendre un long voyage de l'Europe à l'Amérique, en passant par l'Inde. Le récit et le schéma des personnages et des actions suivent le modèle du texte voltairien, mais les voyages sont motivés par des raisons bien différentes. Kerfolin se déplace d'Occident en Orient pour satisfaire sa curiosité, bien loin de ressentir les coups du sort et les inquiétudes qui saisissent le naïf Candide face à la souffrance, aux catastrophes, aux injustices. Le profil du héros de Daillant est celui d'un jeune homme paresseux et ambitieux; savant parleur et excellent acteur, il évite la fatigue et le travail, réussissant toujours dans ses entreprises grâce à l'intervention constante de sa bonne étoile, qui le tire d'embarras dans les moments les plus difficiles.

Le roman, paru anonymement et jamais attribué à son auteur, ne lui apporta point de succès. Après ce dernier déboire, l'auteur posa sa plume pendant deux années.

Soudain, une espèce de révélation: Daillant se mit à lire les œuvres du mystique suédois Emmanuel Swedenborg, qui connaissaient un grand succès grâce à de nombreuses traductions à travers toute l'Europe. Il en

¹⁷ *Kerfolin ou l'Étoile. Histoire véritable*, à Amsterdam, et se trouve à Paris, chez Guillot, Libraire de Monsieur, frère du Roi, 1785, in-8°, 124 p. Aucune notice consacrée à Daillant ne lui attribue cet ouvrage. Les catalogues de la BNF et de la British Library de Londres non plus. Pourtant, la correspondance avec Ginguéné permet d'indiquer en lui l'auteur de ce roman anonyme et de reconstituer l'histoire de sa rédaction. Nous renvoyons, sur ce sujet, à notre travail *Un Candide in panni bretoni. Kerfolin ou l'Étoile di Jean-François Daillant de La Touche*, dans *Metamorfosi e Camaleonti. Trasformismi testuali*, a cura di V. Gianolio, Torino, Tirrenia Stampatori, 2001, pp. 81-91.

fut frappé et crut y avoir trouvé ‘la vérité’. Enflammé par cette découverte, il en discourt dans une longue lettre à Ginguené (BNF, fol. 198). Oubliant tout sentiment d’envie envers les amis poètes plus heureux que lui, il crut trouver une explication à son malheur et décida de concentrer ses efforts à l’étude et à la diffusion de l’œuvre du penseur suédois, en ayant aussi l’intuition de l’influence que Swedenborg aurait exercé sur l’histoire des idées. De sa ‘conversion’ vient l’*Abrégé des ouvrages d’Emanuel Swedenborg*. Publié en 1788, il fait de lui l’un des premiers qui, en France, se soient intéressés à ce savant¹⁸. L’*Abrégé* du méconnu Daillant de La Touche attira l’intérêt de nombreux lecteurs entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècles, fascinés par la pensée mystique en général et par Swedenborg en particulier, se situant parmi les lectures qui inspirèrent l’œuvre du premier Balzac¹⁹. Ce fut en fait le seul travail qui lui ait apporté un franc succès et une contrepartie économique satisfaisante grâce à plusieurs rééditions (BHVP, fol. 290-291).

Ensuite, le silence. Un an après l’*Abrégé*, la Révolution éclata et les opinions conservatrices de Daillant suggèrent qu’il se tint éloigné des événements qui se produisaient. Nous le retrouvons en 1808, la scène éditoriale définitivement quittée, dans un état de pauvreté, devant faire face au jour le jour aux créanciers et à la vie de vagabond, pressant ses camarades de jeunesse de lui procurer un poste quelconque. Comme par le passé, Ginguené se démena pour lui trouver un emploi. Parmi les témoignages de son intérêt, une lettre adressée à Aubin-Louis Millin, Conservateur au Cabinet des Médailles, fondateur et directeur du “Magasin encyclopédique”: “Un homme de lettres, mon cher Millin, notre compatriote et mon ancien ami, qui a éprouvé beaucoup de malheurs, et à qui je ne puis en ce moment procurer ni une place ni un travail particulier, sachant que tu es rédacteur en chef d’un journal estimé, et qui exige un assez grand nombre de collaborateurs, désireroit que tu pusses l’y employer utilement” (BA, fol. 7054/85). Amaury Duval réussit à insérer temporairement Daillant dans l’équipe du “*Mercur de France*”, lui confiant la rédaction d’articles sur l’histoire et la culture italiennes.

De la recherche d’un poste stable, Daillant passa ensuite à la quête de l’aumône. Ses dernières lettres nous renvoient l’image d’un homme de

¹⁸ *Abrégé des ouvrages d’Em. Swedenborg, contenant la doctrine de “La nouvelle Jérusalem céleste”, précédé d’un discours où l’on examine la vie de l’auteur, le genre de ses écrits, et leur rapport au temps présent*, par Daillant de la Touche, à Stockholm; et se vend à Strasbourg, chez J.-G. Treuttel, 1788, in-8°, pp. LXX-396.

¹⁹ Cf. *Plagiarism and the Problem of Influence: Pauline Bernheim, Balzac and Swedenborg* (“*Australian Journal of French Studies*”, jan.-avr. 1992, pp. 41-51). M. Hayward y aborde la question du possible plagiat par Balzac de certaines pages de l’*Abrégé* dans *Séraphita*.

lettres déchu après quelques mirages de renommée, épuisé par sa lutte pour la survie mais toujours orgueilleux, repoussant longtemps la perspective d’entrer dans un asile où, finalement, il fut heureux de trouver un accueil. En 1816 il fut admis à l’hôpital de Bicêtre, pour y mourir onze années plus tard. Une période longue et obscure: la silhouette de Daillant se dissout dans ce sinistre bâtiment qui recevait les infirmes, les fous et les gueux qui crevaient dans les rues de Paris. Seuls les registres conservés dans les Archives des Hôpitaux de Paris offrent quelques indications sur ses dernières années. Son nom figure dans le *Registre des entrées (1.4.1811–18.10.1816)*, à côté du mois où il fut admis, février 1816²⁰. Le *Répertoire des entrées (4.4.1811–18.10.1816)* conserve la dernière trace de ce personnage dans une note qui enregistre son identité, son admission à l’hôpital et puis son décès, le reconnaissant officiellement – ironie du sort – comme “hommes de lettres”: “364. François Jean Daillant, homme de lettres, garçon, âgé de 71 ans, natif de Quintin, dépt. des Côtes du Nord, admis en vertu de l’arrêté de Monsieur le Préfet de la Seine. Né le 20 novembre 1744, Mort le 7 janvier 1827”²¹.

²⁰ Archives de l’Assistance Publique – Hôpitaux de Paris, *Registre des entrées (1.4.1811–18.10.1816)*, 1.Q. 2.90, fol. 15v.

²¹ Archives de l’Assistance Publique – Hôpitaux de Paris, *Répertoire des entrées (4.4.1811–18.10.1816)*, 1.Q.1.90, fol. 358v.

VERITÀ INSONDABILI:
STRATEGIE DEL FANTASTICO
IN DINO BUZZATI E JULIO CORTÁZAR

Anna Boccuti

1. *Canone e anticanone del fantastico: Buzzati e Cortázar*

La tradizione del fantastico, come è noto, non ha goduto a tutte le latitudini della stessa fortuna: in Italia, sino alla prima metà del Novecento, essa è infatti stata relegata ai margini del canone dalla preferenza per la rappresentazione di tipo mimetico. Ciò, tuttavia, non ha impedito la proliferazione di testi di letteratura fantastica che in un certo senso proseguono, innovandola, l'eredità del meraviglioso così solida nelle lettere italiane. Il primo a cogliere questa sotterranea vivacità è stato Italo Calvino, le cui riflessioni – formulate in vari scritti critici risalenti agli anni Ottanta del Novecento – costituiscono un inevitabile punto di riferimento per la critica attuale di ambito nazionale e internazionale, ormai da qualche anno intenta a scoprire ed esplorare il fantastico italiano¹.

Questa revisione critica ha portato all'individuazione di un anticanone al quale, secondo Giulio Ferroni², apparterebbero gli autori dediti allo sperimentalismo nelle forme narrative, più disponibili alla commistione di generi e alle incursioni nei territori delle frontiere letterarie – come quelli del fantastico – ed è dunque in questo anticanone che andrebbe si-

¹ Cfr. I.CALVINO, *Il fantastico nella letteratura italiana* (1985) e *Un'antologia di racconti neri* (1984) in ID., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, 2 voll., 2 vol., pp. 1672-1682 e pp. 1689-1695. Fra gli studi più recenti dedicati al fantastico italiano ricordiamo, A. GUIDOTTI, *Surrealismo e fantastico nel Novecento*, Roma, Marzorati-Editalia, 1999; A. MORALES, *Italo Calvino y la literatura fantástica italiana* in AA.VV., *Italia: Literatura, pensamiento y sociedad*, V Jornadas Internacionales de Estudios Italianos, a cura di M. Lamberti, F. Bizzoni, México, Universidad Autónoma de México, 2001, pp. 91-107; AA.VV., *La tentazione del fantastico: narrativa italiana fra 1860 e 1920*, a cura di P. Ihring e F. Wolfzettel, Perugia, Guerra, 2003; F. AMIGONI, *Fantasmî del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.

² Cfr. G. FERRONI, *Sul canone del romanzo del Novecento*, in AA.VV., *Il canone e la biblioteca*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 117-132.

tuato Dino Buzzati, autore difficilmente accomunabile ad altri nel panorama italiano.

Eppure, il riconoscimento di una costellazione nella quale poter collocare lo scrittore bellunese costituisce, a mio avviso, un momento critico fondamentale per poterne illuminare diversamente l'opera grazie alla comparazione con gli autori a lui più affini. A questo scopo, risulta indubbiamente utile guardare anche alle tradizioni letterarie in cui il fantastico si è affermato come uno dei modi di rappresentazione più felici e frequentati, tra le quali spicca nel Novecento quella rioplatense. La scelta non è peregrina: è proprio uno scrittore argentino, il maestro del fantastico Julio Cortázar, a rendere in più occasioni omaggio a Buzzati, contribuendo così a un suo primo riscatto dall'isolamento critico. Cortázar, oltre a includerlo nella lista di autori che Morelli (alter-ego letterario dell'autore argentino nel romanzo *Rayuela* del 1963) sente di dover ringraziare³, cita il bellunese anche nel saggio "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata", indicandolo nella famiglia degli ispiratori del fantastico rioplatense insieme a "Edgar Allan Poe, (...) Beckford, Stevenson, Villiers de l'Isle Adam, el Prosper Mérimée de *La Venus de Ille* y de *Lokis*, 'Saki', Lord Dunsany, Gustav Meyrinck, Ambrose Bierce"⁴.

Cortázar, quindi, inaugura così un processo di fondazione di un canone del fantastico in cui inserisce, senza indugi, il nostro Buzzati, capovolgendone il destino di autore anticanonico a cui la letteratura italiana sembrava averlo relegato.

Al di là di queste pur eloquenti testimonianze, la possibilità di stabilire rapporti di parentela letteraria tra i due autori deriva dall'analisi dei meccanismi del fantastico nelle loro opere; meccanismi che, in testi come quelli analizzati in questo studio, determinano un processo analogo di costruzione del racconto.

In entrambi gli autori, infatti, il fantastico quotidiano caratteristico del Novecento è ottenuto attraverso il ricorso a vuoti "fantastici", forme diverse di reticenza⁵ che contribuiscono ora a rendere labile la causalità fra gli eventi, ora a rivestire di ambiguità e indefinitezza l'intero discorso.

³ J. CORTÁZAR, *Rayuela* (1963), Madrid, Cátedra, 1997, 11a ed., p. 60.

⁴ ID., "Nota sobre lo gótico en el Río de la Plata" (1975) in *Obra crítica*, a cura di S. Sosnowski, Madrid, Santillana, 1994, pp. 77-87, p. 86.

⁵ Ritengo necessario chiarire l'accezione in cui uso la parola reticenza: non mi riferisco alla figura retorica così come compare nei manuali di retorica, cioè nell'interruzione di un discorso già iniziato e poi bruscamente interrotto, segnalato con dei puntini di sospensione, e dunque a livello della frase, ma piuttosto ad un'indeterminatezza semantica o ad ellissi, a volte anche totali, del tema del discorso, ovvero a livello macrotestuale.

Come sottolinea, fra gli altri, Rosalba Campra, ciò che viene taciuto acquista in questi testi ancora più rilevanza di ciò che viene esplicitamente narrato: il non detto, pertanto, non è solo parte di una strategia finalizzata alla creazione di suspense, ma si afferma come il senso stesso del racconto fantastico, che coincide per l'appunto con tali indicibilità e inesplificabilità:

La versione attuale del fantastico pone il problema a un grado più alto: non solo se il fatto che si racconta è fantastico, ma perché questo fatto debba essere considerato fantastico e, ancora, quale sia questo fatto. La domanda fondamentale scivola quindi da “che cosa vuol dire ciò che viene detto” a “che cosa si dice attraverso il non detto”. (...) la trasgressione si esprime attraverso fratture dell'organizzazione dei contenuti, non necessariamente fantastici. In altre parole, la sua [del fantastico] manifestazione si può rintracciare fundamentalmente nel livello sintattico: l'apparizione del fantasma è stata sostituita con l'irrisolvibile mancanza di nessi tra gli elementi della pura realtà.⁶

Buzzati e Cortázar organizzano le ellissi nei loro testi in modo simile, benché le modulazioni del fantastico e la funzione che esso svolge nei racconti dei due autori raggiungano invece esiti diversi. Possiamo anticipare che Cortázar esaspera i postulati del fantastico buzzatiano, mettendo in scena una crisi che è tanto ontologica quanto gnoseologica, di fronte alla quale sembra non esserci via di scampo. A differenza dei personaggi di Buzzati, che contemplan impotenti lo scacco dell'uomo di fronte all'assurdo, spettatori consapevoli della frattura reale/irreale, razionale/irrazionale, i personaggi di Cortázar finiscono per perdere la coscienza di tale frattura ed essere annientati dalla dimensione irrazionale e fantastica, che risulta contigua a quella del reale. Questo è ciò che avviene in “Non aspettavano altro”, di Buzzati, apparso nel volume *Il crollo della Baliverna* (1954)⁷ e “Cefalea” di Cortázar, pubblicato nella raccolta *Bestiario* (1951)⁸, racconti che presentano somiglianze meno ovvie rispetto ad altri nella produzione dei due autori e che, proprio per questo motivo, ritengo più stimolante analizzare in questa sede.

⁶ R. CAMPRA, *Territori della finzione*, Roma, Carocci, 2000, pp. 95-96. Al riguardo si veda pure I. BESSIÈRE, *Logique du récit fantastique*, Paris, Larousse, 1974.

⁷ D. BUZZATI, “Non aspettavano altro”, in *I Sessanta Racconti* (1958), Milano, Mondadori, 1977, 4° ed. (originariamente in ID., *Il crollo della Baliverna*, Milano, Mondadori, 1954), pp. 349-362.

⁸ J. CORTÁZAR, “Cefalea”, *Cuentos Completos*, Madrid, Alfaguara, 1994 (originariamente in ID., *Bestiario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1951), pp. 134-143.

2. “Non aspettavano altro”: la verità mostruosa

La strategia strutturante di “Non aspettavano altro”, come ho anticipato, è quella del silenzio, dell’ambiguità data dall’indefinitezza, elaborata anche a livello del linguaggio, come prova l’uso – ricorrente in Buzzati – di pronomi o sostantivi indefiniti frequenti anche nei titoli dei racconti, per esempio “Qualcosa era successo” o “Una cosa che comincia per elle”⁹.

Il fantastico è infatti costruito sui vuoti e sull’attesa che questi vuoti vengano colmati dallo svolgimento del racconto, ma tale aspettativa viene puntualmente disattesa e gli esiti di tale silenzio protratti sino alle estreme conseguenze, come in “Non aspettavano altro”: nonostante il titolo suggerisca l’inevitabilità degli eventi che hanno luogo nel racconto, le loro cause non sono razionalmente inspiegabili e di fatto non trovano una spiegazione neanche nel finale¹⁰.

Non c’è alcuna ragione logicamente accettabile, infatti, per la serie di catastrofici eventi nei quali sono coinvolti Anna e Antonio, giovane coppia in cerca di refrigerio dal torrido caldo estivo nella cittadina in cui sono di passaggio. Al silenzio subentra una lingua incomprensibile, che rende impenetrabili, tanto ai malcapitati protagonisti come ai lettori, le leggi che reggono la realtà mostruosa del racconto.

L’opposizione tra due spazi, quello dei protagonisti e quello degli “altri” – ovvero, l’IN della normalità, in cui si situano oltre ai protagonisti, anche il narratore e, chiaramente, il lettore e l’ES dell’anormalità mostruosa, secondo il modello lotmaniano –, è tracciata in modo marcato e reiterata nell’intero racconto. Sin dall’inizio, infatti, una serie ridondante di indizi segnala l’ostilità del luogo verso i protagonisti, ma sono gli insiti riferimenti agli sguardi e ai bisbigli da parte degli abitanti del paese a fungere da segnali che preparano l’irruzione dell’anormalità:

Gli sguardi dei presenti erano più che mai concentrati sulla coppia e quando i due giovani si avviarono alla scala per risalire sulla via, il bisbiglio per un istante tacque.¹¹

⁹ Entrambi in D. BUZZATI, *Sessanta*, cit., pp. 255-260 e pp. 101-110, in origine rispettivamente in ID., *Il crollo*, cit., e ID., *I sette messaggeri* (1942). Sulle modalità con vengono ricreate incertezza e suspense al livello linguistico nel discorso buzzatiano, cfr. M.B. MIGNONE, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, Ravenna, Longo, 1981.

¹⁰ Questo racconto può essere assimilato ad altri, nella produzione dello scrittore bellunese, in cui l’evento fantastico scaturisce dall’assurdo logico che sperimentano i protagonisti del racconto, come ad esempio “I sette piani” (*I sette*, cit.) o “Questioni ospedaliere” (*In quel preciso momento*, 1963).

¹¹ D. BUZZATI, “Non aspettavano”, cit., p. 353.

Il bisbiglio viene in un certo senso a sostituirsi alla parola, esso è la parola taciuta che i protagonisti non riescono a sentire e sul cui contenuto è portato a interrogarsi anche il lettore.

La catastrofe narrativa – “quel crack inatteso e inaudito, terribile e definitivo”¹² che, secondo Bonifazi, dopo una lunga tensione dall’andamento crescente, culminerebbe nell’evento fantastico – scoppia quando Anna decide di rinfrescarsi bagnandosi nella fontana, violando così, dapprima inconsapevolmente, poi senza curarsene intenzionalmente, quello che scopriamo essere un implicito divieto di questa comunità.

L’opposizione fra locali e forestieri che organizza il racconto si manifesta in primo luogo attraverso la lingua. Infatti, sia la parlata di Anna che quella di Antonio risuonano di accenti stranieri: basta questa loro alterità per scatenare una vera e propria caccia all’uomo, in cui è la “mostruosità” ad avere la meglio sulla “normalità”. Anna viene coperta da palle di fango lanciate dalle donne sedute attorno alla fontana; Antonio è aggredito, prima solo verbalmente poi anche fisicamente, da un giovane attaccabrighe lì presente. A niente valgono i deboli tentativi di spiegazione dello sfortunato Antonio, che appare anche lui ormai privo di parola:

Qui Antonio intervenne, facendosi largo. Ma come avviene nei momenti di eccessiva emozione, pronunciò parole sconnesse: “Per piacere, per piacere” cominciò “lasciate stare! Che cosa vi ha fatto di male, per piacere... Vi dico che... Sentite... Vi consiglio... Anna, Anna, vieni via subito!”¹³

Così pure, nel momento più acceso dell’aggressione, anche Anna resta muta, incapace di articolare un suono e difendersi:

Un urlo volle uscire dalla ragazza. Non ne venne fuori che il fiato senza suono, una specie di sibilo. Nello spasimo lei abbrancò fulmineamente il bimbetto, scaraventandolo lungo disteso nell’acqua.¹⁴

Da questo momento in poi, la conclusione catastrofica è segnata e, di nuovo, vediamo che è la perdita della lingua a denunciare l’emergere di una mostruosità sinora celata, il passaggio dalla realtà ordinaria all’evento extra-ordinario, annunciato da una spaventosa metamorfosi:

¹² N. BONIFAZI, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, Ravenna, Longo Editore, 1981, p. 160.

¹³ *Ivi*, p. 355.

¹⁴ *Ivi*, p. 357.

Ma ecco si accorse che la gente non parlava più come prima. Fino allora aveva udito intorno parlare il solito dialetto della città, per lui facilmente comprensibile. Adesso, inspiegabilmente, le bocche sembravano gonfiarsi, incesplicando, e ne uscivano parole diverse, di suono rozzo ed informe. Come se dai remoti pozzi delle città fosse venuta su un eco turpe e nera. La scellerata voce dei bassifondi turpi e antichi all'improvviso riviveva, carica di delitti? Egli fu tra stranieri, in una terra lontana e inspiegabile, a lui feroce.¹⁵

In una scena di delirio collettivo, la giovane Anna viene afferrata, trascinata con forza fuori dalla fontana e poi rinchiusa e appesa in una gabbia, esposta al pubblico ludibrio. Gli altri hanno ormai perso ogni aspetto umano, emettono solo grida e incomprensibili grugniti:

“L'abbiamo presa!” spiegò ansimando. “Voleva mmegh n bemb ghh mmmm mmmm!” Anche a lui le parole si intorbidivano in quel tenebroso mugolio.¹⁶

Quelli che vediamo contrapposti sono i nostri protagonisti e delle creature possedute da forze oscure e ancestrali, in cui sembra essere stata annientata la ragione; una massa inferocita dominata da “una forza cupa ed enorme”¹⁷, come viene in più tratti ripetuto nel testo: “Chi sentiva più il caldo? Il pretesto sembrava meraviglioso. Niente ormai tratteneva il buttare fuori il fondo dell'animo: il sozzo carico di male che si tiene dentro per anni e nessuno si accorge di avere”¹⁸.

L'impossibilità di prevedere l'assurdo precipitare degli eventi è segnalata nel testo dalle domande che punteggiano la narrazione e che ripropongono al lettore l'esitazione del protagonista e la sua incapacità di decifrare ciò che accade intorno a lui:

Lo raggiunse, mentre si allontanava, una nuova esplosione di urla: “Alla gabbia!” gli parve che gridassero. Ma forse aveva capito male. Che cosa poteva voler dire?¹⁹

Il motivo della persecuzione resta senza risposta anche alla chiusura del racconto: c'è di fondo una colpa all'origine della tragedia (la determi-

¹⁵ *Ivi*, p. 358.

¹⁶ *Ivi*, p. 359.

¹⁷ *Ivi*, p. 358.

¹⁸ *Ivi*, p. 357.

¹⁹ *Ivi*, p. 358.

nazione di Anna nel prendersi il piacere, bagnandosi nella fontana, nonostante le donne del paese l'avessero ripetutamente diffidata dal farlo) ma, come spesso accade nei racconti di Buzzati, la punizione non è commisurata all'entità della colpa. La leggerezza di Anna è all'origine della rottura di un ordine, un precario equilibrio la cui infrazione porterà al prevalere dell'alterità mostruosa – insita nei nostri simili e quindi forse anche in noi stessi? – che condurrà i protagonisti all'annullamento²⁰.

Senza l'intervento di forze soprannaturali, Anna e Antonio finiscono prigionieri di una volontà inumana, in un altro tempo e senza speranza di salvezza. Così si chiude infatti il racconto:

Nel silenzio che seguì, dal muro del fossato a cui la gabbia appoggiava, proprio in corrispondenza, giunse il tremulo richiamo di un grillo. Cri-cri, pareva si avvicinasse. Attraverso le sbarre, Anna tese adagio verso il grillo una piccola mano tremante, come chiedendo aiuto.²¹

3. "Cefalea": verità insondabili

Come in "Non aspettavano altro", anche in "Cefalea" il racconto si struttura attorno a delle lacune, questa volta di tipo semantico oltre che di informazione, da parte del narratore. I silenzi disseminati nel testo partecipano infatti alla creazione di un'opacità che non permette di inferire cosa stia succedendo ai protagonisti e in quale direzione vadano gli eventi. Di fatto, nel racconto si narrano in maniera dettagliata le occupazioni di un gruppo – a cui appartiene anche la voce narrante – di allevatori di "mancuspias": è questo primo elemento incognito, con cui esordisce il testo ("Cuidamos las mancupias hasta bastante tarde")²², a irradiare un'atmosfera allucinata al resto del racconto²³.

²⁰ Questo racconto risponde pienamente al modello elaborato da S. LAZZARIN, *Modelli e struttura del racconto catastrofico-apocalittico in Buzzati*, in "Italianistica", XXXV, 1 (2006), pp. 105-124.

²¹ *Ivi*, p. 362.

²² J. CORTÁZAR, "Cefalea", cit., p. 134.

²³ Anche in Buzzati si rileva la presenza di animali fantastici, come ad esempio il "colombre" che dà nome al racconto omonimo e alla raccolta in cui è incluso, *Il colombre* (1966). Per evitare l'incontro fatale con questo squalo leggendario – che si dica scelga la propria vittima, l'unica persona a cui esso è visibile, e poi la insegue sino a che non può divorarla – il protagonista è costretto ad una fuga costante, consumando così la propria vita tra ossessioni e paure. Il colombre, tuttavia, piuttosto che svolgere una funzione straniante come le mancupie, conferisce al racconto una dimensione simbolica e allegorica estranea al fantastico cortazariano. La possibilità della lettura allegorica in Buzzati e Cortázar costituisce un altro importante elemento di divergenza tra i due autori, che in quest'occasione non è stato possibile approfondire. Dirò, brevemente, che mentre in Buzzati la dimensione

Le “mancuspie” sono infatti animali d’invenzione, di cui il lettore apprende l’esistenza tramite le parole del narratore, che accenna ripetutamente alle loro caratteristiche fisiche e alla loro indole, fortemente antropomorfizzata:

A las mancuspías madres no les agrada el baño, hay que cuidarla con cuidado de las orejas y las patas, sujetándolas como conejos, (...) eso es lo que queremos para que las sales penetren hasta la piel más delicada.²⁴

En el aire flotan las pelusas de las mancuspías adultas, después de la siesta vamos con tijeras y unas bolsas de caucho al corral (...) las mancuspías necesitan el pelo porque duermen estiradas y carecen de la protección que se dan a sí mismos los animales que se ovillan replegando las patas.²⁵

Tocca all’immaginazione cooperativa di chi legge rimediare a questo vuoto sapientemente costruito, lì dove la presenza di elementi verosimili contribuisce a creare un effetto di realtà, per quanto straniata. Questo straniamento fantastico, inteso come un’infrazione dell’ordine della realtà, è una costante del fantastico cortazariano e non solo: esso instaura una sorta di disorientamento attorno a cui si va costruendo il senso ultimo e inafferrabile del racconto²⁶.

La vita dei protagonisti del racconto è scandita dagli orari legati all’allevamento delle mancuspie: questo provoca una serie di opposizioni a livello della narrazione, prima fra tutte quella tra l’indeterminatezza circa la natura delle mancuspie e la minuziosità nella descrizione delle operazioni di pulizia e alimentazione degli animali:

(...) su cría es un trabajo sutil, necesitado de una precisión incesante y minuciosa. No tenemos porqué abundar, pero esto es un ejemplo: uno de nosotros saca las mancuspías madres de la jaula de invernadero –son las 6.30 a.m.– y las reúne en el corral de pastos secos. Las deja retozar veinte minutos, mientras el otro retira los pichones de las casillas numeradas

allegorica è iscritta nel testo e deve essere decifrata dal lettore per il completamento del senso, in Cortázar è una possibilità del testo ma non una sua necessità. Afferma eloquentemente al riguardo Alazraki: “Es descabellado, entonces, obligarle a decir lo que el texto se niega a decir, obligarlo a una facilidad que lo suprime. Si a veces subrayamos, para definir estos relatos, su carácter de metáforas, es con la salvedad de que estas metáforas aceptan un número indefinido de tenores y los niegan a todos”. J. ALAZRAKI, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1989, p. 177.

²⁴ J. CORTÁZAR, “Cefalea”, cit., p. 136.

²⁵ *Ivi*, p. 137.

²⁶ Sullo straniamento fantastico inteso come rottura nell’ordine della realtà rimando a R. CAMPRA, *Territori*, cit.

donde cada uno tiene su historia clínica, devuelve a su casilla los que exceden los 37°C, y por una manga de hojalata trae el resto a reunirse con sus madres para la lactancia.²⁷

È insistita soprattutto la menzione di orari precisi, scadenze, ripetizioni che finiscono per costituire una routine logorante anche per il narratore e i suoi compagni.

La scadenze e i compiti fissi del resto trovano un contrappunto nella terapia alla quale si sottopongono i protagonisti per curare le tremende cefalee che li colpiscono:

No advertimos el amanecer, hacia las cinco nos abate un sueño sin reposo del que salen nuestras manos a hora fija para llevar los glóbulos a la boca.²⁸

Tutto il testo inoltre è disseminato di termini scientifici di farmaci omeopatici utilizzati per curare, tra le altre cose, cefalee di diversa intensità: *Aconitum*, *Byronia*, *Nux Vomica*, *Camphora Monobromata*, *Natrum Muria-ticum*, *Silica*, *Belladonna*, per citarne solo alcuni. I protagonisti del racconto infatti consultano un manuale di omeopatia per individuare la propria patologia attraverso la descrizione dei sintomi e seguono le prescrizioni in esso raccomandate. Le denominazioni omeopatiche, riportate in latino, sono utilizzate di volta in volta anche per indicare la condizione fisica e lo stato mentale dei personaggi ma, vista la loro oscurità per il lettore comune, esse contribuiscono a rendere sfuggente in più momenti ciò che il testo vuole designare:

Una mujer se enfrenta repentinamente con un perro y comienza a sentirse violentamente mareada. Entonces *aconitum*, y al poco rato sólo queda un mareo dulce, con tendencia a marchar hacia atrás (esto nos ocurrió, pero era un caso de *Byronia*, lo mismo que sentir que nos hundíamos con, o a través de la cama).

El otro, en cambio, es marcadamente *Nux Vomica* (...) Hemos pensado si no será más bien un cuadro de *Phosphorus*, porque además lo aterra el perfume de las flores (...)²⁹

In questo caso, è la strategia del ricorso alla terminologia tecnica, quella usata dal narratore del racconto, a conferire alla narrazione un alone di indeterminatezza: come già con l'invenzione delle mancuspie, i let-

²⁷ *Ivi*, p. 135.

²⁸ *Ivi*, p. 140.

²⁹ *Ivi*, pp. 134-135.

tori privi di nozioni sulle cure omeopatiche non possono indovinare se questa farmacologia esista o meno, però possono intravedere in essa la possibilità di un ordine alternativo a quello della medicina ufficiale e al quale i protagonisti si affidano. Eppure, la quantità d'informazione fornita dal testo non consente al lettore di dominare mai del tutto il significato della narrazione, sempre oscillante tra il detto apertamente, l'appena suggerito, il non detto.

Un altro elemento oggetto di ellissi, perché mai esplicitato dal narratore, è la ragione dello stretto rapporto tra la salute delle mancuspie e quella dei protagonisti, parallelismo che, come già ha ben spiegato Alazraki³⁰, struttura l'intera storia:

Nos parece cada vez más penoso andar, seguir la rutina; sospechamos que una sola noche de desatención sería funesta para las mancuspias, la ruina irreparable de nuestra vida³¹.

In realtà, oggetto di ostinato silenzio è pure il tipo di mercato attorno alle mancuspie, così come il tipo di organizzazione del gruppo, ripetutamente alluso attraverso la formula “uno de nosotros”³², senza che mai sia chiarito neppure chi si cela dietro il pronome di prima persona plurale. Il gruppo si dice addirittura dotato di uno statuto, infranto però dalla fuga di due dei suoi membri.

È questo l'evento che imprime un cambiamento all'interno dell'ordine vigente nel gruppo di allevatori: non solo perché quelli che restano sono soli e isolati, ma anche perché, per la prima volta, viene insinuata (dall'esterno) una relazione tra i malesseri di cui soffrono i protagonisti del racconto e le mancuspie: “(...) en las otras poblaciones se ha difundido el rumor estúpido de que criamos mancuspias y nadie se arrima por medio a enfermedades”³³.

La fuga di Leonor e Chango determina un'agitazione crescente negli animali, che prosegue di pari passo all'intensificarsi delle cefalee. Da questo punto in poi il racconto è segnato dal delirio delle mancuspie, in una netta opposizione fra lo spazio interno abitato dagli allevatori e quello esterno, dove le mancuspie fuggite dalle gabbie girano ormai folli per la fame:

³⁰ “Toda la descripción de la cría de mancuspias es una descripción de las cefaleas, pero no en una relación lógica sino, al contrario, como una violación de esa coherencia a que está sujeta toda comparación”, J. ALAZRAKI, *En busca del unicornio*, cit., p. 150.

³¹ J. CORTÁZAR, “Cefalea”, cit., p. 134.

³² *Ivi*, p. 142.

³³ *Ivi*, p. 138.

Cumplimos silenciosos las últimas tareas, ahora la venida de la noche tiene otro sentido que no podemos examinar, ya no nos separamos como antes de un orden establecido y funcionando, de Leonor y el Chango y las mancuapias en sus sitios. Cerrar las puertas de la casa es dejar a solas un mundo sin legislación, librado a los sucesos de la noche y el alba.³⁴

Man mano che aumentano il disfacimento e il delirio nell'allevamento, inspiegabilmente aumentano anche i lancinanti dolori di testa dei protagonisti, che culminano con la menzione del *crotalus cascavella*, causa, sempre secondo l'omeopatia del racconto, di allucinazioni, dolori alla testa e al petto e della costante sensazione di "algo viviente (que) camina en círculo dentro de la cabeza"³⁵. Diventa quasi impossibile, per i protagonisti, capire se i rumori che sentono di fuori siano prodotto della loro mente oppure dalle mancuapie che assediano la casa.

Il tema classico in Cortázar della rottura dell'ordine³⁶ viene affrontato nuovamente in "Cefalea", con aperture questa volta inaspettate: come osserva Jitrik³⁷, non c'è rottura fra *IN*, spazio della ragione, ed *ES*, spazio dell'irrazionale, perché i due spazi sconfinano l'uno nell'altro, essi sono, in ultima istanza, lo stesso spazio, tanto che per i protagonisti diviene impossibile distinguere le allucinazioni dovute al mal di testa dalla frenesia delle mancuapie che circondano la casa tutt'intorno: "No estamos inquietos, peor es afuera, si hay afuera"³⁸.

4. Il fantastico come maschera della sconfitta

Le differenze tra l'universo di Buzzati e quello di Cortázar appaiono ora più chiare.

In Buzzati la consapevolezza dell'opposizione fra razionale e irrazionale, ordine e disordine non svanisce mai, così come mai svanisce nei protagonisti la coscienza della propria appartenenza alla realtà "raziona-

³⁴ *Ivi*, p. 139.

³⁵ *Ivi*, p. 143.

³⁶ Fra gli altri, cfr. M. MORELLO-FROSH, *La tiranía del orden en los cuentos de Julio Cortázar*, in AA.VV., *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, a cura di E. Pupo Walker, Madrid, Castalia, 1973, pp. 165-177.

³⁷ Cfr. N. JITRIK, *Notas sobre la "zona sagrada" y el mundo de los "otros" en Bestiario de Julio Cortázar*, in AA.VV., *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, a cura di N. Jitrik, Buenos Aires, Carlos Pérez, 1969, pp. 13-30.

³⁸ J. CORTÁZAR, "Cefalea", cit., p. 143.

le?”. Per questo, è sempre viva la speranza di un ritorno all’ordine, come i pur timidi tentativi dei protagonisti di opporsi al caos dimostrano.

Ciò che viene costantemente problematizzato invece è la natura di quest’ordine razionale a cui essi saldamente si ancorano, che rivela, alla fine, tutta la sua carica irrazionale. In Buzzati permane una coscienza vigile – a cui, in questo caso, dà voce il narratore impersonale – che osserva e accompagna il dibattersi dei protagonisti: quell’atmosfera di scacco esistenziale di sapore kafkiano, così ricorrente nel fantastico buzzatiano, scaturisce dalla presenza di questa coscienza che non si abbandona al caos. I protagonisti, infatti, benché costretti a piegarsi all’assurdo, sono sempre consapevoli che ciò che sta succedendo viola le leggi della logica.

Tutto il contrario in Cortázar, che porta all’estremo le posizioni di Buzzati: i protagonisti, nel finale, sono essi stessi il “luogo” in cui si manifesta l’irrazionale. Il narratore in prima persona racconta il collasso dell’ordine – un ordine irrazionale che sembra suggerire la possibilità di un disordine del razionale – ma senza scandalo e senza disperazione, senza rimpianti e senza speranze di ritorno.

Entrambi narrano dunque, attraverso il fantastico, delle verità indicibili e insondabili, come abbiamo visto, grazie alle ambiguità insinuate dalle reticenze e le ellissi del testo. In Buzzati questi silenzi trasmettono la mancata comprensione degli eventi da parte dei protagonisti e sono, quindi, comunicati al lettore, il quale, disponendo esattamente della stessa quantità di informazione dei personaggi, ne condivide anche domande, incertezze, angosce. Si tratta, come abbiamo visto, di un silenzio dichiarato, di un vuoto avvertito dal narratore ed espresso *con* il linguaggio, ma non *all’interno* del linguaggio, nelle sue stesse trame.

In Cortázar ci imbattiamo in diversi tipi di silenzi: quelli del narratore che non vuole parlare e quelli del narratore che non ha nulla da dire perché la realtà fantastica gli sembra naturale. Quest’ultimo non ritiene necessario fornire spiegazioni semplicemente perché non c’è bisogno di spiegare ciò che è abituale, quotidiano. Tocca allora al lettore, e non più a un’istanza situata all’interno del testo, contemplare la costernazione dei protagonisti.

Emerge a questo punto nitidamente la differenza sostanziale tra Buzzati e Cortázar: mentre nel primo sopravvive una visione verticale dell’opposizione tra la realtà naturale e quella soprannaturale, che in alcuni racconti si traduce nella realtà attraverso l’evento misterioso o prodigio-

so³⁹, in Cortázar non c'è traccia di questa fiducia in un ordine superiore o divino. Per questo motivo, l'opposizione tra la realtà e la dimensione incognita contigua ad essa, è organizzata orizzontalmente, esprimendo così la drammatica condizione di solitudine e sconfitta dell'individuo dinanzi all'ignoto, al caos, all'assurdo.

Bibliografia

- AA.VV., *La tentazione del fantastico: narrativa italiana fra 1860 e 1920*, a cura di P. Ihring, F. Wolfzettel, Perugia, Guerra, 2003
- J. ALAZRAKI, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1989
- F. AMIGONI, *Fantasmì nel Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004
- I. BESSIÈRE, *Logique du récit fantastique*. Paris, Larousse, 1974
- N. BONIFAZI, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, Ravenna, Longo Editore, 1981
- D. BUZZATI, *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori (1958), 1977, 4a ed.
- ID., *Il Colombre*. Milano, Mondadori, 1966
- I. CALVINO, *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, 2 voll., vol. II
- R. CAMBRA, *Territori della finzione. Il fantastico*, Roma, Carocci, 2000
- J. CORTÁZAR, "Nota sobre lo gótico en el Río de la Plata" (1975) in ID., *Obra crítica*, a cura di S. Sosnowski, Madrid, Santillana, 1994, 3 voll., vol. III, pp. 77-87
- ID., *Cuentos Completos*, Madrid, Alfaguara, 1994
- G. FERRONI, *Sul canone del romanzo del Novecento* in AA.VV., *Il canone e la biblioteca*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 117-132
- A. GUIDOTTI, *Surrealismo e fantastico nel Novecento*, Roma, Marzorati: Editalia, 1999
- N. JITRIK, *Notas sobre la "zona sagrada" y el mundo de los "otros" en Bestiario de Julio Cortázar*, in AA.VV., *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, a cura di N. Jitrik, Buenos Aires, Carlos Pérez, 1969, pp. 13-30

³⁹ Penso, ad esempio, a racconti come "Autorimessa Erebus" (*Il crollo*, cit.), o ancora "Il mantello" (*I sette messaggeri*, cit.), in cui l'elemento irrazionale viene ricondotto immediatamente alla sfera del soprannaturale, come nel fantastico ottocentesco: nel primo caso al diavolo, nell'altro alla morte. Lo straordinario, dunque, non appartiene allo stesso piano della realtà ordinaria, che non è pertanto minacciata dal suo interno.

- S. LAZZARIN, *Modelli e struttura del racconto catastrofico-apocalittico in Buzzati* in "Italianistica", XXXV, 1 (2006), pp. 105-124.
- M.B. MIGNONE, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, Ravenna, Longo, 1981
- A. MORALES, *Italo Calvino y la literatura fantástica italiana* in AA.VV., *Italia: Literatura, pensamiento y sociedad*. V Jornadas Internacionales de Estudios Italianos, a cura di M. Lamberti, F. Bizzoni, México, Universidad Autónoma de México, 2001, pp. 91-107.
- M. MORELLO-FROSH, *La tiranía del orden en los cuentos de Julio Cortázar*, in AA.VV., *El cuento hispanoamericano ante la crítica* a cura di E. Pupo Walker, Madrid, Castalia, 1973, pp. 165-177

UNA OLVIDADA APORTACIÓN A LA CRÍTICA PIRANDELLIANA EN ESPAÑA

Eduardo Creus Visiers

El 9 de mayo de 1921 la compañía de Dario Niccodemi, Luigi Almirante y Vera Vergani había estrenado en el Teatro Valle de Roma *Sei personaggi in cerca di autore* en medio del desconcierto del público, sólo cuatro meses antes de que la obra de Pirandello obtuviera su primer triunfo en Milán. El 19 de diciembre de 1923, la compañía Díaz-Artigas daba a conocer en el teatro Goya de Barcelona la pieza más significativa de la renovación dramática del momento, y el 22 de ese mismo mes la de Niccodemi representaba la obra, en versión original, en el Princesa de Madrid. Las fechas resultan algo tardías, si se tiene en cuenta que para entonces el prestigio de *Sei personaggi...* estaba ya afirmado en Europa y América. La obra, desconocida aún para el gran público español, no lo era entre quienes habían tenido ocasión de informarse a través de las revistas especializadas, circunstancia que favoreció el inmediato desarrollo de un debate crítico⁴⁰. Además, la campaña publicitaria que precedió a los estrenos —realizada en una coyuntura política particularmente propicia a la introducción de valores culturales italianos— contribuyó a que también en España empezara a hablarse en todas partes del teatro de Pirandello.

⁴⁰ Cuando se estrena en España la obra de Pirandello no se ha publicado aún traducción al castellano alguna. La primera versión en español de *Sei personaggi in cerca di autore* recogida en volumen, obra del gaditano Félix Azzati, apareció en la editorial Sempere de Valencia —la cual presentaría buena parte de las traducciones pirandellianas de la época— con título *Seis personajes en busca de autor. Comedia a escenificar*. La primera edición no está fechada, pero la advertencia del traductor antepuesta a su prólogo, en la cual se señalan discrepancias con el texto preparado por Salvador Vilaregut para la obra representada en Barcelona (el 19 de diciembre de 1923, como se ha indicado), hace suponer que la traducción de Azzati no fue impresa antes de 1924. La segunda edición de *Seis personajes...* aparecería en 1926. La versión de Vilaregut fue leída públicamente por el propio traductor el 7 de diciembre de 1923 en el teatro Goya de Barcelona: pese al éxito obtenido entonces, su texto quedaría inédito. Sobre las traducciones pirandellianas en España puede consultarse el trabajo de MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, “Sulla ricezione di Pirandello in Spagna (Le prime traduzioni)”, *Quaderns d'Italia*, 2, 1997, pp. 113-148.

Desde principios de 1924 la novedad halla eco en la crítica especializada española. En enero de ese año, Luis Araquistáin elogia desde las páginas de *La Voz* la que juzga profunda y perdurable innovación teatral del dramaturgo italiano, comparándola con la experimentada en el ámbito de la pintura contemporánea; Luis Bejarano arremete desde *El Liberal* contra los excesos de un pujante pirandellismo, y Ricardo Baeza inicia, con su conferencia en la Residencia de Estudiantes —pronunciada el 8 de enero de 1924 y extractada en *El Sol* nueve días después—, una polémica en torno a la lectura de *Sei personaggi...* que acaba de proponer Eugenio d'Ors, el 26 de diciembre de 1923, en *ABC*. Si a ello sumamos las aportaciones de Corpus Barga, Enrique Díez Canedo, Rafael Marquina y otros, podemos hacernos una idea cabal del interés suscitado por la obra de Pirandello en el ámbito crítico español. Según Gutiérrez Cuadrado:

Se puede seguir el rastro de la influencia de Pirandello en capas perfectamente definidas. Los pontífices que discutían sobre el auténtico sentido, limitados en número. Un sector más amplio de intelectuales que echaba su cuarto a espadas. La periferia de la cultura que utilizaba el término “pirandellismo” como valor de cambio, para señalar su esnobismo o su estar al día. Los lectores de periódicos, ni cultos ni analfabetos, recibían en las páginas de diarios y revistas, en casa, en el casino o en el café, el último efecto de la onda expansiva del pirandellismo. Es probable que Pirandello no haya influido mucho en el teatro español. Pero para andar por casa y por la vida, como extraña rama del teatro de Pirandello, apareció en Madrid una actitud vital: el *pirandellismo*⁴¹.

En enero de 1924 había aparecido también, en *Revista de Occidente*, un artículo de Fernando Vela sobre la novedad teatral del momento: se trata de una aportación que, a pesar de su relevancia crítica, parece haber quedado relegada al mismo tenaz olvido a que sigue hoy condenada la producción ensayística de este escritor. En el título del artículo, “Luis Pirandello: *Seis personajes que buscan autor (Comedia por hacer)*. Teatro de la Princesa”⁴², hay referencia explícita al lugar de las representaciones

⁴¹ JUAN GUTIÉRREZ CUADRADO, “Crónica de una recepción: Pirandello en Madrid”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 333 (marzo de 1978), p. 365. Sobre la recepción crítica inicial de Pirandello en España remitimos a este estudio imprescindible y ampliamente documentado, en que, sin embargo, no se cita en ningún momento el artículo de Fernando Vela.

⁴² *Revista de Occidente*, VII (enero de 1924), pp. 114-119. El artículo revela un muy significativo interés de Vela por abordar el análisis de las claves estéticas pirandellianas, puesto que se trata de su única incursión en la crítica de una novedad literaria proveniente de Italia. En *Revista de Occidente* la crítica de la nueva literatura italiana estuvo a cargo de Juan Chabás entre 1925 y 1927.

madrileñas, lo cual pudiera resultar engañoso, pues en realidad no se trata de una crónica teatral. De hecho, es bien poco lo que se dice a propósito de los espectáculos ofrecidos por la compañía de Niccodemi y Vergani: las dos únicas alusiones comportan sendos juicios negativos en relación con importantes omisiones que han desvirtuado la obra en su representación madrileña, pero el reproche es discreto, desplazado en ambos casos a la nota a pie de página. En realidad, y pese al título del artículo (que quedaría reducido a “Pirandello” cuando en 1950 apareciera reeditado en volumen en la colección Austral), lo que interesa a Fernando Vela es proponer una reflexión teórica sobre los aspectos más novedosos de *Sei personaggi...*; examen que debe inscribirse en el contexto de una indagación sobre la cultura contemporánea a la que el ensayista español consagra buena parte de su obra crítica anterior a 1936.

Observa Vela en primer lugar que Pirandello ha sabido conjugar los elementos de la tramoya de un modo insólito: para empezar, el encuadre formal constituido por escenario y telón ha dejado de ser la “invisible cortina divisoria”⁴³ entre el mundo real y el de la ficción, incumpliendo su función de favorecer la transición de uno a otro medio. Igual que el pañuelo esconde el truco del prestidigitador y hace posible la magia, el telón sirve para ocultar el artificio y crear la ilusión de la obra. “Levantar el telón –escribe Vela– es el acto fundamental del teatro; propiamente, crea el teatro; los sucesivos están implicados en éste”⁴⁴. Pero en *Sei personaggi...* la función del telón ha quedado puesta en entredicho por su ausencia al principio de la obra y su ineficacia al caer en una ocasión dejando a dos personajes a la vista del público. El mecanismo por el cual la acción teatral se ponía en marcha ha sido suprimido, y con ello la frontera que separa la realidad de la ilusión. Puede decirse que el mundo virtual del escenario y el real del espectador dejan así de ser dos mundos separados en la obra de Pirandello para formar un único ámbito, “un pasillo por donde circula el mismo aire”⁴⁵. El espectador se ve inmerso sin aviso en la ficción, y su reacción no puede ser otra que el desconcierto mientras no descubra que la ausencia de aquellos elementos sin los cuales el teatro tradicional era irrealizable ha quedado ahora convertida en singularidad de la obra misma.

Véase al respecto EVELYNE LÓPEZ CAMPILLO, *La “Revista de Occidente” y la formación de minorías (1923-1936)*, Madrid, Taurus, 1972.

⁴³ “Pirandello”, p. 82.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

Pero hay, además, factores perturbadores de la común percepción de las cosas y los personajes en el escenario. El ingenio de Pirandello ha logrado que unos pocos objetos esparcidos por la escena y como escamoteados a la atención del espectador adquieran, en virtud de su mismo desplazamiento, cierto peculiar relieve:

Con esta tramoya, nimia en apariencia, Pirandello va componiendo *una nueva, insólita manera de estar las cosas* en el teatro. En algunas películas cinematográficas se nos presenta como a corta distancia el rostro de la actriz; pero la máquina retrocede, la visión se aleja y empequeñece; a poco, notamos que el rostro era reflejo ilusorio de un rostro, porque aparece un marco de tocador, después la estancia, al fin la figuranta. La innovación de Pirandello consiste en dejar ver la habitación, el marco y la imagen por reflexión. En una escena de *Seis personajes*, uno de éstos —el Padre— solicita de las actrices presentes sus sombreros y abrigos para colgarlos de unas perchas; estos sombreros y abrigos adquieren en el transcurso de la escena una significación de que carecían antes; a su primitivo ser se sobrepone el segundo, y uno y otro se canjean mutuamente como un objeto y su imagen.⁴⁶

La alusión a la cinematografía en el fragmento citado no es casual y prefigura la atenta reflexión de Vela sobre el nuevo arte realizada en otro fundamental texto crítico, “Desde la ribera oscura. (Sobre una estética del cine)”, uno de los más serios ensayos escritos en España sobre estética, aparecido también en *Revista de Occidente* pocos meses después de publicarse el artículo que aquí nos ocupa⁴⁷. Vela estudiaría en esas páginas las posibles causas de la reticencia crítica a reconocer en la cinematografía un nuevo arte, constatando la naturalidad con que el cine se había incorporado a la prosaica realidad cotidiana y había sido inmediatamente aceptado por el espectador común; aceptación que, en cambio, no tenía el teatro contemporáneo más innovador, pese a darse en ambas manifestaciones artísticas análogo proceso de “desrealización”. Vela definía tal mecanismo como potencialidad de recrear e intensificar lo real a través de la experimentación con los diversos lenguajes artísticos y al margen de las limitaciones impuestas por las tendencias miméticas del modelo realista.

⁴⁶ *Ibí*, pp. 82-83.

⁴⁷ “Desde la ribera oscura. (Sobre una estética del cine)”, *Revista de Occidente*, VII (mayo de 1925), pp. 202-227. Vela lo recogió después en el volumen *El arte al cubo y otros ensayos* (Madrid, Cuadernos Literarios, 1927, pp. 21-64) con título casi idéntico: “Desde la ribera oscura. (Para una estética del cine)”.

Pero ya en el texto de Vela sobre Pirandello se analiza este procedimiento desrealizador por el cual los objetos sufren en la escena teatral un proceso de extrañamiento que nos deja entrever, como si de una naturaleza más profunda se tratase, su carácter esencialmente ilusorio. Y algo similar ocurre con las figuras humanas: en la *commedia da fare*, “actores” y “personajes” son entes que pertenecen a dos niveles distintos de ficción. Los primeros, que aparecen en escena sin otro fin que el de interpretar una trama convencional, se ven muy pronto relegados a la función de comparsas a causa de la irrupción de los segundos. Desde ese instante los seis personajes monopolizan el espacio escénico y se convierten en agentes de una compleja e imprevisible acción dramática. La intrusión de estos entes cuya tragedia consiste en no poseer existencia fijada en una forma artística provoca una distorsión radical en la obra, compromete por entero la acción y vulnera la aparente perspectiva realista. Como bien sabemos, el drama de los personajes no llegará a representarse. El espectador asiste a sus reticencias a reconocerse en los actores que pretenden encarnarlos y en el enredo teatral que falsea su verdad, pero tampoco ellos son capaces de reproducir el drama de su existencia; cada acto con que intentan materializarlo se reduce a mero reflejo y resulta inaceptable o ilusorio a sus propios ojos. Observa Vela cómo la misma atmósfera de irrealidad que envuelve a los objetos escénicos se adueña también de los personajes:

Igual que con las cosas de la escena ocurre con los seis enlutados personajes, obedientes a un *fatum* más terrible que el antiguo, al *fatum* —que conocen— de su combinación cerebral en la cabeza del autor que los abandonó a medio crear. Ni siquiera realizan *escenas*, sino *símiles, reflejos de escenas*. La Hijastra abrazada al Padre alude con sus palabras a otra situación semejante, y cuando la escena ya está bien rehogada, en su punto y sazón, clama: “¡Grita, grita, madre, como gritaste *entonces!*”. Mas por esta misma razón, porque la escena se nos da en reflejo, toma un aspecto fantasmagórico, espectral, inconsistente, nunca conocido en el teatro.⁴⁸

La dramatización de la imposibilidad de la obra acaba por dejar el artificio al descubierto y revela su futilidad, pero es así como Pirandello lleva a cabo una originalísima exploración de las posibilidades y los límites del género, inventando una nueva forma de hacer, contemplar y

⁴⁸ “Pirandello”, cit., p. 83.

comprender el teatro. Por ello puede afirmarse que Pirandello “crea un modo nuevo de teatro y a la vez de espectador, crítico y estético”⁴⁹.

Esta afirmación de Vela posee una especial relevancia en el contexto de las reflexiones enunciadas durante la década de los veinte en sus ensayos sobre estética del arte contemporáneo. Ensayos que enfocan desde ángulos diversos el problema esencial del arte moderno: su tentativa infructuosa de superar la crisis a que el desmoronamiento de los modelos decimonónicos parece haberlo conducido. A propósito del debate francés sobre la poesía pura, reavivado por el discurso que Henri Bremond leyó el 24 de octubre de 1925 ante las Academias francesas, advierte Vela la insuficiencia de un planteamiento que no ha hecho más que devolver el problema de la poesía contemporánea al cerco de un obsoleto prejuicio romántico, sin sospechar siquiera la dimensión innovadora de la poesía de Valéry⁵⁰. La descalificación que hace Vela de las vanguardias, y en particular del surrealismo, tiene como fondo esa misma crítica a una percepción limitadora del arte. Su muy temprano análisis del primer manifiesto de Breton⁵¹ recusa con energía la iniciativa consistente en haber adjudicado a un instrumento tan insólito como el sueño (Vela descrea con fervor raciovitalista de la doctrina freudiana) el lugar que en el arte ha correspondido siempre a la imaginación, y denuncia sus nefastas consecuencias para el surrealismo en el plano de la creación literaria. En el terreno de la música moderna observará una misma insuficiencia: la sistemática disociación de sus elementos constitutivos (ritmo, tonalidad, armonía, timbre) en su errática tentativa de reintegrarse en un nuevo compuesto que no se alcanza. Y análoga dificultad advierte en la pintura, incapaz por lo común de cristalizar en logros de plenitud y suficiencia, aun cuando la disgregación de sus

⁴⁹ *Ivi*, p. 81.

⁵⁰ “La poesía pura (Información de un debate literario)”, *Revista de Occidente*, XLI (noviembre de 1926), pp. 217-240.

⁵¹ “El suprarrealismo”, *Revista de Occidente*, XVIII (diciembre de 1924), pp. 428-434. Este artículo apareció sólo un par de meses después de publicarse en Francia el escrito teórico inaugural del movimiento. El surrealismo había tenido en España limitada resonancia, aunque el aire de una novedad se venía percibiendo desde la conferencia “Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe”, pronunciada por Breton en el Ateneo barcelonés en noviembre de 1922. El artículo de Vela es el primer trabajo crítico que se escribe en España sobre la novedad surrealista: un mes después de su aparición, en enero de 1925, Guillermo de Torre publica “Neodadaísmo y superrealismo” (*Plural*, 1), y Josep Vicenç Foix “Algunes consideracions sobre la literatura d'avantguarda” (*Revista de Poesia*, 1). En febrero de ese mismo año César M. Arconada presenta “El superrealismo español” en el número 47 de *Alfar*; revista en que aparecerán los trabajos de José Bergamín (“Nominalismo supra-realista”, *Alfar*, 50, mayo 1925) y de P. Picón (“La revolución superrealista”, *Alfar*, 52, septiembre de 1925).

componentes (volumen, línea, color) permita presentar, a veces con enorme lucidez e ironía, el problema desnudo del arte contemporáneo. Esa búsqueda de identidad, o nueva integridad, en que se debate el arte moderno afecta también al teatro pirandelliano, empeñado en una experimentación que, a diferencia de otras más descaminadas, sí parece hallarse en condiciones de ofrecer respuesta al conflicto de la modernidad artística.

Pero no debe afirmarse lo anterior sin matizaciones. Lo que a juicio de Vela tiene en común el procedimiento de la dramaturgia pirandelliana con otras manifestaciones del arte contemporáneo que también reaccionan contra la convención heredada es su radical simplificación del artificio. La carencia de actos y escenas que en *Sei personaggi...* precisen los límites de la acción dramática, la aparente superfluidad del encuadre formal constituido por escenario y telón, la sorprendente irrupción de unos personajes que encarnan la conciencia de su propia irrealidad, y que por ello mismo no pueden ser ya considerados personajes en el habitual sentido del término, revelan esa voluntad de reducir a su esencia los elementos teatrales para minimizar el efecto de la ilusión. Quiere aproximarse así el arte al mundo real, pero se trata de una realidad que, paradójicamente, se nos escamotea, o a la cual acaba por sobreponerse siempre un artificio teatral sólo en apariencia ausente⁵². Renunciando a los tradicionales efectos de la ilusión, el teatro pirandelliano consigue someter el artificio a un proceso de radical desrealización que acaba por abocarnos a “la irrealidad más fantástica”. Porque lo que en definitiva pretende Pirandello es operar, como tantos otros artistas innovadores contemporáneos, al margen de unas convenciones de las que la obra de arte no puede zafarse:

Los artistas de todas las artes quieren eliminar, excretar las convenciones heredadas, cuya artificiosidad les repugna. En el teatro se ha intentado mediante la simplificación, que adelgaza su grosor hasta la transparencia; pero las lonchas que corta el micrótopo contienen, a pesar de su diafanidad, todos los elementos del tejido. Hartos de artificiosidades, hemos sacado el teatro a la naturaleza; pero la mudanza fracasa paradójicamente por motivo

⁵² Ortega observaría en *La deshumanización del arte* (1925) que *Sei personaggi...* podía considerarse en rigor el primer “drama de ideas”, lo cual explicaba que el gran público, empeñado en buscar la anécdota dramática en la obra, encontrara muy serias dificultades en acomodar su visión a una perspectiva invertida: “Va buscando el drama humano que la obra constantemente desvirtúa, retira e ironiza, poniendo en su lugar —esto es, en primer plano— la ficción teatral misma, como tal ficción” (JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Obras completas, III (1917-1925)*, Madrid, Santillana, Taurus, 2005, pp. 868-869).

contrario: porque el bosque no es un artificio. Al fin reconocemos que es esencial al teatro el lienzo, la tela pintada, la luz artificial, la arbitrariedad de las escenas, etc., etc. Entonces, desde el decorado a los personajes, todo ha vivido fantasmagóricamente.⁵³

Que la pieza teatral haya vivido fantasmagóricamente implica de algún modo su fracaso, en la medida en que la obra, como tal, no puede operar en el plano de la realidad, sino sólo en el de su naturaleza artística. En cambio, circunscrita a su propio terreno, la tentativa no es fallida y abre vertiginosas expectativas a la experimentación y al análisis. “En la nueva obra de arte –concluye Vela– se pintan, se meten, se incluyen los medios formales, los instrumentos con que se ha elaborado”⁵⁴. Lo cual equivale a decir que la obra de arte moderna lleva de algún modo injertada su crítica: la discusión sobre su naturaleza y tal vez su impugnación misma. Extraña magia que no busca ya la ilusión por medio del escamoteo del truco, sino que logra hacer del desvelamiento del truco su artificio. Y que acaso –pudiéramos añadir nosotros– ofrece en virtud de ese insólito proceder su más oculto, verdadero enigma.

⁵³ “Pirandello”, cit., p. 84.

⁵⁴ *Ibid.*

ESPAÑA TRÁGICA EN SUS IMPRESIONES

Elena de Paz de Castro

Las ediciones de *España trágica*, ni muy numerosas ni especialmente señaladas, muestran cómo la atonía y la inercia han dominado la transmisión de esta novela. Al menosprecio generalizado hacia la filología de impresos en el panorama español, se suma en este caso particular el hecho de no ser considerada *España trágica* una de las obras principales de Galdós. Se trata de uno de tantos Episodios Nacionales y –para mayor desdicha– correspondiente a la serie final, cuando la mirada de la crítica se ha dirigido en particular a la primera, que es también la que goza de más popularidad. Casi todas las ediciones publicadas con cierto prurito filológico están dedicadas a Episodios tempranos en la cronología galdosiana; las que son tesis doctorales, a los de fecha intermedia: el cotejo entre primeras ediciones y versiones corregidas por el novelista con posterioridad ha dado a los estudiosos cierto juego ecdótico. No podía ser así para *España trágica*, obra tardía e inmediatamente anterior a la ceguera del autor, que no volvió a imprimirse en el último decenio de su vida, y de la que tampoco nos consta que haya quedado ninguna versión variada inédita.

Tal desatención a los Episodios es tanto más llamativa por la abundancia de autógrafos conservados: sólo el fondo de la Biblioteca Nacional de Madrid alberga, desde los años setenta, los originales de treinta y siete de los cuarenta y seis. Ese legado complementa al copiosísimo que la Casa-Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria pone a disposición del investigador; el corpus total de fuentes primarias puede considerarse un tesoro en buena medida inexplorado.

Con todo, el panorama de los Episodios es incluso esperanzador, si lo comparamos con la suerte que han corrido las novelas galdosianas propiamente dichas, salvo excepción: más favorecidas acaso que aquellos en número de ediciones recientes, en general no se han beneficiado, por el contrario, de un interés filológico. La mayoría de las novelas puede leerse hoy en versiones modernizadas, más o menos cuidadas y anotadas, pero

no en edición crítica, entendiendo por tal la que se ocupa de todos los eslabones de la tradición textual, empezando por el original cuando se conserva¹. A este propósito, es llamativa la propensión que los editores galdosianos tienen a dar noticia del autógrafo, al tiempo que posponen su examen *ad kalendas graecas* por razones de oportunidad. La abulia se retroalimenta en la escasez de colecciones existentes en España donde tengan cabida ediciones de tal naturaleza; en ese sentido, Benito Pérez Galdós no es una excepción, sino un paradigma fácil de trazar.

En la segunda mitad del siglo XX Galdós ha sido un autor editado con un móvil mayormente comercial que erudito, como prolongación más o menos forzada –y cada vez más tenue– del éxito de ventas que conoció en vida. Durante el franquismo –como antes de la guerra civil–, siguió siendo Hernando el sello editorial galdosiano por antonomasia. Heredera directa de este cuando se extingue en los años ochenta es Alianza, a la que se debe la mayor difusión de títulos en las décadas siguientes: sus publicaciones, tanto de Episodios como de las restantes novelas y del teatro, carecen de prólogo y de cualquier criterio editorial expreso; son ediciones de bolsillo asequibles por precio y buena distribución. A larga distancia numérica de Alianza, la colección “Letras Hispánicas” de Cátedra, hoy parte del mismo grupo editorial –Anaya– que aquella, es la segunda en número de títulos publicados. Tampoco esa serie, como es sabido, está diseñada para ediciones críticas, siguiendo la tónica de las editoriales españolas de obras literarias que indicamos. Las nóminas podrían aumentarse en longitud, no en intensidad, si extendemos el panorama a otras editoriales que, como Castalia, Taurus, Planeta, Akal o Biblioteca Nueva, han publicado esporádicamente alguna novela de Pérez Galdós; el resultado es similar si atendemos a su teatro. Y las exigencias no han ido aumentando con el tiempo: la propia *Fortunata y Jacinta*, cuyo manuscrito se conserva en la Universidad de Harvard, se halla todavía en proceso de edición crítica.

De la tradición impresa de *España trágica* conocemos una primera edición, una publicación en prensa simultánea a la aparición de la *princeps*, y un puñado de ediciones póstumas de escaso calado:

¹ En lo que sabemos, es *Tormento* la única que recientemente ha sido objeto de una edición que se aproxime a tales pretensiones, por Teresa Barjau y Joaquim Parellada (Barcelona, Editorial Crítica, Col. “Clásicos y Modernos”, 2007).

1) La edición príncipe, de 1909 (puesta a la venta el sábado 17 de abril, según una nota anónima aparecida en la prensa madrileña ese día²). Disposición de la portada³:

B. PÉREZ GALDÓS || EPISODIOS NACIONALES || SERIE FINAL || [doble línea horizontal] || ESPAÑA TRÁGICA || [pleca] || 5.000 || [escudo] || MADRID || PERLADO, PÁEZ Y COMPAÑÍA || (Sucesores de Hernando) || Arenal, 11 || 1909

17'5 x 11'5 cms. – 330 pp. + 4 hojas sin numerar.

Anteportada. – En el vuelto: Propiedad. – Portada. – En el vuelto: EST. TIP. DE LA VIUDA É HIJOS DE TELLO || IMPRESOR DE CÁMARA DE S. M. || Carrera de San Francisco, 4. – Texto de la novela. – Anuncios editoriales. – Hoja en blanco.

Hemos podido cotejar diversos ejemplares, correspondientes a millares distintos, sin que hayamos advertido ninguna diferencia entre ellos⁴. El papel es mucho mejor y más satinado que el de las ediciones publicadas por Hernando en las décadas posteriores. La nitidez de la impresión revela el empleo de planchas nuevas. Hecha salvedad de algunos errores tipográficos fácilmente detectables, el texto es asimismo muy limpio.

² “El día 17 del mes actual se pondrá a la venta en toda España la nueva obra del ilustre novelista D. Benito Pérez Galdós titulada *España trágica*, tomo 42 de sus Episodios y II de la quinta serie, al precio de 2 pesetas ejemplar” (*El País. Diario Republicano*, 17 de abril de 1909, p. 3).

³ Todas las descripciones las realizamos a partir de ejemplares de nuestra propiedad, siguiendo el modelo propuesto por Manuel Hernández Suárez en su *Bibliografía de Galdós* (Las Palmas, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1972).

⁴ La mayoría de los localizados se encuentra en bibliotecas madrileñas. Sólo en la Nacional, hay cinco (signaturas 6/8949 <5/2> BNM; 7/21248 BNM; AHI 19613 BNM; AHI 22479 BNM; AHI 25235 BNM); en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, tres (un 2.000: A/3568,2; un 14.000: C/9549; un 16.000: C/43252,2). Tenemos noticia de volúmenes conservados también en la Casa-Museo de Las Palmas de Gran Canaria, en el Museo Canario de esa misma ciudad, en la Biblioteca de Catalunya, en la British Library de Londres, el Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín, en Austria (Universitätsbibliothek Klagenfurt), Burdeos, Lucca, Canadá, North Haven, etc., aparte de los que circulan entre libreros de viejo. La cuestión de los millares está por estudiar en detalle. Aparte del 5.000 que describimos, poseemos otro ejemplar de la *princeps* (un 8.000), pero otros que hemos podido consultar ostentan cifras más altas: un 16.000 es el mencionado ejemplar 7/21248 BNM, y un 18.000 el de la Biblioteca de Catalunya (83-8^{am}). Esta última cifra nos indica que para *España trágica* no se respetó la cláusula 6^a de la escritura que Pérez Galdós firmó el 7 de mayo de 1906 con la Sociedad Perlado, ya que en ella se establecía que 16.000 era la tirada máxima de los nuevos Episodios. El documento aparece transcrito en el trabajo de Jean-François Botrel “Sobre la condición del escritor en España: Galdós y la Casa Editorial Perlado, Páez y C.^a, Sucesores de Hernando (1904-1920)” (*Letras de Deusto*, núm. 8, julio-diciembre de 1974, p. 265), y también lo recoge Isabel García Bolta en su estudio *Galdós, editor* (Santander, Ediciones Tantín, 1995, p. 77).

La relación de Benito Pérez Galdós con los Perlado es bien conocida: sabido es que el novelista había firmado contrato de edición con los Sucesores de Hernando en 1904, tras independizarse por laudo arbitral en 1897 de su primer editor, Miguel Honorio de la Cámara, y de la subsiguiente aventura de abrir casa editorial propia (Obras de Pérez Galdós) en el número 132 de la calle Hortaleza. Esa etapa duró hasta el 15 de enero de 1904, en que la editorial “Obras de Pérez Galdós” cede la administración –no todavía la propiedad– de sus obras a los Sucesores de Hernando, los Sres. Perlado, Páez y Cía. Por un nuevo contrato, firmado el 7 de mayo de 1906, el novelista vende a los Sucesores de Hernando todos los ejemplares en existencia y los que se editen en lo sucesivo. Es el convenio vigente cuando se lleva a cabo la publicación de *España trágica*.

La editorial Hernando había sido fundada en 1828 por el segoviano Victoriano Hernando Palacios, un *self-made man* de asendereada biografía. Su sobrino y heredero Gregorio Hernando se asoció en 1873 con sus parientes Eugenio Páez, Claudio Perlado y Anastasio Perlado. Juntos consolidan la empresa: adoptan las nuevas tecnologías (rotativas, estenotipia, litografía, fotograbado...) y firman contrato con autores de renombre como el propio Pérez Galdós, Jacinto Benavente, Pío Baroja, Hilarión Eslava (este último uno de los más rentables). Es así como *España trágica* se benefició de la etapa dorada de la editorial, cosa que se aprecia en la calidad de la edición de 1909.

2) *España trágica* se divulgó en los folletones del madrileño *El País. Diario Republicano*, entre el martes 6 de abril de 1909 y el lunes 14 de junio de ese mismo año. Su aparición en la prensa es, pues, simultánea a la salida de la *princeps*, comercializada esta, como acabamos de ver, a mediados del mes de abril, si prestamos fe al testimonio del propio periódico que transcribimos en nota. De hecho, de ser este cierto, el público madrileño habría conocido las primicias del Episodio antes por la prensa, como señuelo publicitario para la venta del volumen, y presumiblemente con sustancioso beneficio crematístico del autor.

Al principio las entregas son diarias; luego, se van espaciando. Inicialmente, se dan en la primera página; pronto pasan al interior. Algunas (las núms. 18, 21, 22 y 28) se duplican. Al menos desde el 6 de marzo se estuvo anunciando en el diario la inminente publicación del Episodio. Todas van encabezadas con el antetítulo “Folletón de *El País*”, seguido del número de orden entre paréntesis. Luego, “*España trágica* por Don Benito Pérez Galdós”. La distribución no coincide con los 31 capítulos de la

obra; los folletones son 36. A menudo, se incluyen ilustraciones, algunas de gran interés y rareza, como el autógrafo de una carta de Paúl reproducido en la trigésima entrega⁵.

Esta fuente periodística no presenta diferencias textuales notables con respecto a la *princeps*, más allá de la corrección de alguna errata y la más frecuente introducción impremeditada de nuevas, así como algún que otro desperfecto ocasionado por las premuras del género. Todo parece indicar que los tipógrafos de *El País* trabajarían como es lógico sobre el volumen recién salido de las prensas y no sobre el original autógrafo, pero que la suya no fue en absoluto una tarea irreflexiva: en más de un lugar incluso retocaron la puntuación. La coincidencia de ambas publicaciones en el tiempo le quita sin duda a *El País* cualquier relevancia desde nuestra perspectiva lejana, pero no se puede pasar por alto que fue en ese formato donde los primeros lectores de *España trágica* pudieron “devorar” la novela.

3) Las restantes ediciones de *España trágica* son póstumas. El hecho de ser este Episodio obra tardía en la producción galdosiana le resta densidad ecdótica: anciano y al borde de la ceguera cuando lo escribe, Galdós no tuvo tiempo material no ya de introducir cambios ulteriores —como sucede a menudo en las reediciones de sus novelas de juventud— sino ni siquiera de llegar a conocer una reimpresión de la obra, que se produjo ocho años después de su muerte. Es de suponer que en la última década de su vida, en las condiciones referidas y acuciado por las urgencias económicas que lo movieron a la actividad teatral, tampoco tendría intención de volver sobre *España trágica*. Describimos aquí, por orden cronológico, las ediciones póstumas más notables:

B. PÉREZ GALDÓS || EPISODIOS NACIONALES || SERIE FINAL || [*doble línea horizontal*] || ESPAÑA TRÁGICA || [*pleca ondulada*] || 22.000 || [*escudo*] || MADRID || LIBRERÍA Y CASA EDITORIAL HERNANDO (S. A.) || (Fundada el año 1828.) || Calle del Arenal, núm. 11. || 1928

18 x 12 cms. – 330 pp. + 3 hojas sin numerar.

Anteportada. – Vuelto en blanco. – Portada. – En el vuelto: Propiedad. MADRID.- Imp. de Lib. y Casa Edit. Hernando (S. A.), Quintana, 31. – Texto de la novela. – Anuncios editoriales.

⁵ *El País*, 27 de mayo de 1909, p. 3.

Papel basto, con manchas amarillas; planchas fatigadas, especialmente en cabeceras y dos primeras líneas. La edición reproduce a plana y renglón la de 1909. La portada sigue una disposición afín, pero no emplea la misma plancha. Los preliminares, como se habrá observado no respetan la misma distribución (el sello de Galdós aparece en este caso en el vuelto de la portada). La dependencia –identidad– de la *España trágica* de 1928 con respecto a la de 1909 se aprecia incluso en las palabras cortadas en 1909 con omisión o tenuidad de guion, o bien con guion distinto al resto, peculiaridad que se mantiene en 1928, como otras de diversas clases.

La edición coincide con el centenario de la fundación de Hernando. Para entonces la editorial se había trasladado, como se ve en la descripción, a los talleres de la calle Quintana, 31, donde estuvo hasta la guerra civil. La inferior calidad del papel y de la impresión muestra que ya corrían tiempos de menor bonanza para la empresa. (Y aún habrían de venir peores: durante la guerra, un bombardeo acabó con el local de Quintana, perdiéndose así un legado centenario. Cabe conjeturar si las planchas de la edición príncipe de *España trágica* no desaparecerían entonces; lo cierto es que ninguna reedición posterior volvió a servirse de ellas, ni tenemos noticia de que se conserven en la Casa-Museo Pérez Galdós.)

Así pues, la primera edición póstuma de la obra se produce en plena dictadura de Miguel Primo de Rivera. La siguiente verá la luz durante la Segunda República, ya en el bienio de derechas: el Episodio donde se narra la muerte de Prim, la competencia entre casas dinásticas, el que tiene como asunto la cuestión sobre la forma del Estado, adquiere renovada vigencia en aquellos momentos:

B. PÉREZ GALDÓS || EPISODIOS NACIONALES || SERIE FINAL || [*doble línea horizontal*] || ESPAÑA TRÁGICA || [*pleca ondulada*] || 30.000 || [*escudo*] || Printed in Spain. || MADRID || LIBRERÍA Y CASA EDITORIAL HERNANDO (S. A.) || (Fundada el año 1828.) || Calle del Arenal, núm. 11. || 1934

167 x 115 cms. – 317 pp. + 1 hoja sin numerar.

Anteportada. – Vuelto en blanco. – Portada. – En el vuelto: Propiedad. MADRID.- Imp. de Lib. y Casa Edit. Hernando (S. A.), Quintana, 31.

– Texto de la novela. – Página en blanco. – Anuncios editoriales.

Es una edición nueva, con tipos, cuerpos de letra y compaginación distintos que los de las anteriores. La aportación mayor la constituye el diferente tratamiento que se da a la disposición de los diálogos. Los editores se atreven a alterar también la puntuación, moderadamente. Tie-

nen, pues, una voluntad filológica encubierta, propia del impresor que concibe su trabajo como una operación intelectual, y no sólo mecánica. Ignoramos si la nota de internacionalismo que dispensa la indicación de “Printed in Spain” significa que el Episodio se empezase a distribuir entonces en el extranjero.

La siguiente edición de la novela es ya posterior a la guerra civil:

B. PÉREZ GALDÓS || EPISODIOS NACIONALES || SERIE FINAL || [línea horizontal] || ESPAÑA TRÁGICA || [pleca] || 32.000 || [escudo] || MADRID || LIBRERÍA Y CASA EDITORIAL HERNANDO (S. A.) || (Fundada el año 1828.) || Calle del Arenal, número 11. || 1941

16'2 x 11 cms. – 327 pp. + 1 hoja sin numerar.

Anteportada. – Vuelto en blanco. – Portada. – En el vuelto: Propiedad. Imp. Galo Sáez. – Texto de la novela. – Página en blanco. – Hoja en blanco.

Como se ve, la imprenta ha tenido que trasladar su domicilio, después del percance arriba mencionado. La edición no se corresponde a plana y renglón con ninguna de las precedentes (tampoco con la de 1934). Mantiene el criterio de esta última en la individualización de los diálogos, y cuestiona con mayor autonomía la puntuación de la *princeps*.

Al margen de esta sucesión de ediciones de Hernando, ese mismo año de 1941, y con texto a dos columnas, se publica la primera de las *Obras completas* de Pérez Galdós en la editorial Aguilar, un hito en la transmisión del novelista⁶. *España trágica* se recoge en el volumen tercero. La ciclópea labor llevada a cabo por Federico Carlos Sainz de Robles constituye en lo sucesivo el canon de la obra galdosiana, con abundantes reimpressiones. Su introducción –que es por sí sola una monografía– no aborda cuestiones textuales, que sin embargo el editor sí hubo de afrontar con amplitud (especialmente en materia de puntuación), aunque sin hacerlas explícitas. Con todos los inconvenientes que puedan ponerse, no es preciso encarecer el mérito que supone editar en los tempranos cuarenta los miles y miles de páginas que constituyen la obra completa de Benito Pérez Galdós con el cuidado y la inteligencia que demuestra Sainz de Robles.

Dos años después, de nuevo en Hernando, aparece la siguiente edición de *España trágica*. El elevado número de millar, que sobrepasa ya la

⁶ BPG, *Obras completas*. Introducción, biografía, bibliografía, notas y censo de personajes galdosianos por Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1941. La titular del *copyright* es María Pérez Galdós. *España trágica* está incluida en el volumen III, pp. 883-988.

cifra del cien mil, revela el considerable éxito del Episodio en la inmediata posguerra:

B. PÉREZ GALDÓS || EPISODIOS NACIONALES || SERIE FINAL || [*doble línea horizontal*] || ESPAÑA TRAGICA || [*pleca*] || 102.000 || [*escudo*] || Printed in Spain. || MADRID || LIBRERIA Y CASA EDITORIAL HERNANDO (S. A.) || (Fundada en el año 1828) || Calle del Arenal, 11 y Ferraz, 13 || 1943

17'5 x 11'5 cms. – 327 pp. + 1 hoja sin numerar.

Anteportada. – Vuelto en blanco. – Portada. – En el vuelto: Propiedad. Imprenta EL ARTE * Ferraz, 13 * MADRID – Texto de la novela. – Página en blanco. – Hoja en blanco.

Una vez más, circunstancias difíciles, en que Hernando sobrevive adaptándose al nuevo régimen. La edición del año 43, con su cuerpo de letra apretado y en su austeridad, es quizá la que con mayor atención se ha planteado los problemas textuales de la obra y la que ha sabido darles respuesta más satisfactoria.

Pero Galdós no era patrimonio exclusivo de los nacionales; también la “España peregrina” enarbola la misma bandera: en 1944, en Buenos Aires, se publica una edición del Episodio presumiblemente no autorizada, y que no destaca por su calidad⁷:

B. PEREZ [*efigie del autor*] GALDOS || EPISODIOS NACIONALES || CUARTA SERIE || XLII || ESPAÑA TRAGICA || [*escudo*] || EDITORIAL TOR || Río de Janeiro 760 || BUENOS AIRES

18'5 x 13 cms. – 192 pp.

De nuevo en la Península, la siguiente edición de Hernando está fechada en los años cincuenta:

B. PEREZ GALDOS || EPISODIOS NACIONALES || SERIE FINAL || [*doble línea horizontal*] || ESPAÑA TRAGICA || [*pleca*] || 104.000 || [*escudo*] || Printed in Spain || MADRID || LIBRERIA Y CASA EDITORIAL HERNANDO (S. A.) || (Fundada en el año 1828) || Calle del Arenal, 11 y Ferraz, 13 || 1953

⁷ Aunque en el vuelto se lee “Es propiedad. Queda hecho el depósito que marca la ley”, mueve a sospechar de la veracidad de la frase el hecho de que no figure, como en las ediciones precedentes, el nombre de la hija del novelista. Los datos de la composición aparecen en la página donde concluye el texto: “Este libro se terminó de imprimir en Buenos Aires, en los Talleres Gráficos de la Editorial Tor, el día 13 de enero de 1944” (*op. cit.*, p. 192).

18'5 x 12 cms. – 310 pp. + 1 hoja sin numerar.

Anteportada. – Vuelto en blanco. – Portada. – En el vuelto: Propiedad. Imprenta EL ARTE – Ferraz, 13 – MADRID – Texto de la novela. – Hoja en blanco.

Tampoco reproduce fielmente las anteriores, sino que se trata de una edición de nuevo cuño, aunque en este caso no tan cuidadosa como las de los años cuarenta. Con ella suele coincidir en lecturas privativas, aunque no en formato, la última aparecida en Hernando veinte años después, con cubierta ilustrada y una sorprendente alta cifra de edición, cuya secuencia desconocemos:

BENITO PÉREZ GALDÓS || ESPAÑA TRAGICA || [escudo] ||
LIBRERIA Y CASA EDITORIAL HERNANDO, S. A. || FUNDADA
EN 1828 || ARENAL, 11, Y FERRAZ, 11 || MADRID

17'9 x 12'2 cms. – 331 pp. + 2 hojas sin numerar.

Anteportada. – Vuelto: *Copyright*: RAFAEL Y BENITO VERDE
PÉREZ-GALDÓS || LIBRERIA Y CASA EDITORIAL
HERNANDO, S. A. || 35.^a EDICION || CUBIERTA: C.
PERELLON || DEPOSITO LEGAL: M. 13962-1973 || ISBN ||
84-7155-229-9 || PRINTED IN SPAIN || IMPRESO POR
RAMOS, ARTES GRAFICAS – MARIA ISABEL, 12 - MADRID
– Portada. – Vuelto en blanco. – Texto de la novela. – Página en
blanco. – Anuncios editoriales. – Hoja en blanco.

El resto se resume con facilidad: las ediciones de la novela aparecidas durante la democracia no han supuesto innovación desde el punto de vista ecdótico, sino más bien un estancamiento en relación con las iniciativas de los años cuarenta, y la consolidación del texto de *España trágica* heredado como inamovible. En 1980, con el número 42 de la colección de “Episodios Nacionales”, y en formato de libro de bolsillo, se publica la edición conjunta de Hernando y Alianza, modo de dar el relevo; la obra se reimprime en 1986, ya bajo el membrete exclusivo de Alianza Editorial (el año anterior, se había producido la extinción de Hernando, al otorgarle la Cámara de Comercio de Madrid el título de “Establecimiento tradicional madrileño”)⁸. El texto de ambas, idéntico a plana y renglón, se basa en el de la edición más tardía de Hernando (1973). La de Alianza de 1986 ha sido, durante las últimas décadas, la vulgata del texto galdosiano,

⁸ BPG, *España trágica*, Madrid, Alianza Editorial, y Librería y Casa Editorial Hernando, 1980, 208 pp.; e *id.*: *España trágica*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, 208 pp.

a mucha distancia en popularidad de otras aparecidas en los años ochenta, como las del Círculo de Lectores (1987 y 1989) –que derivan de la propia Alianza, con la que comparten incluso los errores privativos⁹. Sin embargo, en la reciente primera edición de *España trágica* en la “Biblioteca de autor” de Alianza¹⁰ se ha llevado a cabo una revisión del texto –no indicada explícitamente–, mejorando algunas lecturas de 1980.

Repercusión aún más restringida ha tenido la editada por el Club Internacional del Libro en 1993, a pesar de su formato infolio dirigido a un lector joven, y de sus profusas y atractivas ilustraciones; mayor en cambio ha sido la difusión en bibliotecas públicas madrileñas –por el patrocinio de Caja de Madrid– de otra edición aparecida también en los noventa, la de Historia 16 (1996), que constituye el ejemplo más escandaloso de desaliño tipográfico, a pesar de su discreto texto¹¹. A su lado, la edición palentina del Episodio (2006) es mera curiosidad bibliográfica¹².

En 2007 el profesor Francisco Caudet publica íntegra la serie final galdosiana en una edición que no es crítica en sentido estricto, sino anotada¹³. En el prefacio advierte sólo que reproduce la *princeps* de cada uno

⁹ BPG, *España trágica*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1987, 309 pp.; y 1989, 309 pp. (Núm. 42 de los *Episodios Nacionales*). En el vuelto de la portada pone: “Edición no abreviada. Licencia editorial para Círculo de Lectores por cortesía de Librería y Editorial Hernando”.

¹⁰ BPG, *España trágica. Episodios Nacionales, 42. Serie final*, Madrid, Alianza Editorial (col. “Biblioteca de autor”), 2009, 245 pp. No se encuentran ya en el *copyright* los herederos de Benito Pérez Galdós, sino únicamente Alianza Editorial.

¹¹ BPG, *España trágica*, introducción de Juan Ignacio Ferreras, Madrid, S. A. de Promoción y Ediciones / Club Internacional del Libro, 1993; e *id.*: *España trágica*, Madrid, Historia 16-Información e Historia / Caja de Madrid, 1996.

¹² BPG, *España trágica*, Dueñas (Palencia), Simancas Ediciones (col. “El Parnasillo”), 2006, 224 pp.

¹³ BPG, *Episodios Nacionales. Quinta serie. España sin rey, España trágica, Amadeo I, La Primera República, De Cartago a Sagunto, Cánovas*, edición de F. Caudet, Madrid, Cátedra, 2007. El texto de *España trágica* figura en pp. 415-646. Comentario aparte merecen ciertas iniciativas en curso que aspiran a la edición global de los Episodios Nacionales: una de ellas es la patrocinada por la madrileña Fundación José Antonio de Castro, con hermoso y costosísimo formato. Hasta la fecha, han aparecido tres volúmenes, que cubren la primera serie de Episodios. Tal como su editor, Emilio Blanco, confiesa expresamente en las respectivas introducciones, no se trata de una edición crítica. La magnitud de la empresa no parece haber arredrado por el contrario a Dolores Troncoso y sus colaboradores, quienes, en cuatro años consecutivos, han publicado en Destino cuatro volúmenes que reúnen las cuatro primeras series completas de Episodios en edición de apariencia científica. Asimismo, en 2005 Yolanda Arencibia, respaldada por el Cabildo Insular de Gran Canaria, pone en marcha la colección “Pérez Galdós. Arte, Naturaleza y Verdad”, donde proyecta reunir en veinticuatro tomos alrededor de setenta y cinco obras de Galdós, entre las cuales todos los Episodios. De estos, por el momento, han salido las dos primeras series, sin notas ni criterios de edición. Aprovechando el tirón del bicentenario, Espasa Calpe presenta en 2008 su nueva colección de los Episodios Nacionales, con un formato divulgativo y abundantes ilustraciones didácticas y paratextos. *España trágica* aparece con *España sin rey* en el volumen núm. 21, prologado por Luis Miguel Enciso Recio (BPG, *Episodios Nacionales. Última serie. España sin rey. España trágica*,

de los Episodios, cuyas normas editoriales y ortografía actualiza. Del resto de intervenciones que van más allá de una mera modernización, el editor no da noticia.

La última década ha sido además la de la difusión de *España trágica* en la Red como bien mostrenco, en versiones que por lo general no dicen de dónde toman el texto –al que no es infrecuente que sumen errores propios–, y que dependen unas de otras¹⁴.

Madrid, Espasa Calpe-Grupo Unidad Editorial, 2008, 384 pp. *España trágica* ocupa las pp. 211 y siguientes).

¹⁴ Sí indica que parte de la *princeps* la edición digital de la Biblioteca Virtual Cervantes; de esta copia a su vez Wikisource (véase por ejemplo errata privativa en capítulo XXI: “¿qué hice? pues depositar la ropa en los archivos de *Peñaranday* [*sic*] volver a ponerme la vieja”).

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ
NELL'ANTOLOGIA DI GIOVANNI MARIA BERTINI
POETI SPAGNOLI CONTEMPORANEI

Maria Isabella Mininni

1. Nel 1943 Giovanni Maria Bertini pubblicò a Torino una cospicua raccolta di liriche dal titolo *Poeti spagnoli contemporanei*¹, un volume di indubbia rilevanza storico-letteraria nel cui *Prologo* l'eminente ispanista commentava le riflessioni di Juan Ramón Jiménez poste in nota alla sua celeberrima *Segunda Antología Poética*²:

Per me l'asserto di Juan Ramón si è tradotto nella ricerca dei momenti più felici non già della vita di un poeta, bensì dello svolgimento della poesia contemporanea spagnola. Purtroppo i limiti, fissati non dalla mia volontà, ma da circostanze dolorosamente tiranniche, di tempo, di luogo, di persone e soprattutto di mezzi di lavoro, sono stati tali e tanti da comprimere le mie aspirazioni. Ho voluto però che la selezione offrisse con fedeltà serena [...] un quadro della vitalità poetica spagnola del trentennio trascorso presso a poco dal 1907 al 1937³.

La selezione realizzata da Bertini in *PSC* presentava al lettore un “esiguo manipolo di poeti spagnoli lirici d'oggi”⁴, dieci in tutto, tra i quali Antonio Machado e Juan Ramón Jiménez venivano considerati maestri indiscussi della generazione a loro successiva e rappresentata nella raccolta dai poeti della generazione del '27, da Salinas a Guillén, da García Lorca ad Alberti e Altolaguirre.

¹ *Poeti spagnoli contemporanei*, Antologia a cura di G. M. Bertini, Torino, Chiantore-Loescher, 1943. Da questo momento in poi *PSC*.

² “La verdadera selección poética sería aquella – ¡ qué imposible! – que representara sintéticamente la serie de los sentidos más bellos de cada poesía; es decir, de los instantes mejores, más agudamente bellos de la vida de un poeta”: J. R. JIMÉNEZ, *Segunda Antología Poética (1898-1918)*, Madrid, Espasa, 1998, p. 384.

³ *PSC*, p. V.

⁴ *PSC*, p. XVI.

Di fatto sono i componimenti di Machado e Juan Ramón a costituire buona parte del materiale pubblicato in *PSC*: più d'un centinaio di pagine su un totale di duecentonove sono consacrate alle liriche dei due padri andalusi della poesia spagnola del Novecento e ben settantadue sono le poesie del "più lirico poeta spagnolo contemporaneo"⁵.

Il materiale attribuito a Jiménez nell'antologia di Bertini è di notevole interesse per lo studio dell'opera juanramoniana che precede l'esilio americano perché, ad eccezione di tre liriche di fonte incerta⁶ e di una tratta dalla *Segunda Antología Poética*⁷, tutte le poesie dell'"Andaluz Universal" riunite in *PSC* provengono dalla raccolta *Canción*⁸, datata 1935 e pubblicata a Madrid l'anno successivo. Questo prezioso volume che raduna più di quattrocento liriche – *poemas revividos* precedentemente pubblicati e numerosi inediti – va considerato come testo di fondamentale importanza nell'intenso e complesso itinerario juanramoniano; tuttavia, per le circostanze in cui l'opera fece la sua comparsa e per la difficoltà di indagine che presenta, la critica ad esso coeva così come quella successiva ed attuale, spagnola e internazionale, ha largamente trascurato e troppo spesso escluso *Canción* dagli approfondimenti esegetici sull'opera del mogheregno.

Attraverso la disamina dei contributi offerti dagli studiosi italiani⁹ nella prima metà del XX secolo si rileva che nel nostro paese, così come altrove, in quegli anni era senza dubbio la *Segunda Antología Poética (1898-1918)*, pubblicata a Madrid nel 1922, il volume di riferimento per la diffusione dei testi lirici juanramoniani tanto che, a distanza di qualche decennio dalla sua comparsa, l'andaluso ancora ne lamenta le conseguenze con l'amico Ricardo Gullón:

El *Diario*, *Eternidades* y *Piedra y cielo* son un ciclo que no se ha visto. La gente leyó la *Segunda Antología*, publicada poco después, donde esos libros están representados parcialmente, y no se preocupó de conocerlos completos. Así ocurre siempre con los poetas de obra larga, sólo leídos en parte, y siempre en la misma parte¹⁰.

⁵ *PSC*, p. XV.

⁶ Si tratta di: LXVIII *Marina (real) de ensueño*, *PSC*, p. 105; LXIX *Allí*, *PSC*, p. 106; LXX *Romance de los pelegrinitos*, *PSC*, p. 107.

⁷ LXXI *A mi alma*, *PSC*, p. 108.

⁸ J. R. JIMÉNEZ, *Canción*, Madrid, Signo, 1935.

⁹ A questo argomento è dedicato il mio studio di prossima pubblicazione, *L'opera di Juan Ramón Jiménez in Italia (1932-1952)*.

¹⁰ R. GULLÓN, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958, p. 94.

Anche Bertini nelle *Note a PSC* afferma di avvalersi delle riflessioni di Juan Ramón sulla poesia contenute nella *Segunda Antología Poética* da cui trae “opinioni e giudizi” per la redazione del suo breve saggio introduttivo ma, contrariamente a quanto si registra fino ad allora, riferisce che i versi di Jiménez provengono in “parte” da *Canción*:

Cito, per le affermazioni del poeta J. Ramón Jiménez la sua *Segunda antología* [sic] *poética* (1898-1918), Madrid, 1923 [sic]. La prima antologia dal titolo *Poesías escogidas* [sic] (1898-1917), fu pubblicata a New York dalla Hispanic Society nel 1917. Parte dei versi riuniti qui sono stati ordinati dal poeta stesso, meticoloso collezionatore dell’opera propria, in una antologia pubblicata dalla editrice “Signo” di Madrid nel 1936 e denominata *Canción*¹¹.

In questo breve passaggio vi sono almeno due considerazioni da fare: la prima riguarda la peculiare ortografia fonetica adottata da Juan Ramón a partire dalla raccolta *Poesías Escogidas* del 1917¹², scelta questa che si configura come tratto identificativo fondamentale per stabilire le distinte epoche della sua creazione lirica; la seconda rinvia invece alle fonti a cui dichiara di attingere l’ispanista italiano per confezionare la sua ricca silloge.

Quanto alla prima considerazione, il titolo di due opere del mogheregno riportate nelle *Note* di Bertini, ovvero *Segunda Antología Poética (1898-1918)* e *Poesías Escogidas*, risulta trascritto secondo la corretta grafia castigliana senza tenere in conto la norma imposta dall’Autore nei suoi scritti e valida per entrambe le raccolte in questione giacché pubblicate l’una proprio nel 1917 e l’altra cinque anni dopo.

Quanto alla seconda osservazione, i testi riuniti in *PSC* appartenerebbero in buona parte a *Canción* eppure, come vedremo, sebbene Bertini abbia tratto la quasi totalità dei componimenti da questa raccolta, alcune liriche sfuggono a quella fonte e in qualche caso, alla luce delle nostre ricerche, risultano inedite. Bertini tuttavia non accenna ad altre opere di Juan Ramón al di là di quelle allora note e pubblicate e non vanta con il poeta carteggi o contatti personali, o almeno non ne informa il pubblico lettore in questa sede; nei *Cenni bio-bibliografici* dove rimanda ad alcune delle raccolte del poeta enumera quanto segue:

¹¹ *PSC*, p. XIX.

¹² A partire dal 1917 Juan Ramón scrive con “j” le parole in “ge” e “gi”; sopprime la “b” e la “p” in parole come “oscuro” e “setiembre”; usa la “s” invece della “x” in parole come “escelentísimo”: “primero, por amor a la sencillez, a la simplificación en este caso, por odio a lo inútil. Luego, porque creo que se debe escribir como se habla y no hablar, en ningún caso, como se escribe. Después, por antipatía a lo pedante”: J. R. JIMÉNEZ, *Mis ideas ortográficas*, in ID., *Estética y ética estética*, selección, ordenación y prólogo de F. Garfías, Madrid, Aguilar, 1967, p. 118.

Almas de violeta, 1900. *Rimas*, 1902. *Arias tristes*, 1903. *Elejías puras*, 1908. *Baladas de primavera*, 1910. *La soledad sonora*, 1911. *Poemas mágicos y dolientes*, 1911. *Estío*, 1915. *Sonetos espirituales*, 1917. *Diario de un poeta recién casado*, 1917. *Poesías escogidas*, New York, 1917. *Segunda antología poética*, 1922. *Unidad*, 1925. *Poesía en prosa y en verso (1902-1932)*. *Canción*, 1937¹³.

Sorprende che in questo elenco manchino *Jardines lejanos*¹⁴ e *Pastorales*¹⁵, che sussista l'errore nella trascrizione del titolo per la *Segunda antología poética* corretto invece per le *Elejías puras* e, in questo caso, anche per *Poesías escogidas* e, infine, che *Canción* risulti erroneamente datata 1937.

Pare doveroso segnalare inoltre che quando Bertini si accingeva a pubblicare la sua preziosa antologia forse ignorava le vicissitudini recenti di Juan Ramón, giacché ne riassume in poche righe la biografia presentandolo quasi come un trapassato: il tempo verbale che adotta nel riferire gli eventi è il passato remoto e la vita del poeta in quegli anni gli risulta sconosciuta; Bertini racconta infatti che Jiménez “viaggiò per la Francia, la Svizzera, l'Italia e la Spagna. Soggiornò anche negli Stati Uniti”¹⁶, ma questo è tutto quanto ci è dato sapere della parabola esistenziale di Jiménez. Nel 1943, anno di pubblicazione di *PSC*, Juan Ramón si trovava ancora negli Stati Uniti dove si era recato fin dalla tarda estate del 1936 e dove avrebbe trascorso il suo volontario definitivo esilio, ma la succinta biografia che corredata questa antologia italiana si arresta prima dell'anno che vide esplodere in Spagna la Guerra Civile.

Gli esigui dati forniti da Bertini sollevano anche un altro interrogativo a proposito del viaggio che Juan Ramón avrebbe intrapreso in Italia, viaggio a cui i suoi biografi fanno cenno senza palesarne le fonti: “No hay constancia de los breves viajes a París, a Suiza y al Norte de Italia (Milán, Génova y otras ciudades) que posteriormente dirá Juan Ramón haber realizado en este tiempo”¹⁷: era appena iniziato il XX secolo quando Juan Ramón raggiunse le città del Nord Italia così come testimonia la sua allieva e biografa Graciela Palau de Nemes: “Y le llevaron al sanatorio del Castel d'Andorte, en Le Bouscat, en la primavera de 1901. De allí iba en excursión con médicos amigos a Pau [...], a Arcachon, al suroeste de Burdeos [...]. Llegó a ir a Suiza, y al Norte de Italia”¹⁸. Molti anni do-

¹³ *PSC*, pp. 211-212.

¹⁴ J. R. JIMÉNEZ, *Jardines lejanos*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1904.

¹⁵ ID, *Pastorales* (1905), Madrid, Biblioteca Renacimiento, 1911.

¹⁶ *PSC*, p. 211.

¹⁷ R. ALARCÓN SIERRA, *Juan Ramón Jiménez. Pasión perfecta*, Madrid, Espasa, 2003, p. 42.

¹⁸ G. PALAU DE NEMES, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1957, p. 76.

po, nel 1930, dettando appunti sulla sua vita all'amico Juan Guerrero Ruiz¹⁹ affinché soltanto quelle note biografiche autorizzate apparissero nell'*Antología de la lírica española contemporánea* di Maravall e Santeiro allora in preparazione e mai realizzata, il poeta racconta che proprio agli esordi del secolo egli era tornato a Moguer, suo paese natale, e di là si era recato in Francia dove aveva soggiornato per un anno compiendo frequenti viaggi "con los médicos amigos suyos a Suiza y al Norte de Italia, viajes que ejercen sobre él una gran influencia"²⁰. È bene ricordare che queste stesse note biografiche vennero in seguito trascritte anche nella celebre *Antología*²¹ curata da Gerardo Diego nel 1932, raccolta che Bertini cita come propria fonte primaria e dalla quale possiamo verosimilmente ritenere colga le informazioni che consegna al lettore.

Nei *Cenni bio-bibliografici* di cui correda la sua antologia, Bertini ricorda anche gli echi letterari iberici nel nostro Paese e, pur lamentando la poca attenzione prestata fino ad allora alla poesia spagnola in Italia, menziona l'articolo di Marcori²², gli studi di Bo²³ tra i quali quello "purtroppo ermetico"²⁴ su Jiménez²⁵ la cui versione spagnola pubblicata nel 1943 nella traduzione di Isabel de Ambía e con il discusso prologo di José María Alfaro risulta essere coeva di *PSC*, sebbene Bertini non ne serbi traccia.

2. Come già si è accennato, i versi di Jiménez riuniti in *PSC* costituiscono un *corpus* lirico di notevole interesse in virtù della loro derivazione da *Canción* e rappresentano pertanto un ottimo punto di partenza per lo studio non ancora intrapreso di questa feconda antologia.

Osservando l'indice della raccolta del '36, si rileva una ripartizione in cinque sezioni di *Cancioncillas*, corrispondenti ad altrettante fasi della vita del poeta: le *cancioncillas románticas*²⁶ (1-24), *sentimentales* (25-130), *espirituales* (131-261), *intelectuales* (262-377) e *ideales* (378-419). Come si può evincere

¹⁹ J. GUERRERO RUIZ, *Juan Ramón de viva voz*, Valencia, Pre-Textos, 1999, Vol. I (1913-1931).

²⁰ *Ivi*, p. 104.

²¹ G. DIEGO, *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*, Madrid, Signo, 1932.

²² A. MARCORI, *Poesía española contemporánea*, in "Letteratura", I (1937), n. 2, pp. 124-138.

²³ J. R. JIMÉNEZ, *Poesie scelte*, traduzione di C. Bo, in "Letteratura", II (1938), n. 4, pp. 98-102; *Lirici spagnoli*, a cura di C. Bo, Milano, Corrente, 1941.

²⁴ *PSC*, p. 214.

²⁵ C. BO, *La poesia con Juan Ramón Jiménez*, Firenze, Rivoluzione, 1941, successivamente tradotto e pubblicato in Spagna con il titolo *La poesía de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Ed. Hispánica, 1943, edizione arricchita da una selezione di liriche a cura di Juan Guerrero Ruiz.

²⁶ Il poeta, nella breve presentazione a *Canción*, accenna a una suddivisione che segue le distinte fasi della sua vita ma riguardo all'epoca *romántica* nell'indice non risulta alcuna intitolazione; è però verosimile individuarla nella prima parte della raccolta. Cfr. J. R. JIMÉNEZ, *Canción*, cit.

dal numero di liriche ascritte a ognuna delle parti, la sostanziale uniformità nella distribuzione delle liriche riferite alle epoche della vita definite come *sentimentales*, *espirituales* e *intelectuales*, che oscilla tra i 106 e i 131 componimenti, si contrappone all'esiguità delle *cancioncillas románticas* e *ideales*, rispettivamente 24 e 42; ma se si tengono in considerazione da una parte il rifiuto di Juan Ramón nei confronti della sua produzione giovanile e dall'altra l'ancor poco esperita fase idealistica, è agevolmente possibile comprendere la ragione di tale scarto numerico.

Per affrontare lo studio dell'abbondante materiale lirico riversato in *Canción* e analizzarne i contenuti ancora oscuri, si imporrebbe l'individuazione di ogni singolo componimento al fine di ricostruire l'impianto ideale del libro. In assenza di precise indicazioni da parte dell'Autore, che omette in questo caso qualunque rimando alla derivazione delle sue poesie, si renderebbe necessario collocarle, ove possibile, all'interno delle raccolte di cui si alimenta la densa antologia; molte liriche in essa contenute risultavano nel 1936, al momento della sua pubblicazione, ancora inedite; successivamente alcune di esse avrebbero costituito materiale per successive raccolte²⁷, altre, pur alimentando nuovi progetti antologici²⁸, sarebbero state invece pubblicate per la gran parte postume²⁹. Come riassume Almudena del Olmo Iturriarte:

Canción presenta el carácter de una antología que recoge poesía de todas las épocas juanramonianas. Sin embargo, si bien en otras antologías la selección de poemas la realiza Jiménez por libros, haciéndose explícita casi siempre la procedencia de los poemas y determinando la organización, no sucede lo mismo en *Canción*. Los textos seleccionados de cada libro o los inéditos se entrecruzan en la estructura de la nueva antología. Con independencia de cualquier criterio temático o por libros, es la forma ciertamente flexible de la canción la que define la integración de poemas en este volumen³⁰.

Queste osservazioni sembrerebbero provare che nell'organizzazione testuale di *Canción* non vi sia alcun criterio tematico né tantomeno strettamente cronologico bensì unicamente un principio formale che acco-

²⁷ ID., *La estación total* con *Las canciones de la nueva luz*, Buenos Aires, Losada, 1946.

²⁸ ID., *Terzera Antología Poética (1898-1953)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1957.

²⁹ ID., *Libros inéditos de poesía*, selección, ordenación y prólogo de F. Garfias, Madrid, Aguilar, 1964 (vol. I), 1967 (vol. II).

³⁰ A. DEL OLMO ITURRIARTE, *Introducción* a J. R. JIMÉNEZ, *La estación total*, in ID., *Obra Poética*, ed. de J. Blasco y T. Gómez Trueba, Madrid, Espasa, 2005, tomo II, p. 890.

muna tutti i componimenti rubricati come “canzoni”; a proposito di tale inedita impostazione Juan Ramón riferiva:

no se trata de creación, sino de procurar que sin quebrar la línea de una época aparezcan las poesías sin repetición de temas, ni de metro, ni de consonantes, etc., lo cual es sumamente complicado, pues una vez logrado el orden en un sentido puede no estar bien en otro distinto, y hay que volver a componer el pliego³¹.

Come si è detto poc'anzi *Canción* è la raccolta juanramoniana più ricca e negletta pubblicata in vita dal poeta: a tutt'oggi non si può contare su uno studio sistematico del consistente volume di liriche scritte e “rivissute” da Jiménez tra gli inizi del Novecento e la prima metà degli anni Trenta. Per questa ragione è parso opportuno esaminare e riproporre le poesie contenute nell'antologia di Bertini³² che da quel libro sono state tratte, nel tentativo di avviare una indagine, per quanto embrionale, sull'antologia originaria. A tal fine per ognuno dei settantadue componimenti si è risaliti, quando possibile, alla raccolta da cui deriva e si è proceduto al reperimento per ogni singola lirica in raccolte antologiche precedenti e successive all'edizione del 1936, segnalandone le eventuali varianti, dalla *Segunda Antología Poética* del 1922, alla *Tercera Antología Poética* del 1957, a *Leyenda*³³ pubblicata postuma nelle edizioni del 1987 e del 2006, passando attraverso le poco valutate *Poesía en prosa y verso*³⁴ del 1932 e *Verso y prosa para niños*³⁵, coeva di *Canción*, pubblicata a Cuba nel 1937.

Gli esiti della ricerca hanno dimostrato che sessantotto delle settantadue liriche di Juan Ramón presenti in *PSC* sono state scelte da Bertini tra le quattrocentodiciannove poesie della raccolta *Canción*³⁶; come vedremo i quattro componimenti restanti sono reperibili in antologie precedenti (LXXI *A mi alma*), in riviste americane (LXVIII *Marina (real) de ensueño*), o risultano essere almeno in parte inedite (LXIX *Allí*); la lirica LXX *Romance de los pelegrinitos*, pur appartenendo a *Pastorales* ed essendo stata inclusa da Juan Ramón in numerose raccolte ulteriori, non compare mai con il

³¹ J. GUERRERO RUIZ, *Juan Ramón de viva voz*, cit., vol. II, p. 330.

³² Vedi nota 9.

³³ J. R. JIMÉNEZ, *Leyenda (1896-1956)*, ed. de A. Sánchez Romeralo y M. E. Arretche, Madrid, Visor, 2006.

³⁴ ID., *Poesía en prosa y verso, 1902-1932*, Escojida para los niños por Zenobia Camprubí Aymar, Madrid, Signo, 1932.

³⁵ ID., *Verso y prosa para niños*, Edición exclusiva para las escuelas de Puerto Rico, La Habana, Cultural, 1937.

³⁶ Si tratta, in realtà, di 418 componimenti poiché la poesia contrassegnata con il numero 65 è assente dalla raccolta juanramoniana.

titolo che Bertini attribuisce al componimento né con le varianti che presenta la sua versione di *PSC*.

Per quanto attiene all'organizzazione del materiale, Bertini segue e adotta, senza dichiararlo, la suddivisione progressiva in cinque sezioni voluta da Juan Ramón e seleziona le liriche secondo un principio che privilegia le *cancioncillas sentimentales* (34), distribuisce equamente le *espirituales* (12) e le *intelectuales* (12), neglignendo le *románticas* (6) e le *ideales* (4).

Nei “fioretti” juanramoniani di *Canción* proposti da Bertini all'interno della sua più vasta antologia di poeti spagnoli, le *cancioncillas románticas*, in tutto sei, sono rintracciabili in *Arias tristes* (1), *Jardines lejanos* (2), nelle raccolte inedite *Primeras poesías* (1) e *Arte menor* (1), mentre la prima lirica, quella che apre la raccolta anche in *Canción* sembra appartenere unicamente all'antologia del '36; per questo florilegio di componimenti giovanili gli anni di redazione sono compresi tra il 1898 e il 1909.

Le *cancioncillas sentimentales* sono tratte dalle raccolte *Baladas de primavera* (12), *Las Hojas verdes* (1), *Piedra y cielo* (1) e *Laberinto* (1); dai quaderni di *Unidad* (3) e dalle allora inedite *Arte menor* (5), *La frente pensativa* (3), *Poemas agrestes* (2) e *Apartamiento* (2); quattro liriche risultano ascrivibili soltanto a *Canción*. Complessivamente i componimenti delle *cancioncillas sentimentales* risalgono agli anni 1906-1918 escludendo quelli inseriti nei *Cuadernos* che sebbene datati intorno al 1923 sono tutti remoti *poemas revividos*.

Le *cancioncillas espirituales* appartengono invece a *Piedra y cielo* (1), *Eternidades* (2), *Estío* (4) e *Poesía* (1); due di queste liriche sono ascrivibili all'allora inedita raccolta *El silencio de oro* e altre due sono presenti soltanto in *Canción*. Le poesie qui incluse si collocano tra il 1911 e il 1923.

Le *cancioncillas intelectuales* sono tratte esclusivamente dalle raccolte *Poesía* (2), *Belleza* (1) e *La estación total* (6) in quel momento ancora inedita, e risalgono agli anni 1917-1936.

Infine, le *cancioncillas ideales*, soltanto quattro, sono tutte appartenenti a *La estación total* che comprende componimenti scritti tra il 1923 e il 1936.

Da questo rapido sommario si evince che, malgrado alcune migrazioni interne alla raccolta tra le distinte fasi, il criterio cronologico è rigorosamente rispettato da Juan Ramón e dallo stesso Bertini il quale, pur cogliendo dalla raccolta un modesto numero di *canciones*, ne rispetta l'ordine di progressione quasi fino all'ultimo componimento mutuato, arrestandosi alla lirica 415, la numero LXVII della sua antologia. Ma a questo punto Bertini, prima di concludere il florilegio facendo un brusco salto all'indietro con la poesia *El desvelado*³⁷, inserisce nella selezione, fino a

³⁷ *El desvelado* figura infatti in *Canción* come lirica n. 344 tra le *cancioncillas intelectuales*.

quel momento puntuale debitrice soltanto di *Canción*, le quattro poesie di altra provenienza, ovvero, nell'ordine: LXVIII *Marina (real) de ensueño*, LXIX *Allí*, LXX *Romance de los pelegrinitos*, LXXI *A mi alma*. L'identificazione delle fonti di questi testi è chiara solo nel caso dell'ultimo, *A mi alma*, che presemibilmente Bertini ha tratto dalla *Segunda Antología Poética*³⁸; nel caso degli altri tre componimenti l'attribuzione risulta incerta.

3. Nella creazione poetica juanramoniana ricorre frequentemente l'immagine della *marina* nell'intitolazione di singole liriche o di sezioni in opere complete: nella raccolta inedita *Historias* (1909-1912)³⁹ la terza parte si intitola *Otras marinas de ensueño* e comprende nove liriche, otto senza titolo, una soltanto con titolo *Bajamar triste de invierno*; sei di esse presentano in epigrafe un'annotazione e una reca la dedica a Enrique Díez-Canedo; in *Hojas Verdes* (1906) si ritrova una *Marina de ensueño*⁴⁰ con l'epigrafe *Recuerdo de Cervantes*; in *Leyenda* la quarta parte della raccolta *De lo májico y lo ardiente* è intitolata *Marinas de ensueño* e conta otto poesie, una delle quali dal titolo omonimo⁴¹ datata 1909 e *revivida* nel 1924.

Nonostante l'abbondante presenza di liriche dal titolo *Marina de ensueño* nessuno dei componimenti, pur identici tra loro dal punto di vista formale (tre quartine di alessandrini), corrisponde alla *Marina (real) de ensueño* antologizzata da Bertini.

La *Marina* di PSC apparve invece sulla "Revista Cubana"⁴² nel 1937, preceduta da una dedica a "José María Chacón y Calvo, amigo mío de la España de cercanas soledades", e da una breve precisazione: "Cuba, con la que soñé a veces en mis antiguas *Marinas de ensueño*, me vuelve desde La Habana a ellas. Su realidad era, pues, parte de mi ilusión y me echa a aquella ilusión". Poiché le pubblicazioni successive della lirica sono reperibili soltanto in *Estética y ética estética*⁴³ e in *Guerra en España*⁴⁴, due volumi postumi apparsi rispettivamente nel 1967 e nel 1985, è plausibile ritenere che Bertini l'abbia mutuata proprio dalla rivista dell'Avana.

³⁸ J. R. JIMÉNEZ, *Segunda Antología Poética*, cit., p. 301.

³⁹ J. R. JIMÉNEZ, *Libros inéditos*, cit., I, pp. 355-393.

⁴⁰ ID., *Hojas verdes*, in ID., *Obra Poética*, cit., tomo I, p. 619.

⁴¹ ID., *Marina de ensueño* in ID., *Leyenda*, cit., p. 309.

⁴² ID., *Mi Diario Poético*, in "Revista Cubana", VII (1937), p. 68.

⁴³ ID., *Estética*, cit., p. 189.

⁴⁴ ID., *I. Desterrado (Diario poético)*, in ID., *Guerra en España (1936-1953)*, Introducción, organización y notas de Á. Crespo, Barcelona, Seix Barral, 1985, p. 48.

Dalla stessa rivista coglie, ma solo in parte, la più ambigua e irreperibile versione della lirica *Allí* riportata in *PSC* con il numero LXIX; la poesia risulta formata da due componimenti artificialmente accostati: il primo è riconoscibile con il medesimo titolo seppur con una variante al penultimo verso⁴⁵ nella versione riportata dalla “Revista Cubana”⁴⁶; il secondo invece, diverso per tema e struttura, si rivela ad un’attenta osservazione composto da un *collage* di tre strofe, ognuna delle quali corrisponde ad altrettante strofe tratte da tre diversi componimenti tutti appartenenti ad *Arias tristes*. Ognuno di tali componimenti discende a sua volta da una delle tre sezioni del libro: la prima quartina (vv. 13-16) è infatti conforme alla quarta strofa di *Arias otoñales*, IV⁴⁷; la seconda (vv. 17-20) coincide con la quinta strofa di *Nocturnos*, XV⁴⁸; infine l’ultima strofa, di sei versi (21-26), si ravvisa nella seconda e terza strofa di *Recuerdos sentimentales*, XVI⁴⁹ sebbene privata di alcuni elementi⁵⁰.

Questo anomalo insieme di versi appare in *PSC* come parte integrante del componimento dal titolo *Allí* a cui segue, osservando la numerazione progressiva, *Romance de los pelegrinitos* rubricata con il numero LXX.

Premesso che nessuna poesia di Juan Ramón si intitola *Romance de los pelegrinitos*⁵¹, anche in questo caso ci troviamo dinanzi a un componimento noto e riconoscibile, i cui aspetti grafico-formali tuttavia lo rendono unico e ambiguo. Il presunto *romance* appartiene a *Pastorales*⁵² e conta numerose versioni⁵³ delle quali la più vicina a quella proposta da Bertini è quella della *Segunda Antología Poética*; a partire da questa edizione la poesia conta infatti otto strofe come in Bertini, una in più rispetto alle sette di *Pastorales* da cui deriva e propone le stesse varianti lessicali presenti anche nell’antologia italiana. Ma nella *Segunda Antología* elaborata da Juan Ramón nel 1919 erano già state introdotte le variazioni ortografiche a cui si è fat-

⁴⁵ Nella versione di Bertini al v. 11 si legge: “que me deshabitaba *solo*, ausente”; nella “Revista Cubana”: “que me deshabitaba *todo*, ausente” (il corsivo è nostro). Si tratta soltanto di una svista di Bertini?

⁴⁶ J. R. JIMÉNEZ, *Mi Diario*, cit., p. 76.

⁴⁷ ID., *Arias tristes*, Prólogo de A. de Albornoz, Madrid, Taurus, 1981, p. 66.

⁴⁸ *Ivi*, p. 142.

⁴⁹ *Ivi*, p. 197.

⁵⁰ *Ibidem*. Ecco le strofe da cui è tratta la sestina in *PSC*: “Corazón, ¿vivirá en ella | la pobre Estrellita? Canta, | canta un aire melancólico, | de esos aires que tú cantas; | | uno de esos aires llenos | de humo blanco, de cabañas | de pastores, de campitos | y de noches estrelladas...” (vv. 5-12).

⁵¹ Si è pensato che per un errore tipografico il titolo fosse stato confuso con quello omonimo di una lirica di F. García Lorca, ma tra i versi lorchiani in *PSC* quel *romance* non compare.

⁵² J. R. JIMÉNEZ, *Pastorales (El valle)*, XXVII, in ID., *Obra Poética*, cit., tomo I, p. 920.

⁵³ Abbiamo contato dieci versioni della lirica, quella di Bertini inclusa, ma nessuna risulta uguale ad altre; differiscono in particolare nell’uso della punteggiatura.

to cenno sopra⁵⁴, assenti invece nella versione di *PSC*: [Virjen] e [nostal-jia] dei vv. 13 e 19 mantengono in Bertini l'ortografia precedente al 1917 [Virgen] e [nostalgia], pur rivelando, come si è appena detto, la filiazione da raccolte pubblicate in anni successivi. Va segnalato inoltre che la punteggiatura del *Romance de los pelegrinitos* così come appare in *PSC* non è rintracciabile in alcuna delle molteplici versioni della lirica.

Resta pertanto da chiarire dove Bertini abbia reperito le sue versioni dei componimenti *Allí* e *Romance de los pelegrinitos* e perché abbia inserito le quattro liriche che esulano da *Canción* – e in due casi anche da qualunque altra precedente traccia juanramoniana – prima dell'ultimo componimento *El desvelado*, una *cancioncilla intelectual* [n. 344] che rimanda nuovamente a *Canción*, retrocedendo di più di settanta poesie rispetto all'ultima registrata, *Rosa última* [n. 415] e alterando un ordine mantenuto con scrupolosa regolarità, indiscutibilmente motivata.

Con questi brevi accenni alla presenza della poesia di Jiménez nella pregevole raccolta di Bertini si è inteso mettere in evidenza l'importanza che riveste *PSC* nell'ambito dei rari contributi italiani della prima metà del Novecento sulla produzione lirica spagnola coeva e, più specificamente, sull'opera dell'"Andaluz Universal"; pur tuttavia *PSC*, così come *Canción*, a cui ampiamente rimanda per la poesia di Jiménez, non ha ricevuto la meritata attenzione⁵⁵: accomunate da una drammatica analoga sorte che le ha viste sprofondare l'una nell'oblio del conflitto mondiale, l'altra in quello della guerra civile spagnola, le antologie *PSC* e *Canción* richiedono ora per la loro preziosa seppur distinta rilevanza letteraria di venire debitamente riconsiderate e accuratamente indagate.

⁵⁴ Vedi nota 12.

⁵⁵ Negli studi presi in esame, italiani e spagnoli, a partire dagli anni '40 non vi è alcun accenno a *PSC*; recentemente un riferimento all'antologia di G. M. Bertini si riscontra in R. ALARCÓN SIERRA, *Las Antologías del Modernismo (Recorrido sumario)*, in "Insula", LXII (2007), n. 721-722, p. 6.

HACIA EL TEATRO DE PEDRO SALINAS (DE LA FAMA DEL AUTOR Y DEL ORDEN DEL CORPUS)

Lia Ogno

No siempre la fama de un autor confiere un mismo grado de consideración a su obra, máxime cuando ésta es múltiple, porque el autor en cuestión ha buscado cauce expresivo a su impluso creador en varios géneros, o no ha denostado ninguno, y aquélla, la fama, que es siempre una compleja relación de azar y mérito, ha recaído o en un solo libro o sólo en una parte de la obra total. Es este último el caso de Pedro Salinas. No sin razón, Salinas es, en los manuales e historias de la literatura consolidados, *el poeta Salinas*, el que suele abrir la nómina espléndida de los poetas de la generación del 27, el autor de *La voz a ti debida* y de *Razón de amor*, dos libros que, junto a *Largo lamento*, configuran una suerte de cancionero en el que el amor encuentra la forma y el modo propios de su decir contemporáneo. Salinas aparece siempre como *el gran poeta del amor*. Es cierto: hay un antes y un después de Salinas en la poesía amorosa del siglo XX¹. Y su lección, magistral en este sentido, ahí queda; y queda, sobre todo, recogida en las consecuencias – poéticas, aunque no sólo – a que iba a dar lugar, en positivo y en negativo, dentro y fuera de la literatura en lengua española. La calidad de su poesía funda y fundamenta su fama de poeta. No hay, ni puede haber al respecto, duda ninguna; tampoco sospecha o recelo. Es – porque lo fue y lo sigue siendo – una conquista limpia. Salinas, como tantos otros compañeros de aquel viaje que fue, en cierto modo, el 27, supo promocionarse y supo promocionar su obra, pero esa habilidad suya de entonces ya nada sostiene hoy. Hoy su poesía se sostiene sola, y su nombre, de consecuencia, ha podido encontrar un lugar relevante entre las primeras filas de los grandes poetas del siglo XX.

¹ Véase en propósito J. MARÍAS, *Una forma de amor: la poesía de Pedro Salinas*, en *Al margen de estos clásicos*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1966, pp. 315-323.

Pero sucede que Salinas no escribió sólo poesía. También se entregó con pasión – con la misma pasión intelectual de la poesía – a la narración breve y a la novela, al ensayo y a la crítica literaria, al teatro y a una correspondencia privada cuya articulación levanta un magnífico epistolario. La fama del poeta, sin embargo, ha dejado el resto de la obra como en sombra, en un orden secundario, como si fuera margen de una más principal dedicación poética. La fama del poeta divide el corpus desde el privilegio absoluto de la poesía, como si el resto fuera resto de algo más propio e importante, resto de algo que vale más, resto impoético de la poesía y dedicación menor del poeta. Como si todo ello – ensayo, novela, teatro – fuera subsidiario de la poesía. Como si todo ello – teatro, ensayo, novela – fuera en verdad resto efectivo de la poesía, un resto que resta, y, de consecuencia – nótese la falacia argumentativa –, una privación de la poesía. La fama del poeta y el orden que crea en la recepción del corpus dan lugar, pues, a una doble marginación de la obra no-poética de Salinas: el orden de la fama fomenta y justifica una menor atención crítica y lectora de la obra no-poética, algo fácilmente verificable en simple visita por librerías y bibliotecas, y también – y es éste el mayor peligro – fomenta y justifica una comprensión de la obra no-poética como simple complemento de la poesía, algo sin duda más complejo y difícil de discernir, pero de lo que no se libran siquiera algunos de sus mejores intérpretes.

La fama del poeta es, con todo, razonable y está plenamente justificada, tanto por la ya aludida calidad de su poesía como por la cronología de sus publicaciones. La atención a la efectiva cronología es importante en este caso porque da bien la medida del modo de ser público del autor Pedro Salinas, de su forma de presentarse o de dar la cara ante el público. De los seis libros de creación que publicó con anterioridad a la guerra civil cinco eran de poesía y sólo uno de prosa. Era, pues, Salinas, un poeta, o como tal aparecía, en un tiempo, además, de pujanza y predominio de la poesía en el espacio general de la literatura: son, de hecho, las figuras del poeta y del intelectual las que dominan el escenario de las letras en la España de los años 20. Poeta, pues, poeta en tiempo de poetas, joven poeta en tiempo de juventud y de poesía. En cierto modo, ser poeta entonces era como ir sobre ruedas y como viajar con la corriente: también el contexto favorecía a la poesía, o, al menos, la favorecía más que a otros géneros. Ahora bien, con independencia de todo ello, del espacio de la recepción y del modo de proponerse públicamente el autor², una lectu-

² A lo que aún cabría añadir, reforzando su imagen pública de poeta, su dedicación profesional como profesor de literatura especialmente interesado en la tradición poética castellana. En efecto,

ra atenta de los relatos que se agrupan en *Vispera del gozo*, el libro de prosa, la mancha aparente del poeta – pero será el propio Salinas el que insistirá a lo largo de toda su obra en la distinción entre apariencia y realidad –, revela una escritura que en ningún modo – ni como nivel de exigencia, ni como voluntad de estilo ni como nada – puede considerarse inferior a la que se despliega en los libros de poesía coetáneos (*Presagios*, *Seguro azar*, *Fábula y signo*). Tenía para Salinas la prosa un registro distinto, un modo y manera propios que la separaban de la poesía inequívocamente³, pero no era, en su consideración, algo menor, secundario o subsidiario con relación a la poesía. No era resto de nada porque nada restaba, en verdad, a la poesía. Al contrario: era una suma. Prosa y poesía están en Salinas a un mismo nivel y responden como cauces expresivos distintos a un mismo impulso de libre y pura creación artística.

Y bien miradas las cosas, lo cierto es que lo mismo que acontece con la prosa de creación (*Vispera del gozo*, *La bomba increíble*, *El desnudo impecable*) acontece también con la prosa crítica de los ensayos de Salinas (*La realidad y el poeta en la poesía española*, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, *La poesía de Rubén Darío*, *El defensor*, *Del Cid a Sor Juana*). Atendiendo fielmente al esfuerzo de su escritura, nada hace pensar que Salinas rebajara en nada el nivel de su exigencia como autor. Y lo mismo puede – y debe – decirse de su teatro, pues se comprueba fácilmente penetrando en su lectura libre de prejuicios, o con los prejuicios deconstruidos y rompiendo decididamente con los lugares comunes que han solido acompañarle. Tampoco el teatro es dedicación menor o subsidiaria, pues responde al mismo principio *poético* del que brota toda su obra. O de otro modo: toda la obra de Salinas, diversificada en varios géneros, a cuyo través se busca el cauce expresivo más adecuado a cada situación, responde a un mismo y único principio creador. Salinas no es un poeta que también cultivará otros géneros, sino, más bien, un artista total que se entregará por

en sus años de profesor universitario en España, Salinas contribuyó de manera notable al estudio de la literatura española, bien con su magisterio en las aulas, bien llevando a cabo magníficas ediciones (del *Poema de Mío Cid* y de las poesías de Meléndez Valdés y San Juan de la Cruz) y completando estudios que publicaría en forma de artículos, generalmente en *Índice Literario*, la revista de la sección de literatura del Centro de Estudios Históricos que él mismo dirigía (una selección de ellos fue recogida sucesivamente en el volumen del exilio titulado *Literatura española. Siglo XX*).

³ La voluntad narrativa – de narrativa deshumanizada, según la conocida tesis de Ortega y Gasset – desplegada en los relatos de *Vispera del gozo* aleja de manera clara este libro de Salinas, en su unidad y en su conjunto, de la prosa poética, con independencia de que en alguna de sus partes pueda acercarse a ella. En este sentido, a poco que se piense, resulta manifiesta su distancia de libros como *Platero y yo* u *Ocnos*, respectivamente de Juan Ramon Jiménez y Luis Cernuda, libros, por lo demás, considerados por la crítica como modelos de prosa poética.

igual en cada una de sus creaciones. Visto de este modo, el corpus saliniano no permite ya el privilegio de la poesía, aunque éste haya estado fundado y apoyado bien por la fama del autor, bien por el orden y cronología de sus publicaciones, bien por la recepción general de su obra. El corpus tiene un carácter holístico, y, a la altura de nuestro tiempo, no permite ya una jerarquía impropia (aunque ésta haya sido vigente durante mucho tiempo y muchos lugares comunes a ella asociados vayan a seguir repitiéndose). Esta es, en propiedad, la íntima verdad del corpus, una verdad durante mucho tiempo sepultada bajo las sombras de la fama del autor y de la recepción de su obra, pero cuyo desvelamiento se nos impone hoy como inderogable ejercicio crítico y ética del texto.

Salinas es, pues, un corpus, y, de consecuencia, su ordenación, su estudio y su lectura deben hacerse con criterios internos, evitando en lo posible que la historia externa de su textualidad convergente condicione – o desvirtúe – la comprensión de su íntima verdad. Porque, si bien es cierto que a los textos se sobrepone siempre su recepción en el tiempo, sobre la que indudablemente pesa la figura histórica del autor, y que la crítica debe necesariamente tener cuenta de ello como algo inherente a la propia historia de los textos, no es menos cierto empero que el orden de importancia y la jerarquía crítica y lectora deben empezar por el privilegio indiferible de los textos. Que sea obvio no quiere decir que siempre se haya procedido de este modo. Y por lo que se refiere al teatro de Salinas, más bien, ha sucedido todo lo contrario. Aunque, como ha de verse, el teatro se configura en él con un orden propio de problemas cuya solución no siempre pudo llegar a tiempo, lo que hubo de condicionar, sin duda, tanto su desarrollo como el estado de general desconocimiento en que quedó a la muerte del autor. Pero quizá, a este punto, convenga empezar a adentrarse un poco más por el camino oculto, o cuanto menos poco transitado, que conduce hacia la verdad – que es *alétheia* – del teatro de Pedro Salinas.

En carta a Américo Castro del 26 de enero de 1944, tras dar noticia de su vida en Puerto Rico y de sus trabajos recién acabados, “una larga poesía [...] y además otras dos piezas cortas de teatro”, Pedro Salinas borda unas pinceladas de trazo preciso que sintetizan bien sus preocupaciones con relación a su obra dramática: “Va a resultar que soy un dramaturgo senil porque a estas horas me veo con una obra en tres actos y cuatro en un acto. Naturalmente sin vislumbre de representación posible. Aquí no hay teatro. La gente se nutre de la bazofia peliculara. Y no me

gusta publicarlas en libros. Se masca la obra póstuma”⁴. Es cierto que el teatro constituye una dedicación tardía en Salinas, aunque, como podrá verse en seguida, habría que introducir algún que otro matiz y precisión al respecto, pero no es cierto que toda ella se originara fuera de España, o que fuera una consecuencia propia de la vida en el exilio. Rastreando su epistolario – documento imprescindible para acercarse a la génesis de su obra, aunque, a decir verdad, sus muchas utilidades y usos posibles no agotan su intrínseco valor literario – se advierte que su interés como autor por el teatro se remonta a 1930: “Hace dos meses tengo perfectamente planeado mi primer proyecto de teatro, una hermosa obra en tres actos titulada *La cama de matrimonio*”⁵. Es una perfecta declaración que explicita la voluntad de escritura teatral de Salinas en una época relativamente temprana, cuando sólo había publicado dos libros de poesía (*Presagios* y *Seguro azar*) y uno de novelas cortas o narraciones breves (*Víspera del gozo*). Que no lo escribiera y quedara en simple proyecto tiene su importancia, desde luego, pero tampoco carece de ella su declaración de existencia como mero proyecto. Salinas pensaba en el teatro ya en 1930, antes, pues, de que se publicaran – y de que se escribieran – dos de sus libros mayores de poesía, *La voz a ti debida* y *Razón de amor*, libros fundamentales para la consolidación de su fama poética. Seis años después aquel pensamiento suyo iba a hacerse realidad: “en los ocho días que pasé en Alicante terminé *El director*”⁶. Era, en efecto, su primera obra de teatro, y, como certifica el epistolario, había sido escrita en España antes de la guerra civil y del consiguiente exilio americano de su autor. Bien es verdad que permaneció en un cajón, sin publicarse ni representarse, lo que, a la postre, acabaría configurando una suerte de asimetría entre el autor público y el autor privado, con importantes repercusiones, como hemos visto, en el terreno de la recepción de la obra y de la fama del autor. ¿Qué recepción puede tener la obra inédita y no representada? ¿Cómo puede variar el curso de la fama de un autor lo que no encuentra cauce hacia la luz pública?

Salinas no vio publicado en vida su teatro. No quiso. Siempre se resistió a los consejos y sugerencias que en tal sentido le hicieron los amigos y conocidos que estaban en el secreto de sus cajones. El epistolario ofrece en propósito numerosos testimonios de la negativa de Salinas, y sólo al

⁴ P. SALINAS, *Epistolario*, edición, introducción y notas de Enric Bou y Andrés Soria Olmedo, en *Obras completas*, edición general al cuidado de Enric Bou, vol. III, Madrid, Cátedra, 2007, p. 1025.

⁵ Carta a Jorge Guillén fechada en Madrid el 11 de abril de 1930, en *Epistolario*, *op. cit.*, p. 233.

⁶ Carta a Jorge Guillén fechada en Madrid el 22 de enero de 1936, en *Epistolario*, *op. cit.*, p. 493.

final de sus días, acaso rendido por no haber logrado apenas representarlo como se debe, como él creía que debía hacerse con el teatro, se decidió a recoger en un volumen algunas de sus obras. Tampoco lo vería: la muerte le sorprendió cuando estaba a punto de darlo a la imprenta, y el libro, a la postre, saldría póstumo⁷. Pero los preparativos de la publicación los vivió como una rendición y como un fracaso (pueden verse en propósito las correspondientes cartas a Jorge Guillén y a Solita Salinas y Juan Marichal). Para Salinas, el teatro sólo era tal en las tablas, en una representación viva con los actores en el escenario. El teatro, en su consideración, sólo era realmente teatro “cuando, además de las otras fases de la realidad que son comunes a toda obra literaria, goza de una que le es peculiar: *la realidad escénica*”⁸. Era la suya una concepción eminentemente teatral, lo que viene a demostrar, una vez más, que su dedicación dramática no puede ser comprendida desde el vector de la poesía. “El teatro es un plantío de virtudes sociales. En una sala de teatro individuo y grupo humano se encuentran, con una singularidad de efecto que no se da en ningún otro caso. El creador [...] siente que está cumpliendo su destino en aquel preciso momento de la representación”⁹. No hay, pues, para Salinas, teatro sin representación. A los textos teatrales les falta algo esencial para poder ser teatro, pensaba Salinas: acaso sean condición necesaria –aunque el teatro del siglo XX lo haya problematizado y puesto en discusión repetidamente–, pero lo que no son en modo alguno es condición suficiente del hecho teatral. Son “textos previos”, como los llamó Juan Marichal en su edición del teatro completo – aunque completo no era – de Salinas¹⁰, previos, claro está, al hecho teatral, al teatro propiamente tal. Por eso se entiende tan bien, a esta luz, la resistencia de Salinas a publicarlos, a ofrecerlos como texto, en simple lectura y desprovistos de su ser más puro y verdadero; y también se entiende bien su denodado esfuerzo, generalmente frustrado, por lograr su puesta en escena¹¹.

⁷ P. SALINAS, *Teatro: La Cabeza de la Medusa. La Estratosfera. La isla el tesoro. Tres piezas dramáticas en un acto*, Madrid, Ínsula, 1952.

⁸ P. MORALEDA, *Pedro Salinas: el dramaturgo y las fases de la realidad*, en *Signo y memoria: ensayos sobre Pedro Salinas*, edición de Enric Bou y Elena Gascón-Vera, Madrid, Pliegos, 1993, p. 169.

⁹ P. SALINAS, *El defensor*, en *Ensayos completos*, edición, introducción y notas de Enric Bou y Andrés Soria Olmedo, en *Obras completas, op. cit.*, vol. II, p. 1066.

¹⁰ J. MARICHAL, *Nota preliminar* a P. SALINAS, *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1957, p. 12.

¹¹ Salinas sólo pudo ver representada una de sus obras, *La fuente del Arcángel*, estrenada en Nueva York por el grupo dramático del Departamento de Español del Bernard College el 16 de febrero de 1951. No era una compañía profesional y sólo tuvo dos representaciones, pero, con todo, Salinas quedó profundamente satisfecho y agradecido. En su epistolario hubo de dolerse por no haber podido servirse de la experiencia escénica en la configuración y desarrollo de su propio teatro (véase la carta a Jorge Guillén del 24 de febrero de 1951). El 5 de junio de ese mismo año se

El exilio es siempre un medio adverso, y el de Salinas fue, además, una suerte de exilio dentro del exilio, pues al de la patria sumaba el de la lengua y la cultura. Es posible que su teatro no hubiera encontrado tantas dificultades para su representación si el autor hubiese fijado su residencia en el exilio dentro del ámbito hispánico (Alberti y Aub, por ejemplo, estrenaron sin demasiados problemas en Buenos Aires y Ciudad de México), pero el mundo norteamericano añadía una doble distancia – cultural y lingüística – que al final acabaría revelándose casi como una suerte de imposibilidad. En el medio hispánico – no en España, donde sobre él pesaba la censura franquista – su teatro hubiera podido ser representado acaso sin entrar en mérito de sus virtudes o defectos, simplemente como consecuencia de la fama diferida del poeta, pero esa misma fama, que también, aunque en menor grado, había llegado al mundo anglosajón, no era allí suficiente para sortear la barrera de la lengua y el obstáculo de la cultura y del modo de vida norteamericanos. Salinas fue consciente y se dolió repetidamente de ello. En su favor cabe decir que intentó representar sus obras con ahínco y con denuedo, índice de la alta consideración que reservaba a su teatro, a su voluntad teatral y a su verdad dramática. También es cierto que supo aceptar con elegancia antigua el adverso destino de todo ello.

A su muerte, Pedro Salinas dejó un abultado cajón con obras de teatro inéditas y apenas representadas¹². Desde entonces para acá la situación ha cambiado mucho por lo que se refiere a su edición – todo él ha sido oportunamente editado¹³ –, aunque no puede decirse lo mismo, o no con el mismo énfasis, de su puesta en escena¹⁴. Y ello hace que el teatro de Salinas siga estando como en un lugar apartado, sin lograr encarnarse plenamente y hacerse plena realidad escénica. Es por ello – aún –

representó en La Habana *Judit y el tirano*, también por una compañía de teatro universitario, pero Salinas, enfermo, ya no pudo asistir (moriría pocos meses después).

¹² Catorce obras, doce cortas en un sólo acto y dos en tres actos, escritas entre enero de 1936 y junio de 1947, pero con una mayor concentración entre 1943 y 1946, en coincidencia con los años transcurridos en Puerto Rico. Para la cronología del teatro de Salinas, véase F. RUIZ RAMÓN, *Contexto y cronología del teatro de Salinas*, en *Pedro Salinas. Estudios sobre su praxis y teoría de la escritura*, edición de C. Morón Arroyo y M. Revuelta Sañudo, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1992, pp. 173-198. Para la clasificación del teatro saliniano, véanse: F. RUIZ RAMÓN, *Pedro Salinas y su teatro de salvación*, en *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1977, y G. TORRES NEBRERA, *Estudio preliminar*, en P. SALINAS, *Teatro. La fuente del Arcángel. La bella durmiente. El director. Caín o una gloria científica*, Madrid, Narcea, 1979.

¹³ Para la noticia de las ediciones del teatro de Salinas, véase la *Introducción* de Enric Bou al *Teatro completo de Pedro Salinas*, en *Obras completas, op. cit.*, vol. I, p. 1147.

¹⁴ Para la noticia de las representaciones escénicas del teatro de Salinas, véase P. MORALEDA, *Pedro Salinas: el dramaturgo y las fases de la realidad*, art. cit., pp. 172-173 y nota 15.

un teatro fundamentalmente textual, si bien ha podido dar el salto de la dimensión privada a la pública, del cajón cerrado y oculto a la página impresa; pero es un teatro que no logra su realidad plena precisamente por el carácter previo del texto con relación al hecho teatral, y, de consecuencia, sigue siendo, en cierto modo, un teatro exiliado, pues sigue viviendo – así lo sentía su autor – en lugar impropio. Tiene – o puede tener – lectores, pero no – o en escasa medida – espectadores, aunque esto es algo que no es exclusivo de Salinas y a lo que el teatro contemporáneo nos tiene bastante habituados.

Hay algo en el teatro de Salinas, sin embargo, que reclama la atención en tanto que teatro, muy lejos de su consideración como entretenimiento del poeta o como complemento textual de su poesía. Y es algo que tiene que ver con el destino de la producción del exilio y con la configuración de una historia de la literatura y del teatro españoles contemporáneos que sean coherentes y veraces. ¿Basta editar este teatro para resolver el problema que pone? ¿Qué hacer con su “destiempo”¹⁵? Porque bien es verdad que el desarrollo del teatro español de postguerra ha acontecido en el desconocimiento general del teatro saliniano, y que la historia, por lo demás, ni puede ni debe construirse con futuribles; pero no es menos cierto que el teatro de Salinas constituía una auténtica “novedad” en el panorama del teatro español de postguerra. Así lo vio, por ejemplo, Jorge Guillén, y por eso le insistía tanto a Salinas para que lo editara o lo representara: “saca tu teatro al teatro del mundo”, le dirá en octubre de 1946. El teatro del amigo es para Guillén “la única novedad – y novedad importante – de la *poesía dramática* española” (carta del 27 de septiembre de 1946); y más adelante: “tú eres la única realidad (presente para nosotros, futura para el público) del teatro español” (carta del 9 de marzo de 1947). Ruiz Ramón, en efecto, ha llamado la atención sobre estos avisos de Guillén, notando que se hacían – y se recibían por parte de Salinas – cuando aún faltaban varios años para que se estrenara *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo, la obra que suele considerarse como punto de inflexión y nuevo impulso en el teatro español de postguerra¹⁶.

Que el teatro de Salinas no se representara y no se editara “a tiempo” ha significado que fuera un teatro sin efectivas consecuencias. Sin consecuencias teatrales, se entiende. Pero, una vez que ha sido editado, y aunque haya sido y siga siendo, en efecto, poco representado, ¿puede la críti-

¹⁵ Para el concepto de destiempo, véase C. GUILLÉN, *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995.

¹⁶ F. RUIZ RAMÓN, “Contexto y cronología del teatro de Salinas”, art. cit., p. 191.

ca seguir dando por buenos los juicios, los criterios y los parámetros desde los que se ha levantado y con los que se ha escrito la historia del teatro español de postguerra? ¿No fuerza el caso de Salinas a una auténtica “revisión” de la historia del teatro español del siglo XX? Su ausencia de consecuencias directas, desde luego, no justifica su aislamiento en uno de los capítulos prescindibles de la historia teatral española escritos en caracteres menores. ¿Qué hacer, pues? ¿Y cómo? Fue, en verdad, el teatro de Salinas, una novedad en su tiempo, pero fue una novedad abortada por la historia trágica de España. Éste es el hecho indubitable sobre el que la crítica más comprensiva y favorable ha fundado el adverso destino del teatro saliniano. Pero otra cosa son, sin duda, o deben serlo, la historia de la literatura y la historia del teatro, o, al menos, otra cosa que a la simple historia de los hechos debe – porque se puede – exigirseles. Si el teatro de Salinas fue una efectiva novedad en su tiempo, aun en ausencia de consecuencias habrá que recogerlo como tal, como la novedad efectiva que fue, aunque quedara frustrada y fuera, en fondo, una novedad contracorriente, fuera de los esquemas y de las líneas de desarrollo teatral dominantes¹⁷.

Pero las obras no miran sólo hacia adelante, sino que también lo hacen – y acaso lo hacen sobre todo – hacia atrás. Las obras, como los autores en el decir de Borges, “inventan” su propia tradición. La novedad teatral que consituyó Salinas exige a la crítica ir hacia atrás en la historia para buscar sus fuentes y para darles el realce y el relieve de que se vieron privadas precisamente por el exilio del teatro saliniano. Por lo demás, que su teatro no haya tenido consecuencias no significa que no pueda llegar a tenerlas. Es, de momento, teatro para lectores, pero teatro que no renuncia a la búsqueda del público, y nada impide, en su espera y en su esperanza, que su lectura no produzca consecuencias. Sin duda, ya lo está haciendo.

¹⁷ Una caracterización general del teatro saliniano puede encontrarse en P. MORALEDA, *El teatro de Pedro Salinas*, Madrid, Pegaso, 1985. Para su falta de sintonía con los desarrollos teatrales contemporáneos (comercial, político, existencialista, neorrealista), véase F. RUIZ RAMÓN, *Contexto y cronología del teatro de Salinas*, art. cit., pp. 173-180.

VERITÀ STORICA E VERITÀ LETTERARIA
SULL'OLOCAUSTO:
A. TIŠMA E D. ALBAHARI

Ljiljana Banjanin

Il rapporto tra la letteratura e la storia rappresenta una delle questioni centrali della letteratura serba moderna, nella quale il tema della guerra come “prodotto” della storia e suo movente occupa un posto di rilievo, al punto da poter affermare che esiste in qualità di cronotopo prevalente. A causa della singolare esperienza e degli effetti devastanti che produce, la guerra - e in particolare ci riferiamo qui alla Seconda Guerra mondiale, - ha fornito del materiale “privilegiato” e autentico alle elaborazioni letterarie che vanno dalla tematizzazione schematica e semplificata del realismo socialista, spesso inteso dogmaticamente e ideologicamente, fino a una radicale sperimentazione delle tecniche letterarie di carattere post-moderno. Su questo tema esiste nella letteratura serba un *corpus* molto vasto e diversificato (Mihajlo Lalić, Dobrica Ćosić, Antonije Isaković, Branko Ćopić, Meša Selimović ecc), sottoposto anche a numerose revisioni e valutazioni critiche. Ad esso si collega un filone “parallelo”, concentrato intorno a scrittori quali, ad esempio, Danilo Kiš, Magda Simin, Judita Šalgo, Filip David e molti altri, che hanno realizzato diversi modelli di ricostruzione letteraria dell'Olocausto, evitando manipolazioni della storia, mediante l'impiego di un approccio indiretto e prettamente letterario. L'Olocausto come simbolo estremo della tematizzazione della guerra nelle letterature europee nella seconda metà del XX secolo, ha superato fasi diverse che vanno dalla schematizzazione e canonizzazione dei testi, al consumismo e alla industrializzazione dell'orrore, per giungere a una rilettura dei testi e al loro studio analitico attraverso nuove chiavi interpretative. Tutto questo non è tuttavia contemplato nella produzione letteraria serba, perché quella che possiamo definire come l'autentica letteratura sull'Olocausto è sfuggita alle manipolazioni della storia con tutte

le conseguenze negative che questo processo comporta.¹ La nota affermazione di Theodor W. Adorno, secondo la quale dopo Auschwitz non sarebbe stato più possibile scrivere poesia, si pone come un monito morale che ha prodotto nella letteratura serba alcuni romanzi di notevole spessore e valore letterario, tra i quali figurano anche *Il libro di Blam* (1972) e *Goetz e Meyer* (1998) che qui presentiamo. I loro autori Aleksandar Tišma (1924-2003) e David Albahari (1948), appartengono a due generazioni letterarie e a due impostazioni poetiche diverse, uniti però da un destino biografico familiare e letterario simile e segnati da una particolare individualità creativa con la quale hanno affrontato il tema dell'Olocausto. In questi due romanzi con la storia composta di dati, cifre, fatti riconducibili alla realtà del periodo da un lato, e dall'altro, la *fiction* letteraria, che pone domande sul luogo che l'uomo occupa nella storia, come vittima ma anche come carnefice, sulla natura umana e sull'identità, viene superata la dicotomia tra l'approccio storico e quello letterario nella tematizzazione dell'Olocausto.

Aleksandar Tišma è uno scrittore sostanzialmente realista, appartenente a quel tipo di realismo che non si concede alle ideologie dominanti del periodo in cui l'autore scriveva e pubblicava, segnato dalle proprie coordinate narrative stabili e immutate nel tempo.² È entrato nella letteratura come narratore già formato e maturo dopo varie esperienze lavorative (è stato giornalista, redattore, traduttore), mantenendo di sé un'immagine di scrittore-intellettuale dotato di una ferrea disciplina e di uno stile raffinato, seppur apparentemente freddo e distaccato nella costruzione della fabula narrativa.³ Forse è questo il motivo per cui è rimasto

¹ Cfr. su questo tema E. van ALPHEN, *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literary and Theory*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 10.

² Cfr. M. NEDIĆ, *Narativni glas Aleksandra Tišme. Poetičke naznake*, in AA.VV., *Povratak miru Aleksandra Tišme*. Zbornik radova, a cura di J. Delić, S. Koljević, I. Negrišorac, Novi Sad, Matica Srpska, 2005, p. 31.

³ A. Tišma è nato a Horgoš, in Vojvodina, sul confine ungherese in una famiglia di padre serbo e madre ebrea ungherese, cresciuto quindi in un ambiente misto sul confine, dove si mescolavano le lingue, le religioni, le culture. Ha scritto il primo racconto nel 1943, ma pubblicato molti anni dopo le raccolte di poesie con una forte nota nostalgica *Naseljeni svet* (1956), *Kršma* (1961). Tra le sue opere citiamo le raccolte di racconti *Krivice* (1961), *Nasilje* (1965), *Mrtni ngao* (1973), *Povratak miru* (1977), *Škola bezbožništva* (1978); i romanzi *Za crnom devojkom* (1969), *Knjiga o Blamu* (1972), *Upotreba čoveka* (1976), *Begunci* (1981), *Vere i zavere* (1983), *Kapo* (1987); prosa autobiografica *Sečaj se večkrat na Vali* (2000), *Dnevnik 1942-2001* (2001); il diario di viaggi *Drugde* (1969) ecc. Accanto a Ivo Andrić, Miroslav Krleža e Danilo Kiš appartiene a scrittori jugoslavi più tradotti nelle lingue europee. Lionello Costantini ha tradotto il racconto *Jalousie* nel 1987 (in "L'umana avventura", IV, Milano, Jaca Book, 1987, pp. 100-104), e la raccolta *Scuola di empietà* nel 1988 presso la casa editrice romana e/o. Nello stesso anno esce la sua traduzione del romanzo *L'uso dell'uomo* (Milano,

fuori dal “circo” letterario anche dopo aver ottenuto diversi riconoscimenti tra i quali il prestigioso premio letterario della critica NIN per il romanzo *L'uso dell'uomo* nel 1977 oppure quello per la narrativa, intitolato a Andrić nel 1979.⁴ Tišma non è stato una vittima o un testimone diretto degli avvenimenti storici che diventano il tema intorno al quale si concentrano i suoi romanzi, ma dalla storia è stato spinto a cercare delle risposte sulla propria identità, sul proprio io che fino a *Il libro di Blam* erano incerti e ambigui. Ebreo a metà e per metà serbo dichiarato, lacerato dai sensi di colpa per un presunto tradimento dell'ebraismo, in seguito al primo viaggio del dopoguerra nell'Europa centrale, in Polonia, Austria e in Ungheria e dopo una visita ai campi di concentramento,⁵ egli annota nel suo diario esplicitamente, e per la prima volta, di sentirsi ebreo: „Ja sam Jevrej, čovek bez zemlje [...]” (Tišma 2001, 424; 12.XI 1961),⁶ e: „Ja bih mogao da kažem, kao Peter Weiss, da je moje mesto, jedino Aušvic. Onamo, zaista, čeznem - zato skupljam snimke iz logora, sa mučilišta: kao fotografije predaka” (Tišma 2001, 480; 8.VI 1965).⁷ *Il libro di Blam* rappresenta il frutto e la testimonianza di questo cambiamento, uno schieramento esplicito e definitivo, percepito dall'autore come l'immersione in un mondo - quello dell'ebraismo, - pieno di incertezze: „*Blam* predstavlja malo otiskivanje iz sigurnosti u neizvesniji ili bar za mene problematičniji tematski krug: jevrejstvo” (Tišma 2001, 535; 8. IV 1971).⁸ Così attraverso e tramite la sua “ritrovata” identità, Tišma in questo romanzo dalla struttura apparentemente tradizionale, ma estrema-

Jaca Book, 1988), mentre nella traduzione di Branka Ničija viene pubblicato il volume *Koje volimo* con il titolo *Pratiche d'amore* (Milano, Garzanti, 1993). Il racconto di Tišma *Živorad P. Maletić. Cronologia* in traduzione di Alice Parmeggiani fa parte del volume *Dizionario di un paese che scompare. Narrazione dalla ex-Jugoslavia*, a cura di Nicole Janigro (Roma, Manifestolibri, 1994), mentre il *Schneck* è stato inserito dalla stessa curatrice in un'edizione scolastica di racconti pubblicata con il titolo *Accade a Sarajevo* (Milano, Mondadori, 1996). *Il libro di Blam / Knjiga o Blamu* in traduzione di Ines Olivari Venier esce nel 2000 (Milano, Feltrinelli). Sulla ricezione delle opere di Tišma in Italia cfr. P. LAZAREVIĆ DI GIACOMO, *Recepcija dela Aleksandra Tišme u Italiji*, in *Povratak miru Aleksandra Tišme*, op. cit., pp. 260-274.

⁴ Il premio NIN nel 1977 è stato assegnato per il romanzo *L'uso dell'uomo*, mentre il premio Ivo Andrić nel 1979 per il racconto *Ibikina kuća*, pubblicato nel “Letopis Matice Srpske” nel 1951.

⁵ Il testo intitolato *Meridijani Srednje Evrope. Poljska, Madjarska, Austrija* (1961) è stato pubblicato prima nel LMS, quindi inserito nel volume dedicato ai viaggi *Drugde* (Beograd, Nolit, 1969).

⁶ “Sono ebreo, uomo senza patria [...]” (Tišma 2001, 480, 12.XI 1961) (Tutte le traduzioni, tranne quelle dei romanzi sono nostre).

⁷ “Potrei dichiarare, come Peter Weiss, che il mio unico vero luogo è soltanto Auschwitz. Di esso sento davvero la nostalgia – perciò raccolgo immagini del campo, del luogo del martirio, come fossero fotografie degli avi” (Ibid., 480; 8.VI 1965).

⁸ “*Blam* rappresenta per me un leggero discostamento dalla sicurezza verso un nucleo tematico più incerto o almeno per me, più problematico: quello dell'ebraismo” (Ibid., 535, 8.IV 1971).

mente complessa, affronta la storia, e cioè lo sterminio di millequattrocento abitanti di Novi Sad (ebrei e serbi) compiuto dai fascisti ungheresi in soli tre giorni, dal 21 al 23 gennaio 1942. La figura centrale è quella di Miroslav Blam, testimone e vittima del tutto casuale scampata al rastrellamento, quindi appartenente a un mondo scomparso, distrutto dalla violenza degli eventi bellici. Per questo, la sua vita è presentata come un mosaico narrativo su due livelli: uno è quello del presente, parallelo alla narrazione in cui Blam, personalità complicata e contraddittoria, esiste fisicamente, da osservatore passivo della vita che scorre lungo traiettorie conosciute, cercando di nascondersi pur esponendosi alla vista di tutti, e di diventare invisibile, quasi un nulla, trincerato e ritirato nell'ombra:⁹

Blam trascorre le sue mattinate seduto all'Intercontinental. Seduto come un tronco, come un sasso, come un oggetto dimenticato – il fossile di un pezzo di storia finita. E altro non è, essendo stato gettato là dal vento di un clima scomparso, il clima pungente e minaccioso dell'occupazione, mitigato per lui, pur ebreo, dall'essere convertito e sposato a una cristiana, e per questo risparmiato dallo sterminio (Tišma 2000: 45).

Il senso di isolamento e di spaesamento rispetto alla vita quotidiana della famiglia e della città nella quale è nato, cresciuto, in cui ha frequentato il liceo e gli amici di gioventù assorbono Blam, portandolo a rifugiarsi in un mondo parallelo, rappresentato dal passato e dai ricordi che costantemente e con tenacia sono pronti a riemergere e diventare parte del presente. Sono i ricordi dei suoi avi ebrei partiti da profughi nel 1812 dall'Alsazia, dei genitori Bianca e Vilim Blam e della vita familiare nella casa in piazza Vojvoda Šupljikac, della vita nella città nel periodo antecedente la guerra con le botteghe dei ricchi commercianti ebrei nella via Jevrejska, delle feste e dei balli con le prime esperienze amorose o degli incontri nella sinagoga e delle molte storie piccole e grandi, una parte della quotidianità vissuta. A questo strato di ricordi personali legati al passato si sovrappongono i ricordi legati agli orrori della guerra che hanno coinvolto Blam e che egli rivive facendo i conti con la propria esistenza resa inutile dalla morte dei genitori, vilmente traditi da un vicino ungherese, della sorella Ester liceale e comunista, dei compagni di liceo, degli amici e dei conoscenti. L'incapacità o la non volontà di Blam di accettare la propria realtà svuotata di senso mina e spinge ai limiti estremi la sua mente che confonde la realtà con l'immaginazione, il

⁹ Cfr. N. JANIGRO, *La Casablanca serba fra 'fiction' e dramma*, in AA.VV., *Cinque letterature oggi*. Atti del Convegno internazionale, a cura di A. Cosentino, Udine, Forum, 2002, pp. 282-283.

vissuto con il sognato, il giorno con la notte, “dando vita a un irrazionale senso di incertezza, di possibile sorpresa, di rimozione dell’esistente” (Tišma 2000: 145). Il risultato è un’autentica sofferenza composta da un “groviglio” di tormenti, di perdita di equilibrio nella paura di smarrire il suo mondo distrutto nella guerra.

Parallelamente a questa *fiction* letteraria composta nella migliore tradizione realistica, con molte descrizioni dettagliate e minuziose dei luoghi, dei personaggi ma anche delle motivazioni psicologiche delle loro azioni, l’autore presenta una cronaca documentata che fa parte della struttura romanzesca, inserita nel capitolo ottavo, dove pone il problema della verità storica. Si tratta del volume *Zločini okupatora u Vojvodini, 1941-1944* (I crimini dell’occupante in Vojvodina, 1941-1944) e del quotidiano „Naše novine“ (“Il nostro giornale”), che in tempo di guerra con il benessere degli ungheresi veniva pubblicato a Novi Sad. Il libro è stato scritto successivamente, nel 1946, in base ai documenti d’archivio, alle dichiarazioni dei testimoni sopravvissuti, alle confessioni dei colpevoli arrestati e contiene un capitolo sugli avvenimenti di Novi Sad. I suoi dati sono riportati nel romanzo con precisione e con molti esempi che corredano il testo:

[...] vi vengono descritti a posteriori i reati commessi sulla popolazione civile dall’entrata in città delle truppe ungheresi, l’11 aprile 1941, alla loro ritirata, il 22 ottobre 1944. Nelle sue pagine è possibile seguire l’evoluzione che portò il disegno dalle intenzioni dell’evasore alla loro realizzazione: vi si citano le direttive del Comando supremo e del Servizio di controspionaggio sulla necessità di intimidire gli abitanti di origine slava ed ebraica, di reprimere le attività comuniste [...], nonché di arrestare, internare, mandare al lavoro coatto, pestare e ammazzare [...] (Tišma 2000: 96).

Il quotidiano invece è contemporaneo agli eventi e abbraccia lo stesso periodo: il primo numero riporta la data del 16 maggio 1941, l’ultimo quella del 6 settembre 1944, e dalle sue pagine emerge un quadro diverso. Numerosi sono gli articoli e le notizie di una quotidianità normale, fatta di lutti, di incidenti ma anche di gioie; continui sono i comunicati dal fronte, gli ordini del comando tedesco, o i resoconti della vita politica ungherese. Nelle sue numerose rubriche, tuttavia, non vi è traccia dei terribili avvenimenti che hanno sconvolto la città intera,

come se [...] non ci fossero stati più di mille cadaveri gelati per le strade della città, come se la neve bianca non fosse diventata rossa di sangue, come se i muri delle case non fossero stati schizzati di cervella fuoriuscite da teste spaccate, come se decine di migliaia di case non fossero state attraversate da bisbigli di orrore (Tišma 2000: 98).

Il paradosso che pone in rilievo l'autore è evidente: il documento storico da un lato, e il quotidiano dall'altro, appartengono entrambi al mondo passato, conosciuto e vissuto di Blam, ma le due immagini, i quadri della realtà proposti sono completamente diversi, addirittura opposti e alla domanda quale dei due è vero Tišma in veste di narratore risponde:

[...] Entrambi, si capisce, ovvero nessuno dei due. Creati da due opposti punti di vista – quello dell'accusa e quello della difesa, del definitivo e del temporaneo, dell'essenziale e del superficiale, della rivelazione e della dissimulazione, della storia e del quotidiano –, sono come due disegni dello stesso luogo: il primo riporta montagne e fiumi, il secondo località e strade. Solo sovrapponendoli si ottiene un'immagine approssimativamente esatta del paesaggio (Tišma 2000: 98-99).

È evidente che la zona della sovrapposizione delle due immagini, di quella storica e di quella reale è rappresentata dal romanzo su Blam o in un senso più vasto, dalla letteratura intesa come storia narrata che apre molte possibili vie di interpretazione dei temi contenuti in quest'opera intrisa di pessimismo e di scetticismo.

La ricerca della verità nascosta nelle pieghe della storia e della realtà smarrita occupano un posto centrale anche nel romanzo *Goetz e Meyer* (1998) che rappresenta una svolta nel lungo percorso letterario e artistico di David Albahari.¹⁰ Alla sua prosa degli anni Settanta/Ottanta, definita

¹⁰ D. Albahari è nato a Peć, in una famiglia ebraica. Si è laureato in lingua inglese a Belgrado dove ha incominciato a pubblicare le prime raccolte di racconti a partire dal 1973 e romanzi *Sudija Dimitrijević* (1978), *Cink* (1988), *Kratka knjiga* (1993), *Snežni čovek* (1995), *Mamac* (1996), *Mrak* (1997), *Gec i Majer* (1998), *Svetski putnik* (2001), *Pijavice* (2005, 2006), *Marke* (2006), *Ludvig* (2007), *Brat* (2008), volumi di saggi ecc. Ha vinto numerosi premi letterari (premio intitolato a Andrić per il racconto breve nel 1982, premio Stanislav Vinaver 1993, Branko Ćopić 1994, NIN 1997. È stato il primo vincitore del premio Balkanika nel 1997 per il miglior romanzo nei Balcani). Dal 1997 vive in Canada.

È stato tradotto in quattordici lingue; tra cui in italiano, i racconti *La morte di Ruben Rubenović/ Opis smrti* (trad. di S. Ferrari, Milano, Hefti, 1989), *La Mantella/Pelerina* in *Dizionario di un paese che scompare*, cit., (trad. di A. Parmeggiani); *Il destino/Usud* e *Il cerchio/Krug* in *Casablanca serba*, a cura di N. Janigro (trad. di S. Ferrari, A. Parmeggiani, I. Olivari Venier, Milano, Feltrinelli, 2002); i romanzi

come la *metafiction* sperimentale, una ricerca auto-ironica di potenzialità linguistiche da rendere attuali nel testo poetico con una forte impronta autobiografica,¹¹ mancava però il contesto storico. Negli anni Novanta, anni delle guerre jugoslave, nel romanzo *L'esca* che potrebbe essere definito come un autentico romanzo di famiglia di carattere autobiografico, attraverso una narrazione lineare e cronologica in cui la realtà storica è intrecciata con la storia narrata, l'autore introduce il tema dello sterminio degli ebrei che diventa il nucleo intorno al quale si forma il *Goetz e Meyer*. Questo nucleo è concretizzato ed esplicitamente presentato nella forma di appunto dell'autore stesso (*Autorova beleška*) una sorta di appendice al romanzo che indica le fonti autentiche, storiche (materiale di archivio, lemmi enciclopedici, *feuilleton* giornalistici), ma anche monografie e ricerche di studiosi jugoslavi o stranieri consultati per la stesura del testo.¹²

È possibile isolare dal contesto letterario i singoli fatti storici, riferiti allo sterminio degli ebrei a Belgrado, presentati nel romanzo, ricostruendo con molta precisione il *milieu* storico. Ne sono parte le allusioni alla politica tedesca riguardo alla "soluzione finale" della questione degli ebrei in Jugoslavia (la registrazione della popolazione e dei beni materiali, la fucilazione di uomini adulti, la deportazione nei "centri di raccolta" di famiglie intere); numerose sono le date citate nel romanzo (16 aprile/8 dicembre 1941; 6 febbraio/30 maggio/14 giugno/13 luglio 1942), i rapporti, i manifesti di autorità tedesche, i telegrammi, i numeri. Vi sono contenute molte informazioni su quello che nei documenti ufficiali prima veniva definito come *Judenlager Semlin*, per diventare poi il Campo di Accoglienza di Zemun (*Anhaltenlager Zemun*): in realtà, l'edificio della prima Fiera internazionale di Belgrado del 1937, i cui padiglioni, durante i primi anni di guerra 1941/42, rispetto alla loro originaria destinazione si trasformano in un luogo di morte. Con uno stile tipico dei linguaggi funzionali, è descritta l'organizzazione deumanizzata, secondo le ferree rego-

Il buio / Mruk (trad. di A. Fonseca, Lecce, Besa ed., 2003), *Goetz e Meyer* (trad. di A. Parmeggiani, Torino, Einaudi, 2006), *L'esca / Mamac* (trad. di A. Parmeggiani, Rovereto, Zandonai, 2008), *Zink / Cink* (trad. di A. Parmeggiani, Rovereto, Zandonai, 2009).

¹¹ Cfr. M. PANTIĆ, *David Albahari: priča, osporavanje smrti*, in *Aleksandrijski sindrom 4*, Prosveta, Beograd, 2003, p. 136. Pantić ritiene che la storia e la biografia rappresentino l'essenza del procedimento narrativo di Albahari.

¹² Si tratta di Milan Koljanin, *Nemački logor na beogradskom sajmištu 1941-1944* (Institut za savremenu istoriju, Beograd 1992) e Kristofer Brauning, *Konačno rešenje u Srbiji – Judenlager na Sajmištu* (Zbornik JIM, vol. 6, Beograd 1992) e Christopher R. Browning, *The Final Solution in Serbia: The Semlin Judenlager*, Jerusalem, Yad Vashem Studies, XV, 1980. Numerosi dati sul campo di Zemun sono riportati in P. PALAVESTRA, *Jevrejski pisci u srpskoj književnosti*, Beograd, IKUM, 1998, part. pp. 57-60. Cfr. in D. ALBAHARI, *Gec i Majer*, Beograd, Stubovi kulture, 1998, p. 183. Questa appendice non è stata riportata nella traduzione italiana del romanzo.

le imposte dai tedeschi, della vita nel campo di ebrei che speravano di essere trasferiti altrove, in Romania o in Ucraina, e che invece finivano stipati a gruppi, su un camion di marca *Saurer*, “miracolo” della tecnica tedesca. Nel suo cassone, chiusi ermeticamente, venivano uccisi dal monossido di carbonio e seppelliti in una località (Jajinci) a soli quindici chilometri di distanza dalla Fiera. Questi fatti permettono una ricostruzione fedele degli avvenimenti passati, ma secondo Albahari, la storia, essendo “impersonale” e “arida” non può esistere sul piano individuale: “[...] si limita alla ricerca dei minimi e dei massimi comuni multipli, come se tutti gli uomini fossero uguali e tutti i destini umani fossero identici” (Albahari 2006: 26), “[...] non ha tempo per i sentimenti, [...] per il tradimento e il dolore[...].” (Albahari 2006: 27). Intesa così, viene seguita da distanza e quasi senza un coinvolgimento emotivo, con molte osservazioni ironiche, talvolta sarcastiche e grottesche:

No, questa non è storia, ma una catastrofe di dimensioni cosmiche, in cui ogni individuo rappresenta un cosmo a parte. Novemila e cinquecento cosmi passano da uno stato solido a uno gassoso, e questo non è mera metafora, soprattutto a proposito di quelle cinquemila anime che conobbero l'interno del camion di Goetz oppure Meyer (Albahari 2006: 27).

La trama, esposta in un unico macro-passaggio, un periodo privo di suddivisione in capitoli e paragrafi, un monologo interiore senza interlocutori o interruzioni né dialoghi, è paragonabile a un labirinto lineare per la forza del flusso che cattura il lettore in una specie di “trappola”¹³ dell'io-narrante, un professore di lingua e letteratura serbo-croata in un liceo belgradese. Questo cinquantenne di origini ebraiche, quasi maniaco nella dedizione al suo lavoro con i giovani, informato, creativo e solitario, asociale e senza contatti con il mondo circostante, deciso a mettere ordine nella propria vita, incomincia a disegnare l'albero genealogico della propria famiglia, accorgendosi subito che mancano troppi nomi. La ricerca del passato familiare è motivata dal bisogno di svelare troppi silenzi legati a nomi e a persone, e trovare la continuità dell'esistenza storica che determina anche la sua identità singola. Ma di questo passato non ci sono

¹³ Cfr. l'intervista/conversazione di Mihajlo Pantić con David Albahari, <http://www.zemun.co.rs/albahari/kritike/htm>. Sulla lingua e i suoi diversi registri che Albahari utilizza in questo romanzo cfr. S. KIRFEL, *Jeziik Davida Albaharija u romanu 'Gec i Majer'*, in AA.VV., *Naučni sastanak slavista u Vukove dane. Književnost i stvarnost*, a cura di Z. Bojović, 37/2, Beograd, Filološki fakultet/MSC, 2008, pp. 521-530. Cfr. anche Lj. BANJANIN, *Stvarnost i "stvarnosti" u romanu 'Gec i Majer' Davida Albaharija*, in AA.VV., *Naučni sastanak slavista u Vukove dane*, cit., pp. 487-494.

testimoni sopravvissuti, il taglio è netto – a differenza da *L'esca*, dov'è la madre a trasmettere i ricordi, – la memoria è interrotta. Il narratore, per poter capire l'accaduto, assume il ruolo dello storico, dello scrittore e riempie la storia di *fiction* letteraria. Così dà vita ai volti realmente esistiti nel passato che diventano attori della sua storia e agiscono in un mondo parallelo, spostato. Klara, Flora, Matilda, Estera, Bukica, Sara, Mara, Lenka, Rašela, Rifka, Zlata, David, Isak, Daniel, Jakov, Moric, Leon, Samuilo, Ruben, Haim o molti altri, condotti dalla capacità immaginativa del narratore, vivono e muoiono, mentre egli stesso, identificandosi con loro, diventa un loro riflesso e un soggetto moltiplicato: “Mi immergevo in vite altrui come se fossero la mia, e difatti lo erano, solo che la mia vita non lo sapeva.” (Albahari 2006: 22).

Su questo cammino egli arriva a confrontarsi con il lato oscuro del male, la sua assurdità rappresentata dai protagonisti paralleli del romanzo che gli danno il titolo, con i quali esso inizia e finisce, Goetz e Meyer appunto. Onnipresenti, su tutti i livelli della storia reale, ma anche della *fiction* letteraria, essi rappresentano un *unicum*, una coppia fissa. Sono intercambiabili e inseparabili, uniti anche dalle congiunzioni “e/oppure” che sottolineano la loro unione, separandoli soltanto formalmente: Goetz e Meyer/Meyer e Goetz, Goetz oppure Meyer/Meyer oppure Goetz. Essi fanno parte della storia e come soldati tedeschi inviati in missione speciale, alla guida del camion trasformato in camera a gas, appartengono al mondo concreto. L'io narrante li colloca nel contesto storico e in quello personale: “Fra parentesi, Goetz si chiamava Wilhelm, e Meyer era Erwin” (Albahari 2006: 33); “[...] è facile immaginare che fossero di statura alta [...]. [...] È molto più semplice, naturalmente, servirsi di stereotipi. Capelli biondi, pelle chiara, guance pallide e occhi d'acciaio [...]” (Albahari 2006: 3). I loro nomi si trovano citati “per la prima volta in un telegramma dell'SS-Obergruppenführer Heinrich Müller, comandante della Gestapo a Berlino, inviato a metà marzo 1942 al capo della polizia tedesca di Belgrado [...]” (Albahari 2006: 13), “Erano giovanotti sani, forti e temprati, come tutti i membri delle SS,[...]” (Albahari 2006: 43). Le loro vite sono esistenze banali, immaginabili come simili a molte altre di quel tempo. In tal modo Goetz e Meyer diventano trasversali sul piano narrativo, una tangibile espressione del male; l'identificazione del professore con loro diventa impossibile: dato che “non si trattasse di piccoli ingranaggi di un enorme meccanismo, ignari dello scopo del meccanismo stesso” ma che al contrario, erano “assolutamente al corrente del loro misterioso compito, [...] nello stesso tempo messaggeri di morte e morte

stessa” (Albahari 2006: 13). Carichi di significati, tra i quali anche lo stereotipo del soldato tedesco (il senso del dovere, la precisione, la puntualità, un atteggiamento “corretto” nei confronti dei detenuti, il rispetto delle regole ecc.) queste due figure sbilanciano l’equilibrio narrativo e quello psicologico dell’io narrante, diventando sempre più presenti, aggressive sul piano della *fiction* romanzesca, appropriandosi alla fine dello spazio ristretto della sua intimità: di giorno, di notte, travestiti da infermieri, da soldati o da uomini normali.

In questo modo, giocando con gli elementi della storia e della realtà e usando le strategie postmoderne, Albahari annuncia quello che nel romanzo non è svelato: la minaccia che la storia in varie sue forme, tiene nascosta, a partire dalle ideologie fino all’ultimo anello della catena del male che lo esegue realmente. Nel tessuto romanzesco questa minaccia è il fascismo che ha prodotto Goetz e Meyer, ma è facile intuire che la stessa minaccia al tempo della stesura del romanzo, corrisponde alle guerre jugoslave degli anni Novanta.

L’unico mezzo quindi che lo scrittore, in questo caso Albahari, ha a disposizione per mettere in guardia dalla catastrofe della guerra è la narrazione, il racconto, la trasformazione della storia in letteratura che infine salva dall’oblio i ricordi e i fatti del passato, opponendosi al male del presente. L’io narrante del romanzo, invece, essendo professore, introduce il tema sul romanzo di guerra da discutere con i suoi allievi, e pretende l’identificazione con i personaggi. Un passo successivo è l’uscita didattica, la scoperta delle vie, dei palazzi belgradesi in cui abitavano gli ebrei prima della guerra, la gita che prefissa come meta il campo della Fiera, diventato un palcoscenico sul quale avviene l’identificazione collettiva, in una sorta di terapia psicoanalitica. Vengono “riportati” alla vita gli ebrei deportati e uccisi, per effettuare una ricostruzione del delitto, in una lezione all’aperto che assomiglia a un vero e proprio sopralluogo, tuttavia da questo distinto, in quanto si pone come meta finale la scoperta della verità con un coinvolgimento emotivo. Nella *fiction* letteraria tale procedimento appare privilegiato perché dona “un’anima” all’accaduto.

Nella chiusura del romanzo è possibile osservare due prospettive: nella visione pessimistica di Albahari l’uomo è condizionato dalla storia nella quale non può scegliere il proprio destino, così come non lo potevano scegliere gli ebrei. All’io narrante invece, in quanto professore che utilizza la lingua e la letteratura come mezzo di comunicazione con i giovani, viene affidato il ruolo dell’educatore. Anche se sul limite della follia, egli è lucido nel credere che i suoi studenti maturando, diventeranno

uomini adulti, razionali ma anche sensibili e capaci di scoprire la verità nascosta e a loro affida il compito di coltivarne la memoria:

[...] per dirla in modo pittoresco, avevo gettato il seme della memoria fra i miei allievi, [...]. Infatti finché esiste la memoria, [...] esiste la possibilità per quanto piccola, che qualcuno, una volta, da qualche parte, riconosca i veri volti di Goetz e Meyer, cosa che a me non è mai riuscita. E finché essi sono il riflesso di un vuoto, e quindi possono rappresentare una sostituzione per qualsiasi volto, Goetz e Meyer ritorneranno e ripeteranno l'assurdo della storia che, alla fine, diventa l'assurdo delle nostre vite (Albahari 2006: 120).

In entrambi i romanzi, il punto di partenza è la ri-scoperta dell'identità ebraica dalla quale nasce il confronto con la storia e i suoi avvenimenti documentati sul tema dello sterminio degli ebrei serbi a Novi Sad e nello Sajmište di Zemun. Anche se diversi, i due personaggi sono uniti da uno stesso destino: Blam è un ebreo sopravvissuto la cui vita rimane imprigionata nei ricordi, scissa tra “allora” e “ora”, condannata da egli stesso alla passività e all'invisibilità come un prezzo da pagare, senza possibilità di salvezza. Il professore ebreo del *Goetz e Meyer* invece, senza nome, in quanto simbolo di tutti gli ebrei, paragonato a “una pannocchia di granoturco sulla quale erano rimasti ancora solo alcuni chicchi malfermi” (Albahari 2006: 22), decide di scoprire da dove era “partito” e trasforma la propria esistenza in un'ossessiva ricerca della verità sul passato familiare e degli ebrei belgradesi, sdoppiandosi in molti volti e con loro identificandosi. Da un lato la passività, un'apparente monotonia della narrazione di Tišma, dall'altro l'attivismo sfrenato del monologo continuo dell'io narrante di Albahari svelano attraverso il testo letterario la verità e le verità degli eventi storici.

Bibliografia

- ALBAHARI, David (1998): *Gec i Majer*, Beograd, Stubovi kulture.
ID. (2006): *Goetz e Meyer*, [Traduzione di Alice Parmeggiani], Torino, Einaudi.
ALPHEN, Ernst van (1997): *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literary and Theory*, Stanford, Stanford University Press.

- BANJANIN, Ljiljana (2008): *Stvarnost i "stvarnosti" u romanu 'Gec i Majer' Davida Albaharija*, in AA.VV., *Naučni sastanak slavista u Vukove dane. Književnost i stvarnost*, a cura di Z. Bojović, 37/2, Beograd, Filološki fakultet/MSK.
- JANIGRO, Nicole (2002): *La Casablanca serba fra 'fiction' e dramma*, in AA.VV., *Cinque letterature oggi. Atti del Convegno internazionale*, a cura di A. Cosentino, Udine, Forum.
- KIRFEL, Sabine (2008): *Jezik Davida Albaharija u romanu 'Gec i Majer'*, in AA.VV., *Naučni sastanak slavista u Vukove dane. Književnost i stvarnost*, a cura di Z. Bojović, 37/2, Beograd, Filološki fakultet/MSK.
- LAZAREVIĆ DI GIACOMO, Persida (2005): *Recepcija dela Aleksandra Tišme u Italiji* in AA.VV., *Povratak miru Aleksandra Tišme. Zbornik radova*, a cura di J. Delić, S. Koljević, I. Negrišorac, Novi Sad, Matica Srpska.
- NEDIĆ, Marko (2005): *Narativni glas Aleksandra Tišme. Poetičke naznake*, in AA.VV., *Povratak miru Aleksandra Tišme. Zbornik radova*, a cura di J. Delić, S. Koljević, I. Negrišorac, MS, Novi Sad.
- PALAVESTRA, Predrag (1998): *Jevrejski pisci u srpskoj književnosti*, Beograd, IKUM.
- PANTIĆ, Mihajlo (2003): *Umetnik je izgnanik. Razgovor sa Davidom Albaharijem*, in: <http://www.zemun.co.rs/albahari/kritike.htm>
- ID. (2003): *Aleksandrijski sindrom 4. Oglеди i kritike o savremenoj srpskoj prozi*, Beograd, Prosveta.
- TIŠMA, Aleksandar (2000): *Il libro di Blam*, [Traduzione di Ines Olivari Venier], Milano, Feltrinelli Ed.
- ID. (2001): *Dnevnik: 1942-2001*, Sremski Karlovci-Novı Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

DMITRIJ MEREŽKOVSKIJ.
UN NUOVO CIELO E UNA NUOVA TERRA

Nadia Caprioglio

La fine del secolo XIX segnò, nell'evoluzione russa, un termine e al tempo stesso un inizio, una svolta nella coscienza degli uomini e un cambiamento nel modo di sentire la vita.

Andrej Belyj, sensibile interprete del nuovo stato d'animo, scrisse in *Načalo veka* [L'inizio del secolo]: "Si va via via accrescendo un sentimento di straordinarietà"¹. Molti allora scoprirono che l'uomo è una sostanza metafisica, dove si rivelano improvvisamente profondità inimmaginabili e oscuri abissi. Dopo lo smarrimento provocato dal crollo dell'ideologia progressista e radical-rivoluzionaria, che aveva segnato la letteratura russa a partire dagli anni Sessanta e generato molte aspettative in campo sociale, la vista si fece più acuta e il mondo cominciò ad apparire diverso, ricco di una nuova interiorità. Gli eventi presero a susseguirsi con un ritmo incalzante; si decideva allora il destino degli uomini: ci si salvava o ci si rovinava.

Quando l'esistente non appare più degno delle nostre forze vitali, esplode la brama di eternità: l'escatologia connota da sempre gli "ultimi giorni", la visione dell'imminente catastrofe. Proclamando la morte del vecchio mondo e la nascita del nuovo, l'escatologia contiene un potere rivoluzionario che affiora nei momenti di crisi e porta il complesso equilibrio di idee e attitudini intellettuali dal puro individualismo estetico al misticismo rivoluzionario. In questo modo, una visione della realtà puntata verso il futuro permette di dominare il processo temporale che divorra le sue stesse creature se non è limitato in modo significativo da un fine ultimo.

Caratteristiche degli anni Novanta sono l'influenza di Tolstoj e quella, più forte, di Nietzsche, che veniva interpretato in vario modo. Alcuni

¹ A. BELYJ, *Načalo veka* [L'inizio del secolo], Moskva-Leningrad, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Chudožesvtennoj Literatury, 1933 [rist. Chicago, Russian Languages Specialities, 1966, p. 3].

vedevano in lui uno spirito negatore, l'uomo dell'ultima rivolta, colui che aveva distrutto la morale storica, altri lo consideravano un maestro in grado di guidare verso l'idea di una necessaria sintesi culturale e religiosa. Negli anni Novanta si riscoprono anche alcuni motivi kantiani, come l'ideologia degli imperativi e il pathos della nobiltà morale.

La concezione del mondo di Dmitrij Sergeevič Merežkovskij (1865-1941) si inserisce in una tradizione di pensiero secondo la quale il futuro è il vero punto di riferimento della storia e la coscienza storica è determinata dal motivo escatologico: il significato di questa prospettiva di un fine ultimo consiste nel fornire uno schema di ordinamento progressivo che consenta al tempo stesso di superare il presente, che è sempre un presente di crisi, di “passaggio attraverso l'abisso”², e di vincere l'antico timore del *fatum*. Mentre per gli antichi, i greci e i romani, che Merežkovskij studiava con passione e profondità, la storia era volta esclusivamente al passato, in questo momento molto particolare della storia russa, per la nuova figura del profeta, cui Merežkovskij sembra adeguarsi, il tempo diviene il futuro e il futuro è visto come il contenuto principale della sua riflessione. Per Merežkovskij, che si nutre della fede biblica in un compimento futuro, la ricerca del significato del processo storico viene a coincidere con la ricerca di un fine ultimo, verso cui devono tendere tutte le manifestazioni di questo processo: si tratta quindi di una ricerca che si muove nella dimensione dell'attesa e della speranza. Il creatore del cielo e della terra non basta più a questo essere del futuro: egli deve creare un “nuovo cielo” e una “nuova terra”.

Per usare un'espressione applicata con successo all'interpretazione teologica e filosofica della storia da Karl Löwith nel saggio *The meaning of History*³, Merežkovskij vede la storia, in particolare della Russia, in generale di tutto il genere umano, come storia di salvezza, ma nello svolgere il proprio pensiero giunge alla convinzione che il moderno tentativo di conseguire la salvezza entro un'immanenza esclusivamente secolare non solo era destinato a fallire, ma avrebbe portato a un'inevitabile catastrofe.

Date queste premesse, si può comprendere come lo sviluppo principale del pensiero di Merežkovskij sia di natura, oltre che politica e sociale, anche religiosa, teso in primo luogo a organizzare un'umanità univer-

² D. MEREŽKOVSKIJ, *O priččinach upadka i o novyx tečenijach sovremennoj russkoj literatury* [Sulle cause del declino e sulle nuove tendenze della letteratura russa contemporanea, 1893], in ID., *Polnoe sobranie sočinenij* [Raccolta completa delle opere], S. Peterburg-Moskva, M. O. Vol'f, 1911-1913 (in seguito indicata come PSS 1911), vol. XV, p. 304.

³ K. LÖWITH, *The meaning of History*, University of Chicago Press, Chicago, 1949 [trad. it. di F. Tedeschi Negri, *Significato e fine della storia*, Milano, Ed. Comunità, 1963].

sale all'interno di una Chiesa universale come base per il regno di Dio sulla terra. Merežkovskij, attratto dal problema della rivoluzione sotto l'aspetto dei suoi rapporti con la coscienza umana, sviluppa una concezione "rivoluzionaria" dello sviluppo storico, fondata sull'idea che le trasformazioni sociali saranno conseguenza di azioni rivoluzionarie, che una rivoluzione religiosa porterà la rinascita morale dell'umanità. Egli interpreta non solo la Bibbia, gli apocrifi, le vite dei grandi santi, ma anche tutta la mitologia pre-cristiana o non cristiana alla luce delle proprie ambiziose elaborazioni di una filosofia speculativa della religione in grado di combinare il concetto di salvezza pratica, immediata, con un sistema di pensiero teoretico che vada oltre la razionalità e la storia. Vi giunge attraverso la negazione categorica del presente, la fuga verso valori passati, dimenticati, ai quali ritiene di poter attingere nuove "rivelazioni".

Molto frequenti nella letteratura della Russia al "confine fra due secoli" (per riprendere il titolo di una nota opera di Andrej Belyj)⁴ sono le immagini che contengono un significato di rovina o di rottura. I simboli di questo tipo manifestano un'alternanza di integrazione e disintegrazione, sottolineando soprattutto la fase negativa, ma, d'altra parte, è proprio questa negazione che annuncia e garantisce una rinascita, un rinnovamento dei valori. È notevole, negli scritti di questo periodo, la successione dei motivi "morte-rinascita", così come lo sforzo di mettere in rilievo tutto quanto di misterioso, se non addirittura di mistico, tale coincidenza di opposizioni comporti.

Per il pubblicista francese Pierre-Simon Ballanche, sono questi i tratti che segnano ogni "epoca di palingenesi", di fine e di rinnovamento⁵. L'attitudine a guardare i momenti di crisi con un occhio già puntato sull'avvenire ha influenzato diversi pensatori, desiderosi di dare una giustificazione ai travagli della storia in una prospettiva in qualche modo religiosa: da qui nascono modelli messianici e "nuove chiese" di ogni sorta.

La figura di Merežkovskij ci appare dunque emblematica per tracciare lo sviluppo della mentalità rivoluzionaria che emerge in Russia all'inizio del '900, dalle sue origini di rivolta puramente estetica, negli anni Novanta del secolo precedente, sino al suo apice rappresentato dal misticismo apocalittico che caratterizza molti pensatori alla vigilia della Rivoluzione d'Ottobre.

⁴ A. BELYJ, *Na rubeže dvuch stoletij* [Al confine fra due secoli], Moskva, Zemlja i fabrika, 1930.

⁵ P.-S. BALLANCHE, *Palingénésie sociale: prolegomènes*, in ID., *Oeuvres*, Paris, Bureau de l'encyclopédie des connaissances utiles, 1833, vol. IV, p. 24.

Tutta l'opera di Merežkovskij nel suo insieme rappresenta la ricerca instancabile di nuovi ideali e, con essi, di un'arte che sia parte di una concezione nuova dell'individuo. Convinto che le antiche forme non possano essere restaurate, ma che sia necessario cogliere lo stimolo a creare nuove forme adatte alla vita attuale, egli ritiene che queste nuove forme non emergeranno fino a quando non sarà distrutto l'ordine esistente: la distruzione, dunque, ha la priorità. Se i valori propugnati dal cristianesimo storico non sono in grado di dare la felicità e il tentativo nietzschiano di riproporre il paganesimo, celebrando una vita basata sull'arte, crolla di fronte alla prospettiva dell'abisso, l'unica soluzione è cercare una fede nuova, che proponga valori assoluti e certezza di vita eterna.

La concezione della storia che Merežkovskij sviluppa oscilla tra il dionisiaco concetto del tempo come ciclo di valori in conflitto che si ripropongono eternamente e la visione apocalittica del tempo come costante avanzamento verso una soluzione finale. Questa seconda concezione avrà infine il sopravvento.

La trilogia di romanzi *Christos i Antichrist* [Cristo e l'Anticristo, 1896-1905]⁶ si chiude su una dichiarazione di fede; con l'atteggiamento profetico che lo caratterizza, Merežkovskij paragona la Russia a una foresta arida: la linfa vitale della fede è venuta meno; i decadenti rappresentano i rami più alti e più esposti ai fulmini; se colpiti saranno i primi a bruciare e dopo di loro l'intera foresta andrà in fiamme. In risposta all'apocalisse secolare di Zarathustra ("E presto staranno là com'erba e stoppie risecchite [...], più ancora che all'acqua anelanti al fuoco! [...] Un giorno essi dovranno annunciare con lingue di fuoco: ei viene, egli è vicino, il grande meriggio")⁷, per Merežkovskij il grande meriggio è il Secondo Avvento di Cristo⁸.

Misticismo e religione sono il naturale approdo della ricerca di più alte verità condotta da Merežkovskij negli anni giovanili. Superata la via storica, non resta che esaltazione o caduta, quello che Merežkovskij soleva definire in termini eraclitei "l'abisso dall'alto" e "l'abisso dal basso", per cui l'unico modo di salvarsi dalla lacerazione è la via "metastorica", la via della religione. La direzione che l'opera di Merežkovskij prende alla svolta del secolo offre un chiaro esempio di come si possa approdare dalla

⁶ D. MEREŽKOVSKIJ, *Christos i Antichrist*, in ID., *Polnoe sobranie sočinenij* [Raccolta completa delle opere], Moskva, Sytin, 1914 (in seguito indicata come *PSS* 1914), voll. I - V.

⁷ F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi, 1976 [trad. it. di G. Colli e M. Montinari], p. 209.

⁸ D. MEREŽKOVSKIJ, *PSS* 1914, vol. XIII, p. 84.

letteratura alla religione. “Quando finisce la storia, comincia la religione”⁹, scrive in *Tolstoj i Dostoevskij* [Tolstoj e Dostoevskij, 1901-1902], opera che si distingue come indagine filosofica e religiosa, prima che di critica letteraria.

Lo scopo principale della sua speculazione diviene la creazione di un nuovo cristianesimo basato sull’affermazione della vita. Il cristianesimo storico, vespertino e autunnale, si situa agli antipodi della vera dottrina di vita ed esaurisce il proprio compito nel tener viva la memoria di Cristo e nell’elevare lo spirito. Merežkovskij ritiene che esista una verità più grande non ancora rivelata e, basando le proprie intuizioni sul Vangelo secondo Giovanni, profetizza una “Nuova Rivelazione”, la “Religione del Terzo Testamento”, o “Religione dello Spirito Santo”, destinata a sostituire la religione del Figlio, succeduta a sua volta alla religione del Padre.

Lo schema generale dell’interpretazione di Merežkovskij si basa, dunque, sulla teoria della Trinità: tre diversi ordini si dispiegano in tre diverse epoche, nelle quali si rivelano le tre persone della Trinità, però non in semplice successione cronologica, ma come risultato di uno sviluppo dialettico di tipo hegeliano (tesi - antitesi - sintesi) incentrato sul problema della carne (definizione simbolica per indicare il “mondo” e la “storia”) e dello spirito. Merežkovskij ritiene che il fine cui tende la storia sia una “terza umanità” di Uomini-Dei, raggiungibile con un processo di evoluzione spirituale che passa attraverso tre stadi, ognuno dei quali legato a una particolare rivelazione divina.

Il primo stadio (tesi) corrisponde al Regno del Padre, che ha attuato la “Prima Rivelazione” nel Vecchio Testamento. Tutte le religioni che precedono il cristianesimo, dal politeismo pagano, al monoteismo ebreo, appartengono a questo primo stadio evolutivo. Esse affermano l’unità indifferenziata fra Dio e il mondo, il cielo e la terra, lo spirito e la carne. Il fondamento di queste religioni è un panteismo in cui il Tutto non si separa da Dio, un panteismo privo di qualsiasi processo dinamico: Tutto è in Dio, Dio è in Tutto. A questa religione corrisponde la Prima Umanità, il mondo pre-cristiano, il mondo della carne, compreso il mondo pagano, di cui Merežkovskij apprezza il senso di fusione con il cosmo.

Il secondo stadio (antitesi), che rivela il Figlio come seconda ipostasi, separa la primitiva unità, la differenza opponendo il soggetto all’oggetto, l’individuale all’impersonale. Si tratta della rivelazione di Dio nell’uomo, il Dio-Uomo (*bogočelovek*). Il Figlio ha attuato la “Seconda Rivelazione” nel Nuovo Testamento, svelando il Soggetto Assoluto e predicando

⁹ ID., *Tolstoj i Dostoevskij, Ivi*, vol. IX, p. 10.

l'amore spirituale. La "Seconda Umanità" è dunque il mondo cristiano, il mondo dello spirito e dei cieli che, grazie alla resurrezione di Cristo, ha ricevuto vita assoluta nell'essenza di Cristo. Nell'infrangere la primordiale unità del Vecchio Testamento il messaggio di Cristo ha messo l'uomo contro il suo stesso corpo e lo ha isolato dagli altri uomini, mostrandogli in questo modo la propria incompletezza. Merežkovskij vede il cristianesimo storico come uno stadio necessario all'evoluzione della religione e della storia. In particolare, del cristianesimo lo affascina l'idea che Cristo, l'individuo assoluto, abbia vinto la morte con la resurrezione. Tuttavia, Merežkovskij non accetta il cristianesimo come religione finale, in quanto ritiene che abbia fallito nel tentativo di superare i due momenti, la carne e lo spirito, portando non a una sintesi, ma all'assorbimento della tesi da parte dell'antitesi, ossia della carne da parte dello spirito, della terra da parte del cielo, del mondo da parte di Dio. È proprio questa la causa del dualismo che ha afflitto per secoli l'umanità.

“Per accedere al terzo momento, il mondo deve uscire definitivamente dal secondo momento /.../, dal cristianesimo”¹⁰. I primi due momenti dell'evoluzione religiosa si sono già compiuti, imminente è invece lo stadio finale dell'umanità, rappresentato dal Regno dello Spirito Santo. Si tratta del Regno che nascerà dall'unione fra il Dio Padre e il Dio Figlio attraverso lo Spirito Santo e che rivelerà la connessione fra il Cristo dei Vangeli e il Cristo profetizzato dall'Apocalisse. Il Terzo Regno che si sta annunciando con una “nuova Rivelazione”, la rivelazione di Dio nell'umanità (*bogočelovečestvo*), mostrerà all'umanità come conciliare paganesimo e cristianesimo e portare così tesi e antitesi, carne e spirito, a una sintesi.

Un simile schema lascia intravedere le conseguenze rivoluzionarie che se ne possono trarre: la legge della dialettica, secondo Merežkovskij, esige che la sintesi ultima dei due principi opposti sia possibile solo nel momento in cui il Regno di Dio “che è di questo mondo” e il Regno di Cristo “che non è di questo mondo” entreranno in totale contraddizione. Il cristianesimo deve dunque “fermarsi”, “pietrificarsi” in un dogmatismo morto perché la lotta finale della Terra contro il Cielo, del mondo contro Dio, sbocchi nel terzo e ultimo momento dell'evoluzione dell'umanità. Merežkovskij afferma categoricamente che per entrare nel terzo stadio è necessario uscire del tutto dal secondo: non si tratta dunque di riformare il cristianesimo o la Chiesa, ma di compiere una trasformazione totale, rivoluzionaria.

¹⁰ ID., *Ne mir, no meč? K buduščej kritike christianstva* [Non la pace, ma la spada. Per una futura critica del cristianesimo, 1908], in ID., *PSS* 1911, vol. X, pp. 155-156.

Lo schema trinitario è fondamentale nell'ideologia religiosa di Merežkovskij, che cerca di dare al proprio pensiero un fondamento storico-evoluzionistico mettendo in relazione il mondo umano da lui prefigurato con le condizioni della sua genesi e del suo sviluppo storico.

L'accostamento fra le idee di progresso e le profezie religiose appare piuttosto semplicistico, così come la fusione di elementi eterogenei quali le tre ipostasi divine e i tre principi dello sviluppo dialettico è un'operazione filosoficamente discutibile. Interessante è invece la concezione della storia che ne emerge, basata sullo schema di un ordinamento progressivo che tende a superare il presente proponendosi come fondazione del futuro. Questa filosofia della storia ha le sue radici nel simbolismo apocalittico medievale, in particolare nell'opera del più famoso profeta del XII secolo, l'abate Gioacchino da Fiore (1131-1202), che fu il primo a inserire le visioni apocalittiche e le attese di un'imminente fine del mondo, manifestatesi sin dai primi tempi del cristianesimo, in un compiuto sistema di interpretazione storico-allegorica. A causa delle sue rivoluzionarie conseguenze, l'interpretazione della storia di Gioacchino da Fiore provocò violenti conflitti d'opinione all'interno della Chiesa Cattolica e, per quanto remoto possa oggi apparire questo dibattito svoltosi nei secoli XIII e XIV, non c'è dubbio che esso abbia indirettamente condizionato la religione del progresso dell'epoca moderna.

Merežkovskij, appassionato conoscitore della cultura italiana del Medioevo e del Rinascimento, non ignorava certo il pensiero di Gioacchino¹¹ e la sua teoria di un'unità che si rifrange in tre ipostasi corrispondenti ai cicli del processo storico dell'umanità con lo scopo ultimo di raggiungere la completa libertà dello spirito¹². In Merežkovskij, inoltre, si intravedono alcune immagini poetiche che ritroviamo nell'opera di Gioacchino. Quest'ultimo, ad esempio, afferma che nel primo periodo splendono le stelle, nel secondo biancheggia l'aurora, mentre nel terzo è giorno pieno: come non pensare alla poesia merežkovskijana *Deti noči*¹³, in cui i "figli della notte", la generazione che vive tragicamente il passaggio dalla seconda alla terza epoca, sono rappresentati come ombre notturne, sullo sfondo delle quali sta schiarendo l'orizzonte, in attesa della luce abbagliante del giorno?

¹¹ In particolare *Concordia Novi et Veteris Testamenti* (intr. e cap. IV) e *Expositio super Apocalypsim* (libro V, cap. LXXXIV).

¹² A differenza di Agostino, secondo il quale è impossibile la perfetta libertà durante la vita terrena, Gioacchino profetizza la completa libertà dello spirito nell'ultima fase della storia.

¹³ D. MEREŽKOVSKIJ, *Deti noči* [I figli della notte], in ID., *PSS* 1914, vol. XXII, p. 171.

La costruzione storico-teologica di Gioacchino crea un clima spirituale e una prospettiva in cui diventano possibili certe filosofie della storia che non avrebbero trovato posto nell'ambito del pensiero classico.

La religione spirituale del genere umano di cui parla Schelling nella XXXVI lezione di *Filosofia della Rivelazione*¹⁴, ad esempio, è una trasfigurazione della teoria di Gioacchino. La tesi di Schelling è che l'opera di Cristo avesse soltanto gettato le fondamenta, ma non potesse sopravvivere nella sua forma attuale. Cristo è l'"ultimo Dio" che ha fatto scomparire gli dei dell'antichità e al loro posto ha proclamato lo "Spirito". Il cristianesimo dopo Cristo non è più condizionato dalla tensione tra un nuovo messaggio soprannaturale e le forze cosmiche del paganesimo, ma è libero di svilupparsi in una scienza umana completamente autocosciente.

Anche Nietzsche elabora una "filosofia del futuro" la cui chiave di interpretazione si trova nel primo discorso "Delle tre metamorfosi" di Zarathustra, rappresentate nelle tre figure allegoriche del cammello, del leone e del fanciullo. Il "tu devi" del cammello, che corre in fretta nel deserto sotto il suo carico, è la legge della Bibbia; l'"io voglio" del leone è la libertà parziale dell'epoca moderna, che crea nuovi valori; l'"io sono" del fanciullo cosmico è la libertà futura in cui si sarà risolta la necessità di un'esistenza riconciliata con Dio e quindi con il mondo.

Merežkovskij parla di Terzo Testamento, Gioacchino lo chiamava Vangelo Eterno: tuttavia, nello spirito di Gioacchino, Merežkovskij ritiene che la seconda epoca stia volgendo al termine e che si stia avvicinando l'ultimo periodo in cui l'uomo entrerà in possesso dei propri reali poteri.

Merežkovskij va interpretato nel contesto della disillusione europea nei confronti di Illuminismo e Positivismo, contrassegnata dall'opposizione al progresso scientifico e dall'attesa di una rinascita dello spirito proveniente da un rinnovamento religioso.

Per molti giovani intellettuali russi Merežkovskij non fu "soltanto uno scrittore, ma anche un maestro e quasi un profeta"¹⁵, grazie alla sua abilità nell'identificare le ansietà vagamente percepite dagli spiriti sensibili e di proporre un nuovo sistema di valori e un nuovo stile di vita come alternativa all'insoddisfazione presente. La nuova fede che Merežkovskij si propone di sviluppare è un tentativo di risolvere i problemi che a suo pa-

¹⁴ F. SCHELLING, *Filosofia della Rivelazione*, Bologna, Zanichelli, 1972, vol. II, pp. 157-177.

¹⁵ A. IZMAJLOV, *Prorok bezblagodatnyh dnej. (D. S. Merežkovskij)* [Profeta di giorni infausti. (D. S. Merežkovskij)], in ID., *Pěstrye znamenja* [Vessilli variopinti], Moskva, Sytin, 1913, p. 125. Sullo stesso argomento ved. anche: G. ČULKOV, *Gody stranstvij. Iz Knigi vospominanij* [Anni di peregrinazioni. Dal libro dei ricordi], Moskva, Federacija, 1930, pp. 129-130.

rere sarebbero divenuti cruciali per l'uomo moderno. Contestando il socialismo ateo e materialistico, che ritiene distruttivo dell'essenza umana, vi oppone un individualismo militante, mistico ed estetico; arguendo che il cristianesimo tradizionale non avrebbe mai assecondato le esigenze umane, né avrebbe provveduto alla guida morale del mondo moderno, si volge all'arte e alla cultura per farne il terreno di una fede completamente nuova. Parla di misteri dell'essere e di abissi dell'anima, vuole esplorare, sperimentare l'ignoto, l'inconoscibile.

Fra i temi ricorrenti nell'opera di Merežkovskij c'è il tema dell'"attesa" (il motivo "cosmico" più caro a Vladimir Solov'ëv, che lo trasmette anche al poeta Aleksandr Blok), l'attesa di quella luce universale che si leverà soltanto quando la vicenda temporale dell'uomo sarà sfociata nell'eterno regno di Dio sulla terra. Tutta l'esperienza e il destino individuale di Merežkovskij sono contrassegnati da un senso di tristezza¹⁶ e di struggimento dovuto al fatto che la salvezza non si è ancora compiuta, che il mondo è ancora buio, lambito solo dall'esterno da pochi raggi di fredda luce antelucana. Merežkovskij non vive nel mondo esistente, ma nell'attesa, tutto proteso verso un istante non ancora fattosi presente. Nel mondo del Secondo Testamento si trova a disagio, si sente soffocare, perché la rivelazione della seconda ipostasi della Trinità non dà la libertà, ma assoggetta alla regolarità della legge; il mondo cristiano, dominato dalla legge e dalla continuità, è troppo rigido, non permetterà mai alla bellezza e alla verità di rivelarsi.

Date queste premesse, l'esperienza di Merežkovskij appare più mistica che religiosa e la sua insistenza sulle qualità teurgiche (o per lo meno re-dentrici) dell'arte ci portano a pensare che egli vedesse la propria opera come un atto teurgico, un presagio destinato a dare sostanza a un mistero divino, nel momento storico in cui domina la cultura dell'epilogo (con le sue varianti interpretative di radiosa palingenesi o di fato apocalittico). Il misticismo, dunque, assorbe tutte le incongruenze del suo pensiero, promettendo un'armoniosa unità alle dicotomie più inconciliabili. Anche se i suoi schemi sono a volte esasperati, Merežkovskij ha il merito di cogliere e fissare reali stati d'animo tipici del proprio tempo. Il più importante è senza dubbio quel desiderio di ricongiungere fede e ragione in

¹⁶ Vasilij Rozanov, che conosceva bene Merežkovskij, ebbe a dire di lui che difficilmente fra gli scrittori russi si sarebbe trovato un altro che "accogliesse nella propria anima tanta tristezza". Cit. in: G. ADAMOVIĆ, *Odinočestvo i svoboda* [Solitudine e libertà], New York, Chekhov Publishing House, 1955, p. 52.

un'unica Chiesa veramente universale, che travaglia molti pensatori russi alla svolta del secolo¹⁷.

L'avvenire è il regno della sua passione e del suo interesse, ma nella ricerca Merežkovskij si smarrisce salendo troppo in alto, verso gelide vette. L'espressione "smarrirsi troppo in alto" deriva dal linguaggio degli alpinisti e designa la situazione in cui, durante una scalata, si arriva a un punto dove non si può andare avanti, né indietro, e l'alpinista è perduto. La stessa cosa accade a Merežkovskij: inizialmente il suo schema trinitario sembra far ricorso al metodo storico-evoluzionista per dimostrare che la società e l'umanità dell'avvenire non sono una sua invenzione, ma il prodotto dell'evoluzione dialettica della storia. Il Regno finale, dunque, non si pone al di là della storia, ma dentro la storia, e il nuovo paradiso non sarà raggiunto attraverso una via celeste, ma sarà creato sulla terra. Questa orgogliosa esaltazione della libertà umana, che ha le sue radici nel messianismo slavo, negli scritti successivi sembra venir meno. In realtà il tentativo intrapreso da Merežkovskij di elaborare una filosofia della storia che tragga origine dalla fede biblica e sfoci nella secolarizzazione del suo modello escatologico non poteva portare a risultati positivi. Basando la propria concezione del mondo su presupposti teologici, Merežkovskij analizza il processo storico nella prospettiva dell'attesa, senza fornire motivazioni in termini razionali. La sua filosofia della storia resta vincolata a una prospettiva escatologica, nonostante il tentativo iniziale di sostituire alla fede nella provvidenza divina la fede nel progresso dell'umanità e nella realizzazione dello "spirito del mondo". L'errore di Merežkovskij consiste nell'aver tentato di trasportare una visione del mondo valida nella prospettiva della fede al di fuori del terreno ad essa proprio, di trasferire sul piano della storia la ricerca di un compimento futuro che traeva la propria validità soltanto dalla fede.

La disillusione non si fa attendere a lungo: la storia non potrà che smentire le aspettative di Merežkovskij, che nel 1919 lascerà la Russia per sempre. Da quel momento la sua ricerca religiosa si fa sempre più astratta, l'oggetto delle ricerche e delle speculazioni iniziali diventa un'"idea fissa" che lo cattura e lo difende come le mura di una prigione; una forza centripeta che tiene insieme la sua esistenza impedendole solo di smarrirsi nell'indistinta dispersione delle cose.

¹⁷ Di fatto Merežkovskij respinge la verità della ragione (nella Chiesa d'Oriente questo radicale anti-razionalismo risale già a S. Massimo Confessore [580-662]).

LETTERATURA SOVIETICA DEGLI ANNI TRENTA: DONNE, STORIA E VERITÀ

Giovanna Spindel

Il 23 aprile 1932 il Comitato Centrale del partito comunista russo prese una decisione che venne subito definita storica: l'istituzione di un'unica organizzazione che comprendesse tutti gli scrittori e lo scioglimento di tutti i gruppi letterari. Imponendo come dogma il realismo socialista e obbligando gli scrittori che volevano restare tali a far parte dell'Unione degli scrittori, il governo sovietico, con il sostegno della polizia segreta, s'impegnò direttamente nel controllo delle arti, della letteratura e dell'immaginario collettivo. Non deve sorprendere che il partito fallì completamente in questo squallido e aberrante tentativo e gli scrittori che seguirono queste linee non si rivelarono altro che mediocri funzionari e scialbi conformisti. Durante la dittatura di Stalin e fino alla sua morte nel 1953 la letteratura sovietica si trovò quindi sotto una severa e rigida sorveglianza del partito e gli scrittori non ebbero altra scelta che quella di aderire al realismo socialista, sia sui temi che sui punti di vista.

Gli anni Trenta e Quaranta, che provocarono la distruzione dell'intera generazione dei migliori scrittori e artisti russi, iniziarono con il suicidio di Vladimir Majakovskij e finirono con quello di Marina Cvetaeva. Le opere di questo periodo consistettero prevalentemente nei cosiddetti romanzi industriali e in innocui poemi che esaltavano la natura russa o la figura di Stalin; ma in mezzo all'appiattimento generale ci furono anche delle felici occasioni: Šolochov riuscì a finire e a pubblicare *Il placido Don* (1928-1940), mentre alcune gemme della letteratura russa furono scritte per "il cassetto della scrivania" come *Maestro e Margherita* di Michail Bulgakov (1928-1940), *Čevengur, il villaggio della nuova vita* (1928-29) e *Lo sterro* (1929-1930) di Andrej Platonov, una parte del *Dottor Živago* di Boris Pasternak e *Requiem* di Anna Achmatova.

Quale fu l'atteggiamento delle scrittrici russe in questo periodo apparentemente esaltante e al contempo complesso e minaccioso, in cui una parola di troppo aveva il potere di annientare un individuo, di gettarlo

nella machina della giustizia statale in perenne ricerca di futuri possibili traditori? Per poter pubblicare e per poter avere successo bisognava accogliere il richiamo del partito e agire nei limiti imposti dalla morale politica.

Anche se alla donna in genere dopo la rivoluzione era diventato accessibile ogni tipo di istruzione superiore e ogni carriera, in realtà entrambi i sessi furono messi di fronte al nepotismo e al favoritismo delle nuove istituzioni: l'origine "proletaria" o "contadina" dava la preminenza sulle "classi superiori" del periodo precedente. Alcune donne di talento di estrazione proletaria o contadina poterono giungere ai ranghi di scrittrici riconosciute e apprezzate (Antonina A.Baeva, Anna A.Barkova, Aleksandra I.Seferiants, Lidija Sejfullina). L'auspicata liberazione della donna, da parte del regime bolscevico si rivelò ben presto un'illusione difficile da realizzarsi. Appena il paese riuscì a risollevarsi dalla guerra civile e poté offrire maggiori agi ai propri cittadini, la vita diventò infinitamente più difficile per le donne scrittrici. La maggior parte di esse apparteneva all'*intelligencija* prerivoluzionaria e si scontrava con un duplice pregiudizio: quello dell'origine non proletaria e quello del genere letterario. Alcune avevano cominciato la carriera di scrittrici prima della rivoluzione e con coraggio avevano continuato anche dopo, ma ben presto furono ridotte al silenzio o alla prigionia (Anna Achmatova, Anna Barkova, Sof'ja Parnok, Mar'ja Škapskaja). Altre invece tentarono disperatamente di unire alla loro originalità e alla sperimentazione innovativa le richieste fatte dalla politica (Ol'ga Forš, Vera Inber, Lidija Sejfullina, Marietta Šaginjan), ma furono subito soffocate dalle maglie del realismo socialista, diventandone così anche complici. Con lo sguardo di oggi va sottolineato che il realismo socialista, con la sua preferenza per il romanzo epico, ha danneggiato enormemente le donne come scrittrici, facendo scomparire o addirittura sopprimere ogni altro genere letterario (poesia, diari, memorie) nel quale di solito le donne eccellevano in Russia¹. Alcune fortunate scrittrici, sfuggite all'arresto e al Gulag, cercarono rifugio nella letteratura per l'infanzia o nelle traduzioni per poter sopravvivere e per evitare ogni forma di compromesso con il potere politico. Un esempio del genere resta Elizaveta Polonskaja².

Mentre Ol'ga Forš negli anni Trenta cerca una nuova via d'uscita cimentandosi nei racconti e nei romanzi storici, Lidija Sejfullina, una delle

¹ Cfr. M.LEDKOVSKY, Ch.ROSENTHAL, M.FLEMING-ZIRIN, *Dictionary of Russian Women Writers*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1994; L.EDMONDSON, *An Overview. Postrevolutionary Dispersion and Adjustment. Women and Society in Russia and the Soviet Union*, Cambridge 1992; H.GOSCILO, *Introduction*, in *Balancing Acts*, Bloomington 1989.

² Cfr. E.TRUBILOVA, *Elizaveta Polonskaja*, in *Dictionary of Russian Women Writers*, cit., pp. 512-514.

più originali narratrici degli anni Venti del mondo contadino, dopo l'avvento del realismo socialista comincia a esercitare una forma di autocensura sulle proprie opere, privandole in questo modo del loro fascino precedente e della forza del linguaggio così prorompente nei suoi romanzi degli anni Venti come *Peregnoj* (1922), *Virineja* (1924) e *La bettola di Caino* (1926).

Marietta Šaginjan, con il suo romanzo industriale *Centrale idrica*, diventò un classico in questo genere, accanto a Valentin Kataev con il *Tempo avanti*, a Il'ja Erenburg con *Il secondo giorno*, a Leonid Leonov con *Sot'*, a Bruno Jasenskij con *L'uomo cambia la pelle* e a Aleksandr Malyškin con *La gente di Zacholust'e*. Marietta Šaginjan è una scrittrice che nella sua lunghissima carriera letteraria abbraccia ben tre quarti di secolo: esordisce con il misticismo religioso dei Merežkovskij ma approda successivamente all'ideologia bolscevica. La struttura del mondo psicologico del suo romanzo *Centrale idrica* contiene in ogni caso due elementi, allora d'obbligo: l'immagine della costruzione (*stroitel'stvo*) e il "collettivo". Il centro di gravità della narrazione è una centrale idroelettrica, ripresa nella sua fase di avviamento, legata alla maturazione esistenziale dell'"uomo di massa". L'uomo dei primi anni Trenta veniva catapultato dal focolare di casa in luoghi isolati e dispersi, in cui il lavoro occupava tutta la sua giornata. Il cantiere acquista nel romanzo una valenza psicologica immanente, non solo perché detentore del destino di un'intera comunità di uomini, diversi tra loro, ma anche soprattutto in virtù della sua funzione di "entità vivente" che assume per i personaggi e per l'autrice. La fusione dell'individuo nella collettività viene resa grazie ad alcune tecniche narrative, come la rappresentazione della costruzione e la biografia dei personaggi che si regge sulla base del loro rapporto con la costruzione che in realtà costituisce il vero centro del romanzo, a cui è legata ogni speranza di "cammino verso la felicità". Dopo questo sforzo Marietta Šaginjan abbandona il genere del romanzo contemporaneo per dedicarsi a quello storico; comunque la scrittrice rifece completamente il suo romanzo industriale nel 1949, condividendo questa sorte con altri scrittori come il già citato Valentin Kataev. Uno squarcio dell'atmosfera dei tempi lo possiamo scorgere nella successiva pubblicazione della Šaginjan, *Biglietto per la Russia. La famiglia Uljanov*, una biografia su Lenin in quattro parti (1938-1958).

Un posto al sole nella letteratura sovietica riuscì a conquistarselo pure Vera F. Panova (1905-1973), anche se le sue opere principali appartengono agli anni Quaranta e Cinquanta, mentre i temi e le biografie dei personaggi risalgono agli anni Trenta. Dopo l'arresto del marito nel 1937 perse il lavoro nella sua città di residenza, Rostov, e nel 1939 si trasferì a

Perm' dove iniziò a collaborare con i giornali locali con il compito di visitare, per conto dei giornali, le fabbriche in costruzione, le ferrovie, i centri direzionali e le abitazioni operaie. Due anni dopo la pubblicazione del romanzo *Compagni di viaggio* che la rese nota, Vera Panova diede alla stampa un nuovo romanzo, *Kružilica*, tradotto anche in italiano con il titolo *L'officina negli Urali*³. L'opera affronta la vita di un grande collettivo aziendale alla fine della guerra che si prepara nei migliori dei modi a una produzione destinata ai tempi di pace. Entrambi i romanzi ottennero il premio Stalin rispettivamente nel 1947 e nel 1948, ma nonostante questo importantissimo premio essi, in particolare il secondo, furono criticati aspramente sulla stampa⁴. Ciò che irritava di più la critica era l'impossibilità di "catalogare" l'opera in un genere ben preciso. Si trattava di un romanzo di produzione, ma l'azione in qualche modo si distaccava dai canoni di questo genere letterario. I critici infatti accusavano la scrittrice di essersi allontanata dalla tematica principale della sua opera, cioè dalla rappresentazione dell'uomo immerso nel lavoro, e di "essere andata in giro per appartamenti, per borgate operaie, raccogliendo le briciole di quello che non era riuscita a conoscere e amare nella sua totalità"⁵. Anche per Vera Panova, come per tutta la generazione degli scrittori precedenti, la dedizione al lavoro è uno dei criteri più importanti per valutare la dignità umana. Dorotea, uno dei personaggi del romanzo *Le stagioni*, spiega al figlio che "il valore di un uomo si misura col contributo che dà agli altri uomini"⁶, cioè non attraverso la sua posizione sociale o carriera personale, ma per il fine superiore che persegue nella società.

Tornando agli anni Trenta, la scena politica si fa sempre più cupa e macabra sino a degenerare nei tragici avvenimenti del 1937. In quell'anno giungeva alla conclusione il secondo piano quinquennale e l'URSS, secondo le dichiarazioni di Stalin, entrava ufficialmente nel socialismo.

³ Il romanzo fu pubblicato con il titolo *L'officina negli Urali* nel 1950 dalla casa editrice Einaudi. La traduzione non è stata firmata.

⁴ L.GELLER, sottolineando le contraddizioni nell'ambito culturale della "Literaturnaja gazeta" per l'anno 1949 porta come esempio il romanzo *Kružilica* di Vera Panova; cfr. L.GELLER, *Princip neopredelennosti i struktura gazetnoj informacii v stalinskaju epochu*, in *Slovo mera mira, stat'i o russkoj literature XX veka*, Moskva, MIK, 1994, p. 160: "...l'indeterminatezza regna nella valutazione di fatti, di persone e di libri. Il giornale dichiara *Kružilica*, il romanzo di Vera Panova, non riuscito, mentre viene insignito con il premio Stalin (...) L'opinione della 'Literaturnaja gazeta', contrapposta al giudizio ufficiale, riflette uno dei compiti programmati proprio da Stalin..."

⁵ Z.BOGUSLAVSKAJA, *Vera Panova. Očerki tvorčestva*, Moskva, Goslitizdat, 1963, p. 65.

⁶ V.PANOVA, *Le stagioni*, ed. italiana a cura degli Editori Riuniti, Roma 1956, p. 129; in lingua russa: *Vremena goda. Iz letopisej goroda Enska*, in *Sobranie sočinenij*, vol. 5, a cura di A.NINOV, N.OZERNOVA-PANOVA, Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 1987, p. 67.

Il 1937 viene però ricordato anche come l'anno delle repressioni di massa, mai viste nel paese né prima né in seguito per le atrocità commesse e per la loro dimensione. Le persecuzioni non risparmiano nessuno: giovani e vecchi, uomini e donne. Oltre alla letteratura ufficiale, proprio negli anni tra il 1936 e il 1939, in molte donne vittime del terrore politico, rinchiusi nel Gulag o in attesa dell'arresto, nasce il forte desiderio di sopravvivenza anche per poter tramandare ai posteri le terribili e umilianti esperienze che erano toccate a loro dopo l'arresto in quanto "traditrici del popolo", oppure toccate ai loro familiari. Per molto tempo fino alla morte di Stalin nessuno osò parlare degli anni tremendi degli arresti e neanche i reduci dei lager avevano il coraggio di darne testimonianza. Nella seconda metà degli anni Cinquanta, dopo il XX Congresso, le sopravvissute cominciarono a tramandare oralmente le loro sconvolgenti esperienze a parenti e amici, memorie che poi misero talvolta per iscritto. Alcune di queste memorie o di questi romanzi e poemi ci arrivarono tramite il "samizdat", riproduzione clandestina di manoscritti stampati poi all'estero: le memorie di Nadežda Mandel'stam e di Evgenija Ginzburg, due romanzi di Lidija Čukovskaja, *La casa deserta (Sof'ja Petrovna)* e *Discesa sott'acqua*, il poema *Requiem* di Anna Achmatova; altre scrittrici invece poterono essere pubblicate solo nel periodo della perestrojka, a cominciare dalla fine degli anni Ottanta: le poesie di Anna Barkova, le poesie e le memorie di Ol'ga Adamov-Šliozberg, il diario di Julija Pjatnickaja, le poesie e i romanzi di Anastasija Cvetaeva, i racconti di Galina Voronskaja, ecc.

Lidija Čukovskaja, dopo aver appreso la terribile notizia della fucilazione del marito nel dicembre 1939, si allontanò da Mosca per qualche settimana. Ritiratasi nella Casa dello scrittore a Puškino reagì allo stordimento e all'ipnosi generale scrivendo di getto le pagine che sarebbero diventate il breve romanzo *Sof'ja Petrovna*, pagine che al ritorno a Leningrado il 4 febbraio decise di leggere ad Anna Achmatova: "Quando ebbi finito lei disse: 'Va molto bene. Ogni parola è la verità'"⁷. Alla fine del 1940 l'NKVD, la polizia segreta, cominciò a interessarsi al "documento del 1937" che credeva in possesso dell'autrice in seguito a qualche denuncia di uno degli ascoltatori dell'unica lettura per gli amici fatta dalla Čukovskaja a Mosca. Il manoscritto, nascosto fino al XX Congresso, venne recuperato dall'autrice e proposto nel 1962 per la pubblicazione in Russia, ma fu rifiutato per una "distorsione ideologica". Passando per il canale del samizdat il breve romanzo arrivò all'estero e venne pubblicato nel 1965 a Parigi con il titolo *La casa deserta*, previa modifica di alcuni

⁷ L.ČUKOVSKAJA, *Zapiski ob Anne Achmatovoj v 3-tomach*, vol. I, Moskva, Soglasie, 1997, p.75.

nomi per evitare riferimenti a persone vere. In Russia il testo poté essere pubblicato solo nel 1988. Lidija Čukovskaja sapeva di aver creato un'opera unica, proprio perché l'aveva composta in un momento e in un luogo in cui era assolutamente proibito intraprendere un'impresa del genere: a tutt'oggi sono rarissime le testimonianze di quegli anni in quei luoghi ed è proprio per il suo valore storico di testimonianza diretta, non basata solo sui ricordi, ma anche sui vividi momenti vissuti, che *Sofja Petrovna* acquista caratteristiche di unicità. La protagonista del romanzo è una vedova a cui arrestano l'unico figlio la quale, alla conclusione ultima della vicenda, decide di tacere definitivamente e di distruggere la lettera disperata scritta dal figlio. L'intero racconto mira a descrivere quello che l'autrice definiva l'altro lato della morte⁸, cioè l'esistenza dei cittadini russi che negli anni Trenta non furono direttamente arrestati, come la stessa Lidija Čukovskaja, ma erano legati a familiari considerati nemici del popolo: dentro la prigione gli uni, in coda davanti a essa gli altri; in partenza per lager lontani i primi, paria sociali i secondi; gli uni sottoposti a violenza fisica, gli altri a pressioni psicologiche; chi condannato a morte, chi a una vita insostenibile.

Tra le scrittrici del Gulag più originali e più incisive è da annoverare Evgenija Semënovna Ginzburg (1904-1977) con i suoi due volumi di memorie dal titolo *Il viaggio nella voragine*, comparsi nel 1968 all'estero. Il 15 febbraio 1937 Evgenija Semënovna viene condannata a dieci anni di reclusione, con l'accusa di appartenere a un gruppo terroristico. Ecco come la scrittrice descrive l'atmosfera di terrore che soffoca l'Unione Sovietica: "Subentrò nel quotidiano il terribile termine 'nemico del popolo'. Ogni regione o repubblica nazionale, per una qualche mostruosa logica, doveva avere i propri nemici, per non essere da meno del centro"⁹. Dopo due anni di reclusione trascorsi nella prigione di Jaroslavl' la pena viene commutata in dieci anni di lavori forzati in Siberia: la tortura dell'isolamento si tramuta così nella tortura del collettivismo. Inizia un lungo viaggio in treno con destinazione Kolyma, un lager di passaggio. Evgenija Ginzburg riuscirà a sopravvivere tra i vari campi di deportazione, resistendo al freddo polare, allo scorbuto, al pesante lavoro di disboscamento nella tajga. È nel lager che conoscerà il suo secondo marito, Anton Val'ter, un medico di origine tedesca che stava scontando la sua terza condanna: "Fra morti funeste, il fetore delle carni in putrefazione, il buio della notte polare maturò questo amore. Per quindici anni abbiamo

⁸ L.ČUKOVSKAJA, *Stichotvorenija, izdanie vtoroe, dopolnennoe avtorom*, Moskva, Gorizont, 1992, p.14.

⁹ E.GINZBURG, *Krutoj maršrut. Chronika vremen kul'ta ličnosti*, Moskva, Kniga, 1991, p. 23.

camminato vicini, attraverso tutti gli abissi e tutte le tormenti”¹⁰. Solo nel 1955 Evgenija Ginzburg si trasferisce insieme al marito a Leopoli, cittadina scelta dai coniugi per la lunga tradizione cristiana e nel 1965, dopo la morte del marito, ritorna a Mosca. Il dramma principale delle detenute è sopravvivere al lager, fisicamente e spiritualmente, salvare il corpo e lo spirito. Senza mai concedere nulla al patetico, la scrittrice dà voce alla tragica esistenza delle detenute, alla loro femminilità e maternità oltraggiata. Il tormento della separazione dai figli viene reso ancora più struggente dalla paura che le menti dei propri figli possano essere plagiate sino a giungere al ripudio ideale e morale dei genitori¹¹. Le prigioniere soffrono più degli uomini nel vedere il proprio corpo avvilito, deformarsi per la fame e gli stenti. Dal momento dell’arresto venivano private dei propri indumenti e dotate di orribili divise carcerarie, ridotte come esseri asessuati, puri strumenti di lavoro. Tuttavia in queste donne resiste la volontà di salvare almeno una parvenza della loro femminilità, sia pure a rischio di severe misure punitive, come dimostra la narrazione di un episodio apparentemente marginale, ma in realtà essenziale: “Ognuna di noi con l’abilità di un circense nascondeva il reggiseno e lo conservava attraverso le innumerevoli perquisizioni...”¹². Sia pure ridotte alla stregua di animali da lavoro, era tuttavia possibile salvare la propria umanità; di qui il grande valore attribuito all’amicizia, alla solidarietà, a tutti quegli aspetti della vita che elevano l’esistenza dal livello della pura sopravvivenza.

Nelle memorie viene dedicato ampio spazio al tema del rapporto tra uomo e donna; nella depravazione che governava la vita nel lager l’amore veniva spesso ridotto a un miserabile scambio di merci e alcune donne venivano spinte dalla fame, dalla disperazione a cedere i propri corpi in cambio di un po’ di cibo: “È difficile comprendere come una persona oppressa da forme disumane, poco per volta perda la consueta comprensione del bene e del male, del ragionevole e dell’irragionevole. Altrimenti perché nell’asilo del campo vi sono bambini la cui mamma è una studiosa di filosofia e il padre un famoso rapinatore di Rostov?”¹³. Evgenija Ginzburg nel suo *Viaggio nella voragine* non conosce tabù, la sua narrazione è ironica, pacata, grottesca a volte; comunque definirei la sua opera per la sua capacità artistica uno dei documenti più coinvolgenti sul Gulag.

¹⁰ *Ivi*, p. 357.

¹¹ Cfr. B.TURBIN, *Doljuška ženskaja*, (Evgenija Ginzburg, *Krutoj maršrut. Chronika vremeni kul'ta ličnosti*), in “Znamja”, n. 4, (1990), pp. 226-228.

¹² E.GINZBURG, *Krutoj maršrut. Chronika vremen kul'ta ličnosti*, cit., p. 132.

¹³ *Ivi*, p. 280.

Molti talenti femminili si perdono nel Gulag, molti altri nonostante tutto riescono a prorompere all'esterno e, grazie alla solidarietà dei familiari, delle amiche, delle compagne riescono anche a conquistarsi (ironia della sorte) una gloria postuma. Questo è il caso di Anna Barkova, figlia di un bidello del ginnasio di Ivanovo-Voznesensk, nata nel 1901; l'avvento della rivoluzione d'ottobre rappresenta per Anna una forza liberatoria e una fonte di speranza: aderisce con entusiasmo al "Gruppo di autentici poeti proletari" fondato nella sua città dal noto critico Aleksandr Voronskij e collabora al giornale proletario *Il paese degli operai* dal 1919 ai 1922, anno in cui si trasferisce a Mosca per lavorare nella segreteria di Anatolij Lunačarskij, allora commissario del popolo all'istruzione, che le predice una brillante carriera. Nello stesso anno viene pubblicato il primo e ultimo volume dei suoi versi *Donna (Ženščina)* con una prefazione dello stesso Lunačarskij. I suoi versi, pubblicati su riviste, non passano inosservati: vengono notati da famosi poeti come A.Blok¹⁴, V.Brjusov¹⁵ e B.Pasternak¹⁶. La pubblicazione del suo secondo libro, già in stampa, viene interrotta improvvisamente e la stessa Barkova viene arrestata nel 1934 a causa dei suoi versi ritenuti nocivi. Trascorrerà quasi trent'anni tra prigioni ed esili, ma non rinuncerà mai alla sua vocazione di poeta¹⁷. Durante il suo primo esilio a Kaluga (1939-46) nessuno vuole darle un impiego e lei riesce a sopravvivere solo facendo la *gadalka* (l'indovina), leggendo la mano e le carte e predicando nella sperduta provincia il futuro a migliaia di donne. La sua indiscussa popolarità di poeta, legata in particolare alla tradizione orale del lager, diminuisce inspiegabilmente dopo la sua liberazione e riabilitazione nel 1965, avvenuta anche per merito del poeta Aleksandr Tvardovskij e dello scrittore Konstantin Fedin¹⁸. Nel 1967 Anna Barkova

¹⁴ A.BLOK, *Zapisnye knižki, 1901-1920, Knižka Sestidesjatoj, jannvar'-dekabr' 1919*, Petrograd 30 ijunja, a cura di V. ORLOV, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1965, p. 365.

¹⁵ V.BRJUSOV, *Včera, segodnja i zanjtra russkoj poezii*, in „Pečat' i revoljucija”, n. 7, (1922), p. 65.

¹⁶ L.N.TAGANOV, *Anna Barkova. Sud'ba i stichi*, in *A.Barkova. Vozvraščenie. Stichotvorenija*, Ivanovo, Rabočij kraj 1990, p. 10. In una delle lettere all'autore della prefazione A.Barkova scrive di una serata di lettura di versi nel 1922 durante la quale fu accusata di misticismo, estetismo e individualismo dai poeti del Proletkul't, mentre in sua difesa parlò solo B.Pasternak.

¹⁷ Anna Barkova fu arrestata tre volte, tre volte condannata e tre volte deportata rispettivamente negli anni: 1934-1939, 1947-1956, 1957-1965. Tra il primo e il secondo arresto la poetessa visse sette anni a Kaluga in esilio "perenne", con l'obbligo di stare lontana dalla capitale almeno 101 km.

¹⁸ Dopo il secondo arresto A.Barkova ritorna a Mosca, ma non riesce a ottenere il diritto alla residenza in città in quanto nessuna le dà lavoro e senza lavoro non è possibile ottenere il permesso di residenza, connesso anche con il diritto alla pensione; vive di ospitalità fino all'inizio del 1957, quando Mosca si prepara al Festival dei giovani e tutte le persone senza la "propiska" devono lasciare la città. A.Barkova si trasferisce in Ucraina, dove sarebbe stata arrestata per la terza volta sulla denuncia di una vicina di casa. Cfr. L.TAGANOV, *Prosti moju nočnuju dušu*, Ivanovo, Talka, 1993, pp. 124-129.

ritorna a Mosca e passa gli ultimi anni della vita fino alla sua morte (1976) in totale isolamento sociale e anonimato, in una stanza semivuota di un appartamento in coabitazione. I suoi versi cominceranno a comparire solo nel 1989, in piena *perestrojka*. È difficile stabilire anche solo l'entità della sua opera: moltissimi scritti sono andati perduti nei vari gulag del suo percorso, mentre altri sono stati salvati dalle sue ex-compagne di gulag, L.M. Sadygi e Z.G.Stepanščeva. In questo senso Anna Barkova può essere definita una rappresentante di una letteratura doppiamente nascosta: quella femminile "diversa" e quella nata nell'illegalità del lager. I nuovi materiali d'archivio che sono stati ritrovati dopo la sua morte ci permettono di conoscere che Anna Barkova, andando via da Lunačarskij¹⁹ e separandosi dalla letteratura ufficiale per scegliere la strada di scrittrice indipendente, compie un passo ben meditato. Intuisce con alcuni anni di anticipo i tempi di terrore di massa e certamente prevede già la sua sorte di reclusa:

Sempre vedo un lungo
Spettrale, afoso corridoio.
Fucili impassibili in file
All'istante puntati per sparare.
Al comando...Fuoco...Caduta del corpo
Foschia e caligine dell'alba.²⁰

Anna Barkova si presenta soprattutto come poeta dell'umiliazione femminile, della distruzione fisica e psichica della donna nelle condizioni di detenzione²¹.

Nel contesto della multiforme letteratura femminile del lager (Zoja Marčenko, Mar'ja Terent'eva, Nina Gagen-Torn, Ariadna Efron, Ol'ga Adamov-Šliozberg) l'opera di Anna Barkova si distingue per la sua incisività aforistica e per l'assoluta mancanza di autocommiserazione. La problematica storico-etica, la descrizione tangibile della quotidianità del lager, la sua originalità e coscienza lirica le assegnano un posto del tutto indipendente nella poesia russa del Novecento che va molto al di là della ristretta tematica del lager e del suo destino personale. La sua poetica è determinata dalla doppia identità euro-asiatica dello sconfinato spazio

¹⁹ La OGPU mostrò a A.Lunačarskij, commissario del popolo, una lettera di A.Barkova a una sua amica che conteneva un'aspra critica sulla moralità dei nuovi padroni del Cremino. A questo atto seguì immediatamente il licenziamento della poetessa (1924).

²⁰ A.BARKOVA, ... *Včeno ne ta*, Moskva, Fond S.Dubova, 2002, p. 67; si tratta di una poesia in 13 versi scritta il 20 maggio 1931.

²¹ S.LUNAU, *Anna Barkova – verhinderte Weiblichkeit*, in *Russland aus der Feder seiner Frauen*, a cura di F.Göpfert, München, Sagner Verlag, 1992, p. 148.

geografico russo, del quale acquista coscienza attraverso la sperimentata topografia dei lager dove ha vissuto: Karaganda, Komi ASSR, la Siberia occidentale e orientale. La sua poesia abbonda di elementi di simbolismo carnevalesco in ruoli sempre mutabili che, più che una fuga, rappresentano la possibilità di conservare l'individualità e l'intimità femminile; di volta in volta lei si identifica nel ruolo del lupo della steppa, della zarina mongola, della bevitrice di Picasso, della zingara dai capelli rossi, ruoli di un mondo culturale contrapposto alla vita del lager²², ma nei suoi versi, in modo doppiamente tragico, si affaccia la realtà:

Sì, resterò sempre così:
Arrogante, rigida, ritrosa, spaventa
Con la goffaggine di un orso
La tristezza di occhi da scimmia.
Non cambierò. Lascia che resti
E si arresti ciò che è stato.
Solo il sangue nel suo tremito agitato,
Come le corde, spezza le arterie.²³

Attraverso i versi ci compare una donna dai sentimenti intensi, quasi tradizionale, che pone in cima alla scala dei valori l'amore e la creatività, due concetti estremamente legati, un vero e proprio *out-out* per la sopravvivenza, un diritto all'immortalità visto che il destino da donna le è stato negato.

Concludendo, come possiamo considerare le scrittrici degli anni Trenta? Dai documenti che ci restano la scrittura per alcune diventa uno strumento di lavoro e di sopravvivenza materiale, di ambiziosa auto affermazione, di servilismo per vivere un po' meglio degli altri, di conformismo pagato con l'oblio, ma per altre diventa l'ultima parola del bilancio esistenziale, un profondo desiderio di affidare il proprio tragico destino al giudizio storico, un anelito di sopravvivenza spirituale. Di fronte alla storia alla fine vince quasi sempre la verità.

²² *Ivi*, p. 151.

²³ A.BARKOVA, ... *Věčno ne ta*, cit., p. 107-108. La poesia porta la data del 20 maggio 1954.

YORU NO KAI E SEIKI NO KAI:
STORIE DI AVANGUARDIA E RIVOLUZIONE
NEL GIAPPONE DEL DOPOGUERRA

Gianluca Coci



© Okamoto Tarō, *La notte*, 1947

In un Paese annichilito dall'immagine aberrante del fungo atomico, tra le macerie di una Tōkyō devastata dai bombardamenti, vedono la luce due gruppi artistico-letterari divenuti col tempo testimoni di verità immortali: Yoru no kai (Circolo della notte) e Seiki no kai (Circolo del secolo).

Tra gli artefici non solo dei suddetti gruppi, ma dell'intero movimento di rinascita culturale del Paese, si devono citare alcuni intellettuali del calibro di Hanada Kiyoteru, Okamoto Tarō, Haniya Yutaka, Noma Hiroshi e Shiina Rinzō e alcune giovani promesse del firmamento culturale nipponico come Abe Kōbō, Sekine Hiroshi, Segi Shin'ichi e Teshigahara Hiroshi. Il connubio tra l'esperienza dei primi e l'impeto dei secondi, imperniato sulla comune volontà di rinnovamento, pone le basi di quel movimento che costituirà il punto di partenza di buona parte dell'arte e della letteratura giapponese del dopoguerra e che fungerà più tardi da anello di congiunzione tra modernità e contemporaneità.

Yoru no kai e Seiki no kai hanno lasciato, a testimonianza di un'intensa attività culturale, una serie di riviste e pubblicazioni tra cui spicca una raccolta di saggi dal titolo programmatico: *Atarashii geijutsu no tankyū*

(*Alla ricerca di una nuova arte*, 1949)¹. Il volume, che raccoglie una parte delle relazioni presentate dai membri dei due gruppi nel corso di vari convegni, fu pubblicato da Getsuyōshobō, casa editrice che in quegli anni costituiva uno dei punti di riferimento per gli scrittori più progressisti, avendo in un certo senso raccolto l'eredità della storica Shinzenbisha, intorno alla quale gravitavano molti dei succitati intellettuali. Le sedi di Getsuyōshobō e della neonata rivista *Kindai bungaku*, le aule dell'Università di Tōkyō e dell'Università Hōsei, le abitazioni di Okamoto Tarō, Haniya Yutaka e Abe Kōbō, e infine il mitico caffè Mon ami di Higashi Nakano, a Tōkyō, costituiranno la scenografia cangiante di storie di avanguardia e rivoluzione dalla sceneggiatura a incastro, di cui saranno protagonisti scrittori, pittori, critici letterari, registi e poeti che apriranno un nuovo corso nella storia culturale del Giappone.

Tutto ha inizio nel maggio del 1947, quando lo scrittore e critico letterario Hanada Kiyoteru (1909-1974), informato dei lusinghieri commenti di Okamoto Tarō (1911-1996) riguardo a una sua raccolta di saggi intitolata *Sakuran no ronri* (*La logica del delirio*), decide di far visita allo stesso Okamoto per discorrere di avanguardia. Questo mitico primo incontro si svolse presso l'abitazione di Okamoto, a Kaminoge, nel quartiere di Setagaya a Tōkyō, e costituì il prologo della nascita dello Yoru no kai, che avvenne pochi giorni dopo a Ginza, nel sottoscala di un edificio fatiscente circondato da costruzioni in rovina. Ecco come Haniya Yutaka (1909-1997) e Shiina Rinzō (1911-1973) – quest'ultimo attraverso gli occhi del protagonista di un suo romanzo – ricordano quei primi vagiti:

Maggio 1947: si scorgevano cumuli di macerie a perdita d'occhio, e un unico edificio si ergeva solitario in mezzo a quel mare di rovine. Era rimasto in piedi per miracolo, le mura annerite dal fuoco delle bombe, come il gemello sopravvissuto che veglia sul fratello defunto. Fu nel suo misero sottoscala immerso nella penombra che si tenne la riunione inaugurale dello Yoru no kai. Il ricordo di quel primo incontro è così descritto da Shiina Rinzō, nelle pagine di *Eien naru joshō* (*L'eterno prologo*): “Nell'attimo in cui Anta mise piede all'esterno della stazione di Yūraku-

¹ La raccolta comprende: Okamoto Tarō, “Taikyokushugi” (Principi antidialettici); Abe Kōbō, “Sōzō no momento” (Il momento della creazione); Haniya Yutaka, “Hanjidai seishin” (Uno spirito antiepocale); Shiina Rinzō, “Ningen no jōken ni tsuite” (Sulla condizione umana); Hanada Kiyoteru, “Riarizumu josetsu” (Introduzione al realismo); Noma Hiroshi, “Jikken shōsetsu ron” (Sul romanzo sperimentale); Sekine Hiroshi, “Shakaishugi riarizumu ni tsuite” (Sul realismo socialista); Sasaki Kiichi, “Fikushon ni tsuite” (Sulla narrativa).

L'anno successivo, ovvero nel 1950, era prevista la pubblicazione di un secondo volume, che tuttavia non andò oltre la fase progettuale a causa della cessata attività della casa editrice interessata.

chō, pensò di primo acchito che quel posto non poteva essere Ginza e che forse si era sbagliato. [...] Il muro di un edificio scampato alla distruzione era nero come il carbone: forse, durante i bombardamenti, era stato ripetutamente lambito da gigantesche lingue di fuoco. All'ingresso campeggiavano innumerevoli insegne, fra cui una che recitava: 'Istituto di ricerca per il socialismo internazionale'. Anta provò a incamminarsi lungo un corridoio buio, immaginando che prima o poi avrebbe incrociato qualcuno. E invece era deserto, non c'era nemmeno l'ombra di un essere umano. [...] Finalmente udì le voci allegre e spensierate di due o tre giovani, evidentemente brilli. 'Il circolo dell'utopia? Suona proprio ridicolo! Ha-ha-ha!' sghignazzava uno di loro. Anta si avvicinò e vide, affisso a una parete, il manifesto oggetto dello scherno di quei giovani. Recitava: 'Oggi, ore 15:00, dibattito sul materialismo storico. Circolo dell'utopia, Palazzo Shōwa, piano V'."

Shiina, nel suo romanzo, menziona dunque un "Circolo dell'utopia" al quinto piano, ma in realtà la nostra prima riunione si svolse in un sottoscala sudicio e male illuminato, sul cui pavimento serpeggiava a vista il cavo elettrico che ci assicurava a malapena una flebile penombra. Al centro stavano seduti Okamoto Tarō, il quale non smetteva mai di parlare ad alta voce, e Hanada Kiyoteru, la solita espressione impavida, e tutt'intorno, sparpagliati alla buona un po' ovunque, c'eravamo noi altri: il sottoscritto, Nakano Hideto, Noma Hiroshi, Sasaki Kiichi, Shiina Rinzō, Umezaki Haruo, Abe Kōbō e Sekine Hiroshi.²

Alla presenza degli uomini citati da Haniya Yutaka, nasceva lo Yoru no kai (tale denominazione verrà adottata solo in seguito, in occasione della terza riunione), il primo gruppo letterario sorto dalle ceneri della guerra, che aveva nei due fondatori le sue guide spirituali, in particolare per gli allora giovanissimi Abe Kōbō (1924-1993) e Sekine Hiroshi (1920-1994), invitati come uditori quasi che i maestri avessero voluto leggerli a discepoli privilegiati, consapevoli delle loro potenzialità. Ma facciamo adesso un passo indietro, rimandando alle pagine successive il racconto dell'evoluzione del gruppo e la pressoché contemporanea nascita del Seiki no kai, e cerchiamo di analizzare quelle contingenze storiche favorevoli allo sviluppo di nuove correnti culturali, nonché le ragioni che fecero di due illustri outsider come Hanada e Okamoto gli eroi del movimento avanguardistico.

Il Giappone sbucava da un lungo tunnel nel paese del nulla. Tōkyō si stendeva bianca sotto il cielo notturno. Il Giappone si era arrestato a un segnale. Dopo gli anni bui dell'espansionismo imperialista, dopo la deva-

² HANIYA YUTAKA, *Haniya Yutaka zenshū*, vol. 9, Tōkyō, Kōdansha, 1999, pp. 87-89.

stazione dei bombardamenti e la drammatica esperienza atomica, il Paese era sovrastato come non mai da un senso assoluto di disperata vacuità. Un manto di disperazione sotto il quale si celava tuttavia un humus fatto di speranza e volontà di ripresa. Si trattava di una disperazione dalle sfumature diverse: da un lato c'era quella razionale delle generazioni coinvolte direttamente in quell'epoca di tenebre, dall'altro quella incosciente e trainante dei poco più che ventenni Abe e Sekine. Questi ultimi rappresentavano la prima generazione divenuta adulta nel dopoguerra e sentivano, al pari di buona parte dei loro coetanei, un'urgenza viscerale di affermare il proprio sé e ripartire da zero, nella speranza di elaborare una nuova visione del mondo, anche in virtù di una reazione furiosa contro tutto ciò che era assimilabile alla tradizione e faceva purtroppo parte di un sistema imposto dal regime. Le due generazioni in questione erano perfettamente complementari: i più giovani vedevano negli artisti della generazione precedente dei veri e propri leader, mentre questi ultimi prendevano in prestito l'entusiasmo dei primi per esorcizzare al meglio i fantasmi dei campi di lavoro, della censura e di una politica assurda. Basti pensare alla situazione disperata del giovane Abe Kōbō, di ritorno a Tōkyō a bordo di una nave messa in quarantena a causa di un'epidemia di colera dopo l'adolescenza trascorsa in Manciuria a seguito di un incarico assegnato al padre ufficiale medico. Le sue ambizioni letterarie, testimoniate dalla raccolta di poesie *Mumei shishū* (*Un'antologia di poesie anonime*), stampata al ciclostile nel maggio del 1947 (dunque poco prima dell'incontro che tenne a battesimo lo *Yoru no kai*), vennero senza dubbio stimolate dall'incontro con quegli intellettuali più anziani in quel famoso sottoscala di Ginza. Più avanti, completando a poco a poco il mosaico di questa sceneggiatura a incastro, vedremo come e perché Abe si trovava lì quella sera. Ora occorre invece mettere in evidenza l'importanza dell'incontro fra le due generazioni nel processo di costituzione di quel fertile sostrato che darà vita a buona parte dell'arte e della letteratura degli anni a venire, ovvero di quel movimento che sarà poi ribattezzato *Sen-goha* (Scuola del dopoguerra).

Okamoto Tarō, durante una lezione presso l'Accademia di Belle Arti di Tōkyō (Tōkyō bijutsu gakkō, oggi Tōkyō geijutsu daigaku, ovvero Università d'arte di Tōkyō), esortò i suoi studenti a “distuggere tutto con straordinaria energia, alla maniera di Picasso, al fine di ricostruire il mondo dell'arte giapponese”³. Il suo bagaglio culturale all'insegna dell'anti-

³ Cit. in D. ELLIOTT, K. KAIDO (a cura di), *Reconstructions: Avant-Garde Art in Japan, 1945-1965*, Oxford, Museum of Modern Art, 1985, p. 14.

conformismo, alimentato dalla lunga esperienza a Parigi (1929-1940), faceva grande presa su quanti, giovani e meno giovani, desideravano colmare il vuoto devastante evocato da una Tōkyō rasa al suolo. Okamoto aveva studiato etnologia alla Sorbonne, oltre a svolgere un'intensa attività artistica soprattutto in seno ai due principali movimenti dell'epoca: surrealismo e Abstraction-Création⁴. A Parigi aveva avuto modo di incontrare un gran numero di surrealisti, così come diversi intellettuali che in un modo o nell'altro avevano avuto a che fare con dadaismo, futurismo, costruttivismo e così via. Nel Giappone del dopoguerra, grazie all'esperienza francese, Okamoto costituiva un autentico faro per quanti avessero captato i riverberi lontani di quei movimenti d'avanguardia che il regime aveva oscurato, ed era inoltre considerato alla stregua di un eroe, soprattutto dai più giovani, in quanto si vociferava fosse stato vittima, durante la guerra, della polizia segreta, che aveva decretato il suo invio al fronte bollandolo come "sovvertitore". Ecco come ricorda, in un'intervista del 1976, la fondazione del "Circolo della notte":

Poco dopo la fine della guerra, io e Hanada Kiyoteru assumemmo il ruolo di sobillatori e innescammo la miccia, fondando lo Yoru no kai. Con la sconfitta, in seguito al crollo del vecchio regime, molte cose sarebbero dovute cambiare all'istante, eppure, in particolare nel mondo dell'arte e della cultura, continuava a permanere un forte immobilismo. Intenzionati a imprimere una netta svolta, decidemmo allora di dare vita a una vera e propria rivoluzione artistica. In altre parole ci rendemmo conto che il Paese aveva assoluto bisogno di un nuovo movimento artistico.⁵

Decisamente meno travagliata risulta la formazione culturale di Hanada, il quale, pur senza vantare un soggiorno all'estero, era comunque in possesso di una vasta conoscenza in materia di avanguardie europee. Pare che negli anni del regime imperialista fosse riuscito a tener testa alle autorità militari ricorrendo alla diplomazia ogniqualvolta se ne presentava la necessità, restando però fedele agli ideali politici di matrice marxista. Quel che è certo è che il sodalizio Okamoto-Hanada costituì un'eccezionale chiave di volta nella storia del rinnovamento artistico del dopoguer-

⁴ Va ricordato che non era affatto raro, durante gli anni dell'imperialismo, il caso di artisti giapponesi che decidevano di trasferirsi all'estero (soprattutto Francia e Stati Uniti). Tra gli altri va menzionato il poeta e critico d'arte Takiguchi Shūzō (1903-1979), il quale partecipò attivamente al movimento surrealista di Breton e, al ritorno in patria, fu tra i fondatori del gruppo *Jikken kōbō* (La fabbrica della sperimentazione), che sta al mondo delle arti figurative giapponesi come Yoru no kai e Seiki no kai stanno a quello della letteratura.

⁵ Cit. in TANI SHINSUKE, *Abe Kōbō retorikku jiten*, Tōkyō, Shinchōsha, 1994, p. 368.

ra, suggellato proprio dall'attività del "Circolo della notte", che, a partire da quella famosa sera a Ginza, cominciò a riunirsi sistematicamente due volte al mese⁶.

Prima di procedere oltre è necessario tornare ancora una volta indietro di qualche mese e cogliere il momento all'origine del secondo gruppo oggetto della presente indagine: il Seiki no kai. Ne è principale artefice Abe Kōbō, durante l'ultimo periodo dei suoi studi in medicina presso l'Università imperiale di Tōkyō (Tōkyō teikoku daigaku, oggi Università di Tōkyō). Abe fece definitivo ritorno da Mukden (attuale Shenyang, in Manciuria) nel gennaio del 1947 e riprese gli studi interrotti a metà. I suoi interessi letterari, condivisi con alcuni compagni di corso che nutrivano ambizioni letterarie piuttosto che mediche, erano alimentati dal clima di ripresa culturale diffusosi già a partire dall'anno precedente, come testimonia la fondazione, nel 1946, di riviste quali *Sekai*, *Kindai bungaku*, *Shisō no kagaku* e *Shin Nihonbungaku*. Prendendo a modello i vari Okamoto, Hanada e Haniya, Abe e compagni decidono, nel corso di una riunione tenutasi verosimilmente nell'autunno del 1947 a Kanda, presso l'ambulatorio medico del padre di uno di loro (Akatsuka Tōru, poi medico e pittore), di fondare il Nijūdai bungakusha no kai - Seiki (Circolo dei letterati ventenni - Il secolo. L'anno dopo, in seguito a una scissione, il nome sarà abbreviato in Seiki no kai). Non esistono purtroppo atti ufficiali relativi a questo primo incontro, né di conseguenza si può avere certezza assoluta riguardo al numero e all'identità dei partecipanti. Tuttavia, grazie al ricordo di alcuni dei protagonisti e a successive liste dei soci, è stato possibile risalire ai seguenti nomi: Abe Kōbō, Iida Momo, Morimoto Tetsurō, Ogawa Tōru, Hidaka Hiroshi, Nakano Yasuo, Tsubaki Minoru, Endo Rintarō, Nakata Kōji, Nakamura Minoru, Tatsuno Takashi, Kiyo'oka Takayuki, Hariu Ichirō, Watanabe Tsuneo, Masaki Kyōsuke, Segi Shin'ichi, Akutagawa Hiroshi e Mishima Yukio (quest'ultimo prese parte unicamente agli incontri iniziali)⁷. Futuri grandi scrittori, poeti, giornalisti e registi teatrali accomunati dalla giovane età, nonché da un livello culturale già eccellente. Ecco come Nakata Kōji, intimo amico di Abe e cofondatore del gruppo, ricorda quei momenti:

⁶ Le riunioni si svolgevano di solito il lunedì, in onore della casa editrice Getsuyōshobō (il carattere cinese con cui si scrive *getsu* può difatti significare 'lunedì'), che in un certo senso fungeva da sponsor pubblicando saggi e romanzi dei membri del gruppo.

⁷ Cfr. SEGI SHIN'ICHI, *Sengo kōhaku no bijutsu*, Tōkyō, Shichōsha, 1996, p. 91.

Cfr. TOBA KŌJI, *Yoru no kai, Seiki no kai, Sōgō bunka kyōkai katsudō nenpyō*, in "Tokushima daigaku kokugo kokubungaku", 17 (2004), p. 16.

Quando cominciammo a pensare a chi coinvolgere nel progetto, ci venne subito in mente il nome di Mishima Yukio. All'epoca era già piuttosto famoso, nondimeno accettò di buon grado e si presentò dicendo che preferiva unirsi a noi piuttosto che a gente già nota. Mishima era il numero 26 della lista, Abe e io rispettivamente l'1 e il 2. [...] Ricordo che toccò proprio al sottoscritto stampare al ciclostile la lista provvisoria con i nomi di tutti i presenti. Dopo di che ci mettemmo a riflettere sul nome da dare al gruppo e suggerii ad Abe "Seiki no kai", ispirandomi in qualche modo alla rivista di Dostoevskij. Quando ci recammo da Haniya Yutaka per riferirgli la notizia, lui ci disse subito (in russo): "Ah, da *Epocha*, giusto?"⁸

Alla luce di quanto finora affermato, risulta evidente che prima dell'estate del 1947 si erano tenuti i primi incontri, ovvero le prime riunioni informali di entrambi i gruppi, "Yoru" e "Seiki", la cui esistenza parallela, ma fondamentale indipendente, ha come unico membro comune, almeno all'inizio, proprio Abe Kōbō, che in questo senso funge da tramite tra due generazioni. A condividere questo "doppio ruolo" ci sarà poi Sekine Hiroshi, giovane poeta che Abe aveva avuto modo di conoscere proprio nel corso della riunione inaugurale dello Yoru no kai.

Come mai questo privilegio toccò proprio all'autore di *Suna no onna* (*La donna di sabbia*, 1962)? Suppergiù nello stesso periodo della nascita ufficiosa dei due gruppi, Abe viene presentato da Abe Rokurō, suo professore di tedesco al liceo, nonché membro del comitato editoriale di *Kindai bungaku*, a Haniya Yutaka, fondatore e tra i massimi responsabili della suddetta rivista. L'obiettivo era proporre la lettura di un suo manoscritto: *Owarishi michi no shirube ni* (*Il segnale alla fine della strada*)⁹. Haniya accetta e rimane positivamente impressionato dallo stile e dalla perizia linguistica del giovane aspirante scrittore, che viene preso sotto la sua ala protettrice e invitato a collaborare su più fronti. Abe, già principale animatore del neonato "Circolo dei ventenni", comincia dunque a partecipare con entusiasmo agli incontri del "Circolo della notte", destando l'ammirazione di tutti, a partire da Okamoto, il quale in seguito, parlando delle prime riunioni del gruppo, lo ricorderà come "un giovane dotato di una fantasia straordinaria sostenuta da una logica impeccabile, nonché di una rara forza persuasiva in grado di ammaliare chiunque"¹⁰.

⁸ Cit. in ABE KŌBŌ, *Abe Kōbō zenshū*, Tōkyō, Shinchōsha, vol. 2, 1997, pp. II-III.

⁹ La prima parte del romanzo (*Dai'ichi no nōto*) viene pubblicata sulla rivista *Kosei* (febbraio, 1948). Nel settembre dello stesso anno esce la versione completa per i tipi di Shinzenbisha.

¹⁰ Cit. in TANI SHINSUKE, *op. cit.*, p. 369.

La seconda e la terza riunione del “Circolo della notte”, nel mese di maggio del 1947, si tengono rispettivamente presso le abitazioni di Hanada a Komae e di Okamoto a Kaminoge, dove viene finalmente scelto il nome ufficiale del gruppo da un quadro di grosse dimensioni dello stesso Okamoto esposto per caso nel suo atelier e intitolato *Yoru (La notte)*. Successivamente, dopo un paio di incontri da Haniya Yutaka in quel di Kichijōji, si passa al Mon ami di Higashi Nakano, sede storica del gruppo. Le riunioni presso il Mon ami si fanno regolari e bimensili a partire dalla fondazione ufficiale, avvenuta il 19 gennaio del 1948, grazie anche al minimo appoggio finanziario garantito, su iniziativa di Hanada, dalla casa editrice Getsuyōshobō. Pochi mesi dopo, probabilmente il 3 maggio (secondo alcuni solo ad agosto), i due membri giovani del gruppo, Abe e Sekine, decidono di dare ufficialità anche al “Circolo dei ventenni”, abbreviandone il nome in Seiki no kai e conferendo un’impronta fortemente caratterizzata in senso politico, soprattutto in seguito alla crescente influenza esercitata da Hanada, regolarmente iscritto al partito comunista giapponese. Le aule dell’Università Hōsei diventano da questo momento in poi sede principale degli incontri del “Seiki”, anch’essi bimensili e quasi sempre di sabato.

L’obiettivo principale di entrambi i gruppi si può riassumere nell’intento di dar vita a una cultura senza barriere di genere, ovvero un movimento interdisciplinare che amalgamasse le varie arti con l’intento di promuovere nuovi modelli. A un incontro sulla letteratura di Kafka poteva seguirne uno sulla pittura di Mondrian, da un dibattito sul rapporto tra arte e politica poteva nascere uno su cinema e filosofia, ed era inoltre possibile che uno scrittore si cimentasse nella pittura, così come un pittore nella scrittura.

Gli incontri dello Yoru no kai, pur tenendosi con regolarità, costituivano d’altra parte una sorta di *divertissement* per i “veterani”, i quali, a differenza di quanto avveniva nell’ambito del Seiki no kai, non potevano essere sempre presenti per via dei numerosi impegni professionali. L’atmosfera che si respirava al caffè Mon ami era di solito molto rilassata e conviviale, e, come ricorda Haniya Yutaka, “oltre a discutere su vari temi, non si rinunciava quasi mai al piacere dell’alcol, della danza e del cinema”¹¹. Tuttavia, come si è già detto, era di fondamentale importanza la funzione altamente formativa che quegli incontri svolgevano nei confronti dei più giovani. Le riunioni si fanno via via meno frequenti con il passare dei mesi, al contrario della progressiva crescita del Seiki no kai, al

¹¹ HANIYA YUTAKA, *Haniya Yutaka zenshū*, cit., p. 89.

quale Abe e compagni si dedicano con zelo sempre maggiore lungo le coordinate dettate da Hanada: avanguardia, esistenzialismo e comunismo. Hanada, il vero e proprio mentore del gruppo, credeva ciecamente nel coinvolgimento politico dell'artista, e per questo era molto sensibile agli eventi che continuavano a sconvolgere il Giappone negli anni dell'occupazione americana. Insisteva, per esempio, nel dire che gli uomini di cultura dovessero seguire con attenzione l'evolversi della questione politico-sociale e fornire il proprio contributo intellettuale alle prime agitazioni susseguenti al divieto di sciopero generale imposto dal regime di McArthur nel 1947. Quando poi la guerra di Corea avrà inizio e il suolo giapponese diventerà il quartier generale delle truppe americane, esorterà i suoi giovani seguaci a comprendere una volta per tutte che McArthur non poteva essere visto come la possibile fonte di una riforma democratica. Influenzati da una tale visione ideologica, Abe e compagni scelgono di conferire forza pratica alle loro riflessioni, allontanandosi di conseguenza dalla matrice fondamentale artistica dello Yoru no kai. È senz'altro questo uno dei motivi per cui, mano al ciclostile, il gruppo decide di venire allo scoperto pubblicando a proprie spese e diffondendo nella società – in particolare in ambito universitario – studi e riflessioni basati su nuove idee. Del resto, dopo la guerra, la forza propulsiva dei giovani è chiaramente alle stelle, come sostiene Segi Shin'ichi riflettendo, a distanza di anni, su quei giorni permeati di un'esaltante atmosfera rivoluzionaria:

Molti, giovani e meno giovani, puntarono verso gli estremi sia in arte che in politica al fine di dimenticare o addirittura detestare il passato. Questa è la ragione per cui molti giovani artisti desideravano partecipare al movimento d'avanguardia o essere comunisti.¹²

Al centro dei dibattiti del Seiki no kai c'erano spesso le mostre d'arte, i romanzi e i film occidentali che approdavano in Giappone dopo anni e anni di divieti e di brutale censura. Per dare libero sfogo alla volontà di esprimersi, Abe Kōbō e compagni fonderanno due riviste: *Seiki nyūsu* (Il notiziario del Secolo) e *Seikigun* (La compagnia del Secolo), rispettivamente nel marzo del 1949 e nell'agosto dell'anno successivo. Nel numero di dicembre 1948 di *Sōgō bunka* era invece stato pubblicato il manifesto ufficiale del gruppo, intitolato semplicemente *Seiki ni tsuite* (*Sul Secolo*), il cui incipit recita: "Il Secolo è cultura della generazione dei ventenni, fatta

¹² SEGI SHIN'ICHI, *op. cit.*, p. 95.

da ventenni e per ventenni. Nostro unico scopo è di creare un nuovo secolo partendo dalla rottura e dalla confusione del dopoguerra”¹³. Un “nuovo secolo”, dunque, per ribadire già nella scelta del nome il proposito di ripartire da zero, oltre al probabile intento di ricollegarsi idealmente alle avanguardie occidentali di inizio secolo. Insomma, se c’era un punto di partenza da fissare, questo doveva essere costituito dall’Occidente del futurismo, del surrealismo, del cubismo e delle altre avanguardie dei primi decenni del Novecento.

Il crossover culturale proposto da Abe e dal suo gruppo – i membri fondatori sono quasi esclusivamente letterati – attira ben presto l’attenzione di molti artisti dediti alle arti figurative, tra i quali in particolare i pittori Ikeda Ryūo (1928), Katsuragawa Hiroshi (1924) e l’astro nascente e poliedrico Teshigahara Hiroshi (1927-2001). A partire dal maggio del 1949, inizia a essere attiva una sezione pittorica, che propone incontri periodici in aggiunta a quelli del gruppo principale e i cui membri sono tra i promotori nonché partecipanti alla seconda edizione di due importanti mostre tenutesi a Tōkyō: *Modan āto ten* (settembre 1949, presso la sede principale dei grandi magazzini Mitsukoshi) e *Nibon andepandan ten* (febbraio 1950, sponsorizzata dallo *Yomiuri shinbun*). Soprattutto il secondo evento è da ritenersi a dir poco fondamentale, in quanto, nel corso delle varie edizioni di quegli anni, oltre a proporre la prima grande retrospettiva in Giappone dedicata a Matisse, permise di ammirare per la prima volta su suolo giapponese i lavori di artisti americani come Jackson Pollock, Clyfford Still e Mark Rothko.

Nel numero 3 di *Seiki nyūsu*¹⁴ viene pubblicato il discorso che Abe Kōbō pronuncia in occasione della sua riconferma come presidente e leader del gruppo (17 aprile 1949), in cui è evidente la volontà di imprimere un nuovo slancio a carattere militante e di distaccarsi definitivamente dal gruppo madre di Hanada e Okamoto, che resteranno ad ogni modo coinvolti fino alla fine in qualità di “soci speciali” (insieme a Haniya Yutaka, Sasaki Kiichi, Noma Hiroshi e Shiina Rinzō).

Lo Yoru no kai era stato fondato all’insegna di grandi propositi, tuttavia come movimento artistico attivo non ha purtroppo dato i frutti sperati, per cui adesso tocca alla nostra generazione, ossia a noi giovani ventenni, imprimere una svolta facendo udire a tutti la nostra voce. Verso l’inizio

¹³ Cit. in TOBA KŌJI, “Abe Kōbō no sengo – Shinzenbisha kara *Seiki no kai* e”, cit., p. 37.

¹⁴ Complessivamente otto numeri, tra il marzo 1949 e il dicembre 1950. I primi cinque, con numerazione da 1 a 5, con cadenza mensile da marzo a luglio 1949. Gli ultimi tre, con numerazione da 1 a 3, con cadenza bimestrale da agosto a dicembre 1950.

dell'anno in corso, in accordo con Sekine e altri soci fondatori, ho pensato di dare una svolta al nostro gruppo riprendendo in pieno l'attività. Per questo abbiamo redatto un regolare statuto societario e fondato una rivista ufficiale. Adesso, avendo ufficialmente raccolto l'eredità burocratica e finanziaria dello Yoru no kai, possiamo godere di una base stabile.

Come tutti voi ben sapete, l'establishment letterario del nostro paese è basato su schemi molto rigidi e si continua a credere che sia necessario farne parte e sottostare alle sue regole per poter progredire. Personalmente non credo che ciò sia vero, e adesso spetta a noi abbattere questo sistema e creare un nuovo movimento artistico. Movimenti e fenomeni d'avanguardia sono in atto di continuo e ovunque, ma voglio sottolineare che la vera avanguardia è assai diversa dal modernismo. E chiarire questa differenza è uno dei nostri obiettivi prioritari, in modo da poter poi promuovere al meglio un movimento di pura avanguardia.¹⁵

Un discorso rivoluzionario, un vero e proprio gesto di sfida contro le autorità decadenti che riflette l'opera di sensibilizzazione politica di Hanada Kiyoteru e di cui si può avere già sentore in una breve poesia – intitolata *Seiki no uta* (*La poesia del Secolo*) – che Abe aveva composto appena un mese prima, in concomitanza con il primo numero di *Seiki nyūsu* e la nuova svolta del gruppo: “Prosciugando i nostri giorni / Distilliamo la giara di lacrime / E imitiamo le mummie / Se verrà qualcosa a estinguere il fuoco / Per divenire noi stessi quel fuoco!”¹⁶. Si tratta di cinque versi in cui è condensata l'essenza di una delle più intense stagioni di protesta culturale e letteraria del Giappone, di cui Abe Kōbō è tra gli esponenti più autorevoli, sia attraverso la forma del racconto – basti pensare alla ricca simbologia marxista di *Akai mayu* (*Il bozzolo rosso*, 1950), *Kozui* (*L'inondazione*, 1950) e *Suichū toshi* (*La città sommersa*, 1952) – sia attraverso i numerosi saggi del periodo, come quelli pubblicati sulla rivista del gruppo (a dir poco programmatico, già dal titolo, è quello che appare sul numero 5: *Kakumei no geijutsu wa geijutsu no kakumei denakereba naranu!* [*Un'arte rivoluzionaria deve essere una rivoluzione artistica!*]).

Abe, da giovane e ammirato comprimario, si trasforma nel giro di appena un paio di stagioni nel leader di un gruppo in cui ognuno offre il suo contributo, come si può evincere dalle pagine di *Seiki nyūsu* e ancor più da quelle di *Seikigun*¹⁷, che in pratica costituisce una sorta di appendice su temi specifici, con volumi monotematici all'insegna del concetto di

¹⁵ ABE KŌBŌ, *op. cit.*, p. 231.

¹⁶ Cfr. *Ivi*, p. 230.

¹⁷ Sette numeri speciali stampati tra settembre e dicembre 1950.

“arte globale” (i primi due numeri sono dedicati rispettivamente a Kafka e a Mondrian). *Seikigun* viene stampato al ciclostile in circa duecento copie e venduto al prezzo unitario di cinquanta yen a scopo di autofinanziamento, su modello delle pubblicazioni del Partito comunista giapponese. Intanto, sulla terza di copertina di *Seiki nyūsu* di agosto (1950) – il primo numero dopo la svolta radicale – viene pubblicato lo statuto ufficiale del gruppo, i cui primi due articoli recitano:

1. La denominazione della presente associazione è: *Seiki* [“Il secolo“].
2. Scopo della presente associazione è promuovere una rivoluzione artistica per opera delle nuove generazioni, nonché dare vita a un nuovo movimento artistico che interessi le varie discipline.

Katsuragawa Hiroshi, tra gli ultimi a entrare a far parte del gruppo ma sicuramente tra i membri più attivi, ricorda così la febbrile attività al momento della svolta e il suo personale entusiasmo nel seguire la rivoluzione di Abe, Hanada e compagni:

Ciò che finì con l’ammaliarmi più di ogni altra cosa fu il concetto di “movimento artistico globale”, basato su tesi chiare e dirette quali: *Abbatimento delle barriere tra i generi e creazione di un’arte totale*, oppure: *Una rivoluzione artistica è un’arte rivoluzionaria*. Si respirava un’atmosfera di grande convinzione e di massima aderenza a quegli ideali che costituivano il vero cardine del movimento. Per la prima volta, partecipando alle attività del gruppo, acquistai piena consapevolezza di fare parte di una nuova epoca consacrata al “movimento artistico” e a eccezionali mutamenti.¹⁸

Poi, improvvisamente, le riunioni del “Seiki” si diradano, mentre gli impegni dei singoli membri aumentano: soprattutto per Abe, immerso nella stesura di *Kabe (Il muro, 1951)*, che di lì a poco gli frutterà l’ambito premio Akutagawa (luglio 1951), e per Teshigahara, che sviluppa il suo interesse per il cinema documentaristico, nato dalla passione per il neorealismo italiano. Senza contare la partecipazione diretta di molti – Abe in primis – alle attività del Partito comunista giapponese. Le strade delle due personalità di maggiore spicco del gruppo si incontreranno di nuovo, a distanza di circa dieci anni, quando Abe e Teshigahara scriveranno una pagina importante nella storia del cinema giapponese. Ma questa è un’altra storia, più ponderata e meno tempestosa di quella degli avanguardisti della

¹⁸ KATSURAGAWA HIROSHI, *Haikyo no zen’ei – Kaisō no sengo bijutsu*, Tōkyō, Ichiyōsha, 2004, p. 39.

notte e dei giovani rivoluzionari del secolo, che ci piace concludere ricorrendo ancora una volta alle parole di Katsuragawa Hiroshi:

Il “Seiki” aveva ormai espresso al massimo grado le sue forze, producendo una serie di lavori in totale collaborazione e nel nome di uno spirito unitario. Alla fine ci rendemmo conto che era praticamente impossibile andare oltre, e così, verso l’inizio del 1951, le attività cessarono di colpo. Le parole di Abe, il quale aveva in precedenza detto che “l’essenza dell’avanguardia risiede nel rinunciare a se stessa in favore del popolo”, anticiparono in effetti l’epilogo del gruppo, che avvenne in via definitiva nel marzo dello stesso anno. Una storia durata circa un biennio (considerando la fondazione ufficiale), dalla primavera del 1949 a quella del 1951. Uno Sturm und Drang che produsse nell’arco di così poco tempo un’autentica tempesta di cambiamenti sostanziali, paragonabile ad almeno dieci anni di altre epoche. A mio avviso, buona parte di quello che poi accadde nei decenni successivi trasse origine proprio da quella grande tempesta.¹⁹

¹⁹ *Ivi*, p. 84.

LA CAMPAGNA PER LO SVILUPPO DELL'OVEST: DALLA GLOBALIZZAZIONE ALLA REALTÀ LOCALE*

Monica De Togni

All'inizio del XXI secolo, preso atto della necessità di appianare le inique disparità regionali, il governo centrale della Repubblica Popolare Cinese [RPC] ha formalmente avviato una campagna finalizzata ad individuare e mettere in atto misure che estendano anche all'area occidentale lo sviluppo economico e sociale di cui gode l'area più orientale e costiera del Paese (*xibu da kaifa*, 西部大开发 lett. "maggiore sviluppo dell'area occidentale").

Definire con precisione questa Campagna non è semplice. Essa ha seguito le varie revisioni degli obiettivi della politica di sviluppo interno negli ultimi anni della RPC, contribuendo anche a determinarle, con connessioni e ripercussioni sulla linea politica del Partito Comunista Cinese [PCC]. In linea generale, tale Campagna si prefigge di riequilibrare le differenze macroscopiche nello sviluppo economico e sociale tra la regione orientale del Paese, su cui si sono concentrati l'azione del governo e gli investimenti stranieri negli ultimi decenni, e la regione occidentale, di cui fanno parte le province più povere¹. Essa fa seguito a un primo riconoscimento formale della necessità di non concentrare gli sforzi solo nello sviluppo delle province orientali che era stato manifestato nel corso della quinta sessione plenaria del XIV Comitato Centrale del PCC nel settembre 1995, quando si era presa in considerazione anche una strategia di sviluppo per le aree interne attraverso la formula "sviluppo coordinato tra regioni diverse"², ma allora non si erano presi provvedimenti per

* Revisione dell'intervento presentato all'XI Convegno dell'Associazione Italiana per gli Studi Cinesi, Roma, 22-23 marzo 2007.

¹ Un dato esemplifica la situazione: nel periodo 1978-1999 il PIL è cresciuto del 12,8% nella parte orientale del Paese e del 8,7% in quella occidentale, si veda Jie Hong 解洪, *Sichuan jianshe Changjiang shangyou shengtai pingzhang de tansuo yu shijian* 四川建設長江上游生態屏障的探索與實踐 [Ricerca e messa in atto di uno schermo ecologico protettivo sull'alto corso dello Yangzi], Chengdu, Sichuan kexue jishu cbs, 2002, p. 22.

² Hu Angang 胡鞍鋼, Wang Shaoguang 王紹光, Kang Xiaoguang 康曉光, *Zhongguo diqu chaju baogao* 中國地區差距報告 [Rapporto sulle disparità regionali in Cina], Shenyang, Liaoning renmin

cambiare la situazione di fatto, anche perché mancavano rappresentanti dell'area occidentale all'interno del Politburo.

La comparsa di questo tema nei discorsi delle autorità del Paese aveva fatto seguito ad alcuni anni di discussioni e attività a livello provinciale da parte di accademici e amministratori, oltre che di un esteso dibattito tra correnti interne del PCC³. D'altronde, i risultati della strategia del Terzo Fronte o Terza Linea (*sanxian*, 三线), che aveva portato avanti un programma di investimenti massicci nell'area occidentale e sud-occidentale del Paese durante gli anni Sessanta, con 36,25 miliardi di *renminbi* (人民币, RMB) destinati al solo Sichuan 四川⁴, per creare un sistema industriale nella parte strategicamente più sicura, e più remota, del Paese, tra Gansu 甘肃, Qinghai 青海, Ningxia 宁夏, Sichuan, Yunnan 云南, Guizhou 贵州, Shaanxi 陕西, e le aree montuose di Henan 河南, Hubei 湖北, Hunan 湖南, non erano stati "brillanti". Anche il Terzo Fronte era connesso agli sviluppi della situazione internazionale. Ad esempio, la decisione di aumentare le infrastrutture di collegamento con il Vietnam e, più in generale, di creare una struttura industriale in un'area più interna vanno viste anche alla luce del deteriorarsi dei rapporti con l'Unione Sovietica nel corso degli anni Sessanta e della firma di un patto di mutua difesa tra URSS e Mongolia nel 1966, con lo stanziamento, nel corso di quello stesso anno, di truppe sovietiche in Mongolia ad appena 500 km da Pechino. E il periodo di maggiori stanziamenti per il Terzo Fronte termina con la fine dell'isolamento della Cina dopo la visita di Nixon⁵.

Durante i tardi anni Novanta, l'urgenza di riequilibrare la situazione economica all'interno del Paese si fa sempre più pressante, col procedere delle trattative per l'accesso della RPC all'interno dell'Organizzazione Mondiale per il Commercio [OMC]. Si riteneva, infatti, che essa rischiasse di accentuare in maniera grave le disparità regionali, compromettendo quindi la stabilità sociale del Paese, alla luce del fatto che l'accesso all'OMC apriva il mercato cinese non solo alla competizione con i Paesi esterni, ma anche alla competizione tra province, in quanto dovevano essere rimosse le barriere protettive interne. È così che nel giugno 1999

cbs, 1995, p. 100.

³ H. HOLBIG, *The Emergence of the Campaign to Open Up the West: Ideological Formation, Central Decision-making and the Role of the Provinces*, in "China Quarterly", 178 (2004), pp. 336-341.

⁴ L. Hong, *Sichuan: Disadvantage and Mismanagement in the Heavenly Kingdom*, in AA.VV, *China's Provinces in Reform: Class, Community, and Political Culture*, a cura di D.S.G. Goodman, London, New York, Routledge, 1997, p. 205.

⁵ Si veda B. Naughton, *The Third Front: Defence Industrialization in the Chinese Interior*, in "China Quarterly", 115 (1988), pp. 351-386.

proprio Jiang Zemin 江泽民 (1926-), allora presidente della Repubblica e segretario generale del Partito Comunista, menziona per la prima volta in maniera ufficiale la necessità di dare priorità allo sviluppo della regione occidentale⁶. Tale necessità viene poi ribadita nel corso della Conferenza annuale di lavoro sull'economia del Comitato Centrale del PCC nel novembre dello stesso anno⁷ e attraverso la costituzione nel gennaio 2000 del Gruppo direttivo per lo sviluppo della regione occidentale (*Xibu diqu kaifa lingdao xiaozu* 西部地区开发领导小组), facente capo al Consiglio di Stato⁸. Questo Gruppo direttivo ha come capo e suo vice il premier e il vice-premier, e al vertice della struttura organizzativa è istituito un Ufficio incaricato del lavoro corrente, oltre che di coordinare le varie strutture coinvolte. Al momento della creazione, tale Ufficio prevedeva la collaborazione dei responsabili di 19 organi e istituzioni dello Stato e del Partito, tra i quali la Commissione di Stato per la pianificazione, la Commissione di Stato per l'economia, il Ministero dell'istruzione, il Ministero della tecnologia, il Ministero delle finanze, il Ministero delle comunicazioni, la Banca di Cina e il Dipartimento di propaganda del Comitato Centrale. Il numero delle istituzioni chiamate a elaborare e attuare questa Campagna è poi aumentato a 27 dal maggio 2003, segnando la volontà del governo centrale di mettere in atto un'azione politica quanto più possibile concertata, necessaria per far fronte alla molteplicità degli interessi in gioco⁹.

Per quanto riguarda l'area coinvolta in questa Campagna, la sua delimitazione è stata soggetta ad alcuni cambiamenti. Partendo da una iniziale inclusione anche dell'area centrale (si è parlato anche di "area centro-occidentale" *zhongxi bu* 中西部), è infine arrivata ad essere delimitata nell'ottobre 2000 alle 11 province o regioni autonome Gansu, Guangxi 广西, Guizhou, Mongolia Interna, Ningxia, Qinghai, Shaanxi, Sichuan, Xizang (Tibet) 西藏, Xinjiang 新疆, Yunnan e alla municipalità di 重庆¹⁰. Nel settembre 2001, a questo nucleo erano stati aggiunti i tre dipartimenti autonomi di Xiangxi 湘西 nello Hunan e di Enshi 恩施 nello Hubei, abitati dalle minoranze Tujia 土家 e Miao 苗, e di Yanbian 延边 nel Jilin, abitato

⁶ *Renmin ribao* 人民日报 [Quotidiano del popolo], 10 giugno 1999.

⁷ *Renmin ribao*, cit., 18 novembre 1999.

⁸ <http://www.chinawest.gov.cn/chinese/asp/start1.asp>, 背景资料 [ultima consultazione 20-02-2007].

⁹ Le istituzioni coinvolte risultano essere invariate dal sito ufficiale del Gruppo direttivo: <http://www1.chinawest.gov.cn/web/NewsInfo.asp?NewsId=29029> [ultima consultazione 15-03-2010].

¹⁰ D.S.G. GOODMAN, *The Politics of the West: Equality, Nation-building and Colonisation*, in "Provincial China", 2002, 7, 1, pp. 128-9.

dalla minoranza coreana; tuttavia, i primi due fanno parte del territorio delle sei province (Hunan, Hubei, Shanxi 山西, Anhui 安徽, Jiangxi 江西 e Henan 河南) coinvolte nel Piano di promozione della crescita della regione centrale di cui ha iniziato a parlare il premier Wen Jiabao 温家宝 (1942-) nel marzo 2004¹¹, e che è stato presentato in forma organica nel maggio 2006¹².

Anche se già nel corso del 2000 si è assistito all'avvio del processo di elaborazione dei campi d'intervento di questa Campagna, partendo dalla decisione del Comitato Centrale che essa doveva essere programmata in vista di una pianificazione decennale, è durante la primavera del 2001 che essa viene ufficialmente lanciata. I dettagli dei campi d'azione della Campagna per lo sviluppo dell'Ovest cominciano a essere presentati nel profilo generale del decimo Piano quinquennale, approvato dalla IX Assemblea Nazionale del Popolo il 15 marzo 2001¹³. Il capitolo 8 del Piano quinquennale è l'unico, dei 26 che lo compongono, che fa esplicitamente riferimento alla Campagna. Vi si trova specificato che deve essere accelerato lo sviluppo delle comunicazioni, insieme al trasferimento di energia dall'Ovest verso la regione costiera orientale. Questo deve avvenire ponendo particolare attenzione al rispetto per l'ambiente e alla protezione delle risorse naturali. Inoltre, si prevede che sia dato impulso alle attività e alla produzione in ambito agricolo, oltre ad incentivare lo sfruttamento di risorse naturali, quali l'energia idroelettrica, i depositi di gas naturale e i depositi di materie prime. Anche l'istruzione viene presa in considerazione, affermando che particolare sollecitudine deve essere dedicata alla formazione professionale e all'istruzione di alto livello, tra l'altro con l'obiettivo di creare centri di alta tecnologia. Vengono poi indicati alcuni progetti specifici di grandi vie di comunicazione e di infrastrutture necessarie ad elevare il livello di vita nelle aree rurali, seguiti da un generico impegno dello Stato ad adottare una politica di sostegno a misure chiave per lo sviluppo dell'Ovest attraverso il trasferimento di risorse finanziarie e investimenti di capitale, oltre che attraverso una politica preferenziale in vari ambiti che vanno dall'apertura agli investimenti stranieri, al campo fiscale, all'amministrazione della terra, delle risorse naturali e umane. Viene fatto, infine, riferimento, alle politiche da adottare per sostenere lo sviluppo delle aree abitate dalle minoranze etniche, con

¹¹ Il Piano è stato introdotto nel Rapporto di lavoro del governo all'Assemblea Nazionale del Popolo, si veda http://www.pprd.org.cn/news/province/200909/t20090925_67445.htm.

¹² *Cujin zhongbu diqu jueqi guihua* 促进中部地区崛起规划 http://www.china.com.cn/policy/txt/2010-01/12/content_19218531.htm [ultima consultazione: 15-03-2010]

¹³ *Guowuyuan gongbao* 国务院公报 [Gazzetta ufficiale del Consiglio di Stato], 2001, n. 12, pp. 24-25.

particolare attenzione agli incentivi nel commercio transfrontaliero coi Paesi adiacenti le aree di confine. Si tratta di indicazioni generiche, che trovano una più dettagliata definizione nel Programma generale di sviluppo dell'Ovest del 10° Piano quinquennale (*“shiwu” xibu kaifa zhongti guihua* “十五”西部开发总体规划) elaborato dall'Ufficio del Gruppo direttivo per lo sviluppo della regione occidentale più di un anno dopo, nel luglio 2002¹⁴.

I dati principali dei risultati conseguiti nel corso dell'anno precedente e delle linee guida per le politiche da attuare nell'anno in corso sono reperibili in documenti ufficiali come il “Rapporto sullo stato dell'implementazione del piano di sviluppo sociale ed economico nazionale del 2004” (*2004 nian guomin jingji he shehui fazhan jibua zhibixing qingkuang* 2004年国民经济和社会发展计划执行情况) e la “Bozza del piano di sviluppo sociale ed economico nazionale del 2005” (*2005 nian guomin jingji he shehui fazhan jibua caoan* 2005年国民经济和社会发展计划草案), presentati dal Consiglio di Stato e approvati dalla Decima Assemblea nazionale del popolo il 14 marzo 2005¹⁵. Tuttavia, si tratta di dati riferiti alla situazione nazionale generale, mentre ben pochi sono i riferimenti a specifiche situazioni locali.

Il “Rapporto”, al punto 3, presenta i risultati ottenuti nel corso della Campagna per lo sviluppo dell'Ovest solo in relazione ai progetti intrapresi, specificando che 10 nuovi progetti chiave sono stati avviati, con finanziamenti per un totale di circa 80.000.000.000 RMB. Il gasdotto da Ovest a Est è stato completato e messo in funzione secondo i tempi previsti; l'energia elettrica fornita nel 2004 dalla regione occidentale a quella orientale è aumentata di 8.000.000 KW/h, portando la capacità totale di fornitura elettrica a 20.000.000 KW/h. Sono stati posati i binari per altri 396 km della ferrovia Qinghai-Tibet (è stata aperta al traffico civile nell'estate 2006); i fondi per gli aeroporti di Xingyi 兴义 (Guizhou), Lasa 拉萨 (Tibet), Yan'an 延安 (Shaanxi), sono stati utilizzati; prosegue il recupero ambientale con la riforestazione di 667.000 ettari di terra prima coltivata, con la forestazione di 3.255.000 ettari di colline e terre aride e con la riconversione a prateria di 5.600.000 ettari di terreno¹⁶.

Nella “Bozza”, la Campagna per lo sviluppo dell'Ovest è esplicitamente citata in tre occasioni. Pur sottolineando la necessità di tenere sot-

¹⁴ <http://www.chinawest.gov.cn/chinese/asp/start.asp?id=b> 发展规划>规划条例 [ultima consultazione 20-02-2007].

¹⁵ *Guowuyuan gongbao*, cit., 2005, n. 3, p. 189.

¹⁶ *Guowuyuan gongbao*, cit., 2005, n. 3, p. 190.

to controllo le voci di spesa normali, viene espressa l'intenzione di rafforzare la spesa per il funzionamento ordinario del governo a livello di distretto e di villaggio e per la cultura, per l'igiene e per l'istruzione nelle aree rurali delle regioni centrali e occidentali. Di seguito, viene specificato che si sosterranno finanziariamente i grandi progetti della Campagna per lo sviluppo dell'Ovest, insieme a quelli per la crescita del Centro e quelli per la conversione delle vecchie industrie del nord-est, menzionando la ferrovia tra il Qinghai e il Tibet come progetto dell'Ovest. Questo sostegno finanziario viene ribadito al punto 5, dopo aver sottolineato che lo sviluppo deve avvenire attraverso il reciproco sostegno delle tre aree del Paese (Est, Centro, Ovest). Il governo centrale continuerà a fornire all'Ovest le risorse finanziarie necessarie alla gestione ordinaria e fondi di sostegno per i progetti speciali, al fine di assicurare la stabilità dell'area, sottolineando poi l'importanza di creare anche in quest'area un capitale di risorse umane qualificate. È in questa prospettiva che il governo programma di rafforzare l'istruzione professionale e quella superiore, senza trascurare tuttavia di procedere nei progetti per l'istruzione elementare e media a distanza, insieme al sistema di aiuti agli studenti delle famiglie povere¹⁷.

Queste poche citazioni di documenti ufficiali relativi alla Campagna per lo sviluppo dell'Ovest potrebbero essere interpretate come indice di una ridotta attenzione da parte del governo centrale verso l'effettiva messa in atto di tale Campagna e verso i risultati conseguiti nella parte del Paese che essa coinvolge; in realtà, a mio parere, così non è, partendo dalla considerazione che lo spazio dato nella Bozza a ciascuna delle aree in cui viene suddiviso il Paese nella pianificazione economica e di sviluppo sociale è pressoché equivalente. Inoltre, altri e numerosi sono i documenti prodotti dagli organi governativi preposti a specificare le linee politiche e i progetti specifici per l'Ovest, oltre alle frequenti dichiarazioni dei vertici del Partito sull'argomento. Piuttosto si potrebbe criticare il fatto che, nella realtà non esista una politica "davvero" preferenziale, in quanto ogni parte del Paese riceve un'attenzione a sé stante, e questo fa dubitare della possibilità di sfruttare a fondo le risorse del Paese indirizzandole efficacemente verso ciascuna area specifica. Non a caso, dopo un iniziale entusiasmo, per lo meno nel Sichuan, dal 2004 si è registrato un raffreddamento a livello provinciale, in concomitanza con il lancio del Piano di promozione della crescita della regione centrale. In questa prospettiva, è di grande interesse che nell'Undicesimo Piano Quinquennale, approvato dalla X Assemblea Nazionale del Popolo nel marzo 2006, il

¹⁷ *Guowuyuan gongbao*, cit., 2005, n. 3, pp. 197, 199.

paragrafo dedicato alla Campagna per lo sviluppo dell'Ovest, il primo del capitolo 19, si apra sottolineando come i progressi nell'Ovest siano da attuare non solo attraverso il sostegno finanziario nazionale e la collaborazione tra regioni, ma anche con “gli sforzi individuali” (*zishen nuli* 自身努力), in modo da rafforzare “la capacità di sviluppo autonomo” (*ziwo fazhan nengli* 自我发展能力)¹⁸.

Una volta definite le linee politiche generali da parte dell'élite del Partito, la successiva elaborazione delle decisioni politiche specifiche avviene anzitutto a livello centrale, attraverso il Gruppo direttivo del Consiglio di Stato per lo sviluppo della regione occidentale, cui si è fatto cenno in precedenza. Si tratta di un gruppo direttivo insolitamente numeroso, e la presenza al suo vertice, dal maggio 2003, del primo ministro Wen Jiabao e del suo vice Zeng Peiyan 曾培炎 (1938-), già vicino a Jiang Zemin e, tra l'altro, anche vice-responsabile del Comitato per il progetto delle Tre Gole dal maggio 1998, sembrano indicare la volontà di rendere davvero efficace questo organo, anche se la nomina di Zeng a vice-presidente del Boao Forum for Asia nell'aprile 2009 sembra un modo per tenerlo discosto dal centro del potere, indorando la pillola dell'allontanamento dal Politburo nell'autunno 2007¹⁹. Inoltre, per questo Gruppo direttivo è stato creato un Ufficio generale dotato di personale permanente, con sede nell'edificio della importante Commissione di Stato per lo sviluppo e le riforme. L'importanza di questo Ufficio generale e la volontà di renderlo efficace nella sua azione di coordinazione sono ravvisabili anche nel fatto che è stato nominato al suo vertice il responsabile della stessa Commissione di Stato per lo sviluppo e le riforme, Ma Kai 马凯 (1946-), membro del XVII Comitato Centrale del PCC²⁰. D'altronde, la funzione di questo Ufficio è fondamentalmente quella di elaborare e presentare proposte di misure da adottare, ottenendo poi il consenso degli organi e istituzioni

¹⁸ *Guominyuan gongbao*, cit., 2006, n. 12, p. 29.

¹⁹ Al momento della costituzione del Gruppo direttivo, presidente e suo vice erano rispettivamente Zhu Rongji 朱镕基 (1929-) e Wen Jiabao. Si vedano http://news.xinhuanet.com/ziliao/2002-03/01/content_295694.htm e <http://www.boaoforum.org/html/adout-lsh-en.asp> [ultima consultazione 15-03-2010].

²⁰ Segnalo che nel sito ufficiale del Gruppo direttivo, all'indirizzo <http://www1.chinawest.gov.cn/web/NewsInfo.asp?NewsId=29029>, il capo dell'Ufficio Generale risulta essere Ma Kai, mentre al suo link nella struttura generale del Gruppo Direttivo compare la biografia breve di Zhang Ping 张平 (1946-), originario dello Anhui, dal marzo 2008 a capo della Commissione statale per le riforme e lo sviluppo. Nella biografia ufficiale di Ma Kai, originario di Shanghai, sul sito del Consiglio di Stato, risulta essere tuttora a capo dell'Ufficio Generale del Gruppo Direttivo, oltre che, a partire dal 2008, segretario generale del Consiglio di Stato e presidente dell'Accademia di Stato per l'Amministrazione (*Guojia xingzheng xueyuan* 国家行政学院): http://www.gov.cn/gjjg/2008-03/17/content_922644.htm [ultima consultazione: 15-03-2010].

coinvolte nella Campagna sulle misure politiche ed economiche specifiche, oltre che sollecitando anche proposte da parte di esperti di centri di ricerca²¹.

Vista il numero e il peso degli interessi coinvolti, tale consenso è tutt'altro che facile da raggiungere, come ha ben spiegato Gregory T. Chin in un saggio relativo a questo Gruppo direttivo e al suo Ufficio generale per il periodo antecedente il 2003²². Oltre al consenso degli organi centrali, va da sé che è necessario conseguire anche il consenso delle autorità locali, di coloro che sono chiamati ad applicare concretamente nel territorio le misure previste per la Campagna. Tra i provvedimenti adottati a tal fine vi è la costituzione di gruppi direttivi e di centri di ricerca negli enti locali interessati. Anche nel Sichuan è stato istituito un Gruppo direttivo per l'implementazione della Campagna per lo sviluppo dell'Ovest nel Sichuan (*Sichuansheng shishi Xibu diqu kaifa lingdao xiaozu* 四川省实施西部地区开发领导小组), dotato di un Ufficio generale, che è incluso tra i 20 uffici facenti capo alla Commissione provinciale del Sichuan per lo sviluppo e le riforme. Anche in questo caso, come per le istituzioni centrali corrispondenti, l'Ufficio generale del Gruppo direttivo è collocato nella sede della Commissione e, nel 2007, il responsabile è la medesima persona per entrambi: Weng Weixiang 翁蔚祥 (1946-). Weng Weixiang è stato impegnato fin dagli anni Novanta negli organi provinciali che gestivano le riforme economiche, dopo aver studiato per un anno alla Scuola Centrale del PCC (1990-91), ricoprendo anche la carica di segretario di corrispondenti gruppi direttivi del Partito, inoltre, è membro del Comitato provinciale del PCC e deputato della X Assemblea nazionale del popolo²³.

La struttura di questo Ufficio generale è semplice. Vi sono due vice-responsabili, Liu Xiaohua 刘晓华 e Yang Shizuo 杨世佐. Alle sue dipendenze è stato istituito l'Ufficio congiunto per l'implementazione della Campagna per lo sviluppo dell'Ovest e per lo sviluppo delle risorse naturali nel Sichuan sud-occidentale e a Panzhihua 攀枝花 (abbreviato in *Sichuansheng xibu kaifa bangongsbi zongbechu Pan i bang zong he chu* 四川省西部开发办公室综合处 {攀西办综合处}), che si occupa anche dell'amministrazione di routine dei due rispettivi gruppi direttivi – il secon-

²¹ <http://www.chinawest.gov.cn/chinese/asp/start1.asp> > 简介 [ultima consultazione 20-02-2007].

²² G. T. CHIN, *The Politics of China's Western Development Initiatives*, in AA.VV., *China's West Region Development. Domestic Strategies and Global Implications*, a cura di D. LU, W. A. W. NELSON, Singapore, World Scientific, 2004, pp. 137-174.

²³ <http://info.sc.cei.gov.cn/jw/jgzn/leader.asp?leaderid=1> [ultima consultazione 20-02-2007].

do è il Gruppo direttivo per lo sviluppo delle risorse naturali nel Sichuan sud-occidentale e a Panzhihua (*Pan Xi Chuan nan diqu ziyuan kaifa lingdao xiaozu* 攀西川南地区资源开发领导小组). Nel 2007, il responsabile dell'Ufficio congiunto era Deng Zhengquan 邓正权 (Yang Shiyou fino al dicembre 2004), promosso ora a capo dell'Ufficio generale della Commissione per lo sviluppo e le riforme²⁴, e suoi vice erano Zhu Li 朱丽 e Zhou Ping 周平²⁵, quest'ultimo ora nell'Ufficio per la Campagna per lo sviluppo dell'Ovest.

Non esiste un sito internet riservato al Gruppo direttivo provinciale del Sichuan e quello del suo Ufficio generale non dà informazioni sulla composizione del Gruppo stesso, né informazioni in merito si trovano nei siti del governo provinciale o del Comitato provinciale del PCC. E neppure in loco, i funzionari o i ricercatori, incluso il capo dell'Istituto di Studi Economici del Comitato provinciale del Partito è stato disposto a comunicarmi i nomi dei componenti questo Gruppo (quest'ultimo, a fronte di ripetute sollecitazioni, si è sempre limitato ad affermare che sono i corrispettivi locali della struttura centrale, ma non è stato possibile verificarlo). Comunque, da un rapporto di Li Dachang 李达昌, allora vice-governatore del Sichuan, alla 23° sessione del Comitato permanente della IX Assemblea provinciale del popolo, presentato il 24 maggio 2001, risulta che il Sichuan aveva preso l'iniziativa di istituire un Gruppo direttivo per l'implementazione dello sviluppo dell'Ovest subito dopo la dichiarazione di Jiang Zemin relativa alla necessità di avviare una Campagna per lo sviluppo dell'Ovest. A capo di esso era il governatore della provincia, con il vice-governatore come suo vice all'interno del Gruppo direttivo e composto da responsabili di 17 dipartimenti e uffici della provincia. La sede dell'Ufficio generale era all'interno della Commissione provinciale per la pianificazione. In seguito, nel maggio 2000, il Comitato provinciale del PCC aveva stabilito di assumere la guida diretta di questo Gruppo, e nell'agosto dello stesso anno Comitato e governo provinciali avevano deciso di istituire un Gruppo direttivo e un gruppo di esperti, di modo che ciascuno elaborasse gli obiettivi, le linee di pensiero, i punti chiave e le misure per la Campagna²⁶.

Non si può, dunque, non notare come il governo provinciale sem-

²⁴ <http://info.sc.cei.gov.cn/list.aspx?TOP=22&NAME=内设机构> [ultima consultazione 15-03-2010]

²⁵ <http://www.west.gov.cn/xxkf-office.htm> [ultima consultazione 20-02-2007].

²⁶ <http://www.rd.sc.cn/Modules/document/infoshow.aspx?kid=1123> [ultima consultazione 20-02-2007].

brasse appoggiare la Campagna e fosse attivamente impegnato nella sua implementazione. Tuttavia, non sembra essere il Sichuan il fulcro dell'attenzione della Campagna, come è esemplificato in un documento del marzo 2000 pubblicato nel sito del Centro di informazione del Centro di ricerca sullo sviluppo del Consiglio di Stato (*Guowuyuan fazhan yanjiu zhongxin xiaoxi zhongxin* 国务院发展研究中心信息中心). In tale documento si afferma che Chengdu è da considerare come il centro dello sviluppo della omonima Pianura, mentre il ruolo di centro propulsore della Campagna viene affidato a Chongqing per la sua posizione strategica²⁷. Considerando le tensioni di vecchia data tra le due città, evidenti fin dalla rivoluzione del 1911 e rinvigorite con la creazione della municipalità di Chongqing nel 1997, che ha sottratto all'autorità provinciale del Sichuan uno dei suoi principali centri industriali, si può supporre che anche questo abbia influito sull'attitudine del gruppo dirigente provinciale verso la Campagna.

La questione del ruolo rivendicato dalle autorità locali nella programmazione è tema efficacemente illustrato da un documento reperibile nel sito del Centro di ricerca per lo sviluppo dell'Ovest dell'Università del Sichuan (*Sichuan daxue Xibu kaifa yanjiuyuan* 四川大学西部开发研究院)²⁸. Si tratta della relazione su una conferenza internazionale tenuta a Chengdu il 22-23 giugno 2004, nel corso della quale si sono confrontati studiosi e politici sui risultati raggiunti e sulle misure da adottare nella prosecuzione della Campagna. Una delle sollecitazioni più impegnative in tal senso è stata rivolta alla dirigenza centrale, esponendo la necessità che nella successiva elaborazione delle strategie di sviluppo siano tenute in attenta considerazione non solo le differenze tra Est e Ovest, ma anche le differenze all'interno dell'area occidentale, formulando quindi politiche di sviluppo regionali che siano adeguate alle singole specificità locali²⁹.

²⁷ <http://www.drcnet.gov.cn/html/dfzx.htm> > 地方中心资料 > 按年份分类 > 2000 > 2000-03-01 部分省西部大开发思路 [ultima consultazione 20-02-2007].

²⁸ <http://202.115.49.147/content.asp?ID=4551> [ultima consultazione 20-02-2007].

²⁹ <http://202.115.49.147/content.asp?ID=4551> [ultima consultazione 20-02-2007].

HOW TO TELL THE TRUTH
WITHOUT KNOWING
WHAT YOU ARE TALKING ABOUT.
GEORGE BOOLE AND THE BOOLEAN ALGEBRA

Luca Anselma, Davide Cavagnino

ἔστω δὲ ὁ λόγος ὑμῶν ναὶ ναί, οὐ οὐ: τὸ δὲ
περισσὸν τούτων ἐκ τοῦ πονηροῦ ἔστιν.
Matthew 5:37

But let your communication be, Yea, yea; Nay,
nay: for whatsoever is more than these cometh
of evil.

Matthew 5:37 (King James version)

Introduction

Is it possible to verify whether a statement is true, even without knowing the subject of the discussion? More precisely, is it possible to extract secure conclusions from a set of premises describing what you may not know? The answer is positive provided that the reasoning, from the accepted set of premises to the conclusions, is correct. The problem of verifying whether a reasoning is correct is one of the aims of logic since Aristotle. In particular, modern logic, that is logic since the Renaissance, aims at improving human reasoning and overcoming its fallacies, significantly by mechanizing reasoning. To this aim, it is necessary to improve logic passing from the syllogistic doctrine towards more powerful forms of reasoning and to devise a precise logical language free from the ambiguities of natural language: modern logic witnessed the birth of *symbolic logic*. Whereas Aristotelian and scholastic logic has a catalog approach, based on classification and categorization, modern logic is a calculus. In fact, in modern logic a symbolism must be devised, together with inference rules for manipulating symbols to discover new truths or to verify whether a conclusion can be derived from the premises.

Today logic is considered a branch of mathematics and this mathematical entry into logic dates to the notable precursory works of Leibniz, who aimed at devising a *lingua characteristica universalis*, a universally char-

acteristic language, and a *calculus ratiocinator*, a calculus of reason. However, Leibniz's works on logic were published only at the end of the 19th century, so the influence of his ideas on the emergence of modern logic has been very limited.

In the 19th century, there was a main paradigm shift in mathematics: the perception that algebra could deal not only with numbers but, more abstractly, with symbols. It was in this milieu that George Boole arrived at a mathematical treatment of logic by proposing an algebra not of numbers, but of logic. As Boole writes in the introduction of his *The Mathematical Analysis of Logic*: "... the validity of the processes of analysis does not depend upon the interpretation of the symbols which are employed, but solely upon the laws of combination."

Symbolic logic and in particular Boole's Boolean algebra has had major repercussions on computer science. In fact, in the first half of the twentieth century many scientists showed that the Boolean logic could be easily implemented in electronic circuits and could be used to build the various functions of a computer. Moreover, it is used in search engines and in database management systems to query data.

As an example to illustrate Boolean algebra, we will show that it is possible to solve the following simple detective mystery case and establish the truth as a valid conclusion by applying only Boolean algebra.

A Boolean mystery

A murder has been committed. The detective questions three persons: Alice, Bob and Cormac.

Let us suppose that a liar always lies, i.e., all that s/he says is false and that a truth-teller always tells the truth, i.e., all that s/he says is true. Each person is either a liar or a truth-teller.

Alice says: "Cormac committed the murder and Bob is a liar". Bob says: "Cormac is a liar". Cormac says: "Alice and Bob are both liars".

Did Cormac commit the murder?

This paper is structured as follows: the next section is devoted to a brief presentation of the life of George Boole while the following section presents the Boolean algebra, the principal research result of Boole. Before drawing some conclusions at the end of the paper, we will analyze the previous example and we will solve it by means of the Boolean algebra.

George Boole

One of the most important people of the 19th century, whose pioneering and revolutionary ideas still influence our everyday life (the logic of computers, for example), is Professor George Boole.

Born on November 2, 1815 in Lincoln, a town in the north-east of England, he grew up there, studying by himself and with the help of his father, a shoe vendor but also a person interested in scientific matters. Anyway, Boole's first studies were not dominated by mathematical-scientific topics; his interests were towards classical studies: he learned Latin and Greek, and some of the most important European languages of his period, namely Italian, French and German. It is not by chance that he loved reading Dante Alighieri's works, in particular the well known *Divina Commedia*.

His father's financial problems forced him to leave his studies during his youth, but this did not prevent him from deepening his culture by studying autonomously and obtaining the excellent result of becoming a teacher at various levels.

George Boole did not forget his modest origins and his religious beliefs, even when he achieved a brilliant career. To help poor people to get an education he founded a school, The Mechanics Institute, and The Female Penitents Home, where prostitutes could change their lives for the better.

George Boole, being a self-taught person, was influenced by some casual contacts, not only by the relationship with his friend and mentor Duncan Gregory, an English mathematician who encouraged Boole as a teenager to study mathematics, but also by the controversy, which lasted several years, over the quantification of the predicate between the philosopher William Hamilton and the mathematician Augustus De Morgan.

The scientific community became aware of the attention of Boole for mathematics when, in 1840, he published his paper *Researches on the Theory of Analytical Transformations with a special application to the reduction of the general equation of the second order* in the Gregory's Cambridge Mathematical Journal, and when he received, at the age of twenty-nine, the Royal Society Medal for his work on differential equations.

These results, along with many others, allowed him to become professor of mathematics in 1849 at the Queen's College of Cork (today University College of Cork). Some years later, Boole married Miss Mary Everest (whose name associates with the highest mountain in the world,

named in honour of her uncle, the geographer Colonel George Everest), and they had five daughters.

In 1854 he published *An Investigation of the Laws of Thought, on which are founded the Mathematical Theories of Logic and Probabilities*, following and improving his previous publication *The Mathematical Analysis of Logic, being an Essay Towards Calculus of Deductive Reasoning* (1847). Briefly, the objective of these works was to define a reasoning model that could be expressed using symbols and a mechanical method of deduction based on rules through the solution of algebraic equations. In other words, Boole found that logic, provided with an adequate representation, is a branch of algebra, thus freeing logic from the tradition of philosophy.

In addition to those previously cited, Boole published many other works and articles, until his sudden death on December 8, 1864 in Cork, where he was buried near the church of St. Michael.

In the following sections we will present an introduction to some aspects of the works of 1847 and of 1854.

Boolean algebra

Boole developed an algebra defined by variables and operations with some particular properties.

Boolean algebra is applied to two values, namely 0 and 1. A natural interpretation of these values may be obtained considering the value 1 as TRUE and the value 0 as FALSE.

The unary operator of negation (or NOT), and the binary operators of conjunction (or AND) and of disjunction (or OR) may be applied to these values as shown in the following.

Negation

The simplest operator that one finds in the Boolean algebra is the negation (or complement). Negation is a unary operator, i.e., it is applied to one term only. The negation of a term a is written as $\neg a$ or, alternatively, NOT a .

Intuitively, the negation inverts the truth value of a term: if a is TRUE, NOT a is FALSE, and if a is FALSE, NOT a is TRUE.

The behaviour of negation is represented in the following so-called truth table¹.

a	NOT a
0	1
1	0

For example, let a be “I did study”; NOT a corresponds to “I did not study”. If “I did study” is TRUE, then “I did not study” is FALSE, and vice versa.

It is worth noting that it is possible to combine, in a formula, more operators. For example it is possible to have a double negation: NOT NOT a . Since NOT inverts the truth value of a term, a double negation inverts twice the value of a term, therefore it affirms it and it is possible to eliminate a double negation, i.e., NOT NOT $a = a$. This is similar to a particular use of double negation in Standard English (“I do not want nothing” means that I want something), but different from some other natural languages, such as Italian or French, where it is customary that a double negation negates (“Non voglio niente” and “Je ne veux rien” both mean that I do not want anything), or some dialects of English (“Whatcha got ain’t nothin’ new” says a Texan sheriff in the movie *No country for old men*, meaning “What you have received is nothing new”).

If we apply the NOT operator to the title of this paper, it would result in “how to *not* tell the truth (even) without knowing what you are talking about”, which is, apparently, the job of someone else, not of the logician.

Conjunction

Unlike negation, conjunction is a binary operator, i.e. it is applied to two terms. The conjunction of two terms a and b is written as ab or $a \wedge b$ or, alternatively, a AND b . Intuitively, the conjunction of two terms is TRUE if (and only if) both terms are TRUE. In other words, if either a or b or both are FALSE, then a AND b is FALSE; if both a and b are TRUE, then a AND b is TRUE.

The behaviour of conjunction is represented in the following truth table.

¹ Truth tables are an intuitive method for defining operations in Boolean algebra. They were introduced by George Boole in *The Mathematical Analysis of Logic* and made popular by Ludwig Wittgenstein in his *Tractatus Logico-Philosophicus*.

a	b	$a \text{ AND } b$
0	0	0
0	1	0
1	0	0
1	1	1

For example, let a be “I did not study” and b be “I did not pass the exam”. $a \text{ AND } b$ is “I did not study and I did not pass the exam”. We can verify whether $a \text{ AND } b$ is true by examining the truth value of a and of b . For example, if I did study and did pass the exam, then a is FALSE and b is FALSE, and, therefore, also $a \text{ AND } b$ is FALSE.

It is possible to express the principle of non-contradiction as the true proposition “NOT($a \text{ AND NOT } a$)”, i.e., it is not possible that A is both true and false. By applying the rules of conjunction and of negation, it is possible to verify that in Boolean algebra the principle of non-contradiction is a tautology, i.e., it is necessarily true.

It is interesting to notice that, in order to evaluate the truth value of $a \text{ AND } b$, it is sometimes not necessary to know both the values of a and of b . For example, if a is FALSE, $a \text{ AND } b$ is necessarily false, independently of the value of b . In the above example, if “I did not study” is FALSE, then “I did not study and I did not pass the exam” is FALSE, both whether “I did not pass the exam” is TRUE or FALSE. However, if the value of a is TRUE, it is necessary to test also the value of b to evaluate $a \text{ AND } b$. This feature is known as short-circuit evaluation of a Boolean formula.

Disjunction

The disjunction of two terms a and b is written as $a+b$ or $a \vee b$ or, alternatively, $a \text{ OR } b$.

Intuitively, the disjunction of two terms is FALSE only when a and b are both FALSE. In other words, if a is TRUE or b is TRUE or both a and b are TRUE, then $a \text{ OR } b$ is TRUE. Thus, the OR operator is an inclusive disjunction resembling the Latin *vel*.

The behaviour of disjunction is represented in the following truth table.

a	b	$a \text{ OR } b$
0	0	0
0	1	1
1	0	1
1	1	1

For example, let a be “I did not study” and b be “The exam questions were easy”. a OR b is “I did not study or the exam questions were easy”. If both “I did not study” (i.e., a) is TRUE and “The exam questions were easy” (i.e., b) is TRUE, then we can conclude that “I did not study or the exam questions were easy” (i.e., a OR b) is TRUE.

It is possible to express the Aristotelian *tertium non datur* or law of excluded middle using disjunction and negation as the tautology “ A OR NOT A ”, i.e., A is either true or not true.

As for the conjunction, also for the disjunction we can apply the short-circuit evaluation, i.e., there are cases where we can evaluate the truth value of a formula even if we do not know the truth values of all the terms. If a is TRUE, then necessarily, a OR b is TRUE, both whether b is TRUE or FALSE. In the example, if “I did not study” is TRUE, then “I did not study or the exam questions were easy” is necessarily TRUE.

As mentioned above, the main discovery of George Boole was a connection between logic and arithmetic. In fact, it is possible to reduce the evaluation of a Boolean formula to a mathematical formula, using the basic arithmetical operators. In particular, using the equivalence between 0 and FALSE, and between 1 and TRUE, we see that the AND operation may be computed as a product, the OR operation as a sum and the NOT operation may be computed as a complement or difference.

More in detail, a AND b corresponds to the product of a and b , or logical multiplication. In fact, a AND b is TRUE if and only if both a and b are TRUE, as the product of a and b , i.e., ab , is 1 if and only if both a and b are 1; and a AND b is FALSE if and only if either a or b or both are FALSE, as the product of a and b is 0 if and only if either a or b or both are 0.

The disjunction is analogous: a OR b corresponds to the sum of a and b , or logical addition. In fact, a OR b is FALSE if and only if both a and b are FALSE, as the sum of a and b , i.e., $a+b$, is 0 if and only if both a and b are 0; and a OR b is TRUE if and only if either a or b or both are TRUE, as the sum of a and b is 1 (or above) if and only if either a or b or both are 1. However, in this case, one must take particular care, in fact one can obtain as a result a number different from 0 and 1, as in $1+1=2$ corresponding to TRUE OR TRUE. In this case it is necessary to remain in the set of admissible values, and consider that $1+1=1$ and not 2.

For the negation, we can compute the result of NOT a as $1-a$. In fact, NOT a is TRUE if and only if a is FALSE, as $1-a=1$ if $a=0$; and NOT a is FALSE if and only if a is TRUE, as $1-a=0$ if $a=1$.

The careful reader may have noticed that the descriptions of conjunction and disjunction share some analogies. In fact, in the above sentences, if one exchanges TRUE with FALSE, 0 with 1, and “either” with “both”, the descriptions of the operators are identical. This observation reflects the duality property of Boolean formulas, called De Morgan’s laws, named after Augustus De Morgan. In fact, it is possible to express disjunction by means of conjunction (and negation), and, vice versa, it is possible to express conjunction by means of disjunction (and negation):

$$\begin{aligned}\text{NOT } a \text{ AND NOT } b &= \text{NOT}(a \text{ OR } b) \\ \text{NOT } a \text{ OR NOT } b &= \text{NOT}(a \text{ AND } b).\end{aligned}$$

Let us consider the second equivalence. Intuitively, a and b are not both TRUE (right-hand side of the equivalence) if and only if a is not TRUE or b is not TRUE or both a and b are not both TRUE (left-hand side). For example, if it is not true that I did study and the exam questions were easy, then either I did not study or the exam questions were not easy (or both).

It is possible to employ De Morgan’s laws to reduce the principle of non-contradiction to the law of excluded middle, in fact:

$$\text{NOT}(a \text{ AND NOT } a) = \text{NOT } a \text{ OR NOT NOT } a = \text{NOT } a \text{ OR } a.$$

One may define other logical operators besides the three basic ones. In fact, it may be easily shown that it is possible to define $2^4=16$ different operators of two variables that may assume the values 0 and 1. OR and AND are two of such operators; six other operators are the trivial ones that output only the first or the second argument, their negations, always TRUE or always FALSE. Of the remaining operators, it is interesting to illustrate the operations of implication, bi-implication and exclusive disjunction.

Implication

The implication operation between two terms a and b is written as $a \rightarrow b$.

Intuitively, it corresponds to a certain way of using “if... then...” in English. On the one hand, if the antecedent (the “if” part) is true, then the consequent (the “then” part) must be true. This is equivalent to the

sylogistic rule of inference called *modus ponens* in sylogistic theory. On the other hand, if the antecedent is false, then the consequent can be either true or false; this is equivalent to the rule of inference *ex falso quodlibet*, i.e., from a false proposition, anything follows. An anecdote recalls that during a public lecture Bertrand Russell was making a remark that from a contradiction everything can be deduced. A man from the public challenged him to prove that if $4=5$ then he was the Pope. And he brilliantly did it (and we leave to the reader the pleasure to find out how!).

The implication is defined as:

a	b	$a \rightarrow b$
0	0	1
0	1	1
1	0	0
1	1	1

One may note that only the case where $a=\text{TRUE}$ and $b=\text{FALSE}$ does not satisfy the formula $a \rightarrow b$.

For example, let a be “I did not study” and b be “I did not pass the exam”. $a \rightarrow b$ is “if I did not study, then I did not pass the exam”. If “I did not study” is TRUE, also “I did not pass the exam” must be true; on the other hand, if I did study (i.e., “I did not study” is FALSE), then I am not guaranteed that I would have passed the exam (i.e., “I did not pass the exam” can be either true or false).

Implication may be written by means of basic operators as:

$a \rightarrow b = \text{NOT } a \text{ OR } b$, or, equivalently, $a \rightarrow b = \text{NOT } (a \text{ AND NOT } b)$, that is, $a \rightarrow b$ is equivalent to “ a is FALSE or b is TRUE” or, equivalently, “it may not happen that a is TRUE and b is FALSE”.

It is interesting to note that this operation is *not* commutative, in the sense that the resulting value depends on the order of the input values. Instead, the other operators described in this paper are commutative because changing the order of the input values does not change the result of the operation (as can be easily seen from the respective truth tables).

Bi-implication

Another useful operation is the bi-implication, written as $a \leftrightarrow b$, that outputs 1 if and only if the inputs are equal, i.e.:

a	b	$a \leftrightarrow b$
0	0	1
0	1	0
1	0	0
1	1	1

This operation is also called equivalence because for the operation to be TRUE the value of one of the inputs implies the value of the other and vice versa. In other words, the bi-implication corresponds to the conjunction of two implications: $a \leftrightarrow b = (a \rightarrow b) \text{ AND } (b \rightarrow a)$.

For example, let a be “I did not study” and b be “I did not pass the exam”. $a \leftrightarrow b$ is “I did not study if and only if I did not pass the exam”. If “I did not study” is TRUE, also “I did not pass the exam” must be TRUE; on the other hand, if I did study (i.e., “I did not study” is FALSE), then I am guaranteed that I pass the exam (i.e., “I did not pass the exam” must be FALSE).

Exclusive disjunction

Another interesting operation is the one called exclusive disjunction, written as $a \text{ XOR } b$, that outputs 1 if and only if the two input values are different, i.e.:

a	b	$a \text{ XOR } b$
0	0	0
0	1	1
1	0	1
1	1	0

Intuitively, the XOR operation models the “either ... or ...” construct of English, or the *aut aut* in Latin: the formula is true if (and only if) one and only one of the terms is true. For example, let a be “you do it straight away” and b be “there will be trouble”, $a \text{ XOR } b$ is “either you do it straight away or there will be trouble”, meaning that, if you do it straight away, there will not be trouble, and, if you do not do it straight away, there will be trouble.

The exclusive disjunction can be written by means of disjunction, conjunction and negation:

$a \text{ XOR } b = (a \text{ OR } b) \text{ AND NOT}(a \text{ AND } b)$,
that is, $a \text{ XOR } b$ is equivalent to “ a or b , but not both a and b ”.

An application of Boolean algebra

As an application of Boolean algebra we illustrate the solution of the detective mystery previously introduced.

A solution to the Boolean mystery

We solve the puzzle in two ways: by means of inferences and by means of Boolean algebra.

First, we express the information provided in the mystery as a Boolean formula, by conveniently formalizing the relevant information as Boolean terms.

For example, let us call M the term expressing the fact that “Cormac committed the murder”. M is true if Cormac committed the murder, and false otherwise. A is the term expressing the fact that “Alice is a truth-teller”, and the same for B and Bob, and for C and Cormac. The (conjunction of the) following formulas represent the mystery:

$A \leftrightarrow \text{NOT } B$, i.e., Alice says: “Bob is a liar”;

$B \leftrightarrow \text{NOT } C$, i.e., Bob says: “Cormac is a liar”;

$C \leftrightarrow (\text{NOT } A \text{ AND NOT } B)$, i.e., Cormac says: “Alice and Bob are both liars”;

$A \leftrightarrow M$, i.e., Alice says: “Cormac committed the murder”.

By applying the inference rules relative to the proper operators, we can show that Cormac did not commit the murder by trying to assign a truth value to a term and by applying the proper inference rules for the relative operators as outlined above. For example, we assign TRUE to the term M , that is we suppose that Cormac committed the murder and, as in *reductio ad absurdum*, we show that it is inconsistent.

If Cormac committed the murder (and thus the term M evaluates to TRUE), as a consequence of the bi-implication operator, also A must be true, that is Alice is a truth-teller.

Therefore, NOT B must be true, i.e., B must be false and Bob is a liar. If B is false, also NOT C is false and Cormac is a truth-teller.

If Cormac is a truth-teller, also NOT A AND NOT B must be true so, from the definition of the conjunction, both NOT A and NOT B must be true, i.e., Alice and Bob are liars. This is a contradiction, since above we have concluded that Alice is a truth-teller.

We could repeat the reasoning above supposing that Cormac did not commit the murder (i.e., M is FALSE) and we would find that this is the only consistent scenario.

By applying the Boolean algebra, the mystery corresponds to the following formula:

$$(A \leftrightarrow \text{NOT } B) \text{ AND } (B \leftrightarrow \text{NOT } C) \text{ AND } (C \leftrightarrow (\text{NOT } A \text{ AND NOT } B)) \text{ AND } (A \leftrightarrow M)$$

To simplify the formula, we can observe that bi-implication, being an equivalence, allows us to substitute its left-hand side with its right-hand side. Thus, substituting A with M , NOT B with A (and, thus, with M), and NOT C with B (and, thus, with NOT M), the formula becomes

$$(M \leftrightarrow M) \text{ AND } (\text{NOT } M \leftrightarrow \text{NOT } M) \text{ AND } (M \leftrightarrow (\text{NOT } M \text{ AND } M)) \text{ AND } (M \leftrightarrow M).$$

In the formula, the first, the second and the fourth conjuncts are trivially true, because they are tautologies. Thus, thanks to the short-circuit evaluation property for the conjunction, the formula is true if and only if the third conjunct is true.

In order to evaluate this conjunct, it is useful to observe that, since $a \leftrightarrow b$ corresponds to $(a \rightarrow b) \text{ AND } (b \rightarrow a)$, i.e., to $(\text{NOT } a \text{ OR } b) \text{ AND } (\text{NOT } b \text{ OR } a)$, we can write the expression as:

$$(\text{NOT } M \text{ OR } (\text{NOT } M \text{ AND } M)) \text{ AND } (\text{NOT}(\text{NOT } M \text{ AND } M) \text{ OR } M),$$

which corresponds to the following algebraic expression:

$$((1-M) + ((1-M) M)) (1-((1-M) M) + M)$$

which must be equal to 1. The algebraic solution of the equation leads to $M=0$, therefore M must be false and Cormac did not commit the murder.

It is worth noting that we have been able to solve the case with no prior knowledge about the facts and that this reasoning can also be performed automatically.

Conclusions

In this paper we have briefly illustrated the Boolean algebra, which was proposed by George Boole in the 19th century. Thanks to Boolean

algebra it is possible to reduce both the syllogistic theory and propositional logic to simple algebraic calculations.

Boolean algebra has been an important step in the rise of symbolic logic, thanks to the significant influence in the mathematization of logic, and to the repercussions in the design of digital electronic circuits, its use in significant computer applications, and to mathematics and computer science (e.g., set theory, probability theory, information theory). In particular, in the 1930s a 21-year-old master's student called Claude Shannon, after attending a course on the works of George Boole, showed in his master's thesis that it is possible to use electromechanical relays to solve Boolean algebra problems, thus laying the foundations for the designing of computers and actually achieving the goals of Leibniz's *calculus ratiocinator*.

In the application of Boolean logic to computer circuits the connotational overtones of TRUE/FALSE tend to be substituted with 1/0, high/low, yes/no, or ON/OFF, etc.

Further developments in logic and axiomatization of Boolean algebra allowed to answer some appealing questions such as whether Boolean logic is “enough”. In other words, can Boolean logic capture all information that is “interesting” to use? It has been proven that Boolean algebra (and its equivalent propositional logic) is both sound and complete, i.e., in Boolean algebra one can derive all and only “truths” expressible in Boolean algebra. Moreover, Boolean algebra is one of the simplest calculi in logic. Logicians have devised other and more powerful logical systems, such as first-order logic (e.g., “All dogs are animals”) and higher-order logics, modal logics (e.g., “It is possible that a dog is black, but it is necessary that a dog is an animal”), many-valued logics and fuzzy logic (that contemplate many degrees of truth and vague concepts), intuitionistic logic (which rejects *tertium non datur* and double negation elimination) and many others.

Acknowledgments

The authors thank Prof. A. E. Werbrouck and Dr. S. Bresso for the significant help they gave in the preparation of this paper.

References

- G. Boole, *The Calculus of Logic*, Cambridge and Dublin Mathematical Journal, vol. 3, pages 183-198, 1948.
- P. Odifreddi, *Il diavolo in cattedra*, Einaudi, 2003.
- D. MacHale, *George Boole: his life and work*, Boole Press (<http://www.boolepress.com>), 1985.
- W. Reville, *The greatness of George Boole*, http://www.ucc.ie/academic/undersci/pages/sci_georgeboole.htm visited on December 30, 2009; the article was first published in *The Irish Times* on May 20, 1996.
- L. de Ledesma, A. Perez, D. Borrajo, L. M. Laita, *A computational approach to George Boole's discovery of mathematical logic*, Artificial Intelligence, 91(2), Scientific Discovery, pages 281-307, April 1997, ISSN 0004-3702, DOI: 10.1016/S0004-3702(97)00017-9.
- L. M. Laita, *Influences on Boole's logic: The controversy between William Hamilton and Augustus De Morgan*. Annals of Science, 36(1), pages 45-65, 1979, doi:10.1080/00033797900200121.
- D. M. Gabbay, J. Woods (eds.), Handbook of the History of Logic, volume 3: The Rise of Modern Logic: From Leibniz to Frege, Amsterdam et al.: Elsevier-North-Holland, 2004.
- V. Peckhaus, *Leibniz's Influence on 19th Century Logic*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2009 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL: <http://plato.stanford.edu/archives/fall2009/entries/leibniz-logic-influence/>

“BREVE STILLA D’INFINITI ABISSI”.
VERITÀ, CONOSCENZA E RAPPRESENTAZIONE
IN *RERUM VULGARIVM FRAGMENTA* 339

Giovanni Barberi Squarotti

No story has power, nor will it last, unless we
feel in ourselves that it is true and true of us.
JOHN STEINBECK, *East of Eden*

La questione della verità, in letteratura, a parte l'accertamento sostanziale del testo in sé, che è materia dei filologi, riguarda essenzialmente i campi dell'interpretazione e della rappresentazione. Da una parte, cioè, è la ricerca del significato del testo: ciò che il testo vuol dire o può dire, a partire dalla volontà dell'autore ma anche trascendendo la volontà dell'autore nella vita potenzialmente infinita di cui è depositario l'interprete; dall'altra, il problema del rapporto del testo con l'oggetto, che nella tradizione classica e specie nella dottrina retorica medievale interessa segnatamente la congruenza del testo con il suo oggetto, la corrispondenza dei *verba* con le *res*: se insomma le parole siano adeguate alla realtà che vogliono esprimere, o quanto meno siano sufficienti a esprimerla con buona approssimazione e verosimiglianza. E di questo in particolare tratta il sonetto 339 del Canzoniere di Petrarca:

Conobbi, quanto il ciel li occhi m'aperse,
quanto studio et Amor m'alzaron l'ali,
cose nove et leggiadre, ma mortali,
che 'n un soggetto ogni stella coperse:

l'altre tante sì strane et sì diverse
forme altere, celesti et immortali,
perché non furo a l'intellecto eguali,
la mia debile vista non sofferse.

Onde quant'io di lei parlai né scrissi,
ch'or per lodi anzi a Dio preghi mi rende,
fu breve stilla d'infiniti abissi:

ché stilo oltra l'ingegno non si stende;
et per aver uom li occhi nel sol fissi,
tanto si vede men quanto più splende.

In discussione sono *stilo* e rappresentazione, comunque insufficienti, per Petrarca, ancorché sublimi ed elevati – così elevati da guadagnare al poeta meriti che possono esseri spesi persino nel gioco non più terreno e non più poetico della salvezza dell'anima –, rispetto al loro oggetto. Ma non è solo questo il punto, né è questo l'aspetto più rilevante del sonetto: ciò che interessa in modo particolare è il profilo sotto il quale *stilo* e rappresentazione sono considerati, quello di un imprescindibile legame con il problema della conoscenza, talché il limite riconosciuto nella scrittura è fatto coincidere con il limite intrinseco alla conoscenza umana. In sintesi: il poeta ha scritto di ciò di cui ha avuto piena conoscenza, né è dato alla facoltà poetica, per quanto altamente ispirata e sorretta dal magistero e dall'applicazione più strenui (“quanto il ciel li occhi m'aperse, / quanto studio et Amor m'alzaron l'ali”), di andare oltre le possibilità dell'intelletto (“stilo oltra l'ingegno non si stende”). Dunque oggetto della poesia è stato e non può che essere la realtà terrena, ossia la cosa mortale, la persona di Laura: l'unica di cui era possibile avere piena conoscenza. La vera bellezza, la bellezza immortale dell'anima, e in generale la verità spirituale e trascendente che in vita si conosce al massimo *per speculum*, sfuggono alla scrittura così come sfuggono, perché incommensurabili (“perché non furo a l'intellecto eguali”), alla “debile vista” del poeta (e si noti, nel testo, l'alternanza non casuale fra *cose* e *forme*, che allude, rispetto alla qualità dell'oggetto, sensibile o intellettuale, al progresso da un grado all'altro della conoscenza). Ma se la contemplazione diretta, *facie ad faciem*, impossibile in terra con facoltà umane (è come fissare gli occhi nel sole: “tanto si vede men quanto più splende”), è solo rinviata e sarà attinta nella vita vera che è la vita dopo la morte, alla poesia terrena ispirata da Laura – in sostanza all'opera di un'intera vita fondata su “cose nove et leggiadre, ma mortali” –, tocca invece, in questa prospettiva, una radicale riduzione: è “breve stilla d'infiniti abissi”. Il testo insomma dichiara una sorta di resa del poeta, giunto alla consapevolezza dell'antitesi fra la verità terrena contemplata nella bellezza mortale, che dà impulso all'esercizio poetico e si può tradurre in versi, e la verità ultraterrena della bellezza immortale, che si contempla in Dio ed è ineffabile; e mentre fa questo, quasi ne sia la condizione, si apre implicitamente a un tema – l'attesa o quanto meno l'auspicio di un prossimo ricongiungimento con Laura nella gloria eterna

– che ricorre con frequenza proprio negli ultimi dei *Fragmenta* e che segna anche la chiusura del pressoché coevo *Triumphus Eternitatis*¹.

Occorre peraltro fare una precisazione. La resa di cui abbiamo parlato trova ampiamente contrappeso in almeno due argomenti. Anzitutto, la trasfigurazione di Laura in creatura divina, anzi nell'ipostasi stessa di Dio, quale è il sole; in secondo luogo, l'evidente implicazione del tema della "breve stilla d'infiniti abissi": che quella poesia pure così assiduamente concentrata su cosa mortale è comunque immagine, anche se *per speculum*, limitata e simbolica, delle "forme altere, celesti et immortali", ossia della verità di cui è depositaria l'infinita sapienza di Dio. Altre considerazioni si possono fare leggendo il sonetto a partire dal contesto in cui Petrarca lo colloca – la serie omogenea 337-339 –, e specialmente guardando al nesso diretto con il precedente 338. *Conobbi* con cui 339 inizia riprende testualmente il finale di 338 ("Non la conobbe il mondo mentre l'ebbe: / conobbil'io, ch'a pianger qui rimasi, / e 'l ciel, che del mio pianto or si fa bello"), che a sua volta contiene una citazione esplicita dal prologo del Vangelo di Giovanni (1, 10: "et mundus eum non cognovit"), proponendo per tale tramite – come ha scritto Adelia Noferi – "la identificabilità di Laura con Cristo e [...] soprattutto quella del poeta con l'evangelista: il testimone dell'evento e il detentore del compito testimoniale della parola"². Se il secondo *Conobbi* sembra introdurre, come riprendendo il filo del discorso, una precisazione dell'orizzonte ideologico del primo, è anche vero che questo può essere utile per illuminare l'altro. Ed è chiaro allora che la conoscenza terrena pronta a trasfondersi in versi di cui si tratta nel sonetto 339 è tutt'altra cosa dal vuoto di conoscenza del mondo deprecato in 338, anzi gli si contrappone e viene così a essere nettamente distinta dall'orizzonte della vana *scientia mundi*; mentre sul versante della rappresentazione la poesia, con la pur "breve stilla" di sapere che

¹ Cfr. F. PETRARCA, *Triumphus Eternitatis* 143-45: "Che, poi che avrà ripreso il suo bel velo, / se fu beato chi la vide in terra, / or che fia dunque a rivederla in cielo?". Ricordiamo che il sonetto 339 entra nella raccolta all'altezza della cosiddetta forma Malatesta (1371 o 1372-4 gennaio 1372) ed è trascritto da Petrarca nell'autografo Vaticano latino 3195 tra il 1373 e la data della morte; per quel che riguarda il *Triumphus Eternitatis*, due postille sulle carte 19r e 20v del "codice degli abbozzi" (Vaticano latino 3196) che lo contengono, la prima all'inizio e la seconda alla fine del testo, permettono di assegnare con precisione la stesura al 15 gennaio-12 febbraio 1374 ("1374, dominico, ante cenam, 15 ianuarii. Ultimus cantus"; "dominica carnis privii, 12 februarii 1374, post cenam"; cfr. F. PETRARCA, *Il codice Vaticano latino 3196*, a cura di L. Paolino, in ID., *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, Introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. 889).

² A. NOFERI, *Lettura del sonetto CCCXXXVIII. La doppia espropriazione*, in EAD., *Frammenti per i Fragmenta di Petrarca*, a cura e con una nota di L. Tassoni, Roma, Bulzoni, 2001, p. 172.

contiene, resta sempre, se non rivelazione della verità, almeno testimonianza del miracolo.

La riflessione sviluppata nel sonetto, fatta la tara dei personali corollari in materia di poetica, dipende da una precisa matrice agostiniana, come ha il merito di aver mostrato egregiamente Rosanna Bettarini nel suo recente commento al Canzoniere, riferendosi in particolare all'antagonismo fra *res mortales* e *res immortales* e al tema del Sole-Verità che non si può vedere né descrivere³. Fanno testo rispettivamente *Soliloquia* I 15, 29 (“Non igitur est veritas in rebus mortalibus. Est autem veritas, et non est nusquam. Sunt igitur res immortales. Nihil autem verum in quo veritas non est. Conficitur itaque non esse vera, nisi quae sunt immortalia”) e *Soliloquia* I 13, 23 (“Lux est quaedam ineffabilis et incomprehensibilis mentium. Lux ista vulgaris nos doceat quantum potest, quomodo se illud habeat. Nam sunt nonnulli oculi tam sani et vegeti, qui se, mox ut aperti fuerint, in ipsum solem sine ulla trepidatione convertant. His quodammodo ipsa lux sanitas est, nec doctore indigent, sed sola fortasse admonitione. His credere, sperare, amare satis est. Alii vero ipso quem videre vehementer desiderant, fulgore feriuntur, et eo non viso saepe in tenebras cum delectatione redeunt”). A sant’Agostino o quanto meno alla sua mediazione – aggiungo a integrazione delle risultanze finora acquisite – risale anche la materia del v. 11, sia per l'icona degli abissi, sia per il tema dell'incommensurabile sproporzione fra la goccia e la grandezza infinita del mare della conoscenza. *Abyssus* nel lessico dei Padri è spesso emblema dell'imperscrutabile sapienza di Dio, sulla base di *Psalmi* 35, 7:

Iustitia tua sicut montes Dei,
iudicia tua abyssus multa.

In Agostino le occorrenze, corredate sovente da ulteriori riscontri scritturali, non si contano; ma a risparmiarci ogni ulteriore accertamento è più di ogni altra considerazione il fatto che cadono generalmente all'interno di un discorso sul limite della conoscenza umana di fronte alla profondità del giudizio divino, il che sembra un presupposto essenziale per chiarire l'orientamento dell'immagine nel sonetto petrarchesco. Bastino i seguenti esempi⁴:

³ Cfr. F. PETRARCA, *Canzoniere*-“*Rerum Vulgarium Fragmenta*”, a cura di R. Bettarini, vol. II, Torino, Einaudi, 2005, p. 1499.

⁴ Ai quali si aggiunga, per la concomitante presenza del simbolo del sole, *De Scriptura Sacra Speculum* 260, *Patrologia Latina* 34, 962: “Et non cognovit quoniam oculi Domini plus multo lucidiores

Tu enim, Domine, iustissime moderator universitatis, consulentibus consultisque nescientibus occulto instinctu agis, ut, dum quisque consultit, hoc audiat, quod eum oportet audire occultis meritis animarum ex abyssu iusti iudicii tui. (*Confessiones* VII 6, 10)

Porro si iudicia sanctorum iusta sunt, quanto magis sanctificantis et iustificantis Dei? Iusta ergo sunt, sed occulta. Ideo cum quaestiones huiusmodi in medium venerint, quare alius sic, alius autem sic; quare ille Deo deserente excaecetur, ille Deo adiuvante illuminetur; non nobis iudicium de iudicio tanti iudicis usurpemus, sed contremiscentes exclamemus cum Apostolo: *O altitudo divitiarum sapientiae et scientiae Dei! quam inscrutabilia sunt iudicia eius, et investigabiles viae eius!* [*Ad Romanos* 11, 33] Unde dictum est in Psalmo: *Iudicia tua, sicut multa abyssus*. Non ergo me, fratres, ad hanc penetrandam altitudinem, ad hanc abyssum discutiendam, ad inscrutabilia perscrutanda, expectatio vestrae Caritatis impingat. (*In Ioannis Evangelium* 53, 6-7)

Faciendo enim bona opera, quasi habuisti latitudinem: perseverando in eis, quasi habuisti longitudinem: sed terrena conquirendo, non habuisti altitudinem. Attende profundum: gratia Dei est in occulto voluntatis eius. *Quis enim cognovit sensum Domini? aut quis consiliarius eius fuit?* [*Ad Romanos* 11, 34] Et: *Iudicia tua sicut multa abyssus*. (*Sermones* 53, 14, 15)

Per la “breve stilla” invece, fatti salvi i passi biblici⁵ e le corrispondenze nello stesso Petrarca⁶ comunemente portati a riscontro, bisogna ricordare, sempre in Agostino, *Enarrationes in Psalmos* CI, sermo II, 9 (“totum hoc tempus, non dico ab hodierno die usque in finem saeculi, sed ab Adam usque in finem saeculi, exigua gutta est comparata aeternitati”) e *De civitate Dei* XII 12 (“Dei quippe ab hominis creatione cessatio retrorsus aeterna sine initio tanta est, ut, si ei conferatur quamlibet magna et ineffabilis numerositas temporum, quae tamen fine conclusa certi spatii terminatur, nec saltem tanta videri debeat, quanta si humoris brevissimam guttam universo mari, etiam quantum oceanus circumfluit, comparemus”).

Ora, chiusa questa indagine sommaria sul repertorio delle fonti, ciò che davvero merita di esser fatto è riflettere sul valore e sulla funzione della forte presenza agostiniana nel sonetto 339 in relazione al discorso

super solem, circumspicientes omnes vias hominum et profundum abyssi, et hominum corda intuentes in absconditas partes”.

⁵ *Ecclesiasticus* 18, 8: “Numerus dierum hominum [...] quasi gutta aquae maris”; *Iob* 26, 14: “cum vix parvam stillam sermonis eius audierimus, quis poterit tonitruum magnitudinis illius intueri?”.

⁶ F. PETRARCA, *De sui ipsius et multorum ignorantia* IV 132: “Unius enim diei, vel unius hore, ad mille annos sive ad mille milia annorum, sicut unius exigue stille levi imbre delapse ad omnem Oceanum, cunctaque maria, perquamminima quidem, aliqua tamen est comparatio et nonnulla proportio”.

che vi è svolto: che è essenzialmente un discorso sulla poesia. E in particolare può essere utile osservare come mediante sant'Agostino Petrarca giunga a rettificare – o se non altro ad articolare in una forma più complessa e problematica – la propria posizione sul rapporto fra poesia e verità, che anni addietro aveva formulato in termini ben altrimenti positivi e sicuri. Mi riferisco alla concezione che risulta per esempio dalla *Collatio laureationis*, dove, senza ammettere particolari sfumature o scendere a distinzioni, si afferma che compito del poeta è rappresentare il vero *sub velamine figmentorum* che gli conferiscano decoro e pregio estetico e ne rendano più dolce la scoperta a chi si applichi con studio e profondità di mente all'interpretazione⁷. La poesia è dunque conoscenza e fonte di conoscenza, perché, sia pure sotto il velo dell'invenzione, del verso e dell'ornamentazione retorica, comprende la verità. Nel sonetto 339 il possesso del vero da parte del poeta non è più dato come assoluto. La verità, abbiamo visto, sfugge alla scrittura perché in infinito eccesso rispetto alle facoltà dell'intelletto e alle risorse dell'arte. Al massimo se ne conserva un simulacro: minimo, parziale e frammentario.

Qualcosa di analogo avviene anche nell'ambito della teoria petrarchesca dell'interpretazione, che segna una significativa evoluzione proprio nell'estrema testimonianza fornita dalla *Senile* IV 5 a Federico d'Arezzo sulla lettura allegorica dell'*Eneide* (databile 1365-67). Anche in questo caso la mediazione di Agostino è decisiva. Attraverso Agostino, del quale si richiama espressamente un passo delle *Confessioni* (XI 3, 5), Petrarca sottrae all'intenzione dell'autore il senso e la verità del testo e li colloca interamente nell'atto ermeneutico. Il testo cresce nelle letture che se ne danno e ogni lettura è vera per il dinamismo intrinseco al testo stesso, dinamismo che da un modello in sé infinito com'è la Scrittura secondo la tradizione esegetica viene esteso, con una sensibile innovazione, ai testi profani. E la lettura, in questa prospettiva, è un atto che riguarda principalmente la dimensione interiore dell'interprete e si realizza quando il contenuto è integrato nella coscienza e per così dire adempiuto in funzione morale: diviene sapere non quando è intellettuale, bensì quando ha va-

⁷ Cfr. ID., *Collatio laureationis*, 9, 5-8: "Hinc est quod Macrobius super sexto *de Re publica* [...] ait his verbis: 'Et hoc esse volunt quod Homerus, divinarum omnium inventionum fons et origo, sub poetici nube figmenti, verum sapientibus intelligi dedit [...]'. Hec Macrobius. Longum esset per cuncta discurrere. Sed, si tempus non deforet, [...] possem facile demonstrare poetas, sub velamine figmentorum, nunc physica, nunc moralia, nunc hystorias comprehendisse, ut verum fiat quod sepe dicere soleo: inter poete et hystorici et philosophi, seu moralis seu naturalis, officium hoc interesse, quod inter nubilosum et serenum celum interest, cum utrobique eadem sit claritas in subiecto, sed, pro captu spectantium, diversa. Eo tamen dulcior fit poesis, quo laboriosius quesita veritas magis atque magis inventa dulcescit".

lenza etica, cioè trasforma la coscienza dell'individuo che, interpretando, attiva o produce sulla propria misura interiore il contenuto di verità del testo⁸. Insomma, il *verum* come dato oggettivo e univoco ha “perso pezzi e credibilità per strada” e “si salva solo come convenzione illusoria”⁹.

Il punto è significativo e certamente aiuta a comprendere la dimensione concettuale in cui si muove il sonetto: qui, se guardiamo bene, è addirittura l'autore, di sua iniziativa, a escludere la forma assoluta della verità dal proprio dominio, e saremmo davvero davanti a una crisi irreversibile della poesia come conoscenza, se non fosse per quella “breve stilla” lasciata al lettore come pegno minimo e insieme come cellula di un sapere in potenza da integrare nella direzione morale ed escatologica indicata dal sostrato agostiniano. Altri sostegni vengono poi dal confronto fra la concomitante limitazione delle facoltà della mente umana e della poesia dichiarata da Petrarca (“perché non furo a l'intellecto eguali”, “stilo oltra l'ingegno non si stende”) e alcune analoghe affermazioni dantesche, a partire per esempio dal celebre postulato con cui si apre il *Paradiso* (I 7-9):

perché appressando sé al suo disire,
nostro intelletto si profonda tanto,
che dietro la memoria non può ire.

⁸ Questa in estrema sintesi l'analisi di E. FENZI, *L'ermeneutica petrarchesca tra libertà e verità (a proposito di "Sen." IV 5)*, in “Lettere italiane”, LIV (2002), pp. 170-209; ma bisogna ricordare anche A. NOFERI, *La senile IV 5. Crisi dell'allegoria e produzione del senso*, in *Il Petrarca latino e le origini dell'umanesimo*, Atti del Convegno internazionale (Firenze 19-22 maggio 1991), “Quaderni Petrarqueschi”, IX-X (1992-1993), pp. 683-695, che, pur seguendo una linea diversa da Fenzi, riconosce nella posizione espressa dalla *Senile* la messa in discussione di un sistema teorico consolidato nella tradizione e conclude significativamente che la verità per Petrarca è “verità dell'erranza, dell'impossibile ricerca della verità” (p. 694). Si tengano inoltre presenti, in generale sulla teoria ermeneutica di Petrarca e in particolare a proposito della *Senile* e dei problemi che solleva, C. E. QUILLEN, *Rereading the Renaissance: Petrarch, Augustine, and the Language of Humanism*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998, pp. 64-105, e L. MARCOZZI, *La biblioteca di Febo. Mitologia e allegoria in Petrarca*, Firenze, Cesati, 2002, pp. 33-53. A costo di fare una brusca deviazione, mi sembra indispensabile, a questo punto, aprire una parentesi sulla *Conclusione dell'autore del Decamerone* (parr. 8-14): “Le quali, chenti che elle sieno, e nuocere e giovar possono, sì come possono tutte l'altre cose, avendo riguardo all'ascoltatore. Chi non sa ch'è il vino ottima cosa a' viventi, secondo Cinciglione e Scolaio e assai altri, e a colui che ha la febbre è nocivo? direm noi, per ciò che nuoce a' febricitanti, che sia malvagio? [...] Ciascuna cosa in se medesima è buona a alcuna cosa, e male adoperata può essere nociva di molte; e così dico delle mie novelle. Chi vorrà da quelle malvagio consiglio e malvagia operazion trarre, elle nol vieteranno a alcuno [...]; e chi utilità e frutto ne vorrà, elle nol negheranno, né sarà mai che altro che utile e oneste sien dette o tenute, se a que' tempi o a quelle persone si leggeranno per cui e pe' quali state son raccontate”. Ma non è anche questo un modo per affermare, da un punto di vista di natura essenzialmente etico, che la responsabilità del significato del testo è tutta del lettore e che ogni lettore trova nel testo la verità che meglio si confà alla sua disposizione intellettuale o morale?

⁹ Cfr. L. MARCOZZI, *La biblioteca di Febo*, cit., p. 51.

Proprio nel *Paradiso*, là dove la poesia raggiunge il suo vertice per commisurarsi all'altezza dell'oggetto, è costante la riflessione di Dante sui limiti dell'artista e sull'insufficienza dell'arte a rappresentare una verità che la trascende. Penso a un passo come XIII 77-78 ("similmente operando a l'artista, / ch'a l'abito de l'arte ha man che trema"), o ancora a XVIII 109-111 ("Quei che dipinge lì, non ha chi 'l guidi; / ma esso guida, e da lui si rammenta / quella virtù ch'è forma per li nidi"), dove il paragone di Dio con un artista che opera senza modello perché il modello è se stesso implica il declassamento dell'arte umana, che dal modello non può prescindere e per di più spesso lo tradisce. Ma soprattutto è indispensabile richiamare XXX 22-33, perché in uno stesso quadro si evoca la dicotomia bellezza terrena-bellezza immortale e insieme si celebra la resa del poeta arrivato al confine ultimo delle possibilità della rappresentazione come resa davanti a un sole la cui luce è insostenibile allo sguardo e impossibile da descrivere:

Da questo passo vinto mi concedo
 più che già mai da punto di suo tema
 soprato fosse comico o tragedo;
 ché, come sole in viso che più trema,
 così lo rimembrar del dolce riso
 la mente mia da me medesmo scema.
 Dal primo giorno ch'ï vidi il suo viso
 in questa vita, infino a questa vista,
 non m'è il seguire al mio cantar preciso;
 ma or convien che mio seguir desista
 più dietro a sua bellezza, poetando,
 come a l'ultimo suo ciascun artista.¹⁰

Che in *Rerum Vulgarium Fragmenta* 339 si giunga a un analogo confine mi sembra evidente. E del resto è verosimile che all'altezza del nostro sonetto – altezza cronologica e altezza strutturale nel sistema del Canzoniere – Petrarca si trovi proprio nella prospettiva di un confine imminente: si trovi cioè a elaborare e definire la conclusione del libro delle rime, una conclusione che sigilli tutto in modo organico ed esemplare. Se guar-

¹⁰ Al novero dei paralleli danteschi si aggiungano quelli suggeriti da G. ORELLI, *Il suono dei sospiri. Sul Petrarca volgare*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 131-133, che confermano la precisa tempra 'paradisiaca' nella matrice del sonetto; particolarmente significativo mi sembra quello con *Paradiso* II 103-111, sia per la terzina: "Ben che nel quanto tanto non si stenda / la vista più lontana, li vedrai / come convien ch'igualmente risplenda", variamente rimodellata nel testo petrarchesco, sia per la rima *soggetto: intelletto* (vv. 107-109), "spiazzata da P[etrarca] all'interno in sedi diverse".

diamo ai testi che chiudono le due precedenti redazioni dei *Fragmenta*, il sonetto 292 per la redazione Correggio e il sonetto 304 per la redazione Chigi, è facile constatare che in entrambi i casi la fine dell'opera è fatta coincidere con l'impossibilità di dire, con un punto al di là del quale al poeta non riesce di andare. Nel sonetto 292 si tratta del dolore per la morte di Laura, che inaridisce definitivamente la vena dell'ispirazione (“Or sia qui fine al mio amoroso canto: / secca è la vena de l'usato ingegno, / et la cetera mia volta in pianto”); nel sonetto 304 è quella morte in sé, che ha privato la poesia del suo oggetto (“Quel foco è morto, e 'l copre un picciol marmo: / che se col tempo fossi ito avanzando / (come già in altri) infino a la vecchiezza, / di rime armato, ond'oggi mi disarmo, / con stil canuto avrei fatto parlando / romper le pietre, et pianger di dolcezza”). Il sonetto 339, analogamente, fissa un termine alla parola del poeta: ma questa volta il termine è svincolato da qualsiasi ragione contingente e con un colpo d'ala dissimulato in una confessione di inadeguatezza si sposta verso l'alto, nella sfera della metafisica e della trascendenza. Resta l'idea della resa, ma il poeta si ferma e indirizza il libro verso la sua inevitabile conclusione nel silenzio non per mancanza di forze o per l'eclissi immanente del suo soggetto, né per un fallimento: lo fa quando si rende conto di aver raggiunto con la propria poesia il limite estremo della poesia umana. Oltre non ci sono che *res immortales* inattingibili e ineffabili, e il confronto con la propria coscienza e con Dio¹¹.

¹¹ Oltre, insomma, c'è il ciclo penitenziale degli ultimi sei componimenti dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* (361-366); il sonetto 339 ne fonda le premesse, anzi costituisce, sul versante dell'arte e della poetica, il presupposto affinché la svolta penitenziale che chiude la raccolta appaia meno un'ammissione di fallimento – una condanna radicale di tutto quanto è stato detto e scritto – e più, come è, il compimento del percorso del poeta verso la coscienza di sé fatto attraverso lo specchio della propria opera (e su questo aspetto si veda in ultimo P. CHERCHI, *L'ascolto della coscienza e la “mutatio” finale*, in ID., *Verso la chiusura. Saggio sul “Canzoniere” di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 153-187).

IL MERCANTE E L'INTERPRETE:
CONTRATTI, PROCESSI E FALSI DOCUMENTARI
NELLE COLONIE GENOVESI

Enrico Basso

L'espansione della rete commerciale oltremarina, avviata con decisione nel XII secolo¹, mise progressivamente i mercanti genovesi, e con loro tutti quei "tecnici" del diritto, dell'amministrazione e delle più svariate specializzazioni artigiane che costituivano l'ossatura del particolarissimo modello di *Commonwealth* creato dalla città ligure, in contatto con realtà culturali, religiose e sociali assai differenti da quelle che costituivano l'esperienza consueta del comune abitante dell'Europa occidentale dell'epoca. Nel corso di un processo protrattosi per più di tre secoli, i genovesi poterono così sperimentare in prima persona i modelli di vita e di pensiero correnti in località distanti quanto Londra e Pechino, e di questa esperienza, che si connetteva *in primis* alle difficoltà di trovare moduli comuni di espressione linguistica che consentissero alle parti in causa di comprendersi, ci è rimasta una significativa traccia proprio nella documentazione prodotta per registrare, o per facilitare, le attività mercantili.

La difficoltà linguistica costituiva un primo, anche se, come vedremo, non insormontabile, ostacolo tanto a Oriente come a Occidente come prova, ad esempio, la lettura della documentazione doganale inglese conservata nei *National Archives* di Londra, che ci offre un'immediata rappresentazione della confusione quasi babelica delle lingue con le sue annotazioni, nelle quali i nomi di persone, navi e merci vengono resi in un faticoso idioma latino che costituisce in effetti la trascrizione, effettuata secondo criteri fonetici, di quanto un funzionario inglese aveva compreso di ciò che un mercante italiano o iberico gli aveva detto parlando in un approssimativo francese².

¹ Cfr. E. BASSO, *Insedimenti e commercio nel Mediterraneo bassomedievale. I mercanti genovesi dal Mar Nero all'Atlantico*, Torino, Marco Valerio, 2008, pp. 23-69.

² Per abbondanti esempi in questo settore, si vedano le edizioni di documenti doganali di Southampton dei secoli XV-XVI pubblicate a partire dal 1928 nella collana curata dalla locale Università. A queste si possono aggiungere, rispettivamente per Londra e per Sandwich: *The Overseas*

In questa sede, tuttavia, il settore occidentale dell'espansione commerciale genovese verrà tralasciato, sia per esigenze di spazi, sia per il fatto che, al di là delle differenze linguistiche, nelle regioni dell'Europa atlantica i mercanti mediterranei si muovevano, tutto sommato, in una *terra cognita* anche dal punto di vista delle mentalità; le vere difficoltà, e le maggiori sfide, venivano invece dal vasto settore orientale, dove, nel nostro caso, i mercanti genovesi si dovevano confrontare non solo con gli universi culturali bizantino e islamico, ma anche con le altrettanto ricche e complesse tradizioni armenie, caucasiche, slave e mongole.

In particolare, l'area del bacino del Mar Nero si presenta particolarmente ricca da questo punto di vista e sarà pertanto su quest'area che si concentrerà, sia pur brevemente, il presente saggio, offrendo alcuni esempi concreti di quelli che furono i rapporti fra i genovesi e questi "nuovi mondi" culturali proprio nel campo assai delicato della ricerca di una "verità", sia che essa possa essere intesa come un accertamento di tipo giudiziario, sia come l'esito di un processo di acculturazione del mercante o dell'amministratore occidentale proiettato in questa realtà per lui totalmente estranea, come testimonia la stessa definizione che nei documenti viene data di Caffa, il principale insediamento genovese nel bacino pontico, la quale viene significativamente denominata "*Ianuensium civitas in extremo Europae*", o "*urbs mirabilis, sed inter efferas gentes et barbaras posita*"³.

Una figura fondamentale in questo quadro, nel quale si intersecavano le influenze culturali e linguistiche più diverse, era sicuramente quella dell'interprete, che soprattutto nel primo periodo della presenza occidentale nell'area pontica ebbe un'importanza capitale nel consentire il contatto e quindi gli scambi commerciali che costituivano la stessa ragion d'essere dello stanziamento genovese in questa regione.

La presenza di interpreti viene registrata con frequenza anche nella documentazione notarile prodotta negli insediamenti genovesi dell'Egeo, tanto a Pera quanto a Chio⁴, ma, poiché con il tempo il numero di occi-

Trade of London. Exchequer Customs Accounts, 1480-1, a cura di H.S. Cobb, London, London Record Society, 1990; *Navi liguri in Inghilterra nel Quattrocento. Il registro doganale di Sandwich per il 1439-40*, a cura di A. Nicolini, Bordighera, Istituto Internazionale di Studi Liguri, 2006.

³ Per la prima citazione, ampiamente utilizzata dalla storiografia genovese, cfr. E. BASSO, *Caffa 1453: tensioni interne e difficoltà economiche alla vigilia della caduta di Costantinopoli*, in "Romania orientale", XII (1999), pp. 59-85, doc. 1, p. 73; per la seconda, ID., *Genova: un impero sul mare*, Cagliari, Istituto sui rapporti italo-iberici del CNR, 1994, p. 125.

⁴ Si vedano a questo proposito, oltre a L.T. BELGRANO, *Prima serie di documenti riguardanti la colonia di Pera*, "Atti della Società Ligure di Storia Patria", XIII/2 (1877), pp. 97-336, gli atti dei notai genovesi d'oltremare dei secoli XIII-XV pubblicati presso l'Università di Genova fra il 1971 e il 1989 nella "Collana Storica di Fonti e Studi diretta da Geo Pitarino". Cfr. anche E. BASSO, *Notai*

dentali che avevano una qualche conoscenza della lingua greca sembra essere progressivamente cresciuto, è sicuramente il Mar Nero la zona nella quale essi operarono più a lungo e nelle situazioni più varie: nella documentazione di Caffa le registrazioni di pagamenti a interpreti da parte dell'amministrazione e del loro intervento tanto in sede giudiziaria, quanto in occasione della redazione di rogiti notarili, è assai frequente già dalla fine del XIII secolo⁵.

Come si è già detto, la situazione etnica, politica e culturale del bacino pontico era all'epoca estremamente variegata: accanto a forti sopravvivenze del sostrato etnico e culturale bizantino, erede dell'antica tradizione della colonizzazione greca dell'area, i genovesi vennero in contatto con bulgari, rumeni, russi, armeni, ungheresi, oltreché con la variopinta varietà delle popolazioni caucasiche (georgiani, abkhazi, mingreli, alani, circassi, calmucchi e molti altri) e soprattutto con i mongoli⁶; data la prevalenza politica esercitata all'epoca dall'Orda d'Oro su tutta la Russia meridionale⁷ questo contatto fu di particolare importanza, e non è privo di significato il fatto che il primo dizionario latino-mongolo, il *Codex Cumanicus* (il cumano era la lingua utilizzata comunemente dai mongoli nei contatti con gli altri popoli della regione), sia stato con ogni probabilità realizzato nell'ambiente coloniale genovese per le esigenze dei mercanti⁸. Una simile situazione imponeva il ricorso a specialisti della mediazione linguistica per ogni genere di contatto tra le varie componenti della popolazione degli insediamenti del Mar Nero e soprattutto di Caffa, definita con acutezza da Geo Pistarino "una metropoli polietnica"⁹.

Proprio la necessità di garantire la posizione di questo fondamentale scalo commerciale nella complessa realtà politica ed etnica del *Mare Maius* ci offre una serie di interessanti esempi: un primo caso che può essere indicato è quello degli interpreti che nel 1387 parteciparono attivamente alla stesura del testo di due importanti trattati diplomatici, stipulati

genovesi in Oltremare: atti rogati a Chio da Giuliano de Canella (2 novembre 1380 - 31 marzo 1381), Atene, Society for Eastern Aegean Studies, 1993; P. PIANA TONIOLO, *Notai genovesi in Oltremare: atti rogati a Chio da Gregorio Panissaro (1403-1405)*, Genova, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 1995.

⁵ G.I. BRĂȚIANU, *Actes des notaires génois de Péra et de Caffa de la fin du XIII^e siècle - 1281-1290*, Bucarest, Cultura Natională, 1927; M. BALARD, *Gênes et l'Outre-Mer*, I, *Les actes de Caffa du notaire Lamberto di Sambuceto 1289-1290*, Paris-La Haye, Mouton, 1973; ID., *Gênes et l'Outre-Mer*, II, *Actes de Kilia du notaire Antonio di Ponzò (1360)*, Paris-La Haye, Mouton, 1980.

⁶ Su questo punto, cfr. E. BASSO, *Genova*, cit., pp. 116-149 e bibliografia ivi citata.

⁷ Cfr. B. SPULER, *Die Goldene Horde: Die Mongolen in Russland, 1223-1502*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1965.

⁸ *Codex Cumanicus*, a cura di G. Kuun, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1880.

⁹ G. PISTARINO, *I Gin dell'Oltremare*, Genova, Civico Istituto Colombiano, 1988, pp. 204-207, 211.

rispettivamente con il sovrano del despotato bulgaro di Dobrugia, Ivan-ko, e con il khan dell'Orda d'Oro, Toqtamysh, grazie ai quali i plenipotenziari del Comune di Genova, Giannone Bosco e Gentile Grimaldi, che avevano in precedenza stipulato un accordo anche con il sultano turco Murād I¹⁰, poterono stabilizzare in senso favorevole ai mercanti liguri la situazione dei rapporti con due delle principali potenze dell'area pontica¹¹.

Il primo dei due trattati venne stipulato in maggio a Pera e, come nel caso dei Turchi, è fortemente presumibile che la lingua nella quale le due parti svolsero le trattative sia stato il greco, idioma evidentemente ben noto ed utilizzato nella colonia sul Corno d'Oro, che viveva in sostanziale simbiosi con Costantinopoli, al punto da essere prassi comune, come nel resto del mondo egeo, la registrazione di atti di notai greci da parte dei loro colleghi latini.

Ed è appunto un notaio, Bartolomeo Villanucio, a svolgere le funzioni di interprete e a tradurre sul momento, come si deduce dal documento stesso, il testo latino per renderlo comprensibile agli ambasciatori bulgari, i quali dovevano sicuramente avere una buona conoscenza della lingua greca, confermando come la necessità di svolgere ogni giorno un'attività di formalizzazione legale di contratti commerciali stipulati fra personaggi appartenenti a differenti ambiti linguistici comportasse per i professionisti del diritto la necessità di un ampliamento delle loro competenze culturali¹².

A una specifica dimensione professionale rinvia invece il caso di Ivanixio *de Persio*, burgense di Caffa che prese parte attiva alle trattative con gli ambasciatori tatarsi svoltesi nella metropoli pontica alcuni mesi dopo. Il *de Persio* viene infatti qualificato esplicitamente come interprete ufficiale della curia di Caffa, e nell'*explicit* del documento viene precisato che egli aveva tradotto il testo del trattato "*de lingoa tartarica in latina*"¹³, attestando in tal modo una sua specifica competenza linguistica che doveva averlo reso estremamente prezioso per comunicare con gli ambasciatori del khan, presumibilmente privi di una specifica conoscenza delle lingue mediterranee con la sola, ipotetica, eccezione di un personaggio che viene qualificato come "cancelliere" del signore tataro di Solhat e che porta un nome, Ottone, che potrebbe farne presumere l'origine occidentale; in

¹⁰ Cfr. K. FLEET, *The treaty of 1387 between Murad I and the Genoese*, in "Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London", LVI/ 1 (1993), pp. 13-33.

¹¹ Sull'importanza dei due trattati, cfr. E. BASSO, *Genova*, cit., pp. 85-116.

¹² G. OLGIATI, *Una diversa dimensione professionale: il notaio genovese nelle colonie tra XIV e XV secolo*, in AA.VV., *Tra Siviglia e Genova: notaio, documento e commercio in età colombiana*, a cura di V. Piergiovanni, Milano, Giuffrè, 1994, pp. 361-376.

¹³ E. BASSO, *Genova*, cit., p. 280.

tal caso, costui avrebbe potuto cooperare quale tramite linguistico fra le due parti.

La differenza fra le due situazioni presentate emerge con evidenza: nel primo caso i diplomatici e i tecnici che li assistono si muovono nel quadro ben noto della tradizione culturale bizantina e possono quindi rifarsi a canoni linguistici e comportamentali entrati ormai a far parte del bagaglio abituale delle loro conoscenze; nel secondo, invece, la presenza di uno “specialista” di una cultura la cui conoscenza è confinata ad ambiti relativamente ristretti, nonostante la profonda conoscenza del mondo mongolo acquisita nel corso del secolo precedente da molti mercanti genovesi¹⁴, risulta fondamentale per la positiva conclusione delle trattative.

La fondamentale presenza degli interpreti, sia in veste di ufficiali delle curie consolari, sia in qualità di professionisti privati, è ben attestata anche dalla documentazione contenuta nella silloge degli atti rogati a Caffa da Giovanni *de Labaino* fra il 1410 e il 1412, che costituisce una delle più importanti testimonianze in questo settore¹⁵. Oltre a Giacomo di Negro, interprete ufficiale della colonia genovese stabilita a Tana¹⁶, il quale il 10 dicembre del 1410 riconosce di dovere a Francesco Fieschi *quondam Benedicti* la somma di 450 aspri d'argento di Caffa, presi in prestito per la costruzione di una casa nella colonia alle foci del Don, destinata a residenza dello stesso interprete (che, a giudicare dall'entità del prestito, avrebbe dovuto essere un edificio di un certo prestigio), compaiono infatti altri professionisti della mediazione linguistica che intervengono per assistere il notaio, giunto da poco in Oriente ed evidentemente ignaro tanto del greco, quanto delle altre lingue locali, nella redazione di alcuni atti in favore di clienti orientali.

¹⁴ La profondità di tale conoscenza è confermata indirettamente dal fatto che anche il fiorentino Francesco di Balduccio Pegolotti, a lungo agente del banco dei Bardi a Cipro, nella celebre descrizione dell'itinerario commerciale verso la Cina inserita nella sua pratica di mercatura, utilizza costantemente unità di misura genovesi per definire distanze, pesi e valori; cfr. FRANCESCO DI BALDUCCIO PEGOLOTTI, *La pratica della mercatura*, a cura di A. Evans, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1936.

¹⁵ Cfr. E. BASSO, *Gli atti di Giovanni de Labaino (1410-1412): note su una fonte inedita per la storia di Caffa e del Mar Nero*, in *“Mare et Litora”. Essays presented to Sergej Karpov for his 60th birthday*, a cura di R. SHUKUROV, Moskva, INDRIK, 2009, pp. 501-518.

¹⁶ Sulla storia dell'insediamento alle foci del Don, nel quale erano compresenti due nuclei, uno genovese e l'altro veneziano, si vedano E.G. SKRZINSKAJA, *Storia della Tana*, in *“Studi Veneziani”*, X (1968), pp. 3-45; M. BERINDEI - G. VEINSTEIN, *La Tana-Azraq de la présence italienne à l'emprise ottomane (fin XIII^e - milieu XVI^e siècle)*, in *“Turcica”*, VIII/2 (1976), pp. 110-201; S.P. KARPOV, *Документы по истории венецианской фактории Тана во второй половине XIV^в*, in *“Причерноморье в средние века”*, 1 (1991).

In una prima occasione, dovendo redigere un atto relativo al pagamento del debito dell'armeno Cailiaber di Gibelletto nei confronti del greco Costantino figlio di Caranichita, il nostro notaio si fa assistere da Giacomo di San Donato, con evidenti funzioni di interprete, mentre successivamente, in presenza di un atto che coinvolge degli ellenofoni, compare in qualità di interprete Benedetto di Negro (forse parente del Giacomo precedentemente menzionato)¹⁷, che costituisce una presenza di notevole interesse poiché, se effettivamente il legame di parentela tra i due personaggi citati sussisteva, come appare assai probabile, porterebbe a ipotizzare una sorta di specializzazione "familiare", forse legata ad ampie esperienze mercantili, facilmente presumibili del resto per i membri di una famiglia da lungo tempo presente nel panorama dei commerci a lungo raggio gestiti dall'aristocrazia mercantile genovese.

Proprio alla rete dei commerci a lungo raggio che si irradiava da Caffa verso le regioni più remote non solo del bacino pontico, ma anche delle aree dell'altopiano iranico, riporta un importante documento, anch'esso tratto dalla silloge notarile del *de Labaino*, che offre ulteriori spunti circa l'attività degli interpreti nel contesto della società dello scalo crimeano.

Nell'estate del 1411 venne infatti discussa di fronte agli arbitri Niccolò Logio e Martino Lomellino ed ai notai Damiano di Monleone e Giovanni *de Labaino* una controversia giudiziaria che vedeva contrapposti il mercante persiano Haji di Hamadān, giunto in Caffa da circa due mesi, e l'armeno Ioanser Carcanaihi (coinvolto in qualità di erede testamentario di un altro mercante armeno, Paronvasil), e si incentrava sulla proprietà di un fardello di seta, del valore dichiarato di 120 sommi d'argento, che Haji sosteneva essergli stato sottratto dal defunto Paronvasil con l'involontaria complicità del Signore di Lo Vati, in Georgia, il quale sarebbe stato spinto dal mercante armeno a emettere un immotivato decreto di sequestro¹⁸.

Per poter emettere la propria sentenza, il collegio giudicante si trovava nella necessità di accertare alcuni punti fondamentali, primo fra tutti per importanza quello relativo alla reale identità e stato sociale di Haji, poiché la difesa di Ioanser Carcanaihi mirava a dimostrare che non di un furto si era trattato, ma di legittima rappsaglia concessa dal sovrano georgiano, poiché Haji non sarebbe stato persiano, ma presumibilmente un azero oriundo della città di Lahijan, nella regione di Gillan sulla costa

¹⁷ Cfr. E. BASSO, *Gli atti*, cit., pp. 504-505.

¹⁸ ARCHIVIO DI STATO DI GENOVA (A.S.GE.), *Notai Antichi*, 548, docc. 36-41 (20 luglio – 13 agosto 1411).

meridionale del Mar Caspio, il cui sovrano, *Zachial*, aveva a suo tempo ingiustamente sequestrato delle merci a Paronvasil, il quale ultimo sarebbe stato inoltre creditore nei confronti dello stesso Haji della cifra di 250 sommi.

Proprio a tal fine si rivelò indispensabile la collaborazione degli interpreti Giovanni Roistropo e Pietro Caligepallio, grazie al cui intervento fu possibile interrogare quelli tra i mercanti presenti a Caffa che avevano viaggiato attraverso il Caucaso insieme ad Haji e Paronvasil nella carovana commerciale guidata da Stefano di Trebisonda.

Nel fascicolo processuale sono quindi conservate le testimonianze rese in proposito da tre di questi mercanti: l'armeno Abraam di Sultanieh ed i mussulmani Cogia Iskander e Mehmed, oriundi della regione caspica del Mazandaran, confinante con il Gillan, ai quali venne chiesto se fossero in grado di affermare con certezza che Haji fosse effettivamente ciò che sosteneva di essere, ovvero un mercante persiano uso a spostarsi da una piazza commerciale all'altra insieme alla propria famiglia, oppure se, come sosteneva la controparte, egli fosse invece un suddito, o forse addirittura uno schiavo, del Signore di Gillan, o addirittura, come risulta da una domanda aggiunta in calce all'elenco, se egli non potesse persino essere un suddito del sultano mamelucco del Cairo.

Le vicende di questa causa presentano evidentemente numerosi motivi di interesse per l'argomento specifico che qui viene trattato, oltre che per la ricostruzione dell'ampiezza dei contatti commerciali¹⁹, tra i quali spicca soprattutto la conferma della presenza in Caffa di interpreti di chiara origine latina in grado di comprendere e parlare non solo la lingua armena – fatto abbastanza normale, tenuto conto della presenza in città di una folta comunità armena²⁰ –, ma anche alcune lingue orientali (arabo, azero, o forse più probabilmente persiano) la conoscenza delle quali era da considerarsi sicuramente molto meno diffusa, sempre che non fossero i mercanti islamici in questione a conoscere (cosa del tutto possibile dato il loro campo d'azione, e forse più probabile) l'armeno, il che confermerebbe ancora una volta la funzione di “lingua franca” commerciale svolta da questa lingua nel Ponto e nelle aree adiacenti.

¹⁹ Sull'ampiezza di tali relazioni si vedano le considerazioni recentemente espresse in merito da V. FIORANI PIACENTINI, *Repubbliche marinare e Ottomani nella percezione di alcune corti persiane della seconda metà del XV secolo*, in AA.VV., *L'Europa dopo la Caduta di Costantinopoli: 29 maggio 1453*, Atti del XLIV Convegno Storico Internazionale, Todi 7-9 ottobre 2007, Spoleto, CISAM, 2008, pp. 145-171.

²⁰ Sull'aspetto multietnico della popolazione di Caffa, cfr. E. BASSO, *Genova*, cit., pp. 124-129 e bibliografia ivi citata.

Il ruolo di intermediario culturale e commerciale esercitato dalla numerosa comunità armena insediata a Caffa è del resto sottolineato dalla frequente presenza di mercanti armeni lungo l'itinerario che collegava la città all'area iranica, e mi pare si possa rilevare a conferma di ciò come gli stessi arbitri considerassero un fatto perfettamente normale e plausibile che qualcuno tra loro potesse aver incontrato Haji ad Hamadān, dove evidentemente avevano frequentemente occasione di spingersi nel corso dei loro viaggi commerciali tra il bacino pontico e la Persia²¹.

La posizione eccezionale assicurata agli armeni e alla loro cultura da questo ruolo commerciale risalta anche dal confronto con la situazione di altre popolazioni caucasiche, come ad esempio i georgiani, le cui tradizioni risultano con evidenza assai meno note.

Un documento molto particolare porta in questo senso una testimonianza di grande interesse: si tratta di una lettera anonima fatta pervenire nel 1453 al doge Pietro Campofregoso e al governo genovese per denunciare le supposte malversazioni del console incaricato del governo di Caffa in quel momento di grave emergenza: Borruele Grimaldi²².

Tra le molte accuse rivolte nei confronti del magistrato e dei suoi collaboratori se ne trova una di particolare interesse per il nostro argomento: il console sarebbe stato infatti complice di un elaborato piano per impadronirsi dell'eredità giacente di un mercante georgiano defunto in Caffa, che da ben sette anni era depositata presso la *massaria* della città, messo in atto da due impostori che si erano presentati di fronte ai membri dell'*Officium Monete* esibendo false lettere credenziali, munite dei sigilli del re Alessandro di Georgia, che li autorizzavano a prelevare il denaro in nome degli eredi del defunto.

Il piano, giunto a un passo dal successo, era stato sventato solo dallo scrupolo provvidenziale di uno dei quattro *officiales Monete*, che prima di procedere al versamento della somma aveva voluto sottoporre i documenti all'esame di alcuni mercanti georgiani presenti in città, i quali avevano immediatamente denunciato come false le presunte credenziali "*publice spuctum in eas ferentes*" per evidenziare il loro disprezzo²³.

²¹ Sulla comunità armena di Caffa e le sue relazioni con l'area persiana in un periodo successivo, cfr. I. RAPTI, *Recul ou modernité? Les communautés arméniennes de Caffa (Crimée) et de Nor Julay à Ispahan (Iran) au XVII^e siècle*, in AA.VV., *Migrations et diasporas Méditerranéennes (XII^e-XVI^e siècles)*, a cura di M. Balard e A. Ducellier, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, pp. 43-57.

²² Il documento è edito e analizzato in E. BASSO, *Caffa*, cit.; per quanto segue, cfr. in particolare pp. 65-66, 75-76.

²³ *Ivi*, p. 76.

Al di là degli elementi “di colore” e delle considerazioni sulla veridicità delle accuse mosse al console, l’elemento più interessante che è possibile desumere ai fini del nostro studio da questo episodio è la conferma del fatto che, al contrario di quanto avveniva per l’armeno, il greco e il tataro, non sembra che le magistrature di Caffa avessero a disposizione interpreti che conoscessero la lingua georgiana e le tradizioni della cancelleria del regno caucasico, il che, oltre a provare come le relazioni con quest’area dovessero essere meno intense, e come pertanto anche la presenza nella metropoli crimeana di mercanti provenienti dalla Georgia dovesse essere solamente episodica (fatto che appare del resto confermato anche dalla prolungata giacenza dell’eredità contesa), evidenzia soprattutto come la conoscenza delle consuetudini di autenticazione dei documenti e delle stesse tradizioni grafiche delle varie cancellerie di un’area così culturalmente complessa come il bacino pontico in età tardomedievale costituissero un problema di fondamentale importanza per le amministrazioni degli insediamenti coloniali genovesi, non solo per quanto atteneva alla sfera economica, ma anche per quanto riguardava la dimensione politica.

Proprio alla dimensione politica rinvia un ultimo documento²⁴ sul quale ci si vuole brevemente soffermare in questa sede, che testimonia ancora una volta, pur nella sua eccezionalità, del ruolo di intermediazione culturale svolto dai mercanti nell’ambito della società del Mediterraneo tardomedievale.

Si tratta anche in questo caso di una lettera, ma, al contrario del caso precedente e di tutti i documenti di cui si è trattato fino a questo punto, essa non è redatta in latino, ma in volgare genovese e, cosa ancor più eccezionale, il suo mittente non è un mercante o un magistrato coloniale, ma il sultano Mehmed II, il Conquistatore.

Il sovrano ottomano, maestro di quella che in termini contemporanei potremmo definire “guerra psicologica”, nel 1473 si rivolse personalmente ai Maonesi di Chio con questa missiva per comunicare la vittoria da lui conseguita a Tergian sulle forze del suo principale nemico in Oriente, il sultano turcomanno Uzun Hasan²⁵, con il chiaro scopo di diffondere la notizia, e il panico ad essa collegato, in tutto l’Occidente²⁶.

²⁴ ARCHIVIO DI STATO DI MILANO, *Sforzesco*, 646.

²⁵ Sulla figura di Uzun Hasan cfr. J. VON HAMMER-PURGSTALL, *Geschichte des Osmanischen Reiches*, 10 voll., Pest, C.A. Hartleben’s Verlage, 1827-1835, trad. francese a cura di J.J. Hellert *Histoire de l’Empire Ottoman*, 18 voll., Paris, Bellizard, Barthès, Dufour et Lowell, 1835-1843, III, pp. 154-155; F. BABINGER, *Mehmed der Eroberer und seine Zeit. Weltstürmer einer Zeitenwende*, München, F. Bru-

Per redigere questo documento, solo apparentemente improntato alla cordialità, Mehmed dovette probabilmente avvalersi della collaborazione di qualcuno fra i mercanti genovesi residenti a Pera (definiti in un altro documento genovese “*peroti caragiarii, qui inviti Turcho serviunt*”)²⁷, che si trovò così a svolgere, sia pure suo malgrado, il ruolo di interprete fra due mondi culturali, confermando così, come si è detto, che il mondo degli insediamenti “latini” nel Levante aveva costituito un importante tramite non solo nel campo dell’economia, ma anche in quello della conoscenza delle consuetudini, degli atteggiamenti mentali e culturali e, non ultimo, della grande varietà di lingue parlate sulle rive del “continente” Mediterraneo.

ckmann K.G., 1953, trad. a cura di E. POLACCO, *Maometto il Conquistatore*, Torino, Einaudi, 1957, pp. 196-197, 201-208.

²⁶ Sugli avvenimenti della guerra del 1472-1473 cfr. J. VON HAMMER-PURGSTALL, *Histoire*, cit., III, pp. 155-168; F. BABINGER, *Maometto*, cit., pp. 323-334.

²⁷ A.S.GE., *Archivio Segreto*, 584, ff. 108r./v. (15 aprile 1467). Abbiamo testimonianza documentaria della presenza attiva di una comunità mercantile genovese a Pera almeno fino al 1490; A. ROCCATAGLIATA, *Notai genovesi in Oltremare: atti rogati a Pera e Mitilene, I, Pera, 1408-1490*, Genova, Brigati, 1982; G. PISTARINO, *La caduta di Costantinopoli: da Pera genovese a Galata turca*, in *La Storia dei Genovesi*, V, Genova, Associazione Nobiliare Ligure, 1985, pp. 7-47.

IL PARADOSSO: AUTENTICHE TRADIZIONI INVENTATE

Laura Bonato

Tradizione e autenticità

Tradizione e tradizionale: un termine e un attributo che rientrano nel linguaggio usuale, comune, e sono ampiamente usati, forse persino abusati; in particolare li usiamo per indicare, ad esempio, la genuinità di prodotti tipici, l'autenticità di pratiche rituali, l'incontaminatezza di mete turistiche ecc. Indubbiamente quello di 'tradizione' è un concetto particolarmente complesso e in continua ridefinizione: il senso comune ci suggerisce l'idea di permanenza del passato nel presente, di una sopravvivenza, di qualcosa che si suppone si sia conservato nel tempo in modo relativamente immutato. Ma, come nota giustamente Lenclud¹, tradizione non è tutto ciò che viene dal passato: è piuttosto il prodotto della selezione di quegli elementi che il presente ritiene adatti a parlare del passato. Il rinnovato interesse, sviluppatosi negli ultimi decenni, "per elementi delle tradizioni contadine e la loro restituzione alla comunità da parte di protagonisti locali"², si traduce in maniera manifesta nella creazione di musei contadini o locali e nella riproposta di cerimonie del passato o che da questo traggono ispirazione: entrambi questi fenomeni ne favoriscono un altro molto importante, cioè la formazione di gruppi che nascono per libera iniziativa di più persone la cui operosità è palesemente autonoma "dalle grosse centrali del tempo libero e della cultura"³.

Lo studio di quella che chiamiamo 'tradizione' include di conseguenza i processi sociali attraverso i quali una tradizione viene modellata. Ma non solo: accanto a quella relativa ai fenomeni di riproposta e rivitalizza-

¹ G. LENCLUD, *La tradizione non è più quella d'un tempo*, in P. Clemente, F. Mugnaini (a cura di), *Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, Roma, Carocci, 2001, pp. 123-133.

² G. L. BRAVO, 'Cultura' e problemi attuali, in L. Bonato (a cura di), *Portatori di cultura e costruttori di memorie*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, p. 37.

³ ID., *Festa contadina e società complessa*, Milano, FrancoAngeli, 1984, p. 128.

zione, si pone l'analisi di tutti quei processi di creazione e invenzione di tradizioni che appaiono con regolarità. In particolare, è a partire da *The Invention of Tradition* di Hobsbawm e Ranger⁴ che abbiamo iniziato ad indagare la natura 'costruita' dei fatti festivi e cerimoniali. Le 'tradizioni inventate' sono tutte quelle pratiche, regolate da norme apertamente o tacitamente accettate, dotate di una natura rituale o simbolica, il cui scopo principale è fissare saldamente credenze, valori e comportamenti ripetitivi. Questa espressione include sia le tradizioni effettivamente inventate sia quelle pratiche consolidate in maniera meno facilmente ricostruibile. Secondo Hobsbawm⁵ le tradizioni inventate – formalizzatesi in maniera preponderante nel periodo successivo alla rivoluzione industriale – rientrano tendenzialmente in tre categorie parzialmente sovrapponibili, con netta prevalenza della prima:

- tradizioni che fissano o simboleggiano la coesione sociale o l'appartenenza ad un gruppo;
- tradizioni che fondano o legittimano un'istituzione, uno status;
- tradizioni che inculcano sistemi di valori, credenze, regole comportamentali.

Non è irrilevante ora sottolineare che la nozione di 'tradizioni inventate' presuppone che esistano tradizioni non inventate, ovvero *vero* folklore. Di fatto non ci sono parametri che aiutino a capire che cosa sia vero, autentico. E poi l'autenticità è un valore la cui definizione è negoziabile, in continuo divenire: ciò che un tempo poteva essere considerato inautentico, spurio, può, attraverso un processo di ridefinizione, divenire autentico, diventare "autenticità emergente"⁶. Nessun criterio di veridicità è stato comunque esplicitamente espresso che sia diverso dal gusto del ricercatore o da un'idea di autenticità "affidata talora alla storia, talaltra alla struttura, talaltra ancora allo stile, e ancora assai spesso alle origini"⁷. L'inautenticità viene connessa con l'innovazione, l'invenzione, la commerciabilità, l'intromissione di centri e poteri locali, anche a scopi

⁴ E. J. HOBSBAWM, T. RANGER (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983 [*L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 1987].

⁵ E. J. HOBSBAWM, *Come si inventa una tradizione*, Introduzione a E. J. Hobsbawm, T. Ranger (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, cit., pp. 3-17.

⁶ N. WANG, *Rethinking Authenticity in Tourism Experience*, in "Annals of Tourism Research", XXVI, 2 (1999), p. 355.

⁷ P. CLEMENTE, *Più feste, più vere. Riflessioni addosso a "Carnevale senza Quaresima..." di Fabio Mugnaini*, in F. Castelli, P. Grimaldi (a cura di), *Maschere e corpi. Tempi e luoghi del Carnevale*, Roma, Meltemi, 1997, p. 101.

‘perversamente’ turistici, con la conseguenza di stili e contenuti avvertiti come di cattivo gusto.

Uno dei ‘campi antropologici’ sui quali si sperimenta in maniera manifesta l’uso dell’autenticità – o presunta tale – è senza dubbio la festa, nella quale molto spesso – forse troppo spesso! – antropologi e demologi hanno ricercato purezze ‘arcaico-tradizionali’, considerando le nuove feste simbolo di inautenticità. Sembra un paradosso, ma le idee di purezza e autenticità sono state raccolte soprattutto dai promotori delle feste nuove e appena inventate che, come osserva Clemente⁸, hanno potuto affrontare a tavolino una gamma antropologica del festivo ormai agevolmente controllabile. “Le feste possono essere intese come ‘ribalte’, o anche ‘retroscena’... sui quali si mettono in scena diverse e anche contraddittorie forme di ‘autenticità’ locale”⁹.

Ma l’autenticità che ricercano gli antropologi coincide con quella che sostengono di mettere in scena i promotori e gli attori della festa? Come già ho avuto modo di affermare¹⁰, ritengo che i locali non siano portatori ingenui di folklore: sono pienamente consapevoli del ruolo e del compito che si sono assunti apprendendo intenzionalmente – ascoltando le testimonianze degli anziani della comunità, compiendo ricerche in ambito antropologico, storico, musicale – quegli elementi della tradizione utili ad essere usati come forma di comunicazione rivolta ai turisti – o comunque all’esterno della comunità –, come un’offerta turistica di supporto all’economia locale. L’attore finge sapendo di fingere: e in questo contesto finzione non è sinonimo di falsità quanto, piuttosto, di costruzione. Sarebbe quindi sbagliato “pensare a questa ‘autenticità messa in scena’ come a un qualcosa che non abbia significato e funzione”¹¹ per gli attori e il loro pubblico: gli attori guadagnano prestigio sociale dalla partecipazione all’evento, manifestando al contempo la loro appartenenza alla comunità; ritengono inoltre di perpetuare una tradizione, che è unica per la popolazione locale perciò vera, autentica, perché appartiene solo a loro.

E l’autenticità che vogliono i turisti è questa? Paradossalmente mi sembra di poter dire che l’interesse turistico è catturato dall’offerta di ‘attrazioni’ presentate come *non* turistiche, autentiche, dense di storia e destinate ad un pubblico locale; perché l’autenticità è sempre altrove, in altri periodi storici, in altre culture, soprattutto in stili di vita più sempli-

⁸ P. CLEMENTE, *Più feste, più vere*, cit., p. 99.

⁹ P. DE SANCTIS RICCIARDONE, *Ultracorpi*, Napoli, Liguori, 2007, p. 141.

¹⁰ L. BONATO, *Portatori e imprenditori di cultura per una lettura ‘a memoria’ del territorio*, in ID. (a cura di), *Portatori di cultura*, cit., pp. 1-30.

¹¹ P. DE SANCTIS RICCIARDONE, *Ultracorpi*, cit., p. 46.

ci¹²: in particolare la cultura popolare appare portatrice di autenticità, di verità, in contrapposizione all'artificiosità, alla falsità della cultura di massa¹³.

Propongo ora l'analisi di una particolare cerimonia, la questua delle uova, che, grazie ad un rilevante lavoro di recupero da parte di gruppi spontanei del Piemonte meridionale, è diventata oggetto di 'riproposta', fenomeno che comprende l'elaborazione e la rielaborazione di vecchi elementi, come pure l'introduzione di nuovi, per trovare forme inedite per continuare, trasformare o ridare vita ad antichi usi¹⁴. L'osservazione etnografica di vari casi permetterà di constatare che nella tradizione c'è sempre, comunque, un po' di invenzione e di evidenziare come le 'tradizioni inventate' possano funzionare bene, forse anche meglio di quelle provate dall'uso sociale.

La questua delle uova

La questua delle uova, *cantè j eww*, un tempo molto diffusa nell'area rurale del Piemonte meridionale, era una cerimonia primaverile che auspicava il rifiorire della bella stagione e propiziava fortune domestiche. Il rito prevedeva che al calare della sera, durante la Quaresima, "tempo del rigore alimentare, della penitenza e della riflessione religiosa"¹⁵, gruppi di giovani peregrinassero di casa in casa intonando il canto di questua. La comitiva itinerante era accompagnata da diversi strumenti, il più importante dei quali era la fisarmonica, il cui suono costituiva la base musicale del canto. Il motivo conosceva molte varianti¹⁶ ed era formato da quartine il cui numero cambiava a seconda della composizione della famiglia alla quale era rivolto. La prima strofa di saluto era sempre dedicato alla padrona di casa, alla quale andavano complimenti e auguri di salute e di prosperità; ne seguiva poi una per ogni membro della famiglia.

La prestazione dei questuanti esigeva una controprestazione: si richiedevano infatti uova e altri prodotti alimentari che venivano poi utilizzati per allestire un pranzo collettivo il lunedì dell'Angelo; molto spesso le

¹² D. MACCANNELL, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, New York, Schocken Books, 1976.

¹³ F. DEI, *Beethoven e le mondine. Ripensare la cultura popolare*, Roma, Meltemi, 2002, p.9.

¹⁴ M. SEGALÉN, *Riti e rituali contemporanei*, Bologna, Il Mulino, 2002.

¹⁵ P. GRIMALDI, *Il calendario rituale contadino*, Milano, FrancoAngeli, 1993, p. 188.

¹⁶ Numerose versioni sono state segnalate e documentate da diversi studiosi quali, ad esempio, G. FERRARO, *Canti popolari monferrini*, Torino-Firenze, Loescher, 1870; A. BAROLO, *Folklore monferrino*, Torino, Bocca, 1931; G. C. POLA FALLETTI, *Associazioni giovanili e feste antiche: loro origini*, voll. I-IV, Torino, Comitato di Difesa dei Fanciulli, 1939-1942.

famiglie visitate offrivano anche bevande e cibi appositamente preparati, invitando i cantori ad entrare in casa per gustarli, chiacchierando e spesso intonando poi tutti insieme alcuni canti appartenenti al repertorio popolare. Poteva però succedere che gli ospiti non rispondessero all'invito e non aprissero le loro case: si sentivano allora rivolgere strofe di insulto, come queste, intonate rispettivamente a Mongardino (AT), a Magliano Alfieri (CN) e a Valterza, una frazione di Asti:

*Ant sa ca que a i è na gran sicin-a
a i schéissa la cresta al gal el cii a la galin-a*¹⁷.

*An-ti custa casa sù
é mnisa ra sucìnha
ca ie schéissa a chesta ar gál
e 'r cu ra garìnha*¹⁸.

*Sun-a sun-a sunadur
sun-a a rincuntrari
la padrona è suta òr let
ch'a caga ant r'aurinari*¹⁹.

In alcune località gli insulti per la mancata ospitalità non erano esclusivamente metaforici: ad esempio ad Oviglio, in provincia di Alessandria, i questuanti lasciavano escrementi sull'uscio cantando²⁰:

*Ai farumma in stronz ans l'is
e po andarumma veja*²¹.

I giovani questuanti erano solo uomini e il loro peregrinare era condizionato dalla ricerca delle abitazioni dove c'erano le ragazze: in tal senso cantò *j ew* svolgeva anche "la funzione non secondaria di rinnovare ri-

¹⁷ Traduzione: In questa casa c'è una grande siccità / seccasse la cresta al gallo e il culo alla gallina (P. GRIMALDI, *Il calendario rituale contadino*, cit., p. 224).

¹⁸ Traduzione: In questa casa / venisse la siccità / che seccasse la cresta al gallo / e il culo alla gallina (A. ADRIANO, *The world of tradition*, in Association of Mayors of the Roero, *Roero. A journey of discovery*, Astegiano, Marene, 1998, p. 131).

¹⁹ Traduzione: Suona suona suonatore / suona al contrario / la padrona è sotto il letto / che caca nel vaso da notte (P. GRIMALDI, *Il calendario rituale contadino*, cit., p. 232).

²⁰ F. CASTELLI, *Spazio vissuto e cultura tradizionale. La percezione dello spazio dei contadini alessandrini*, in "Quaderno di storia contemporanea", XIII (1990), 8, pp. 31-56.

²¹ Traduzione: Defecheremo sull'uscio e ce ne andremo via (*Ivi.*, p. 33).

tualmente il tessuto sociale della comunità rurale e di consentire conoscenza e incontro tra ragazze e giovanotti”²².

Dopo essere caduta in disuso negli anni '40 del secolo scorso, la questua delle uova, come accennato, sta registrando negli ultimi decenni importanti casi di rivitalizzazione ad opera di gruppi locali.

Una delle questue quaresimali – se non addirittura la prima tra tutte – riprese verso la metà degli anni '60 è quella di Magliano Alfieri (CN), un paese di 1.500 abitanti, legato nella storia alla casata degli Alfieri di Asti, adagiato su di una sorta di belvedere naturale sulla valle del Tanaro e sulle colline di Langhe e Roero che lo circondano. Interrotta nel 1948, la questua delle uova è rientrata in uso nel 1965 grazie all'azione del Gruppo Spontaneo, ancora adesso uno dei più noti e attivi del Piemonte, che “ha percorso di alcuni lustri la riproposta e rifunzionalizzazione delle tradizioni popolari locali, oggi ormai così diffuse”²³. Il Gruppo Spontaneo di Magliano Alfieri, consapevole del declino della cultura contadina generato dal boom economico e dallo spopolamento delle campagne, si costituisce e si attiva nei primi anni '60 del secolo scorso con l'obiettivo di recuperare e conservare il sapere tradizionale²⁴: raccoglie reperti riguardanti la lavorazione del gesso e pannelli di soffitti in gesso decorati – dal 1994 esposti nel locale Museo di Arti e Tradizioni Popolari promosso dal Gruppo stesso –; attraverso numerose interviste ad anziani ricomponne il repertorio del canto popolare, che poi diffonde costituendosi in coro; ricostruisce il calendario festivo, rivitalizzando alcune cerimonie cadute in disuso. La sua prima importante iniziativa è proprio la ripresa della questua delle uova²⁵, trascurata dai Maglianesi da ormai un ventennio. Esattamente come in passato, la questua inizia dopo il tramonto per continuare fino a tarda notte. I questuanti, che un tempo erano i giovani uomini del paese, ora appartengono ad entrambi i sessi e non mancano persone mature. Il corteo è guidato da una persona mascherata da frate che raccoglie i doni in un cesto di rami di salice²⁶. La canzone delle uova è in dialetto piemontese ed elogia la casa e i suoi padroni, dopo di che chiede insistentemente il dono e, infine, ringrazia e prende il commiato. Se la comitiva però non riceve risposta canta strofe di scherno e maledizione.

²² G. L. BRAVO, *Sacro e profano/Piemonte*, in A. Falassi (a cura di), *La festa*, Milano, Electa, 1988, p. 41.

²³ G. L. BRAVO, *Feste, masche, contadini*, Roma, Carocci, 2005, p. 25.

²⁴ L. BONATO, *Il gruppo spontaneo di Magliano Alfieri*, in G. L. Bravo (a cura di), *Fantasie in gesso e stanzette contadine*, Roma, Meltemi, 1999, p.16.

²⁵ Qualche anno dopo il Gruppo Spontaneo riproporrà altre due questue itineranti: la questua dei *magnin* e il *cantar maggio*.

²⁶ A. ADRIANO, *The world of tradition*, cit., pp. 113-137.

La questua di Mongardino, un piccolo centro di circa 1.000 abitanti situato a pochi chilometri da Asti, sulle colline del Monferrato, è un altro interessante fenomeno di riproposta, se pur temporanea. Qui la cerimonia del cantar le uova era caduta in disuso da diversi decenni, forse in concomitanza con la seconda guerra mondiale, ed è stata ripresa negli anni '80 del secolo scorso dai membri della Pro loco, che sono riusciti a ristabilire il testo del canto di questua con l'aiuto di Giuseppe Tartaglino, contadino del posto che da giovane aveva accompagnato con la sua fisarmonica i questuanti. La canzone veniva quindi riproposta in una versione italiana²⁷: i questuanti, però, alle famiglie che non aprivano le porte di casa indirizzavano in dialetto una strofa di malaugurio, per altro assai simile a molte altre registrate in varie zone del Monferrato e delle Langhe. Fino a circa quindici anni fa, quando è stata sospesa, i questuanti, giovani e meno giovani di entrambi i sessi, si davano appuntamento presso l'oratorio intorno alle 21 e, da lì, fino a tarda notte, percorrevano a piedi un itinerario prefissato: il programma delle varie serate veniva stampato su locandine affisse in tutto il paese. La questua, però, nella più recente riproposta non era più caratterizzata dal dono di uova o altri generi alimentari ma da offerte in denaro. Il ricavato veniva poi utilizzato per interventi in piccole opere pubbliche e per ringraziare, con una cena collettiva e un ballo, tutti coloro che avevano dato un fattivo apporto alla cerimonia²⁸.

Il caso di Casal Cermelli

A Casal Cermelli, piccola località della pianura alessandrina di circa 1.200 abitanti, essenzialmente agricola ad indirizzo orticolo e cerealicolo, la questua delle uova non è mai stata interrotta. Si tratta, a mio parere, di un riuscito caso di innesto di invenzione sulla continuità della tradizione: per questo ritengo proficuo prima descrivere la cerimonia così come mi si è presentata le prime volte che vi ho assistito – e come appare sicuramente agli occhi di un pubblico non autoctono –; successivamente esporrò alcune considerazioni derivanti dall'attento studio che ho compiuto su questo evento.

Nel pieno rispetto della tradizione, solo il venerdì e il sabato prima di

²⁷ “La festa, con tutta l'intricata rete dei suoi significati, conserva [...] una funzione fortemente aggregante e identificante anche se spesso ai canti festivi dialettali si sono andati sostituendo canti in lingua” (A. DI NOLA, *Cicli festivi pastorali e contadini*, in A. Falassi (a cura di), *La festa*, cit., p. 144).

²⁸ L. BONATO, *Tutti in festa. Antropologia della cerimonialità*, Milano, FrancoAngeli, 2006.

Pasqua il gruppo di cantori girovaga per cascine e case del paese. Questo appuntamento è stato 'ufficializzato' nel 2003 nella manifestazione denominata *Cantè j'ov*, organizzata dalla Pro loco e affidata ad un solo gruppo, quello dei Calagiubella. Fino a quel momento erano diversi i gruppi che, autonomamente e indipendentemente l'uno dall'altro, giravano a cantare: i doni ricevuti venivano poi consumati privatamente dai soli questuanti. Gli esecutori un tempo erano i giovani del paese, di sesso maschile, alcuni dei quali sono diventati gli attuali attori, coloro che si sono assunti il compito di promuovere la questua delle uova all'esterno²⁹.

Le due serate del *Cantè j'ov* sono ben distinte e assai diverse: più genuina la prima, pubblicizzata e spettacolarizzata quella successiva. Il venerdì, appena fa buio, una decina di questuanti al seguito dei Calagiubella sale su un carro trainato da un trattore che passerà di casa in casa per intonare la canzone delle uova. Particolare cura nel ripristinare elementi tradizionali – come, ad esempio, indossare il mantello e il cappello dei loro nonni durante la questua – mostrano i cantori, per lo più persone che frequentano contesti diversi da quello contadino, caratterizzati da modelli e valori differenti: da segnalare però che anche le case che visitano non sono abitate solo da coltivatori. Ciononostante instaurano con i nuclei familiari presso i quali si recano un sistema di comportamenti rituali tradizionali, fortemente caratterizzato in senso contadino: i padroni di casa intervengono nel rito “in quanto produttori e proprietari, che dispongono dei loro beni quanto basta per ridistribuirli attraverso la cerimonia”³⁰. La *performance*, sistematica e articolata, prevede che i questuanti entrino nell'aia o nel cortile di ogni nucleo abitativo e cantino la canzone delle uova. In alcuni casi gli ospiti si limitano semplicemente ad offrire il 'contro dono'; a volte l'offerta è accompagnata da scambi rituali di frasi e battute. Più spesso, però, i cantori vengono invitati ad entrare in casa per un ricevimento più ricco e prolungato, durante il quale si chiacchiera, ci si scambiano impressioni, formule di augurio e si cantano, anche con gli utenti, altre canzoni di repertorio popolare. È in queste occasioni che la questua mette in luce spunti e momenti di satira, critica sociale o riferimenti alla situazione della politica.

Il sabato sera, dopo la messa, intorno alle 22, i cantori arrivano a piedi, suonando, nella piazza principale del paese, dove li attende il pubbli-

²⁹ Il gruppo di Casal Cermelli è l'unico a rappresentare la provincia di Alessandria a *Cantè j'ov* Roero, una grande manifestazione con spettacoli, canti e danze che dal 2001, tutti gli anni, riunisce tutti i gruppi spontanei della questua del Roero e di molti paesi delle Langhe e del Monferrato e che coinvolge le province di Cuneo, Asti e Alessandria.

³⁰ G. L. BRAVO, *Riti nelle società complesse*, in “La Ricerca Folklorica”, 7 (1983), p. 93.

co. Un grande falò è già acceso al centro e, accanto alle bancarelle degli espositori locali, c'è un ricco banco allestito dalla Pro loco presso il quale si possono degustare uova sode, salame, farinata, vino e la specialità locale, la torta di mandorle. I questuanti intonano la canzone sotto le finestre e le terrazze di alcune famiglie che, al termine dell'esibizione, calano un cestino con le uova³¹. I Calagiubella, con il supporto di diversi complessi musicali provenienti da altre zone e province del Piemonte, allietano poi il pubblico suonando sul palco allestito in piazza; spesso si esibiscono anche gruppi che propongono danze tradizionali.

Rispetto a quella tradizionale la questua del sabato sera presenta una morfologia insolita, oserei dire irrispettosa del passato, proponendosi sul palco che è il centro del paese. Eppure questa è la serata 'autentica'! Gli anziani ricordano che a Casal Cermelli si sono sempre 'cantate le uova' solo il sabato santo, provocando – ora ed allora – dissapori con il parroco, anche se iniziava rigorosamente dopo la messa (come succede anche attualmente). Il venerdì, l'interpretazione più spiccatamente 'genuina', è stata 'inventata' dai Calagiubella nel 2003 per rispondere alle numerose richieste di visita dei questuanti da parte degli abitanti del paese; ora visitano alcune case e cascine in base ad accordi precedentemente stabiliti. Ho però scoperto che lo stesso fa un altro gruppo di Casal Cermelli che si (ri)costituisce per l'occasione dall'inizio degli anni '80, quando la maggior parte dei suoi componenti, ancora ragazzini, faceva la questua spostandosi in bicicletta o con il motorino; ora il mezzo di trasporto utilizzato è un camion, aperto dietro, sul quale vengono sistemate delle sedie per i questuanti. A differenza dei Calagiubella, questo gruppo sembra aver mantenuto una certa genuinità perché non stabilisce in anticipo le visite agli utenti ma passa meticolosamente per ogni casa del paese offrendo la propria prestazione. Penso però che, malgrado le reciprocità siano preventivamente concordate, anche il peregrinare dei Calagiubella e del loro seguito conservi una certa spontaneità: non potrebbe essere altrimenti perché l'artificiosità – apparente – insita nell'accordo relativo alla visita si stempera nell'inventiva che comunque si manifesta durante la questua e che va al di là dell'evento pianificato. Ci sono sempre, inevitabilmente, dei 'fuori programma' che stimolano il gruppo innanzitutto a trasgredire le regole del contesto canoro prolungando la canzone con strofe estemporanee; la mia stessa presenza, spesso con colleghi e studenti, crea indubbiamente un diversivo!

³¹ L. BONATO, *Conoscere e valorizzare il patrimonio locale: il contributo di Casal Cermelli*, in L. Bonato (a cura di), *Immaterialità e paesaggio*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, p. 17.

L'apparato cerimoniale nel nostro paese è continuamente in crescita: nascono, fioriscono feste nuove e anche molto composite che propongono strani connubi o, comunque, la compresenza, la giustapposizione di elementi relativamente eterogenei. Questa cerimonialità risponde a precise strategie identitarie e interessi locali: se si hanno radici e tradizioni ben elaborate e comunicate si è meglio in grado di attrarre risorse, a partire da quelle turistiche, e di presentare un'immagine, un marchio, che avvantaggia tutta l'attività produttiva ma anche l'iniziativa culturale locale³². La festa 'vive' della tradizione e chi non possiede una tradizione folklorica si impegna – e si ingegna – a ritrovare un presunto trascorso storico³³, perché le comunità che hanno rivitalizzato o inventato una festa 'tradizionale' trovano nell'apparato festivo un valido strumento per offrire all'esterno un'immagine di sé e per affermarne la propria presenza in una geografia turistica o, in molti casi, culturale.

Uno degli elementi definatori della tradizione sembra essere la conservazione nel tempo³⁴, la quale rimanda all'idea di stabilità, di immutabilità, a qualcosa che si ripete secondo un modello stereotipato. Ma come è possibile verificare, senza la diretta osservazione, che un fatto culturale è identico ad un modello originario? L'uomo, per sua stessa natura, è incapace di ricevere passivamente dalle generazioni precedenti il passato: lo seleziona, lo riorganizza sulla base dei propri interessi e progetti. Questo fluire circolare di passato e presente ci suggerisce che la persistenza, la continuità, la vitalità sono possibili se si introducono delle innovazioni, delle variazioni.

In quest'ottica la questua, anche nei casi in cui si è conservata nel tempo senza interruzioni, non può essere intesa semplicemente in termini di perpetuazione di un'antica tradizione perché il rituale si è caricato di nuovi contenuti, ha assunto nuove funzioni: attualità e tradizione qui si mescolano e si saldano – come succede del resto in altre cerimonie – per rinvigorire la stessa istituzione. Non siamo in presenza di un residuo folklorico: se la ripetizione annuale del rito rappresenta un'enfaticizzazione della tradizione, in particolare il canto e gli elementi simbolici materiali consentono di “qualificare ulteriormente l'universo simbolico e compor-

³² L. BONATO, *Tutti in festa*, cit.

³³ P. GRIMALDI, *Tempi lunghi e cortili di casa*, in ID. (a cura di), *Tradizioni e neotradizioni. Saggi di etno@ntropologia domestica*, in “Bollettino dell'Atlante Linguistico Italiano”, III, 24 (2000), pp.IX-XLVII.

³⁴ G. LENCLUD, *La tradizione non è più quella d'un tempo*, cit.

tamentale del rito, come marcatori relativamente disponibili di collocazione sociale, di identità”³⁵. La questua viene reiterata per elaborare nuovi significati culturali e ad ogni *performance* accentua l’attualità della sua funzione, cioè di orientamento e coordinamento a comportamenti e valori legati al mondo contadino³⁶.

Forse a distanza di quasi trent’anni dalla sua elaborazione la nozione di ‘invenzione della tradizione’ andrebbe ripensata perché all’interno di questo processo si sviluppano dialettiche complesse, interrogativi riguardanti, ad esempio, il mutamento dei rapporti sociali, la rivendicazione di identità etnica, le politiche locali del patrimonio e le dinamiche di negoziazione: non è un fenomeno semplicemente riducibile alla ricostruzione di un evento³⁷. Si evidenziano legami tra vecchio e nuovo, cogliamo un interagire di elementi del vecchio con il nuovo, elementi della tradizione si collegano a quelli della modernità. Sarebbe allora opportuno, come suggerisce Clifford, usare il linguaggio dell’articolazione della tradizione³⁸, piuttosto che quello dell’invenzione: “articolazione è il connettere e disconnettere politico, il collegare e scollegare gli elementi – la concezione secondo la quale ciascun insieme socio-culturale che si presenta a noi come un nucleo intero è in realtà una sequenza di connessioni e di sconessioni storiche. Articolazioni e disarticolazioni sono processi costanti nella formazione e ri-formazione delle culture”³⁹.

Una tradizione, vera o falsa che sia, merita di essere studiata per le sue implicazioni sociali: analizzata nel quadro del contesto in cui è attiva consente agli studiosi di individuarne promotori e protagonisti, la costruzione dei diversi elementi di cultura e di specifici vincoli di comunità, il rapporto tra i centri di potere, e di verificarne la presa sociale. Attraverso una tradizione, vera o falsa che sia, la comunità che la promuove “ridefinisce la propria identità socioculturale, disciplina forme estetiche e concettuali complesse, antiche e attuali, popolari e colte che influiscono in maniera diretta sulle manovre e i campi delle azioni politiche locali”⁴⁰.

³⁵ G. L. BRAVO, *Riti nelle società complesse*, cit., p. 93.

³⁶ ID., *La complessità della tradizione*, Milano, FrancoAngeli, 2005.

³⁷ L. BONATO, *Tutti in festa*, cit.

³⁸ Il concetto di articolazione si deve agli studi culturali britannici, in particolare all’opera di Stuart Hall che riprende le teorie gramsciane.

³⁹ J. CLIFFORD, *On the Edges of Anthropology*, Chicago, Prickly Paradigm Press LLC, 2003, p. 50 [*Ai margini dell’antropologia*, Roma, Meltemi, 2004].

⁴⁰ F. TAMAROZZI, *Fra autenticità e finzione, il Bal do Sabre di Bagnasco*, in P. Grimaldi (a cura di), *Le spade della vita e della morte. Danze armate in Piemonte*, Torino, Omega, 2001, p. 205.

TRA BACKGAMMON E NARGHILÈ.
SILENZI, RACCONTI E DISCUSSIONI
NEI CAFÈ DELLA GERUSALEMME TARDO-OTTOMANA *

Ada Lonni

Il caffè di Minas l'armeno

Minas *al-Khawati*, figlio di Minas *el-Hindi*, era proprietario di un piccolo caffè non lontano dalla Porta di Giaffa¹, in un vicolo vicino alla Christ Church, una chiesa che il console Finn² aveva tanto caparbiamente voluto e che, in quei tumultuosi anni di metà secolo, il vescovo Gobat³ stava, tra alti e bassi, cercando di vitalizzare. Minas *al-Khawati* lo chiamavano appunto, Minas, l'uomo del caffè. Di cognome faceva Minassian, un cognome armeno senza dubbio alcuno, e una storia familiare sviluppata all'insegna dell'endogamia, ma anche dell'appartenenza a Gerusalemme, una storia come di consueto dall'identità multipla⁴.

Il vicolo era stretto e piccola la sua bottega, piccola ma più che sufficiente per accogliere gli avventori, occasionali e abituali che fossero, e fornire tè, caffè e narghilè ai negozianti della zona e a quei centri di affari,

* Questo articolo è parte di un lavoro più ampio sulla società gerosolimitana in epoca tardo-ottomana. Il caffè, sebbene trascurato da storici e antropologi, è stato ed è un luogo fondamentale di incontro e di scambio, di discussione e di elaborazione di idee e conoscenze. In questo saggio, non potendo per ragioni di spazio esaurire l'ampia tematica relativa dei caffè di Gerusalemme, si è scelto di limitarsi a riproporre l'atmosfera dell'epoca, di quei locali in cui sarebbero germogliate percezioni e consapevolezze identitarie e dove si sarebbe sviluppato il dibattito sull'invasione sionista, sul nazionalismo e sui grandi temi della Palestina dell'epoca. Le traduzioni delle citazioni da opere straniere sono opera dell'autore di questo saggio.

¹ La porta di Giaffa è una delle porte della Città vecchia di Gerusalemme, la porta più frequentata, quella dove giunge la strada di Giaffa, la strada del porto; ma anche quelle di Betlemme e di Hebron. Alla porta di Giaffa stazionava la guarnigione turca e avevano sede i consolati. Era zona di commercio e di mercato. Sulla città e sulle sue trasformazioni nell'Ottocento cfr. A. LONNI, *Alle radici della colonizzazione. Viaggio nella Gerusalemme tardo-ottomana*, Il Ponte, Bologna, 2008.

² Secondo console inglese a Gerusalemme (1846-1863).

³ Nominato nel 1846 secondo vescovo protestante di Gerusalemme.

⁴ La storia della famiglia di Minas è pubblicata nel volume J.H.M. ROSE, *Armenians of Jerusalem. Memories of Life in Palestine*, The Radcliffe Press, London New York, 1993.

il cui cuore pulsava lì, proprio alla Porta di Giaffa. Tutti conoscevano i suoi *ajir*, i giovani apprendisti che portavano le bevande a domicilio, esibendo eleganti vassoi, finemente incisi, sostenuti da tre bracci congiunti da un manico anch'esso decorato con inconsueta raffinatezza. Erano, secondo alcuni, oggetti troppo ricercati per l'uso che se ne faceva, ma Minas era così: gli piacevano le cose belle e nulla per lui era abbastanza raffinato per servire il re delle bevande, il caffè, appunto. Se non si ama il caffè non si può né prepararlo né servirlo; è un'arte antica che richiede perizia e amore: è un'arte non un mestiere, continuava a ripetere, come un vecchio ritornello cui tutti intorno si erano ormai assuefatti. Ma non sempre i giovani *ajir* gli prestavano attenzione, ben più preoccupati di acquisire un'altra abilità, quella di trasportare integre le piccole tazze colme della scura bevanda tra la folla che si muoveva spesso scompostamente nelle stradine circostanti. Dovevano imparare ad ondeggiare agilmente, governando sempre il loro carico: un attimo di disattenzione e il danno era fatto.

Minas riteneva se stesso insuperabile nell'arte di preparare il caffè. Aveva, a suo dire, i migliori fornitori della materia prima, e d'altra parte non erano stati proprio gli armeni a portare il caffè nientemeno che in Europa, a Vienna, a Parigi, a Oxford⁵? E poi lui ci metteva la passione, perché proprio amava quella bevanda, quell'aroma intenso, in grado da solo di attrarre clienti e visitatori. Provvedeva personalmente a tostare i chicchi, perché questo, diceva, è uno dei segreti dell'eccellenza. Aveva acquistato l'apposito apparecchio da un mercante che veniva da Aleppo; il mortaio invece l'aveva trovato lì a Gerusalemme e l'aveva voluto in pietra, e così il pestello, perché non si fidava di quelli in legno che, sempre a suo dire, ne inquinavano il gusto. E poi lo pestava quel caffè che aveva con tanta cura abbrustolito sul fuoco di legna, proprio come un bravo padrone di casa o un attento capo-villaggio; e quando la polvere diventava così fine da volatilizzarsi al più piccolo soffio, allora, e solo allora, la metteva in uno dei boccali di ottone esposti in bella mostra sul ripiano, appena sopra i narghilè; e poi passava tutto sul fuoco, a bollire. Le tazze che usava erano anch'esse di ottone, anch'esse di Aleppo, piccole tazze

⁵ C. KAFADAR, *A History of Coffee*, Harvard University, U.S.A., sd <http://eh.net/XIIICongress/cd/papers/64Kafadar16.pdf>.

Originario dell'Etiopia, il caffè era giunto nello Yemen alla fine del XIV secolo e si era diffuso in tutto il mondo arabo già nella prima metà del Cinquecento. Ma fu solo nel secolo successivo che il mercato si estese all'Europa e che anche le più importanti città del vecchio continente videro aperte le prime caffetterie (R. S. HATTOX, *Coffee and Coffeehouses: the Origins of a Social Beverage in the Medieval Near East*, University of Washington Press, Seattle London, 1996).

cesellate, che naturalmente non riempiva mai fino all'orlo: "Il caffè è per il gusto, non per la sazietà", usava ripetere, ben sapendo che se avesse offerto una misura colma, qualcuno avrebbe potuto rabbuiarsi e rifiutare di bere: su certe cose i gerosolimitani erano permalososi, e ancor più i *fella-hin*, che proprio lì, alla Porta di Giaffa, arrivavano dai villaggi a vendere i loro prodotti, e poi si fermavano per una sosta ristoratrice, per raccogliere le ultime notizie e aggiornarsi sugli umori del potere.

Se quello di Minas era uno dei caffè più conosciuti in quell'area, certamente non era il solo. In tutta la città, protetta e insieme soffocata dalle antiche mura di Solimano⁶, le piccole caffetterie, le *maqabi sha'biyyah*, infatti pullulavano anche se nessuno era mai riuscito a contarle con sicurezza⁷. Erano per lo più locali miseri, al livello della strada, talvolta strategicamente collocati agli incroci, magari semplicemente sotto una volta, sotto una tenda, o sotto qualche altra sorta di riparo. La gente sedeva sul pavimento, su bassi sedili di pietra coperti di tessuto, o, come nel caffè di Minas, su piccoli traballanti sgabelli in legno e corda intrecciate, sgabelli che nelle sere d'estate, nelle notti di Ramadan, e nei momenti di maggior affluenza, riempivano il vicolo, arrivando quasi a ridosso della chiesa. Con 5 *pence* per un caffè, e un *penny* per un narghilè si poteva stare ore a parlare, raccontare, inventare. Si discuteva a gruppi, si stringevano patti e si concludevano affari; i gatti osservavano a distanza di sicurezza; gli asini e i cammelli immobili attendevano la ripresa del cammino e le nuove inevitabili fatiche. Molti giocavano, e il backgammon era la sfida favorita⁸. L'antico divertimento, già presente nella mesopotamica Ur e nell'Egitto dei faraoni, e poi diffusosi a oriente e a occidente, era infatti il più amato in assoluto: equilibrata sintesi tra abilità e fortuna, superava di gran lunga gli scacchi, peraltro assai popolari fra i turchi. Molte le versioni, variabili le regole, tutti imparavano a conoscerlo e a praticarlo fin da bambini. Il rumore dei dadi che rotolavano sulla *tawla*⁹ era infatti familiare in loco, proprio come familiare era il profumo del tabacco che bruciava nei narghilè o il gorgoglio dell'acqua negli stessi, in quell'ampolla di vetro talvolta essenziale, altre volte dorata o argentata, o ancora con le tipiche decorazioni blu delle antiche vetrerie di Hebron. Ma era anche nella lavorazione del tubo che dal braciere scende fino all'acqua che si cimentavano gli artigiani locali, producendo talvolta oggetti di notevole pregio e valo-

⁶ Un carnaio circondato da mura, la definì Flaubert.

⁷ Y. BEN-ARIEH, *Jerusalem in the 19th Century*, Yad Itzhak Ben-Zvi, Jerusalem, 1984, p. 26.

⁸ R. E. WILSON, *Picturesque Palestine, Sinai and Egypt*, D. Appleton & Co. Publisher, New York, 1881, p. 36

⁹ La scacchiera di legno.

re. Il profumo era intenso, accattivante. Rivelava tabacchi ordinari o miscele più sofisticate, talvolta aromatizzate, talaltra arricchite di sostanze inebrianti. Tabacco e caffè fortemente intrecciati, dunque; aromi che si fondono, percezioni che si intrecciano, impossibile a un certo punto la distinzione. “C’è il pericolo che la storia del caffè ci conduca ad un posacenere”, sosteneva non a caso Braudel, facendo in qualche modo eco ad un poema arabo che recitava: “il tabacco senza il caffè è come il sesso senza passione”¹⁰.

Hakawâtî, ovvero l'arte del raccontare

Vi erano naturalmente anche altri richiami che rendevano il caffè speciale e che contribuirono a mantenerne alto il successo. Buffoni, saltimbanchi, illusionisti e giocolieri attiravano i clienti con le loro performance e i vari locali se li disputavano apertamente; e ancora gare di lotta¹¹, musica, e, *dulcis in fundo*, danze del ventre, che si pretendevano raffinate e con qualche aura di rispettabilità nei ricercati *'awalen*, e che si presentavano invece piuttosto grezze e artigianali nei frastornanti *fawazi*, per una clientela ovviamente più popolare.

Ma erano i cantastorie la vera attrazione: con l’accompagnamento del dolce e versatile *rabâba*, l’antica chitarra beduina, o dall’armonioso e amato liuto, la loro voce faceva tacere il chiacchiericcio degli avventori, captandone ipnoticamente l’attenzione: e giorno dopo giorno erano attesi, loro, i soli capaci di liberare la fantasia, l’immaginazione, il sogno. L’arte del racconto era infatti certamente l’arte più radicata nel mondo arabo-islamico e, tanto ai tempi del profeta quanto nell’Ottocento gerosolimitano, chi aveva il dono di affabulare, di conquistare con la voce era riconosciuto, amato e rispettato. Non importava se fosse o meno un professionista: in una piazza come in una tenda, quando la voce fluiva, intorno si faceva silenzio. Lo evoca efficacemente e con un tocco di magia il diario di Chateaubriand, ben più affidabile in questi spaccati di tipo antropologico che nelle interpretazioni storiche o politiche: “dopo aver molto chiacchierato cadde il silenzio, ad eccezione dello sceicco, che continuò a parlare, e che apparentemente raccontava qualche storia. Vedevo alla luce del fuoco i suoi grandi denti bianchi, la sua barba nera, i suoi gesti e

¹⁰ C. KAFADAR, *A History of Coffee*, cit.

¹¹ R. KARK & J. B. GLASS, *The Valero Family. Sephardi-Arab Relations in Ottoman and Mandatory Jerusalem*, in “Jerusalem Quarterly File”, 21 (2004), p. 31.

spressivi, le diverse forme che dava al suo mantello continuando il racconto; sentivo la sua voce grave e le intonazioni di una lingua fortemente ispirata”. E il pubblico rispondeva, affascinato, ammaliato: “ascoltavano, continua infatti Chateaubriand, con profonda concentrazione, talvolta si protendevano avanti, la figura sul fuoco, talvolta ripetevano con una sorta di enfasi i gesti del narratore”¹². Era un vero *hakawâtî* quello sceicco, e come un *hakawâtî* sapeva raccontare.

La parola *hakawâtî* è di origine siriana, dell’antica *bilâd al-shâm*, la terra di Damasco. È una parola composta, dalla radice incerta: secondo alcuni deriva da *hikâya* e significa favola, storia; secondo altri proviene invece dal verbo *hakâ*, narrare, raccontare; *wâtî* dal canto suo aggiunge l’idea di esperienza nell’arte di strada. L’*hakawâtî* non era “né un trovatore, che viaggia[va] da un luogo ad un altro, né un *râwî*, la cui recita [era] formalizzata e non lascia[va] spazio all’interpretazione”¹³. Era colui che lasciava scorrere la voce; colui che con la parola sapeva evocare il passato; colui che aveva il potere di far rivivere le emozioni di fatti o di eventi lontani nel tempo o nello spazio. Sedeva di fronte al suo pubblico, un bastone sulle ginocchia e le mani libere per accompagnare la voce; talvolta recitava a memoria, talaltra elaborava poesie, le trasformava, le commentava, o semplicemente le leggeva, le declamava. Spesso ironico, poteva sembrare irriverente, ma non lo era. Così Sa’id Abû Sa’id, l’*hakawâtî* del caffè di Minas. Quando cominciava a raccontare la storia del sultano Baybars¹⁴ parlava in arabo *fusha*, ma poi scivolava nel dialetto di Aleppo, e ancora nel turco, a seconda dei personaggi e delle scene. E il suo libro, una sorta di guida, un autentico tesoro ricco di cronache preziose, non lo abbandonava mai. Lì aveva raccolto tutto, dal passato glorioso delle antiche dinastie Omayyadi ai racconti de *Le mille e una notte*. Ma era soprattutto Gerusalemme la sua fonte di ispirazione. Come non cantare il soggiorno di Ibn Battuta nella città santa, o il dramma delle crociate e le gesta del grande Salah ed-Din; o ancora di come Sulaymân, quello che i franchi chiamano “Il Magnifico”, avesse abbellito la città dotandola delle grandi inviolate mura, e di come lo stesso Sulaymân, Dio abbia pietà di lui, avesse fatto punire con la pena capitale i due architetti colpevoli di non aver incluso il Monte di Davide entro i confini della città, e li avesse fatti seppellire all’ingresso della Porta di Giaffa, non lontano dal caffè di Minas:

¹² R. CHATEAUBRIAND, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Les Belles Lettres, Paris, 1946, p. 65.

¹³ B. NIMRI AZIZ, *The last hakawâtî*, in “Aramco World magazine”, January-February, 1996, http://almashriq.hiof.no/syria/700/790/the_last_hakawati/

¹⁴ Il sultano Baybars (1260-1277) fu il sultano che fermò l’avanzata dei mongoli e combatté i crociati, impadronendosi della Siria musulmana.

“sono qui, ripeteva non a caso Sa’id al suo pubblico, qui a pochi passi da noi. Riposano di fronte a quella Porta che loro stessi hanno disegnato. Riposano l’uno vicino all’altro, a imperitura testimonianza che nessuno può contraddire il Sultano, il rappresentante di Dio sulla terra”¹⁵. E poi taceva, e, nel silenzio assoluto che seguiva, ristorava la sua voce con un sorso di caffè.

I caffè di Gerusalemme: un caffè per ogni cultura o un caffè per tutti?

Il pubblico di Sa’id era un pubblico tutto maschile, perchè in quello, come negli altri caffè di Gerusalemme, solo gli uomini erano ammessi, e così sarebbe rimasto fino alla prima guerra mondiale. Bandite fisicamente, le donne erano però protagoniste privilegiate delle vaghe e sconfinata conversazioni che nei caffè avevano luogo: su di loro si raccontavano storie piccanti, di tradimenti e inganni, storie spesso inventate, che rasentavano la diffamazione, che insinuavano dubbi anche sulla reputazione delle più virtuose, e che, come nella miglior tradizione popolare, diffondevano dicerie senza che in esse ci fosse alcun fondamento di verità.

Solo uomini dunque, ma non necessariamente dello stesso ceto sociale: non esistevano, almeno in questo, preclusioni di sorta. Il disappunto per azzardate mescolanze veniva semmai dagli stranieri, che vedevano sempre con diffidenza l’elusione delle gerarchie e delle differenze sociali: “rispettabili mercanti seduti ai caffè come la gentaglia, fumavano, chiacchieravano o ascoltavano cantastorie”¹⁶, registra ad esempio Elizabeth Finn, la moglie del già citato console inglese, con evidente disapprovazione. Ma, che le piacesse o meno, questa era la situazione: una sorta di regola non scritta che stabiliva che, dal pascià all’ultimo mendicante, tutti potevano accedere ai caffè. Anche se, a dire il vero, questo non implicava necessariamente che il pascià sedesse d’abitudine accanto al mendicante e tantomeno che ne condividesse il narghilè!

Forse qualcuno considerava certi locali più seri di altri, ma bastava scegliere; e se è vero che in alcuni periodi, come negli anni di Murad IV¹⁷, addirittura alcuni ritrovi frequentati da giocatori d’azzardo, prostitute e

¹⁵ Si tratta ovviamente di una leggenda senza alcun fondamento di verità, e del tutto sconosciuta permane l’identità delle due tombe all’ingresso della Porta di Giaffa. Cfr in proposito: Y. S. AL-NATSHEH, *Un-inventing the Bab al-Khalil tombs. Between the Magic of Legend and Historical Fact*, in “Jerusalem Quarterly File”, 22 (2005), p. 25.

¹⁶ E. FINN, *Home in the Holy Land*, James Nisbet & Co, London, 1866, p. 268.

¹⁷ Il sultano Murad IV regnò tra il 1623 e il 1640.

fumatori d'oppio erano stati chiusi, è altrettanto vero che a Gerusalemme raramente la situazione ebbe a degenerare, fatta eccezione per il suo porto, per l'antica Joppa, dove la natura trasgressiva del caffè si manifestava più facilmente. Ma anche qui è d'uopo distinguere. Non tutti i locali di quel lembo di costa erano necessariamente sospetti, al contrario, erano oltremodo utili per marinai, agenti commerciali, ufficiali, mercanti e viaggiatori. Lì era possibile ingaggiare facchini, stivatori e altri lavoratori itineranti in cerca di un impiego. Gli stessi caffè potevano essere usati come recapito postale, soprattutto per coloro che partivano e lasciavano lettere o pacchi che sarebbero stati recuperati più tardi da altri clienti. Certo era facile trovare in questi posti anche l'ampia varietà di sostanze proibite, proprio come succedeva un po' più in periferia, a *Manshiyye*, dove col calar della sera l'atmosfera spesso cambiava. Fra tutti era il *Baghdadi café*, in *Shabazi street*, ad avere il primato di quella fama ambigua che lo non avrebbe abbandonato neppure con l'arrivo degli inglesi: "a tutte le ore del giorno è affollato da tipi sospetti, che si siedono e giocano d'azzardo, a carte e a domino", annotava la polizia mandataria. E aggiungeva: "molte donne, senza dubbio prostitute, vi si ritrovano, ciondolando e passando da un tavolo ad un altro"¹⁸.

Ma questo a Giaffa. Gerusalemme poteva invece dirsi tranquilla; e ancor più lo fu quando a fine Ottocento le vie della città furono illuminate dalle lampade a cherosene¹⁹. La presenza abituale fra i clienti del caffè di sufi e giureconsulti, poi, conferiva alla Città santa quella stessa rispettabilità che al Cairo era garantita dagli studiosi della moschea Al-Azar.

Per il resto, come si è detto, la clientela era varia come variegato era il paesaggio umano. Alla Porta di Giaffa si trovava di tutto: lo rivelavano, anche all'occhio più inesperto, i variopinti turbanti, solennemente indossati e ostentati come fieri e irrinunciabili simboli di identità etnica e religiosa. Ma se da quella zona ci si allontanava anche di poco, era possibile trovarsi invece di fronte ad avventori più omogenei, che in gran parte rispecchiavano la composizione e i caratteri sociali del quartiere circostante. Peculiarità evidenti presentavano ad esempio i clienti del quartiere ebraico, dove sia i sefarditi, sia gli askenaziti avevano creato luoghi di incontro numerosi e diffusi, in seminterrati o piccole botteghe. Si trattava quasi esclusivamente di "lavoratori con pochi soldi in tasca"²⁰, perché i

¹⁸ Citato da S. TAMARI, *The Vagabond Café and Jerusalem's Prince of Idleness*, in "Jerusalem Quarterly File", 19 (2003), p. 26.

¹⁹ R. DAVIS, *Ottoman Jerusalem: the Growth of the City outside the Walls*, in S. Tamari, *Jerusalem 1948. The Arab Neighbourhoods and their Fate in the War*, The Institute of Jerusalem Studies, Jerusalem, 2002, p. 10.

²⁰ R. KARK & J. B. GLASS, *The Valero Family*, cit. p. 31

più abbienti preferivano i caffè arabi, che, come si è visto, proponevano altri intrattenimenti oltre alla conversazione e al gioco. Non è un caso che i giovani della famiglia Valero, noto banchiere ebreo che accumulò fortuna e prestigio nella seconda metà del XIX secolo, frequentassero l'aristocratico e rinomato *Kahwat al-Ma'araf*, ancora una volta nella zona di Giaffa²¹, un caffè arabo di gestione, cosmopolita di vocazione.

A volte era invece la posizione nella città a determinare il tipo di clientela del caffè. Il *Seraj café*, ad esempio, situato com'era a ridosso del palazzo del pascià, era frequentato quasi esclusivamente da persone che attendevano dall'autorità turca autorizzazioni, licenze, notizie su familiari arrestati; e che spesso utilizzavano i servizi del *katib adiliyyah*, lo scrivano pubblico che nel caffè aveva il suo ufficio e nel caffè compilava su commissione formulari, lettere, petizioni. Movimentato com'era nel cuore del *Suq al-Attarin*²², con l'ampia vista sull'*Aqabat al-Takiyyat*²³ e con il grande gelso che lo copriva tutto, il *Seraj Café* era un luogo gradevole, di vero ristoro. Unico inquietante e non secondario particolare: la *qafas*, la gabbia, dove erano rinchiusi i prigionieri in attesa di sentenza; era una sofferenza e un messaggio insieme, a ribadire agli avventori del caffè che lì era la sede del potere, un potere assoluto, spesso arbitrario e soprattutto esercitato da uno straniero, un turco inviato direttamente da Istanbul e che solo a Istanbul doveva rispondere.

Avevano il loro caffè le persone in attesa, e avevano il loro caffè anche i funzionari, gli ufficiali ottomani: loro prediligevano il *Qalonia café*, un ritrovo piuttosto trasgressivo, che serviva alcolici, e nascondeva sul retro una stanza per il gioco d'azzardo. I giovani scapoli del notabilato locale invece si ritrovavano all'*Odah café*, mentre, i cristiani che volevano ammirare la Vasca dei Patriarchi sedevano all'*Arabian café*²⁴. E così via: c'erano davvero caffè per tutti, in quella Gerusalemme ottocentesca che vedeva la sua popolazione crescere e diversificarsi, e che, suo malgrado, si stava rapidamente trasformando in un'arena internazionale²⁵.

²¹ Ivi.

²² Il mercato dei profumieri.

²³ Strada di Gerusalemme a ridosso dei luoghi sacri dell'Haram

²⁴ Una cisterna artificiale particolarmente suggestiva; cfr. K. BAEDEKER, *Jerusalem and Its Surroundings. Handbook for Travellers*, London, Dulau and Co., 1876, p. 124.

²⁵ A. LONNI, *Alle radici della colonizzazione*, cit. pp. 77.

I cambiamenti urbani e sociali dell'ultimo quarto di secolo generarono anche nuove tipologie di caffè, pur senza per questo rinnegare l'esistente. Molti nuovi locali nacquero non a caso fuori le mura, accompagnando passo passo l'espansione della città, anche se i più ricercati avrebbero continuato a subire l'attrazione dell'antico centro e a concentrarsi soprattutto nelle vicinanze del quartiere russo²⁶. Questi nuovi nati assunsero subito una connotazione cosmopolita, intellettuale e artistica²⁷, e si presentarono come ambienti aperti, in cui la musica si accompagnava felicemente agli alcolici, e dove cristiani, musulmani, ebrei insieme riuscivano in qualche modo a neutralizzare i divieti sociali.

La nuova atmosfera, che era anche o forse soprattutto politica, si era avvertita fin dalla costituzione del primo parlamento ottomano nel 1878, per intensificarsi poi a seguito degli eventi del 1908: si manifestava nel rinnovamento scolastico, nella formazione di gruppi di varia natura, nella fondazione di centri culturali e, per quel che più direttamente ci interessa, nella diffusione di quel nuovo versatile strumento che fu il giornale. E il giornale a sua volta trovò nel caffè il suo terreno naturale per raggiungere “la coscienza pubblica”. Era una sorta di omaggio alla modernità, e in qualche modo una sorta di trasformazione della tradizione dell'*hakawâtî*, solo che ora i messaggi e le riflessioni non arrivavano dalla letteratura classica ma dai nuovi fogli di carta stampata: “La pagina delle notizie, scrive a questo proposito Ami Ayalon, diventò un aspetto quotidiano del caffè, soprattutto con l'annunciarsi della prima guerra mondiale, e ancor più durante la guerra stessa, quando essa rappresentava una fonte essenziale degli eventi che si verificavano rapidamente al fronte”²⁸.

Con queste caratteristiche si affermò ad esempio il *Jawarieh café*, aperto subito dopo la guerra, che serviva cibo libanese, *mezza* e *araq* con acqua e con il ghiaccio, la grande innovazione resa possibile dalla recente introduzione cittadina dell'elettricità. O il *Postal café*, accanto alla Barclay Bank, gestito da un ebreo russo, che esprimeva a pieno titolo quell'atmosfera radicale che avrebbe caratterizzato molti locali durante il mandato inglese. “Andavo in questo caffè ogni pomeriggio, racconta lo scrittore socialista Najati Sidqi, dove incontravo una clientela cosmopolita. Fra loro

²⁶ Quartiere che si trova fuori le mura, a ridosso della cosiddetta Porta Nuova, che conduce nell'area cristiana della Gerusalemme vecchia.

²⁷ S. TAMARI, *The Vagabond Café*, cit. p. 31.

²⁸ A. AYALON, *Modern texts and their Readers in Late Ottoman Palestine*, in “Middle East Studies”, 39, (2002), p. 27.

c'erano un ufficiale zarista con una barba bianca, che pretendeva di essere stato il capitano della flotta russa prima che i bolscevichi catturassero la sua nave ad Odessa, un giovane impiegato del municipio, il padre era russo e la madre araba, e un pittore immigrato che soleva ritrarre i clienti del caffè per pochi *qurush*, una elegante signora che parlava sempre delle sue proprietà in Ucraina, e molti giovani e donne immigrate, che volevano semplicemente chiacchierare e bere²⁹.

Ma forse, tra tutti i nuovi nati, fu il caffè di Khalil Sakakini³⁰, il Caffè Vagabondo, quello che meglio riuscì a coniugare la tradizione con le esigenze che il nuovo secolo stava imponendo.

Era nato con un altro nome, come *Qahwat al-Mukhtar*, il Caffè del *Mukhtar*³¹, ancora una volta alla Porta di Giaffa, a pochi passi dall'Imperial hotel, un'altra importante espressione dei cambiamenti in corso³². Lo aveva aperto proprio il *mukhtar* della comunità ortodossa gerosolimitana, Issa Michael al Tubbeh, grande amico di Khalil, anche lui scrittore, anche lui fautore dell'arabizzazione della chiesa greco-ortodossa. Il caffè di Issa si rivelò immediatamente essere un punto di riferimento e di ristoro per greci, ciprioti e pellegrini russi che venivano per la Pasqua; ma fungeva anche da ufficio di consulenza per la comunità che nel quartiere viveva. L'atmosfera era particolare: "una sorta di luogo di incontro per gli intellettuali e gli umoristi più famosi", come ricorda, con un misto di nostalgia ed affetto, il figlio stesso di Issa, Jamil al-Tubbeh. Fu naturale trasformarlo in caffè letterario, visto che già vi si davano appuntamento anche i nomi più prestigiosi dell'intelligenza locale, da Adal Jaber a Is'af al Nashshibi, da Issa al-Issa a Ishaq Musa al Husseini, da Khalil Nakhleh ad Ahmad Zaki Pascià e Khalil Mutran³³, e così via. "La Città vecchia dava loro l'insostituibile legame con il passato, la cultura, la religione e la storia". Lì i "loro discorsi, spesso ravvivati dai narghilè e da sorsi della famosa acquavite del Libano"³⁴ trovavano lo spazio e il respiro di cui avevano bisogno.

²⁹ S. TAMARI, *The Vagabond Café*, cit. p. 32.

³⁰ Nato a Gerusalemme nel 1878 nella comunità greco-ortodossa, Khalil Sakakini viaggiò a lungo, insegnò arabo e lavorò come giornalista presso alcune testate locali. Fondò scuole con avanzati modelli di insegnamento e lavorò nella direzione dell'arabizzazione della chiesa greco-ortodossa, e tra le altre cose diede vita al Caffè Vagabondo, appunto.

³¹ Il mukhtar era una sorta di responsabile di una comunità, una figura di riferimento spirituale ma anche un appoggio pratico nelle questioni organizzative, legali, amministrative.

³² Fu il secondo hotel aperto a Gerusalemme per far fronte alle profonde trasformazioni che si stavano verificando in ambito turistico.

³³ S. TAMARI, *The Vagabond Café*, cit. p. 32.

³⁴ Ivi, p. 30.

Ma perché chiamarlo proprio Caffè Vagabondo? Certo l'espressione è suggestiva, intrigante. Evoca la mobilità, l'erranza del pensiero e delle idee, l'arricchimento continuo, il rifiuto del radicamento e della stabilizzazione. E tutti questi elementi erano presenti certamente in quella filosofia che Sakakini cercava di far uscire dalle secche delle dichiarazioni e degli intenti, sperimentando forme di realizzazione e di condivisione non convenzionali e soprattutto non strutturate. Ma era anche qualcosa di più. Quello dei Vagabondi era in realtà un gruppo letterario, costituito da persone che condividevano aspirazioni politiche e ideali culturali, e che trovarono nel caffè la loro sede più consona: lì continuamente si incrociavano, scivolavano una sull'altra, la dimensione letteraria e quella politica; lì si stava formando la nuova identità palestinese e se ne cominciavano a delineare i tratti; lì si condivideva l'aspirazione a un benessere che era innanzitutto libertà da vincoli e da sopraffazioni; lì si cercavano forme di espressione collettiva scevre da costrizioni e luoghi comuni. Era tutto questo insieme. Era una filosofia di vita, un approccio al mondo e ai rapporti interpersonali che non permetteva compartimenti separati. Una filosofia di vita che i suoi adepti chiamavano "Partito", l'ironia è evidente: "tutti uomini e donne sono membri di questo partito, che piaccia o non piaccia, a meno che non violino i suoi principi; il partito non ha presidente, non ha cariche, non ha un tesoriere né un quartier generale. I suoi membri si incontrano per la strada, dove tutti i vagabondi sono fratelli. Non riconoscono titoli, eccellenze o onori, non padroni né servi: il piacere è il nostro motto"³⁵.

³⁵ K. SAKAKINI, *Faraman al-Sa'aleek*, 1925, citato da S. TAMARI, *The Vagabond Café*, cit. p. 32.

MEDIA E GEOPOLITICA:
LA RAPPRESENTAZIONE D'ISRAELE
E LA RICERCA DELLA VERITÀ
ALL'INTERNO DELLA NOTIZIA

Daniela Santus

“È indubbio che in Europa esiste un problema antisemitismo. Né si può negare che esso sia spesso legato alle vicende politiche mediorientali e a certe critiche nei confronti dello stato d'Israele. La maggior parte degli episodi antisemiti sono attivati dal conflitto in corso in Medio Oriente, e parte di essi sono sollecitati da letteratura e reportage mediatico degli eventi. Ma se esiste una correlazione causale tra eventi, racconto mediatico e attacchi, non sempre e non necessariamente essa avviene perché il modo di raccontare le notizie incoraggia o quanto meno indirettamente favorisce il risorgere del pregiudizio. Di certo la stampa non è favorevole a Israele, non tutta almeno e certamente non sempre. Ma si può accusare la stampa in tutta l'Europa in maniera sistematica e indistinta di far torto alla verità? E anche se questo fosse possibile, come si dimostra che è la stampa a causare, nel suo raccontare ostile (e ingiusto) le vicende che coinvolgono Israele, a provocare un rigurgito d'odio contro gli ebrei? Anche se il torto alla verità è dimostrabile, esso dovrebbe generare un sentimento di ostilità per Israele, ma non necessariamente per gli ebrei. Posto che tale torto sia empiricamente verificabile, come si spiega poi la transizione da odio per Israele a odio per gli ebrei? E anche se questo meccanismo avviene, è verificabile e può essere dimostrato, si tratta di antisemitismo, o di altro? Questa correlazione esiste, ma dimostrarla non è semplice. Non basta dimostrare che un articolo è ostile, negativo, financo fazioso, per dimostrare l'esistenza di un pregiudizio. Non basta nemmeno dimostrare che le informazioni offerte da un articolo o da una serie di articoli sono sbagliate o decontestualizzate, involontariamente o a bella posta. Occorre invece dimostrare come questo meccanismo di disinformazione, quando fosse comprovato, risveglia il pregiudizio”¹.

¹ E. OTTOLENGHI, *Autodafé. L'Europa, gli ebrei e l'antisemitismo*, Torino, Lindau, 2007, p. 3.

Dunque un certo qual “torto alla verità”, quando i media hanno a che fare con Israele, in molte situazioni esiste: troppo spesso viene dato lo stesso peso alle notizie provenienti da regimi corrotti come a quelle provenienti da una democrazia capace di autocritica. L’assunto è che ciò sia in qualche modo equo: il fatto che poco più di cinque milioni di ebrei in Israele, quale che sia il Primo Ministro del momento, siano comunque circondati da 300 milioni di musulmani governati, per la maggior parte, da regimi autoritari – Stati che in oltre cinquant’anni non hanno mai smesso di cercare di cancellare Israele dalla carta geografica con la guerra o per il tramite del terrorismo – sembra non essere neppure preso in considerazione. Eppure le prime vittime – ancor più che gli stessi israeliani che vengono uccisi dai razzi di Hamas o di Hizbullah (o che venivano trucidati sugli autobus, nei ristoranti, nelle discoteche prima della costruzione della barriera di sicurezza)² – sono proprio i palestinesi e le masse frustrate del mondo islamico i cui leaders non hanno saputo trasformare l’abbondanza di risorse (particolarmente di petrolio) o di aiuti internazionali (Arafat compariva sulla lista di Forbes tra gli uomini più ricchi del pianeta, con una fortuna personale di oltre 300 milioni di dollari)³ in “ricchezza umana”. Nonostante ciò, pare sia drammaticamente difficile, da parte di molti media, presentare una corretta versione degli eventi. Basti ricordare la vicenda che, anni fa, coinvolse il corrispondente Rai da Gerusalemme Riccardo Cristiano.

Era il 12 ottobre 2000 quando due soldati riservisti israeliani sbagliarono strada attraversando il confine immaginario (senza check point né barriere) tra Israele e Territori palestinesi. Si trattava del caporale Vadim Norzhich, immigrato dalla Russia, e del sergente maggiore Yossi Avrahami: immediatamente arrestati, vennero uccisi all’interno di una caserma della polizia di Arafat, a colpi di spranghe e bastoni da una folla di palestinesi inferociti che, dopo averli buttati dalla finestra, ne bruciarono i corpi. La giornalista Anna Migotto, del TG4, riuscì a riprendere il linciaggio: le immagini vennero mandate in onda dalle reti Mediaset e poi donate all’Ambasciata di Israele a Roma. Messe a disposizione della televisione israeliana e di quelle del resto del mondo, permisero anche di identificare e arrestare otto palestinesi coinvolti nel linciaggio stesso. Tut-

² Si vedano a questo proposito le pagine del sito del Ministero per gli Affari Esteri Israeliano: <http://www.mfa.gov.il/mfa/terrorism-%20obstacle%20to%20peace/palestinian%20terror%20since%202000/>;
<http://www.mfa.gov.il/mfa/terrorism-%20obstacle%20to%20peace/palestinian%20terror%20before%202000/>
³ <http://www.forbes.com/forbes/2003/0317/134.html>

tavia alcuni giorni dopo, il 16 ottobre 2000, sulle pagine del quotidiano palestinese *Al Hayat al Jedida*, apparve la lettera di scuse ai “cari amici di Palestina” del giornalista Riccardo Cristiano: scuse per le riprese fatte dalla troupe di Mediaset. La Rai – scrisse Cristiano – non si comporta in quel modo. “Potete stare certi che questo non è il nostro modo d’agire... Non facciamo e non faremo cose del genere... Continueremo a rispettare le procedure giornalistiche dell’Autorità Palestinese...”⁴. Tutto ciò all’indomani del fallimento del processo di pace (luglio 2000) decretato dallo stesso Arafat che “non seppe accettare uno stato indipendente, territorialmente praticabile, con capitale Gerusalemme est” rifiutando “il miglior accordo che potesse mai ottenere”⁵.

Tuttavia quello di Cristiano non è un caso isolato. Il 2 luglio 2008, a Gerusalemme, Husam Taysir Dwayat compì uno spettacolare attentato (cinque morti, tra cui due bambini, e 60 feriti) a bordo di un bulldozer. Probabilmente aveva scelto con cura la zona in cui colpire proprio per la possibilità di venire filmato, potendo così offrire maggiore eco al suo gesto: infatti si trovava di fronte ai Jerusalem Capitol Studios, sede di molti network televisivi stranieri. E, così come era stato ripreso il linciaggio dei due riservisti, allo stesso modo anche l’aggressione compiuta da Dwayat venne filmata e poi trasmessa nel corso di un telegiornale⁶ anche se, questa volta, della BBC, il cui corrispondente Tim Franks assistette alla strage dal suo ufficio. Ma, proprio come nel caso di Cristiano, anche la BBC finì con lo scusarsi per aver mandato in onda il filmato dell’attentato. Le immagini trasmesse “mostravano un soldato israeliano, in licenza e disarmato, che si arrampicava fino alla cabina del bulldozer guidato da Dwayat, subito dopo che questi aveva ucciso Batsheva Ungerman schiacciando la sua auto. Si vedeva il soldato che, afferrata la pistola di un agente di sicurezza che non era riuscito a bloccare Dwayat, sparava tre colpi alla testa del terrorista. Nel filmato tuttavia non si vedeva la morte di Dwayat né quella delle sue vittime. Quello che si vedeva era il terrore dei feriti, la determinazione dell’omicida e l’eroismo del soldato”⁷.

Due giorni dopo, il 4 luglio 2008, il network fece pubblica ammenda dichiarando che: “Non fa parte della normale politica della BBC mostrare sullo schermo il momento della morte. Vi sono sempre decisioni e-

⁴ Per l’originale della lettera di Cristiano si veda: http://www.mfa.gov.il/MFA/MFAArchive/2000_2009/2000/10/Coverage%20of%20Oct%2012%20Lynch%20in%20Ramallah%20by%20Italian%20TV

⁵ D. ROSS, *The Missing Peace*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2004, p.89.

⁶ <http://news.bbc.co.uk/2/hi/7485022.stm>

⁷ C. GLICK, *Jerusalem Post*, 9-7-2008.

stremamente difficili da prendere. Tuttavia, ripensandoci, abbiamo avuto la sensazione che le immagini trasmesse nelle *News at Ten* del 2 luglio non riflettessero il corretto equilibrio editoriale tra esigenze di accuratezza informativa e potenziale impatto sul pubblico del programma”⁸. La BBC si scusò dunque perché, ripensandoci, aveva ritenuto le immagini troppo crude o, più semplicemente, perché temeva che queste avrebbero allontanato la pubblica opinione dalla versione comunemente accettata, secondo la quale “Israele è moralmente indistinguibile dai palestinesi, oppure è moralmente peggiore dei palestinesi”⁹? Un interrogativo che ci induce ad un’ulteriore riflessione.

Il 30 settembre 2000, dodici giorni prima del linciaggio dei due soldati israeliani e soltanto due giorni dopo lo scoppio della seconda *intifadab*, le immagini di uno scontro a fuoco tra soldati israeliani e miliziani palestinesi a Gaza, riprese da un cameraman palestinese di *France 2*, fecero il giro del mondo: quello che all’apparenza si vedeva era la morte di un ragazzino palestinese di 12 anni, Mohammed Al Dura, tra le braccia del padre. Quella “morte” divenne un’icona: tutti i media arabi e occidentali tornarono più e più volte sull’argomento. In Iraq gli venne dedicata una strada, in Marocco un parco, in Tunisia un francobollo. In Italia il quotidiano *Repubblica*, in un articolo dal titolo “Muore tra le braccia del padre l’Intifada dei ribelli bambini”¹⁰, scrisse: “Poco dopo mezzogiorno un proiettile israeliano gli ha spappolato il polmone sinistro, sfiorando il cuore. E tre ore più tardi il suo cuore di palestinese ha cessato di battere. Aveva 12 anni...”. E l’odio contro Israele crebbe a dismisura. Catherine Nay, della rete Europe1, verso la fine del 2000, dichiarò che “la morte di Muhammad [al-Dura] annulla e cancella quella del bambino ebreo con le mani alzate davanti alle SS nel ghetto di Varsavia”¹¹. A parte l’orrore che una simile affermazione suscita di per sé, la vicenda di Muhammad al-Dura gioca un ruolo centrale per quanto concerne il rispetto e la ricerca della “verità” da parte dei media. Anche perché la verità venne a galla soltanto sette anni dopo, il 14 novembre 2007 nelle aule di un tribunale francese, nel processo di appello che vedeva imputato un cittadino francese (condannato in primo grado), Philippe Karsenty, che aveva accusato di manipolazione delle immagini la televisione *France 2*. In quell’occa-

⁸ <http://www.upjf.org/contributeurs-specialises/article-14506-145-7-bbc-admits-error-broadcasting-fatal-jerusalem-shooting-10pm-necs-john-plunkett.html>

⁹ C. GLICK, <http://www.carolineglick.com/e/2008/07/>

¹⁰ <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2000/10/01/muore-tra-le-braccia-del-padre.html>

¹¹ www.menapress.com/article.php?sid=1028

sione all'emittente francese fu chiesto di mostrare ai giudici l'intero filmato, di 27 minuti, e non soltanto i 59 secondi trasmessi al mondo. *France 2* si rifiutò (evidentemente il filmato presentava la verità di una montatura), ma fu comunque costretta a concedere visione di una porzione più ampia: 19 minuti. Sufficienti in primo luogo per dimostrare che i soldati dell'esercito israeliano, dalla posizione in cui si trovavano, non avrebbero potuto uccidere il ragazzino. Tuttavia il filmato rese evidente anche la volontarietà della montatura: i giudici videro palestinesi che mettevano in scena combattimenti immaginari, notarono che sui corpi del padre e del ragazzino, che a quel punto avrebbe dovuto essere colpito a morte, non vi erano tracce di sangue. In immagini successive a quelle presentate al pubblico come il momento della morte, i giudici videro il ragazzino vivo che alzava il braccio che gli copriva il viso per guardare cosa stesse accadendo, poi lo riabbassava e muoveva le gambe¹². A quel punto, i 19 minuti concessi alla corte di appello erano terminati. L'emittente francese cercò di evitare l'umiliazione delle ultime immagini (nessuno saprà mai cosa mostrassero), quello che è certo è che, non fosse stato per l'arroganza che condusse, certa dell'impunità, *France 2* a querelare Karsenty per diffamazione, la verità non sarebbe mai venuta a galla. Una verità, comunque, troppo scomoda per essere accettata, tanto che persino in Israele giornalisti dell'estrema sinistra che sul caso Mohammed al-Dura avevano scritto pagine e pagine di accuse contro l'esercito del loro stesso Paese (fatti che possono accadere soltanto nelle democrazie!) e commentatori come Gideon Levy¹³ e Tom Segev¹⁴ di *Ha'aretz* e Larry Derfner¹⁵ del *Jerusalem Post*, pur di non riconoscere il loro stesso errore, accusarono Karsenty d'aver condotto una caccia alle streghe. Il 21 maggio 2008 Karsenty venne ritenuto innocente rispetto all'accusa di diffamazione nei confronti di *France 2*¹⁶: i media francesi ignorarono la vicenda, salvo il *Nouvel Observateur* che, a una settimana dalla sentenza, attaccò pesantemente Karsenty per aver condotto una "settennale campagna diffamatoria e di odio contro la versione comunemente accettata della vicenda al-

¹² <http://www.youtube.com/watch?v=75hiDGp89Xk>

¹³ <http://www.haaretz.com/hasen/spages/909972.html>

¹⁴ <http://www.haaretz.com/hasen/spages/905788.html>

¹⁵ <http://www.jpost.com/servlet/Satellite?cid=1211872839035&pagename=JPArticle%2FShowFull>

¹⁶ <http://www.jpost.com/servlet/Satellite?pagename=JPost%2FJPArticle%2FShowFull&cid=1211288137213>; <http://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-3546311,00.html>

Dura”.¹⁷ *France 2* annunciò l’intenzione di impugnare la sentenza d’appello davanti alla Corte Suprema di Francia, ma ovviamente non lo fece.

Il caso di Al Dura prima, quello dei due riservisti israeliani poi, l’attentato col bulldozer in ultimo: si tratta di tre casi di aperta collusione dei media con i nemici di Israele. Ma non sono gli unici. Tra i molti esempi possibili, ci basti ancora ricordare l’assedio alla basilica della Natività incominciato il 30 marzo 2002, il cosiddetto “massacro di Jenin” e i finti funerali nel corso dei quali alcune vittime, nell’aprile 2002, scivolate per terra durante il corteo funebre ad uso dei cineoperatori, si sono rialzate e, sentendo il rumore di un elicottero israeliano che li stava riprendendo, se la sono data a gambe¹⁸. Per non parlare della messa in scena della “strage di Kafrr Kana” in Libano nel luglio 2006.

I media italiani relativamente all’assedio alla Basilica della Natività, riportarono informazioni poco precise, al limite della faziosità. I fatti ci narrano che, in seguito all’ingresso dei carri armati israeliani a Betlemme il 30 marzo 2002, in risposta al terribile attentato suicida palestinese che a Netanya aveva ucciso 29 persone e ne aveva mutilate e ferite oltre un centinaio, più di duecento palestinesi armati forzarono la porta della basilica e si rifugiarono all’interno. Nel parapiglia si ritrovò coinvolto anche un gruppo di giornalisti. L’assedio durò 39 giorni e, nel corso di quel periodo, frati e giornalisti si occuparono attivamente di propaganda. Alcuni esempi tra i tanti: “Siamo stati attaccati dai soldati israeliani”, “Bombe sulle chiese. Otto le vittime. Giallo sulla morte di un frate salesiano, ucciso dentro il convento di S. Brigida”, “Il furore israeliano si accanisce contro i simboli delle religioni cristiane e islamiche”¹⁹. Inutile dire che successivamente venne appurato che non furono mai sganciate bombe sulle chiese e che il Padre Amateis, “assassinato sull’altare”, fu rivisto vivo e sereno il giorno successivo alla comparsa dell’articolo, così in salute che addirittura rilasciò un’intervista radiofonica, ma il danno ormai era stato fatto e, in questo caso, i reporter di *Repubblica* non sentirono la necessità di chiedere scusa. Sempre il 3 aprile *La Stampa* pubblicò una vignetta di Forattini che raffigurava Gesù bambino nella mangiatoia il quale, alla vista di un carro armato con il Magen David (la stella di David), si chiedeva: “Non vorranno mica farmi fuori un’altra volta?”. Vignetta particolarmente disgustosa per almeno tre motivi: in primo luogo perché riprendeva l’accu-

¹⁷ http://tempsreel.nouvelobs.com/actualites/medias/20080604.OBS7106/pour_charles_enderlin.html

¹⁸ G. GIANNOTTI, *Israele, verità e pregiudizi*, Genova, De Ferrari, p. 139.

¹⁹ <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/04/03/battaglia-nel-cuore-di-betlemme.html>

sa antisemita di deicidio, in secondo luogo perché presentava Gesù come palestinese, negandone dunque l'ebraicità e, in terzo luogo, perché suggeriva ai lettori che i "colpevoli" erano gli israeliani, mentre gli "innocenti" erano i palestinesi armati nella basilica. Il 6 aprile *Repubblica* riportò l'appello di un frate, Padre Ibrahim Faltas, "Non abbiamo più cibo né acqua... siamo stanchi, rischiamo di non uscire vivi da qui"²⁰. Appello che si ripeterà costantemente nei giorni successivi, dai toni drammatici: "Chiedo agli ebrei di buona volontà di aiutarci e di farci uscire da questa situazione... Noi francescani della basilica della Natività chiediamo agli ebrei stessi che facciano qualcosa, che impediscano questa ingiustizia, che dimostrino che il volto d'Israele non è quello dei cannoni puntati contro un luogo santo... Io non penso che siano tutti cattivi..."²¹. Ma la notizia che si voleva far giungere è che, seppur non tutti cattivi, i cattivi sono comunque gli ebrei: obbiettivo centrato.

L'11 maggio la verità venne finalmente a galla, con un articolo di Lorenzo Cremonesi sul *Corriere della Sera*: alla fine dell'assedio, quando i giornalisti e gli operatori del soccorso poterono entrare, all'interno della basilica c'era ancora abbondanza di cibo, c'era acqua, c'era la corrente elettrica, ma la basilica (anche se non i simboli cristiani) era stata devastata dai palestinesi armati²². Una verità ribadita da Toni Capuozzo alcuni anni dopo: "Io sono stato nella Basilica della Natività durante la crisi del 2002. La realtà era molto diversa da quella raccontata... Nel convento c'erano tutt'altro che colombelle fuggite ma piuttosto palestinesi armati fino ai denti che sparavano dai tetti della chiesa sperando in una reazione dei soldati israeliani. Io me ne rimasi con un profilo molto basso e quella passò come l'assedio della Natività e non come l'occupazione quale effettivamente era... Il giornalista non è debitore di una visione del mondo dove tutti i conti devono tornare: gli israeliani sempre cattivi e i palestinesi sempre innocenti"²³.

Tuttavia l'occupazione della basilica da parte dei miliziani palestinesi fu un grande successo mediatico per la causa palestinese stessa, indipendentemente dalla verità che fu messa a tacere. Per 39 giorni consecutivi, i media di tutto il mondo riportarono quasi esclusivamente propaganda anti-israeliana: nessun quotidiano italiano riportò mai la notizia, ad esempio, delle "40 cariche di esplosivo sistemate dai palestinesi nella Chiesa di Betlemme" e neppure una parola venne spesa per svelare al mondo

²⁰ <http://www.repubblica.it/online/mondo/terrincinquantuno/betle/betle.html>

²¹ L. COEN, "Quei cannoni puntati", *Repubblica*, 12 aprile 2002, p. 3.

²² L. CREMONESI, "Materassi e cibo nella basilica devastata", *Corriere della Sera*, 11 maggio 2002, p. 3; <http://chiesa.espresso.repubblica.it/articolo/7605>

²³ G. GIANNOTTI, *Israele, verità e pregiudizi*, cit., p. 74.

la scritta lasciata sulla basilica dagli stessi terroristi: “Oggi quelli del sabato, domani quelli della domenica”²⁴, una evidente minaccia nei confronti dei cristiani, che pure stavano dalla loro parte. L’Europa, così faziosamente istruita dai media, dichiarò la propria disponibilità ad accogliere 13 tra i più pericolosi terroristi che avevano occupato in armi la basilica.

Non era ancora terminato l’assedio alla Natività che i media riportarono la notizia del “massacro di Jenin”. Appena prima che i palestinesi facessero circolare l’accusa del massacro, le forze israeliane avevano scoperto prove documentali che la guerra palestinese contro Israele era condotta dalla stessa Autorità Palestinese e da Yasser Arafat. Fabbricando la storia del massacro, l’Autorità Palestinese si salvò dalla totale delegittimazione come interlocutore a Washington e in Occidente. Di fatto il 3 aprile 2002 si verificarono combattimenti nel centro di Jenin che provocarono vittime sia tra i palestinesi che tra gli israeliani. Fonti palestinesi presentarono subito l’accaduto come una durissima rappresaglia israeliana che causò duemila morti tra la popolazione civile. Le descrizioni, drammatiche, presentavano i soldati israeliani intenti a impedire il soccorso ai feriti e la città di Jenin praticamente rasa al suolo. Il 7 aprile *Il Sole 24 Ore* pubblicò un pezzo di Tramballi intitolato “Jenin, massacro nel campo profughi”²⁵, il 14 aprile *Repubblica* titolava un articolo di Enrico Franceschini “A Jenin cadaveri ovunque”²⁶ e, sempre il 14 aprile, Lorenzo Cremonesi del *Corriere della Sera* scriveva “Qui è la follia. Sparano su tutto e non si può scappare”²⁷, mentre il 19 aprile, ancora Franceschini, su *Repubblica* titolava “Jenin, vergogna di Israele”²⁸. Di fatto nessuno dei tre giornalisti aveva messo piede a Jenin. Soltanto un mese dopo il rapporto dell’organizzazione internazionale indipendente *Human Right Watch* affermò che, nel campo profughi di Jenin, l’esercito israeliano non aveva compiuto alcun massacro²⁹. C’erano stati violenti combattimenti nel corso dei quali avevano perso la vita 52 palestinesi, 34 dei quali per certo combattenti, e 23 soldati israeliani. Una seconda indagine, voluta dal mondo arabo e svolta da una commissione ONU, produsse lo stesso risultato: nessuna strage di civili a Jenin e nessuna fossa comune³⁰. Ancora una volta la verità

²⁴ *Ivi*, p. 76

²⁵ U. TRAMBALLI, “Jenin, massacro nel campo profughi”, *Il Sole 24Ore*, 7 aprile 2002, p. 5.

²⁶ E. FRANCESCHINI, “A Jenin cadaveri ovunque”, *Repubblica*, 14 aprile 2002, p. 2.

²⁷ http://archivistorico.corriere.it/2002/aprile/12/Tra_gli_abitanti_Jenin_Qui_co_0_0204124032.shtml

²⁸ <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/04/19/jenin-vergogna-di-israele.html>

²⁹ <http://www.hrw.org/legacy/reports/2002/israel3/>

³⁰ <http://news.bbc.co.uk/2/hi/2165272.stm>

era stata stravolta dai media. Ancora una volta l'opinione pubblica era stata strumentalizzata da reportage emotivi e palesemente falsi.

Un falso analogo venne prodotto il 30 luglio 2006 per presentare agli occhi del mondo un altro massacro di civili, questa volta libanesi, ad opera di un bombardiere israeliano a Qana nel Libano meridionale. La stessa persona (libanese? palestinese?) che già in altre occasioni aveva fornito ai media foto molto evocative di bambini feriti, decapitati o mutilati compare, in questa occasione, vestito da soccorritore nell'atto di estrarre dalle macerie di Qana i corpi senza vita di altri bambini. Di fatto le sequenze portano l'ora dello scatto della fotografia, mettendo inequivocabilmente in evidenza che quei cadaveri di bimbi sono stati recuperati in luoghi diversi e in circostanze differenti³¹. Sebbene le analisi dei servizi giornalistici a Qana abbiano chiaramente dimostrato che le Forze di Difesa israeliane non avevano commesso le atrocità di cui furono accusate, i filmati distorti mandati in onda dai media e i resoconti giornalistici hanno reso impossibile la difesa di Israele di fronte al tribunale dell'opinione pubblica. Di fatto il bombardamento a Qana avvenne in tre fasi: tra la mezzanotte e le 7.30 del mattino del 30 luglio. Il primo *strike* colpì alcune strutture lontane 30 metri dalla palazzina in questione, mentre nelle operazioni delle 7.30 del mattino, i punti colpiti distavano 460 metri dal palazzo. Le prime segnalazioni relative alla distruzione del palazzo arrivarono non prima delle 8: tra il primo raid aereo israeliano, quello più vicino, e la distruzione del palazzo trascorsero almeno otto ore. Non è peraltro da escludere che la struttura in questione sia caduta in seguito a un'esplosione avvenuta all'interno, come riferì il generale Amir Eshel. Infatti secondo le testimonianze di un giornalista della Cnn, Ben Wedeman, il tetto del palazzo era intatto, cosa che escluderebbe la tesi dell'attacco mirato da un elicottero e rafforzerebbe quella di un'esplosione interna (infatti si sa che Hizbullah adoperava l'edificio come deposito di esplosivo e munizioni)³². Tuttavia in tutto il mondo i media fecero a gara nel rappresentare Israele come la Germania nazista: i vignettisti si sbizzarrirono³³.

E nonostante il giornalista della CNN, Nic Robertson, abbia recentemente confessato che il suo servizio del 18 luglio 2006 da Beirut fosse stato effettuato interamente da un'agenzia stampa degli Hizbullah³⁴, mentre Christopher Allbritton, corrispondente di *Time Magazine*, abbia affermato che “il

³¹ G. GIANNOTTI, *Israele, verità e pregiudizi*, cit., p. 120

³² <http://web.israelinsider.com/Articles/Diplomacy/8997.htm>; <http://www.cnn.com/2006/WORLD/meast/07/30/mideast.main/index.html>

³³ <http://www.tomgrossmedia.com/MediaMissiles.html>

³⁴ <http://newsbusters.org/node/6552>

Partito di Dio ha una copia del passaporto di ogni giornalista”³⁵, la situazione che emerge – quanto alla ricerca della verità – è desolante. I media ci daranno sempre e soltanto le informazioni che sceglieranno di darci.

Israele, uno stato per ampiezza più piccolo del Piemonte e privo di risorse (pochissima acqua e niente petrolio), è un paese particolarmente complesso, fors’anche contraddittorio, certamente difficile da comprendere, ma del quale i media sembrano avere un’idea particolare, una specifica geosofia: lo Stato ebraico, forse proprio perché tale, viene costantemente rappresentato come l’apoteosi del male. La sua capitale, Gerusalemme, continua a non essere riconosciuta: “l’esercito di Tel Aviv”, “il governo di Tel Aviv” sono le tipiche espressioni adoperate dai media. Il suo governo, quale che sia il Primo Ministro o le scelte effettuate per cercare un’impossibile pace, è sempre criticato. Il suo nome, Israele, viene troppo spesso ritenuto sinonimo di Palestina: toponimo con il quale l’Imperatore Adriano (135 d.C.) cercò di de-ebraizzare la Terra d’Israele (il termine *Palaestina* altro non è che la forma ellenistica di *Philistia* e identifica quel breve tratto meridionale di terra costiera abitata dai Filistei, uno dei tanti popoli del mare di origine greca, ai tempi di Ramsete III: da ciò è ovvio dedurre l’impossibilità di far da questi discendere gli attuali palestinesi, i cui antenati giunsero a Gerusalemme soltanto intorno al VII secolo d. C. dopo la conquista araba).

Persino le sue strategie, uniche al mondo, per l’ottimizzazione dell’uso dell’acqua (irrigazione a goccia, riciclaggio di acque di scarico, istituzione di una scala mobile per il prezzo dell’acqua, pompaggio sostenibile dalle falde) e per il suo incremento (inseminazione delle nuvole, impianti di desalinizzazione di acqua di mare, importazione, estrazione di acqua dalle particelle di aria umida) non sono riconosciute, tanto che Mario Tozzi – senza citare la fonte dei suoi dati – non ha esitato a scrivere che: “Il 75% dell’acqua israeliana serve ad irrigare le pianure di Haifa”³⁶, dimostrando in questo modo anche una scarsa conoscenza geoclimatica dell’area che vede Haifa e la valle di Jezreel con un indice di evapotraspirazione, secondo la formula di Penman, inferiore a 0,75 (zona umida). Difficile dunque credere alla veridicità dei calcoli di Tozzi, soprattutto tenendo presente che – grazie alle innovazioni tecnologiche dell’Istituto Jacob Blaustein per la Ricerca nel Deserto di Sde Boker, in Israele è possibile coltivare, con basso consumo d’acqua, anche nelle zone dell’Aravà (a sud del Mar Morto) con un EPT di 0,03 che sta a indicare una zona iperari-

³⁵ <http://www.tomgrossmedia.com/MediaMissiles.html>

³⁶ M. TOZZI, “Acqua: il petrolio del futuro”, *La Stampa*, 3-9-2007, pp. 1, 7.

da³⁷. In ultimo, ma questo Tozzi non lo poteva sapere, è di recente la notizia dell'entrata in funzione dell'impianto di desalinizzazione di Hedera. Si è così arrivati a circa metà dei progettati 600 milioni di metri cubi previsti per il 2013 (consumo domestico tot. 750 mc). Gli israeliani attualmente ricevono dal rubinetto più acqua desalinizzata che acqua dal lago di Tiberiade. E, per la prima volta, nell'acquedotto nazionale l'acqua scorre da sud verso nord!

Ciò nonostante non tutto è da buttare. In Italia esistono anche espressioni di buon giornalismo, tra questi il lavoro di Claudio Pagliara, attuale corrispondente Rai da Gerusalemme. Proprio a lui abbiamo chiesto se sia possibile cercare, trovare e trasmettere la verità anche parlando d'Israele. La sua risposta, di grande onestà intellettuale, ci ha in qualche modo confortati: "Non credo nel giornalismo-verità: alla verità un giornalista scrupoloso può tendere, mai pensare di raggiungerla. Persino una corte di assise, con altri strumenti, ha difficoltà ad appurare la verità, figuriamoci un'inchiesta giornalistica. Io credo che il giornalista equilibrato debba dichiarare i limiti del suo lavoro, descrivendo in prima persona ciò che vede e riportando sempre le due opposte versioni quando non è testimone diretto di ciò che accade. Si sarebbero evitati così molti clamorosi infortuni giornalistici, dal massacro di Jenin alla strage di Qana. Ciò detto, non credo al giornalista 'oggettivo'. Abbiamo le nostre opinioni e abbiamo il diritto di esporle, basta non pretendere che siano fatti. Infine, è necessario avere una bussola solida per orientarsi. Io quella che mi sono dato è: rispetto per le rivendicazioni nazionali dei contendenti, ma nessuna giustificazione del terrorismo."

"Che cos'è la verità?" chiese Ponzio Pilato all'ebreo Gesù (Giovanni, 18, 38). E Gesù non rispose. Nemmeno noi conosciamo quella risposta, per certo sappiamo però che il rapporto tra le informazioni che su *Eretz Israel* ci vengono fornite dai media e la verità è, salvo rare e lodevoli eccezioni, piuttosto arbitrario.

³⁷ <http://cmsprod.bgu.ac.il/Eng/units/bidr>

LA DIALETTICA TRA VERITÀ E APPARENZA NELL'IMMAGINE-SPETTACOLO

Chiara Simonigh

In sé, l'immagine non è legata né alla verità né alla realtà, è legata all'apparenza, è apparenza. Abbiamo così la sua affiliazione all'illusione del mondo a ricordarci che il reale non è mai sicuro.
J. Baudrillard, *Il patto di lucidità*.

L'“immagine-spettacolo”¹, che domina la cultura contemporanea, e non solo quella massmediatica, e che, come sosteneva Marshall McLuhan, è tra le ragioni prime dell'affermarsi del “villaggio globale”², può anche essere, allo stesso modo, elemento promotore di quell'ideale di “terra-patria”³ teorizzato da Edgar Morin?

Tra le molte riflessioni sollevate da un simile interrogativo posto a proposito del destino culturale e forse anche materiale della nostra epoca, ve n'è una che investe l'essenza dell'immagine-spettacolo stessa e il suo rapporto col referente reale. Si tratta di una riflessione che ha in Jean Baudrillard uno dei più autorevoli interpreti e che, nell'affrontare il problema ontologico e gnoseologico introdotto dall'avvento e dal progressivo affermarsi dell'immagine-spettacolo, investe di conseguenza anche gli effetti culturali derivati dalla diffusione di quest'ultima a livello mondiale⁴.

È noto, infatti, che l'attuale dialettica tra verità e apparenza nell'immagine-spettacolo è in gran parte l'effetto del dominio storico della cultura e dell'estetica occidentali, le quali, unite insieme nel comune segno di

¹ Ho proposto una prima definizione del concetto di immagine-spettacolo in *L'immagine senza referente, “catastrofe” nella complessità estetica*, in “Complessità”, anno II, n. 2, giugno-dicembre 2009. La pubblicazione raccoglie gli atti del convegno Convegno internazionale di studi interdisciplinari *Complessità e strategie della conoscenza* su e con Edgar Morin, organizzato dal Centro Studi di Filosofia della Complessità dell'Università di Messina il 26 e 27 marzo 2009.

² Cfr. M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967.

³ Cfr. E. Morin, *Terra-Patria*, Milano, Cortina, 1994.

⁴ Tra i molti volumi di Jean Baudrillard dedicati a tali temi, cfr. J. Baudrillard, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Milano Cortina, 1996; ID., *Il patto di lucidità*, Milano, Cortina, 2006; ID., *Patafisica e arte del vedere*, Firenze, Giunti, 2006; ID., *Le strategie fatali*, Milano, SE, 2007; ID., *L'agonia del potere*, Milano, Mimesis, 2008; ID., *La scomparsa della realtà*, Bologna, Lupetti, 2009; ID., *Simulacri e impostura*, Milano, PGreco, 2009.

un'astrazione razionalista e realista, hanno via via postulato una sorta di equivalenza paradossale tra la realtà e la sua rappresentazione iconica offerta dai massmedia. In questo modo, mentre, da un lato, tale equivalenza tende a ridurre la realtà alla sua immagine; dall'altro lato, essa svilisce anche la polivalenza e la molteplicità semantiche proprie di tale immagine. Tra gli effetti principali di una simile situazione vi è il sorgere di ciò che definirei come “principio d'indistinzione” che domina il rapporto tra immagine e realtà e tra immagine d'informazione e spettacolare e che, in nome di un presunto realismo, opera sia nella creazione di immagini sia nella loro interpretazione sia infine, e conseguentemente, nell'interpretazione del mondo da esse influenzata o determinata. Ne deriva naturalmente un'uniformità dal potere normativo e totalizzante che – quasi superfluo esplicitarlo – pericolosamente inclina ad usi e abusi strumentali dell'immagine e che determina significative conseguenze negli assetti culturali, con ripercussioni ideologiche, politiche, sociali ed economiche su scala mondiale. D'altronde Nietzsche, in un frammento del 1887, ci aveva avvertiti che “la volontà di verità è una parola che sta per volontà di potenza”⁵.

Oggi, quindi, non sono tanto e solo chiamate in causa le teorie dedicate alle azioni sociali centripete o centrifughe dei mass media quanto piuttosto una convergenza di categorie e metodi che può essere analoga a quella già postulata dalla “filosofia della complessità”⁶ e che sempre più tende a riformulare i termini culturali dei problemi riguardanti le strategie “antropofagiche” e “antropoemiche” a cui si dedicò in origine Claude Lévi-Strauss⁷.

Nonostante sia situato in posizione eccentrica nel panorama culturale degli ultimi decenni o, al contrario, forse proprio grazie a tale collocazione, il pensiero critico di un filosofo come Baudrillard pare aver delineato un percorso improntato all'estetica dell'immagine tecnologica che, per certi aspetti, si avvicina al “metodo della complessità” di Morin⁸ per approdare ad una riconsiderazione di ciò che in uno dei suoi ultimi lavori

⁵ F. NIETZSCHE, *Frammenti postumi 1885-1887*, a cura di G. Colli e M. Montinari, in ID., *Opere complete di Friedrich Nietzsche*, vol. VIII, t. 1, Milano, Adelphi, 1975, p. 86.

⁶ Sulla teoresi riguardante la “filosofia della complessità” di Edgar Morin cfr. tra i molti volumi sul *Metodo*, almeno: E. MORIN, *Il metodo 1. La natura umana*, Milano, Cortina, 2001; ID., *Il metodo 2. La vita della vita*, Milano, Cortina, 2004; ID., *Il metodo 4. Le idee: habitat, vita, organizzazione, usi e costumi*, Milano, Cortina, 2008; ID., *Il metodo 5. L'identità umana*, Milano, Cortina 2002; ID., *Il metodo 6. Etica*, Milano, Cortina, 2008.

⁷ Cfr. C. LÉVI-STRAUSS, *Le strutture elementari della parentela*, Milano, Il Saggiatore, 1972.

⁸ Cfr. E. MORIN, *Per Baudrillard*, in J. BAUDRILLARD, *La scomparsa della realtà*, cit. pp. 7-10.

egli definisce come “gioco dell’antagonismo mondiale”⁹. Vale la pena di riprendere alcuni dei punti di tale percorso che appaiono più pertinenti al tema della dialettica tra verità e apparenza nell’immagine-spettacolo contemporanea, considerata in relazione al rapporto tra culture.

Alcuni presupposti dell’immagine-spettacolo

La volontà di apparenza, d’illusione, d’inganno, di divenire, di cambiamento (d’inganno oggettivo) equivale a qualcosa di più profondo, di più originario, di più metafisico della volontà di verità, di essere, di realtà: questa volontà non è che una forma della volontà d’illusione.

F. Nietzsche, *Il crepuscolo degli idoli*.

La cultura occidentale è la sola, secondo Baudrillard, a non essersi organizzata sulla padronanza simbolica dell’illusione del mondo, su un consapevole e manifesto “inganno oggettivo” nietzschianamente inteso e, proprio per questo, forse, oggi sopravvive peggio di altre¹⁰. Incapace di sopportare la pura apparenza del mondo e di farsene irradiare, la nostra cultura, nella sua estenuazione razionalistica e realistica, ne ha ormai annientato anche la realtà e forse anche il suo principio, ossia quella netta separazione tra reale e immaginario che fonda il rapporto col mondo non solo nel sapere, ma pure nell’immagine che ce ne facciamo. In ciò potremmo rintracciare il legame profondo che unisce cultura ed estetica moderne e contemporanee nel segno di quel nichilismo di cui aveva scritto appunto Nietzsche.

Nell’impossibilità di cogliere contemporaneamente sia l’apparenza sia l’essenza delle cose, la cultura occidentale è costantemente posta dinanzi ad una scelta: o cattura il senso e le apparenze le sfuggono; o il senso le sfugge e le apparenze rimangono intatte – e, sul piano epistemologico, Husserl aveva tra i primi individuato, nella crisi delle scienze europee, un sintomatico esempio di sapere il quale, perso il suo referente reale, ha smarrito anche la sua portata di significazione¹¹. Su un versante che conduce ben oltre l’estetica, Nietzsche aveva anticipato questo destino culturale della modernità – dove l’astrazione, già persa in un gioco di specchi, perde anche sia il reale sia

⁹ Cfr. J. BAUDRILLARD, *L’agonia del potere*, cit. p. 15

¹⁰ Cfr. J. BAUDRILLARD, *Patafisica...*, cit., pp. 22, 23.

¹¹ Cfr. E. HUSSERL, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Milano, Il Saggiatore, 1961.

la sua apparenza –, quando aveva scritto: “Il mondo vero lo abbiamo eliminato: quale mondo è rimasto? Quello apparente, forse?... Ma no! *Col mondo vero abbiamo eliminato anche quello apparente.*”¹²

A trasmutare e confondere ulteriormente i termini di apparenza e realtà sui quali rifletté Nietzsche è intervenuta poi, come sappiamo, ciò che parafrasando Walter Benjamin potremmo definire come “riproducibilità tecnica” dell’immagine¹³, la quale ha contribuito a riformulare il problema ontologico e anche quello gnoseologico.

Dall’avvento della fotografia e del cinema, dalla diffusione di massa della televisione e della telematica, sino ad arrivare alla realtà virtuale, ossia nell’arco di poco più di un secolo, l’Occidente prima e via via anche il resto del mondo hanno intrapreso un inedito corso culturale che ha condotto la filosofia a riprendere i termini con i quali Nietzsche rifletté sul “mondo vero” diventato favola.

Se a trasmutare i fattori è oggi appunto la riproducibilità tecnica, è dunque a partire da essa che, secondo Baudrillard, bisogna ormai porre il problema ontologico e anche quello gnoseologico; è perciò su di essa che occorre interrogarsi: “è l’alternativa micidiale all’illusione del mondo, oppure è semplicemente una gigantesca trasformazione della stessa illusione fondamentale, la sua estrema e sottile peripezia, la sua ultima ipostasi? Ipotesi vertiginosa”¹⁴. Seguendo il corso di questa meditazione – che, per scelta metodologica dell’autore, è fondata sul principio della reversibilità, mentre per opzione stilistica è votata ironicamente all’antitesi iperbolica con funzione provocatoria e critica –, ci si rivela il doppio volto della nostra cultura: da una parte, essa “sta sterminando l’illusione in tutte le sue forme: stiamo in sostanza realizzando il mondo fino ai suoi ultimi confini”¹⁵; ma dall’altra parte, proprio per questo “viviamo in un mondo in cui la suprema funzione del segno è quella di far scomparire la realtà e di mascherare nel contempo questa scomparsa. Oggi l’arte non fa altro. Oggi i media non fanno altro. Ecco perché sono condannati al medesimo destino”¹⁶. Un destino, che, volenti o nolenti, entrambi condividono, paradossalmente, proprio a causa della progressiva svalutazione dell’apparenza stessa nell’epoca moderna e contemporanea: dalla fase aurorale del teatro, a quella solare del cinema, a quella crepuscolare della realtà virtuale sino alla notte del *reality show* televisivo. E un destino, perciò, non

¹² F. NIETZSCHE, *Il crepuscolo degli idoli*, in ID., *Opere*, Milano, Adelphi, 1965, vol. VI, t. 3, p. 75.

¹³ Cfr. W. BENJAMIN, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991.

¹⁴ J. BAUDRILLARD, *Il delitto perfetto*, cit. pp. 8, 9.

¹⁵ J. BAUDRILLARD, *Patafisica...*, cit. p. 21.

¹⁶ J. BAUDRILLARD, *Il delitto perfetto*, cit., pp. 8, 9.

propriamente di tramonto spengleriano, quanto piuttosto di eclisse; ed eclisse che coincide con una rimozione alla quale la cultura occidentale ha affidato, come accade per ogni rimozione, la sua stessa sopravvivenza ed anche la sua propria identità. Oggetto di rimozione culturale è stata quella volontà di apparenza, d'illusione, d'inganno oggettivo che Hegel intendeva come "essenziale all'essenza"¹⁷, che Nietzsche vedeva come "illusione vitale" e che a poco a poco è stata elusa in ogni sua manifestazione e, in *primis*, in quelle per Baudrillard fondamentali: la simulazione dichiarata, consapevole e i suoi simulacri manifesti.

E tuttavia l'elemento rimosso proprio in quanto, come sosteneva Nietzsche, è "profondo", "originario", "metafisico", cioè tale da non poter essere annientato, tacitato e nemmeno neutralizzato nei suoi effetti, è stato soltanto cambiato di segno e convertito perciò nel suo opposto, ossia in volontà di verità e di realtà. Quest'ultima ha generato una specie ibrida di espressioni deteriori e degradate, ossia la *simulazione* dissimulata e i suoi *simulacri occulti*, che, per via del loro gene appunto "originario", "profondo" e perciò inestinguibile e a causa della loro apparente innocuità dovuta al presunto legame con la realtà e la verità, hanno assunto una supremazia totalizzante al punto da strutturare, infine, l'intera organizzazione del sistema di valore occidentale, fondandone, paradossalmente, l'identità culturale.

Questo processo culturale, sviluppatosi lungo il corso della modernità storicamente intesa, giunge forse a pieno compimento appunto nell'epoca della riproducibilità tecnica. Con l'avvento della fotografia e del cinema, infatti, "il reale non è soltanto ciò che può essere riprodotto, ma ciò che è già sempre riprodotto"¹⁸. In tal modo, si affermano per la prima volta nella storia della cultura occidentale, simulacri di secondo grado: "tra di essi la relazione non è più quella di un originale con la sua contraffazione: né analogia, né riflesso, ma l'equivalenza; cosicché infine tutti i segni e i simulacri si scambiano tra di loro senza scambiarsi più con qualcosa di reale"¹⁹. E così, da un lato, la simulazione diviene dissimulata perché l'inevitabile trasfigurazione del reale comunque insita nella nuova

¹⁷ Nella concezione estetica di Hegel, come noto, il problema della verità si pone solo in ragione del valore dell'*apparire*: "La *parvenza* stessa è essenziale all'*essenza*; la verità non sarebbe, se non paresse ed apparisse, se non fosse *per* qualcosa, *per* se stessa tanto quanto per lo spirito in generale. [...] Lungi dall'essere semplice parvenza, ai fenomeni dell'arte è da attribuire, di contro all'effettualità abituale, realtà più alta ed esistenza più vera". G. W. F. HEGEL, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1972, p. 25.

¹⁸ J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1990, pp. 18.

¹⁹ *Ivi*, p. 67.

immagine, viene immediatamente ignorata in virtù di quell'*illusione* di realtà che deriva alla fotografia e al cinema dal loro ontologico legame col referente reale. Dall'altro lato, la produzione e riproduzione di simulacri occulti – ossia di *immagini* che offrono uno *spettacolo* della realtà – si istituisce e si regola attraverso convenzioni drammaturgiche, modelli espressivi e canoni rappresentativi che via via elidono il principio aristotelico di verosimiglianza nel suo stesso fondamento.

“Con il passaggio dal muto al sonoro, e poi al colore, al tridimensionale e all'attuale gamma degli effetti speciali – nota infatti Baudrillard –, l'illusione cinematografica è sparita via via che la performance tecnica si realizzava. Non c'è più vuoto, non c'è più ellissi, non c'è più silenzio. Più ci si avvicina a questa definizione perfetta, a questa perfezione inutile, più si perde la potenza dell'illusione”²⁰. Il concetto hegeliano e anche quello nietzschiano di apparenza vengono sostituiti da una sorta di duplice atto di fede che, mentre rende la realtà “oggettiva”, investe l'immagine realistica di un enorme potere epifanico. Certamente in principio molti sono gli effetti positivi: non solo l'immagine, rispetto al passato, è portata ad una rappresentazione meno ipocrita, meno mistificatoria, meno demagogica; ma spesso diviene anche mezzo di denuncia a vantaggio del progresso civile, sociale e culturale dell'intero mondo – e gran parte della storia iconografica dal Novecento ad oggi si deve ad immagini come quelle di guerre, povertà, soprusi e ingiustizie, ecc., che si sono iscritte nell'immaginario collettivo di generazioni, contribuendo a formarne consapevolezza ed ispirarne ideali e aspirazioni. Più o meno silenziosamente, però, superata la metà del secolo breve, il duplice atto di fede che investe il rapporto tra il pensiero e il reale si traduce a poco a poco in una sorta di imperativo categorico circa la funzione e l'utilizzo delle immagini – sintomatica, da questo punto di vista, è la teoresi di Bazin sul cinema come strumento di “rivelazione della realtà”²¹; e sintomatica è pure la riflessione di McLuhan sul profondo mutamento introdotto dalla televisione nel rapporto col reale.

Proprio la diffusione di massa della televisione interviene nel processo di progressiva “disillusione”²² introducendo una convivenza di immagini

²⁰ J. BAUDRILLARD, *Il delitto perfetto*, cit., p. 36.

²¹ Cfr. A. BAZIN, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999.

²² Su questa particolare accezione del termine “disillusione” cfr. J. BAUDRILLARD, *Estetica della disillusione*, in AA.VV., *Allo specchio*, a cura di V. Valentini, Roma, Lithos, 1998. A testimonianza della convergenza del pensiero di Baudrillard con quello di Morin di cui ho detto in precedenza, potrei riferirmi alla sintomatica definizione che Morin, assai in anticipo sui tempi, offre di questo processo culturale, in *L'esprit du temps* del '62, come di un'autentica “crisi della felicità”. Cfr. E.

di informazione, di finzione, di pubblicità, di reportage, di show, ecc., che corrisponde ad una vera e propria confusione tra realtà e finzione. Via via, l'ormai desueto principio di realtà che sanciva la distinzione netta tra reale e immaginario, retrocede sempre più a vantaggio del già citato principio d'indistinzione, il quale opera un livellamento generalizzato dell'"immagine-spettacolo" all'insegna appunto di una nuova nozione di spettacolo per così dire realistico, valida allo stesso modo per la finzione come per la documentazione della realtà.

Si inaugura in tal modo, come sostenne tra i primi Lyotard, l'epoca dell'iperrealismo, ossia di un'immagine che, nell'intento paradossale d'essere *più reale della realtà stessa*, utilizza la convenzione spettacolare fondata su una forte sollecitazione delle sensazioni come mezzo per restituire allo spettatore un'illusione di realtà sempre più coinvolgente. Il sensazionalismo che ne deriva diviene paradossalmente riprova di una capacità insita nell'immagine-spettacolo di resa e di riappropriazione del reale più intensa, più vera.

È proprio a partire da questo momento, che una nuova idea di realtà comincia, come ha scritto Baudrillard, "a travalicare il proprio principio – appunto il principio di realtà – e ad entrare in un'estensione senza misura e senza regola"²³, che paradossalmente invade anche il regno dell'immaginario collettivo e dell'immaginazione individuale: "è come se il falso risplendesse di tutta la potenza del vero. È come se l'illusione risplendesse di tutta la potenza della verità"²⁴.

Così, nella transizione tra la fase del realismo e quella dell'iperrealismo, il simulacro occulto costituito dall'"immagine-spettacolo" non solo equivale alla realtà; ma per così dire la contamina, la sopravanza, fino a sostituirla. E, se nella prima fase della transizione, compresa fra gli anni Sessanta e i Settanta, l'equivalenza tra immagine e reale si verifica sotto l'istanza etica della liberazione, della denuncia, della trasparenza; nella seconda fase, che inizia con gli anni Ottanta e Novanta e non è ancora conclusa, la medesima equivalenza giunge allo stadio ultimo della sostituzione sotto la pressione economica dell'industria massmediatica e delle sue strategie di mercato. Queste puntano sull'offerta di immagini capaci di "spettacolarizzare" la realtà – anche quella più degradata e persino quella più inviolabile – promettendo emozioni più forti di quelle suscitate

MORIN, *L'industria culturale*, Bologna, Il Mulino, 1963; in part. si veda il capitolo compreso nel *Postscriptum* ed intitolato appunto *La crisi della felicità*.

²³ J. BAUDRILLARD, *Il Patto di lucidità*, cit., p. 12.

²⁴ J. BAUDRILLARD, *Le strategie fatali*, cit., p. 50.

dalla realtà stessa – in genere, sensazioni ed emozioni elementari, istinti primordiali. A poco a poco viene stravolta non solo la tradizionale nozione di spettacolo ma anche quella di realtà. “Nella moltiplicazione delle immagini quello che si è eroso non è tanto la realtà quanto il senso della realtà”, scrive Susan Sontag in *Davanti al dolore degli altri*²⁵. Lungo il progressivo affermarsi dei principi dell’immagine-spettacolo, istinti primordiali ed emozioni elementari sono divenuti, infatti, garanzia di vendita sia dei prodotti mass mediatici al pubblico sia dell’attenzione del pubblico agli investitori pubblicitari che sorreggono l’intero *show business*.

Come ha notato James Hillman, nel grande caos dei contenitori telematici di “immagine-spettacolo”, che si sono in seguito aggiunti a quello televisivo – come ad esempio il web e presto anche il cellulare –, diviene sempre più difficile discernere tra verità e apparenza e individuare discriminanti adeguate rispetto al susseguirsi indistinto, all’indifferenziato *continuum* di *reportage* sulle atrocità belliche e di pubblicità, di *fiction* e di *reality show*, appunto tutte “immagini-spettacolo” allo stesso modo sussunte dai piani di marketing di un unico *show business*. Qui, potremmo dire, l’immagine contemporanea rasenta il “grado zero” di significazione e anche di sentimento. Questa, per Baudrillard²⁶, la vera iconoclastia contemporanea, che ribalta i termini del Concilio di Nicea dell’VIII secolo, istituendo oggi la distruzione delle immagini attraverso i modi e le forme della loro stessa creazione e produzione.

È questo il punto in cui, forse, un’inedita iconoclastia si congiunge a quel nichilismo con cui Nietzsche vedeva inaugurarsi la nuova epoca.

L’avvento della realtà virtuale, che giunge nella fase tarda di quest’epoca, costituisce infine, per Baudrillard, “l’apogeo della de-iconizzazione dell’immagine”²⁷, capace di condurre l’immagine-spettacolo all’estenuazione dell’iperrealismo. Egli considera infatti la realtà virtuale come strumento principe di quella strategia di “Realtà Integrale” che la cultura occidentale segue più o meno tacitamente e consapevolmente da secoli e che l’evoluzione tecnologica estende e concretizza in maniera sempre più inesorabile: è il “perpetrare sul mondo un progetto operativo senza limiti: che tutto divenga reale, che tutto si faccia visibile e trasparente, che tutto si compia”²⁸. La tecnologia contemporanea gli appare, in tal modo, potremmo dire, come la complice non solo della volontà di potenza di cui

²⁵ S. SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2006, p. 35.

²⁶ Cfr. J. BAUDRILLARD, *Estetica della disillusione*, cit.

²⁷ J. BAUDRILLARD, *Estetica della disillusione*, cit., p. 127.

²⁸ J. BAUDRILLARD, *Il patto di lucidità...*, cit., p. 11, anche per la citazione successiva.

scriveva Nietzsche a proposito della volontà di verità, ma anche di una sorta di delirio di onnipotenza che non si contenta più, come accadeva nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'immagine moderna, di fare dell'uomo un iteratore della cosmogonia divina, quanto di cimentarsi "nell'impresa di *realizzare* il mondo, di far sì che esso divenga tecnicamente, integralmente reale".

Un passaggio fondamentale, questo, nella dialettica tra verità e apparenza, e di cui possiamo trovare prefigurazione letteraria in quel racconto di Borges dove il cartografo, sotto le pressanti richieste dell'imperatore di rendere la mappa del suo impero sempre più dettagliata, ampliandone via via la scala di rappresentazione, fu costretto a farne una tanto grande da coincidere infine esattamente con il territorio stesso.

Grande metafora, questa, che può valere anche – quasi superfluo esplicitarlo – per la diffusione mondiale della Realtà Integrale.

Verità e apparenza nell'antagonismo culturale contemporaneo

La cultura politica della società mondiale non ha ancora quella dimensione etica comune che sarebbe necessaria a una globale socializzazione identificante.

J. Habermas, *La costellazione postnazionale*

Anche nella ricerca della verità l'Occidente potrebbe trarre dal resto del mondo un profitto; questa volta non tanto materiale quanto piuttosto culturale.

Il pensiero occidentale potrebbe cominciare col constatare che tutt'oggi "la realtà non è ripartita equamente sulla superficie terrestre, come se ci trovassimo in un mondo oggettivo, uguale per tutti. Ci sono zone, e forse interi continenti, che non hanno ancora visto nascere il reale e il suo principio. [...] Si potrebbe parlare di un indice di realtà, di un tasso di realtà nel pianeta, cartografabile come i tassi di natalità o di inquinamento atmosferico"²⁹.

Seguendo la scia di questa suggestiva metafora sulla cultura con cui Baudrillard parrebbe riprendere il racconto di Borges, l'Occidente potrebbe accorgersi d'aver ormai, per così dire, divorato insieme alla realtà anche il suo principio nell'arco di poco più di un secolo, quasi come se si trattasse di un combustibile minerale o di una qualsiasi altra risorsa naturale.

²⁹ J. BAUDRILLARD, *L'agonia del potere*, cit., p. 32.

La progressiva erosione del principio di realtà è andata di pari passo con il predominio sempre più totale e totalizzante assunto, tra la fine del Novecento e l'inizio del nuovo millennio, da una concezione condivisa di realtà, quella che Baudrillard definisce appunto Realtà Integrale e che pare ormai pervasiva nella cultura della nostra epoca, anche se forse non è ancora divenuta del tutto egemone.

In un mondo pur dominato dalla cosiddetta globalizzazione culturale, infatti, esistono zone franche, interstizi di “infrarealtà”, spazi forse residuali nei quali potrebbe risiedere un’irriducibilità o un’autentica resistenza contro “lo stravolgimento sistematico travestito da convivialità forzata”³⁰ e contro, per così dire, la diffusa mistificazione realistica.

Una simile eterogeneità costituisce d’altronde la naturale contropartita, il necessario complemento della globalizzazione culturale, che è fondata su una frammentazione, su una discriminazione e su un’esclusione dai molteplici gradi d’azione: interna ed esterna, geografica e sociale ed attiva tanto nel cuore dell’Occidente quanto nel resto del mondo³¹.

Allo stesso modo, la Realtà Integrale, che come abbiamo visto è normativa e totalizzante, si basa sull’esclusione, in quanto tende ad essere considerata come espressione del presunto progresso e della presunta superiorità culturale dell’Occidente. In altre parole, la cultura occidentale, in virtù della Realtà Integrale, s’impone ancora una volta rispetto al resto del mondo come l’unica in grado di “dominare” il reale.

In un simile quadro, interamente incentrato sull’esclusione, tendenze centripete e centrifughe coesistono e ovunque sopravvivono spinte di singolarità la cui dissidenza nei confronti della “verità” o della “realtà” occidentali può essere la più poetica o, più spesso, purtroppo, anche la più violenta.

Ciò sembrerebbe dimostrare che la Realtà in effetti non è ancora divenuta del tutto Integrale e che i due universi culturali, quello iperreale e quello per così dire infrareale, solo in apparenza si compenetrano.

Piuttosto essi paiono immersi in una dialettica magmatica la cui incandescenza è costantemente a rischio di esplodere in un conflitto che non è più propriamente solo politico o economico o sociale, ma culturale, metafisico e simbolico nel senso più proprio di questi termini.

³⁰ *Ivi*, p. 33.

³¹ Cfr., tra i molti, Z. BAUMAN, *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Roma-Bari, Laterza, 1999; J. HABERMAS, *La costellazione postnazionale. Mercato globale, nazioni e democrazia*, Milano, Feltrinelli, 1999; G. RITZER, *The Globalization of Nothing*, Thousand Oaks, Pine Forge Press, 2007; Z. BAUMAN, *Modernità e globalizzazione*, a cura di G. Battiston, Roma, Ed. dell’Asino, 2009; J. HABERMAS, *Dall’impressione sensibile all’espressione simbolica*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

L'immagine-spettacolo, nelle sue manifestazioni migliori, ne ha reso conto, ad esempio, con un intensificarsi sintomatico di film che hanno riflettuto sullo scontro culturale, metafisico e simbolico non solo assumendolo come tema, ma anche inaugurando una ricerca di forme espressive, rappresentative e drammaturgiche in cui il conflitto tra gli standard globali e le convenzioni autoctone dell'estetica desse vita ad una sana e proficua dialettica, certo non necessariamente conciliata.

Si tratta di una ricerca condotta in primo luogo da parte di artisti non occidentali e che tuttavia è stata intrapresa con funzione autocritica anche da registi dell'Occidente.

Tra la produzione artistica di questi ultimi, ci limitiamo a segnalare due sole opere che, nella loro esemplarità, marcano altrettante tappe particolarmente significative del processo culturale delineatosi nel corso dell'ultimo decennio: *11/9/2001* promosso dal britannico Ken Loach e *Gran Torino* dello statunitense Clint Eastwood.

Entrambi i film ci appaiono significativi proprio in quanto affrontano il tema della violenza ponendolo in relazione a ciò che Baudrillard definisce come "gioco dell'antagonismo mondiale", ossia appunto quel conflitto culturale, metafisico e simbolico di cui abbiamo parlato.

Il primo è un film in cui la violenza è colta in uno dei suoi momenti di massima intensificazione.

I fatti dell'11 settembre 2001 vengono interpretati da undici degli artisti più importanti del panorama internazionale – Youssef Chaine, Amos Gitai, Aljandro González Iñárritu, Shohei Imamura, Claude Lelouch, Samira Makhmabalf, Mira Nair, Idrissa Ouédraogo, Sean Penn, Danis Tanovic³² – in altrettanti cortometraggi autonomi che compongono complessivamente l'opera facendone una sfida sia alla Realtà Integrale sia alla violenza che ne costituisce allo stesso tempo causa ed effetto.

Il secondo film coglie la violenza nella sua estensione pervasiva e tale da renderla quasi quotidiana, quasi "normale".

Si tratta di una critica e di un'autocritica rivolta al principio di *esclusione* che fonda la cultura globalizzata e quella della Realtà Integrale e che domina non solo nell'immagine-spettacolo, ma attraverso essa anche e soprattutto nella vita appunto degli *esclusi*, ossia coloro che, proprio all'in-

³² Youssef Chaine (Egitto), Amos Gitai (Israele), Aljandro González Iñárritu (Messico), Shohei Imamura (Giappone), Claude Lelouch (Francia), Ken Loach (Regno Unito), Samira Makhmabalf (Iran), Mira Nair (India), Idrissa Ouédraogo (Burkina Faso), Sean Penn (USA), Danis Tanovic (Bosnia Erzegovina).

terno del microcosmo multiculturale dell'Occidente, rispecchiano con la loro violenza, il grande "gioco dell'antagonismo mondiale".

IL PRETE GIANNI ED I KITAN NERI.

UNA NOTA*

Manuel Barbera

La cosiddetta *leggenda del Prete Gianni*¹ è uno dei crocevia culturali tra Oriente ed Occidente più interessanti del Medioevo, vero minestrone ricchissimo di ingredienti e spezie orientali e cucina occidentale.

Solitamente la fase più nota del mito, od almeno quella cui più spesso si fa riferimento, è la *Epistula presbyteris Iohannis Emanuelli Romeon gubernatori*, che tuttavia, come vedremo, non rappresenta la prima creazione della leggenda. Si tratta di un falso mediolatino composto probabilmente prima del 1150~1160 c. e comunque prima del 1177, popolarissimo e volgarizzato in quasi tutte le lingue letterarie dell'Occidente medievale, dall'anglo-normanno al russo e dall'irlandese all'ebraico: cfr. ZAGANELLI 1990, che, oltre a riprodurre i testi mediolatino, anglonormanno e franciano, fornisce una prima bibliografia (per le edizioni delle diverse versioni cfr. pp. 45-49) e CONTE 2001 che, nel commentare la novella seconda del Novellino (ispirata dal nostro personaggio), ben riferisce la bibliografia precedente. Qui il Prete Gianni è già fuso con l'intreccio leggendario delle conquiste indiane di Alessandro Magno (popolarizzate, a partire dal romanzo greco dello Pseudo-Callistene noto nella versione la-

* Questa breve nota è in realtà un *exergon* da un mio più vasto ed inedito lavoro, *Dalla Sogdiana al Liádōng: introduzione storica alla scrittura mancese* (1997), che ne fu estratto nel 1999 per una occasione triestina. Non ne abbiamo tentato un vero aggiornamento, limitandoci appena a pochi ritocchi. Molte, troppe, persone andrebbero a vario titolo ringraziate, vuoi per l'originario progetto, vuoi per il presente estratto; ci basti qui ricordare con gratitudine Maurizio Bagatin, Franco Crevatin, Antoniomarco Gennaro, Lea Glarey, Adriano Miglioranza e Giovanni Sary.

¹ Sul Prete Gianni, oltre a ZAGANELLI 1990 con bibliografia, a GOSMAN 1982 (ed. critica delle versioni francesi ed occitaniche con commento) ed agli studi raccolti in BECKINGHAM 1983 e BECKINGHAM - HAMILTON 1996, cfr. CONTE 2001 per la ricezione nella letteratura italiana delle origini, ULLENDORFF - BECKINGHAM 1982 per gli addentellati ebraici, DE RACHEWILTZ 1972 per i legami con le esplorazioni d'Oriente, e PISTARINO 1961 per le spedizioni portoghesi e la fase africana della leggenda.

tina dell'Arciprete Leone (*recte* Leo archipresbyter Neapolitanus) *Historia de preliis Alexandri Magni* del 951-969 e da numerosi volgarizzamenti medievali come il *Roman d'Alexandre* [sec. XII *exeunte*] di Alexandre de Paris; bibliografia sommaria in ZAGANELLI 1990, p. 38), della predicazione dell'apostolo Tommaso in India (diffusissima grazie agli apocrifi *Atti di Tommaso*) e della reclusione oltre le porte d'Occidente delle ferali "tribù di Gog e Magog" (basata parte sulla elaborazione giovannea, *Apocalisse* 20.8, della storia di Gog re di Magog di *Ezechiele* 38-39, e parte sul problema delle tribù perdute di Israele: cfr. ANDERSON 1932), in cui vengono ulteriormente imbastiti tutti i consueti effetti speciali dell'immaginario medievale, dai bestiari alla geografia fantastica ed all'etnografia bizzarra. Il regno del Prete Gianni vi è ancora collocato in un generico Oriente di fantasia: «in tribus Indiis² dominatur magnificentia nostra, et transit terra nostra ab ulteriore India, in qua corpus sancti Thomae apostoli requiescit, per desertum et progreditur ad solis ortum, et redit per declivum in Babilonem desertam iuxta turrim Babel | Ke es treis Yndes dunt vui oiez / avum partut nostre baillie; / e dure partut nostre seignurie / de cel Ynde que rei me fist / – ou seint Thomas l'apostre gist – / desqu'en la fin de l'Orient»: testo latino, § 12, e versione anglonormanna, vv. 146-151. In questo fantomatico regno, il Prete Gianni avrebbe soggette, tra varie popolazioni fantastiche, anche le amazzoni (da sempre collegate al mito di Alessandro: cfr. bibliografia in ZAGANELLI 1990, p. 211) e le «pessimae generationes» antropofaghe identificate con quelle dell'*Apocalisse*: cfr. §§ 16-17 [interpolazione C]: «nomina quarum sunt haec: Gog et Magog, Amic, Agic, Arenar, Defar, Fontineperi, Conei, Samantae, Agrimandi, Salterei, Armei, Anofragei, Annicefelei, Tasbei, Alanei. Iestas nempe et alias multas generationes Alexander puer magnus, rex Macedonum, conclusit inter altissimos montes in partibus aquilonis»; passo, sia detto per inciso, di cui sarà ben memore nel poema conviviale *Gog e Magog* il Pascoli che, da supremo alessandrino, *poeta doctissimus* qual era, riuscirà a fondere in un unico organismo quasi ogni sfaccettatura del complesso oggetto mitico, financo la *species* numismatica³ di Alessandro: «V'era il Bicorne...»⁴ (III.1).

² Cioè, medievalmente, l'India, il Medioriente e l'Etiopia; la collocazione indiana dell'Etiopia è comunque attestata fin dalla fine del IV secolo in Servio *Georg.* II.16 «Indiam omnem plagam Aethiopiae accepimus»; cfr. CARDONA 1975, p. 526.

³ Risalente probabilmente alla volontà politica di Alessandro (cfr. il racconto tradizionale dell'oracolo dell'oasi di Siwa) di proclamarsi in Egitto come figlio di Ammone (𐤀𐤎𐤍 *imn*, greco *'Αμμων*, probabilmente **Yamānu*), appropriandosi pertanto delle cor-

In realtà il primo fatto storico alla base della leggenda è probabilmente un resoconto leggendario della caduta del sultanato selgiuchide⁵ di Persia nel 1141 ad opera dei Qara Qıtay ('kitan neri' in uiguro). Chi erano costoro?

I kitan⁶ storici nascono da un non ben precisato complesso tribale noto alle fonti cinesi⁷ fin dal IV secolo come abitante la regione dell'alto

na di montone della divinità creatrice (cfr. آئین *imn* 'create': FAULKNER 1962, p. 21) del pantheon egizio. Tale iconografia è, tra l'altro, rinnovata ancora oggi dall'emissione, politicamente discutibile, da parte della Repubblica Greca nel 1992 di 100 dracme col profilo cornuto di Alessandro sul diritto e la legenda ΜΕΓΑΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ / ΒΑΣΥΛΕΥΣ ΜΑΚΕΔΟΝΩΝ.

⁴ Per l'identificazione del *bicorne* con Alessandro Magno non sarà qui il caso di invocare, come fa NAVA 2008 *ad locum*, direttamente il *Corano* XVIII.83-100 *passim* (precisamente: 83, 86, 94 e 98) con il suo ذو القرنين *dū al-qarnayn* 'quello dalle due corna' (personaggio, infatti, tradizionalmente equato ad Alessandro, che pure non è mai menzionato esplicitamente). Le leggende innescate dalla raffigurazione numismatica di cui in nota precedente saranno certo all'origine anche dei passi coranici in questione, ed il poemetto pascoliano discenderà piuttosto dalla discussione indiretta che di quei passi fa GRAF 1882-3, II. p. 524-525, che costituisce, per esplicita testimonianza dello stesso Pascoli, la sua principale fonte diretta. A riprova di ciò la questione monetaria è posta proprio dallo stesso GRAF 1882-3, II. p. 525 in nota, e la manifestazione coranica di Alessandro è, idiosincriticamente, resa come *Zul-Carnein* dal Graf e (appena più parnassianamente) *Zul-Karnein* dal Pascoli (probabilmente partendo da una pronuncia legata, anziché in pausa, *dū l-qarnayn*, con la diffusa frontalizzazione di -a in -ē).

⁵ O meglio saljuqide o dei Saljuqidi: propriamente بنو سَلْجُوق *banū saljuq*.

⁶ «The name kitan seems to go back to the 4th century A.D. when several chieftains of the Yü-wen [WG = PY *Yüwen*: 宇文] branch of the Hsien-pi [WG = PY *Xianbei*: 鲜卑] had names that may have been related to the tribal name Kitan. The Chinese rendering of the name from the 5th century on has consistently been Ch'i-tan [WG = PY *Qidan*: 契丹, MATTHEWS 1947, p. 72 = M551/1]. In the Orkhon inscriptions (732-5) their name appears as Qıtay [propriamente *Qıtay*]» (FRANKE 1990, 402). La breve esposizione storica fornita è basata soprattutto su FRANKE 1990, SABATTINI - SANTANGELO 1986, pp. 438-441, FITZGERALD 1974, pp. 379-381 e MORGAN 1997, pp. 55-58; l'opera di riferimento più vasta è tuttavia WITTFOGEL - JIASHENG 1949. Immotivata mi pare la resa con <kh>, pure assai diffusa, forse dovuta da un lato ad imprecisione della resa diretta del grafema uiguro per la uvulare (correttamente traslitterata <q>), e dall'altro alla confusione creata dalla resa mediata attraverso il cinese, dove il carattere che fu scelto allo scopo, 契, foneticamente comprensibile in Medio Cinese quando valeva *k^hiet^c* (cfr. SCHUESSLER 2007, p. 423) con iniziale velare, non lo è più in mandarino moderno dove ha assunto valore *qi*, con iniziale palatale.

⁷ Data la natura prevalentemente storico-geografica dei termini cinesi qui riferiti, ne diamo di solito la grafia in caratteri non semplificati; per analoghe ragioni accanto al pīnyīn ormai ufficiale diamo anche la trascrizione Wade-Giles, ancora assai diffusa e preferita dagli storici (e più raramente altre, tradizionali, per le medesime ragioni).

fiume Liáo occidentale. La regione consiste nel bacino del ramo occidentale del Liáohé 遼河 (lett. ‘fiume (hé 河) Liáo’), lo Xīliáohé 西遼河 (lett. ‘fiume Liáo occidentale (xī 西)⁸), con i suoi due tributari, il settentrionale Xīlāmùlúnhé 西拉木倫河 (noto anche come Xar Moron He o Siramuren) ed il meridionale Láohāhé 老哈河. Il nome storico di questa zona della Manciuria (Liáodōng 遼東), ora compresa principalmente nella Mongolia interna (內蒙古 *Nèi Měnggǔ* lett. ‘interno della Mongolia’) ed in parte nel Liáoníng 辽宁, era Songmò 宋末 (WG *Sung-mo* = Y *Sung Mwo*); corrisponde alla parte settentrionale della ex-regione del Jehol (熱河 o per esteso 熱河省 PY *rèhéběng* = WG *Jě-hé\o sheng* ‘provincia (省 *shěng*) del fiume (河 *hé*) caldo (熱 *rè*)⁹), che era la «summer retreat of the emperors, north of Peking» (MATHEWS 1947, p. 462b = M3095/23). Da questo spazio antropologico i Kitan emersero quale entità più individuata nel 696 quando si organizzarono in khanato. L’espansione imperiale, con l’evoluzione in senso statale e dinastico del pristino khanato tribale ed elettivo, risale all’inizio del X secolo ed è dovuta all’iniziativa del khan Apaoki (872-926; a volte riportato con mediazione sinica¹⁰ come *A-pao-chi*, tipo Wade-Giles, od *Abaoji*, tipo-pīnyīn), che, assunto il khanato nel 907 e proclamatosi (916) agosto imperatore celeste (天皇帝 *Tiānbuángdì*), costituì l’impero Kitan che nel 947 assunse il nome dinastico cinese di Liáo¹¹ 遼. L’impero Liáo, che «nel periodo di maggiore espansione [...] si estendeva dal Mare del Giappone ai monti Altai, arrivando a Sud fino allo Hebei [河北 *Héběi*]» (SABATTINI - SANTANGELO 1986, p. 439), durò fino al 1124, quando gli jurchen (女真 PY *nǚzhēn* = WG *nü-chên* o 汝真 PY *rǔzhēn* = WG *ru-chên*), stanziati ad est dei kitan e dapprima loro vassalli, dopo essersi conquistata sempre maggiore autonomia, pervennero alla

Sempre per semplicità siamo stati economici nell’indicazione dei toni, che sono stati di norma dati una volta sola (di solito nella trascrizione pinyin), e non bissati altrove.

⁸ Il suo ramo orientale è invece il Dōngliáohé 東遼河.

⁹ In giapponese 熱河 è letto *Nekka*, lett. ‘calore (熱 *netsu*) + fiume (河 *ka*)’, mentre 熱河省 *Nekkasō* è la ‘provincia di Nekka’ (il carattere 省 *shō* indica le suddivisioni provinciali cinesi, non le prefetture giapponesi, invece 県 *ken*). Sono i nomi antichi di quel che oggi in giapponese è detto 承德 *Shōtoku*, nell’attuale 河北省 *Kabokushō* ‘provincia di Kahoku’.

¹⁰ Forme basate sul nome imperiale sinizzato 耶律阿保機 *Yelü* (nome del clan di provenienza) *Abaoji* (nome personale), nome postumo 遼太祖 *Liao Taizu*.

¹¹ Il nome imperiale Liáo, o 大遼 *Dà Liáo* ‘Grande Liao’, segue l’usanza cinese di conferire allo stato / dinastia un nome geografico, nella fattispecie quello del fiume Liáo (遼河 PY *Liáohé*), culla dei kitan (FRANKE 1990, p. 408). La data iniziale dell’impero, invece, oscilla tra il 907 (ascensione di Apaoki al khanato; e.g. MATHEWS 1947, p. 1173) ed il 916 (sua autoproclamazione imperiale; e.g. FRANKE 1990, 401): cfr. FRANKE 1990, p. 408 e SABATTINI - SANTANGELO 1986, p. 439.

completa conquista dell'impero.

L'organizzazione etnica e sociale dei kitan¹² era composita¹³ e complessa anche prima della sua ristrutturazione imperiale: nell'VIII secolo il khanato era incentrato su otto tribù, tra le quali nel IX secolo presero il predominio due clan, uno (耶律 *Yelü* = WG *Yeh-lü* od *I-la*) etnicamente kitan dal quale provenne Apaoki, ed uno (蕭 *Xiāo* = WG *Hsiao*) di estrazione uigura. In epoca imperiale Liáo la società kitan fu sinizzata più consistentemente della parallela tanguta (西夏 *xixià*)¹⁴, tanto che «la dinastia Liao [Liáo] del Kitan – secondo chiosa FITZGERALD 1974, p. 381 – fu sotto ogni rispetto una dinastia cinese, e tale certamente appariva ai popoli forestieri. Il nome Catai [Marco Polo e Matteo Ricci *docent* ...], che i popoli europei diedero dapprima alla Cina, è derivato dalla parola Kitan [Qitan], e i russi ancora oggi usano la variante Kitai [Китаї] per designa-

¹² Della lingua dei kitan, invece, molto si è discusso (cfr. FRANKE 1969 e 1990, pp. 407-408; SINOR 1963, che esamina la bibliografia precedente; e DOERFER 1969, che avanza l'ipotesi che si trattasse di una lingua addirittura non-altaica) ma poco si sa, anche se l'opinione oggi prevalente è che fosse fondamentalmente una varietà di antico mongolo meridionale: di fatto vi convivono fianco a fianco forme con corrispondenti nelle lingue mongole, termini di plausibile origine tungusa, parole di etimologia incondita, ed elementi (soprattutto onomastici) viceversa ben diffusi in ambito turco. Questa situazione certo «reflects to a certain degree the character of the Kitan league as a federation comprising several ethnic and linguistic elements» (FRANKE 1990, p. 407), ma è anche causa delle grandi difficoltà incontrate nella lettura delle due scripte che sono state impiegate per notarla. Entrambe le scripte, nelle fonti cinesi indicate rispettivamente come *grande* e *piccola* (契丹大字 PY *qīdān dàzì* vs. 契丹小字 PY *qīdān xiǎozì*), furono introdotte quasi contemporaneamente, pur in apparenza non condividendo alcun segno. La prima, creata nel 920, è una scrittura logografica modellata sulla cinese, di cui adotta/adatta non pochi segni; la seconda, introdotta dallo studioso kitan 迭剌 PY *Dièlā* dopo il 924~925 è anch'essa modellata sul segnario cinese, ma rispetto alla prima associa ai logogrammi un gran numero di sillabogrammi, sia per i suffissi sia per i temi, ed è attestata tanto in forme calligrafiche quanto corsive (KARA 1996, pp. 230-235). Le scritture kitan sopravvissero alla caduta della dinastia Liáo, anche se non si protrassero molto oltre: il loro uso fu, infatti, ufficialmente soppresso per rescritto imperiale nel 1191 (KARA 1996, p. 231), sotto la dinastia Jin (金 PY *Jīn* = WG *Kin*) degli jurchen. La decifrazione di tutte e due le scripte, s'è detto, è ardua, anche in considerazione del non abbondante numero di testi superstiti, ma notevoli passi avanti sono stati fatti almeno nella lettura della scrittura piccola, cfr. ČINGGELTEI *et alii* 1985.

¹³ Tra le componenti meglio note v'erano almeno kitan, uiguri (in cinese 回紇 PY *Huíhé*) e coreani Parhae (in cinese 渤海 PY *Bóhǎi* = WG *Po-hai*).

¹⁴ In realtà la denominazione 西夏 (PY *xixià* = WH *hsi-hsia*), oggi standard, si impose solo in epoca 元 *Yuan*; «the Tanguts themselves used the Chinese name Da Xia 大夏. In Tangut they used a name which translates unto Chinese as Bai Gao Da Xia Guo 百高大夏國 (Great state of white and high)» (WILKINSON 2000, pp. 865-866).

re la Cina».

La maggioranza dei kitan rimase comunque in Manciuria anche dopo il 1124, dove costituì, a fianco della cinese, la componente etnica straniera più importante del nuovo impero. Ma alcuni kitan si spostarono, invece, ad occidente, in Asia Centrale, fondando il cosiddetto impero Qara Qıtay (1124-1211), ossia dei 'kitan neri'¹⁵, la cui dinastia è conosciuta col titolo cinese di Xīliáo 西遼 (WG *Hsi Liao*, Y *Xyi Lyan*), cioè 'Liáo occidentali'. Gli Xīliáo, infatti, guidati da Yelü¹⁶ Dashi (耶律大石: *Yeb-lü Ta-shih* WG = PY *Yelü Dàxì*), poi imperatore dal 1125-1135¹⁷, giunsero a sostituirsi all'impero kharakhanide; in séguito sconfissero, nella leggendaria battaglia di Qatwan (قطوان)¹⁸ del 1141, anche Sanjar (جنسر), l'ultimo sultano saljuqide di Persia, e si trovarono così a giocare un ruolo fondamentale nella storia iranica e dell'Asia Centrale: cfr. MORGAN 1997, pp. 56-57, FRANKE 1990, pp. 401 e 410-411, SABATTINI - SANTANGELO 1986, p. 440 e WITTFOGEL - JIASHENG 1949, pp. 627-657.

L'impero Qara Qıtay, tra l'altro, costituì una originale sintesi di elementi turco-persiani (ma non ne imitò la forma statale del dispotismo assoluto, tipica mediorientale; il nestorianesimo¹⁹ e l'islam vennero liberamente tollerati, anche se la maggioranza dei kitan rimase buddhista e nessun khaqhan²⁰ adottò mai l'islamismo), di cultura delle steppe (pur conservando

¹⁵ Secondo il noto codice asiatico di corrispondenze tra colori (nella fattispecie nero) e punti cardinali (nella fattispecie ovest); la forma è data in uiguro (la lingua turca che la attesta più anticamente), ma a volte è riferita anche (in un turco un po' astratto e semplificato) come *karakıtan*, alla base anche della resa, secondaria, cinese *halaqidan* 哈喇契丹 'kitan neri'.

¹⁶ *Yelü* è il nome del clan di provenienza, lo stesso di Apaoki.

¹⁷ Noto col titolo postumo 西遼德宗 PY *Xīliáo Dézōng*.

¹⁸ *Qatwān*, secondo la trascrizione al modo arabo più invalsa.

¹⁹ Il fattore nestoriano nella creazione della leggenda del Prete Gianni è probabilmente cruciale. Rinunciamo ad approfondirlo in questa breve nota solo perché, da un lato, non è ancora sufficientemente studiato e, dall'altro, riteniamo che abbisognerebbe di una approfondita indagine monografica, che ci piacerebbe intraprendere in un futuro non troppo lontano. In generale, per una storia del fenomeno nestoriano nel suo complesso bisogna ancora affidarsi a VINE 1937; per la diffusione ad oriente, in aree affatto cinesi, si vedano almeno le testimonianze di LEGGE 1888 (e cfr. SAEKI 1916 poi perfezionato in giapponese nel 1935); per la persistenza, invece, della chiesa nestoriana (di lingua siriana) in Persia sono particolarmente interessanti i resoconti di viaggiatori dell'Ottocento, come PERKINS 1843 o BIRD 1891.

²⁰ O come la carica suprema 'Gran Khan' di un khanato si voglia rendere: in antico turco *çayan* o *qayan* (cfr. GABAIN 1941, 309a), mongolo classico *çayan* e *xalxa xaan* (cfr. LESSING 1960, 906b), jurchen *çayan(ni)ji* (DOERFER 1985, 56), manchu *han* (NORMAN 1978, 124b), cinese 可汗 (PY *kèhán* = WG *k'o-han*: cfr. MATTHEWS 1947, 506 =

l'allevamento nomadico, i qaraqıtay promossero però l'agricoltura stanziale di tradizione persiana), e di civiltà cinese (ma non imposero la propria amministrazione centrale al modo cinese, lasciando invece sostanzialmente intatte le strutture politiche preesistenti; la monetazione era tuttavia di tipo cinese) che «can be described as a separate type of government which may be termed "Central Asian"»: FRANKE 1990, pp. 410-411.

E sono, crediamo, «alcuni racconti rielaborati del conflitto» tra kitan e kharakhanidi e, soprattutto, saljuqidi che, per usare le parole di MORGAN 1997, pp. 56-57 «avevano probabilmente dato origine alla leggenda multiforme e resistente del Prete Gianni, stereotipo di un principe che era allo stesso tempo sovrano cristiano e capo religioso. Si narra che il Prete Gianni fosse stato sollecitato ad aiutare i cristiani torturati in Terra Santa perché considerato il maggiore dei re cristiani d'Oriente; è evidente che l'ottimismo dei cristiani avesse indotto a giudicare qualsiasi sovrano in guerra con i musulmani, come l'imperatore Khitan, un loro potenziale alleato». Già la prima relazione occidentale del fatto, contenuta nel *Chronicon* (1143-1157) di Ottonne di Frisinga (*recte* Otto episcopus Frisingensis, † 1158), attribuisce la vittoria del 1141 contro i «Persarum et Medorum reges fratres» ad un certo «Presbyter Johannes» (per le motivazioni del nome, assai discusse, cfr. ZAGANELLI 1990, p. 202), grande «rex et sacerdos» cristiano nestoriano d'estremo oriente del quale si sarebbe riferito in un'ambasceria armena fatta nel 1145 a papa Eugenio III (cfr. GOSMAN 1983).

Ma la fantastica vicenda non si ferma qui: prima, quando nel 1258 Baghdad e l'ultimo califfato abasside cadrà sotto i colpi dei mongoli di Hülegü, la nuova invasione sarà interpretata come il ritorno del Prete Gianni; poi, quando col progredire dell'esplorazione (soprattutto portoghese) dell'Oriente gli spazi asiatici erano diventati «ormai patrimonio di esperienza diretta, il regno di Gianni si sposta in quelli africani, etiopi più in particolare» (ZAGANELLI 1990, p. 30 e cfr. pp. 30-31 e 42-43): l'Etiopia, d'altra parte, era ben la *terza India* della originaria *Lettera*. Il cerchio si chiude.

Bibliografia.

M3381/102); per storia ed etimologia di questo termine culturalmente fondamentale cfr. lo splendido *Abschnitt* 1160 dei TMEN (DOERFER 1963-1975, III.141-179), cui si aggiunga per l'Occidente MANZELLI 1991, pp. 45-50.

ANDERSON

- 1932 Andrew Runni Anderson, *Alexander's Gate, Gog and Magog, and the Inclosed Nations*, Cambridge (Massachusetts), Medieval Academy of America, 1932 "Monographs of the Medieval Academy of America" 5.

BARTHOLD

- 1968/1900 W. [Василий Владимирович] Barthold [Бартольд], *Turkestan down to the Mongol Invasion*, Third edition with an additional chapter, hitherto unpublished in English, translated [from the Russian] by Mrs. T. Minorsky and edited by C.E. Bosworth, and with further addenda and corrigenda by C.E. Bosworth, London, Luzac, 1968 "E. J. W. Memorial Series" n.s. 5; reprint Taipei, Southern Materials Inc., s.d. [1900₁ (in Russian), 1928₁ (in English, Russian translation 1963), 1958₂ (in English)]

BECKINGHAM

- 1983 C[harles] F[raser] Beckingham, *Between Islam and Christendom: travellers, facts and legends in the Middle Ages and the Renaissance*, London, Variorum Reprints, 1983 "Collected Studies" 175.

BECKINGHAM - HAMILTON

- 1996 *Prester John, the Mongols, and the Ten Lost Tribes*, edited by Charles F[raser] Beckingham and Bernard Hamilton, Aldershot (Hampshire, GB) - Brookfield (Vt.), Variorum, 1996.

BIRD

- 1891 Isabella L. Bird, Mrs. Bishop, *Journeys in Persia and Kurdistan, including a Summer in the Upper Karun Region and a Visit to the Nestorian Rayabs*, 2 volumes, London, John Murray 1891.

CARDONA

- 1975 Giorgio R[aimondo] Cardona, *Indice ragionato di Marco Polo, Milione*. Versione toscana del Trecento. *Edizione critica* a cura di Valeria Bertolucci Pizzorusso Milano, Adelphi Edizioni, 1975 (ristampa, *ibidem*, 1994 "Gli Adelphi" 59), pp. 489-761.

ČINGGELTEI *et alii*

- 1985 清格爾泰、于宝林、陈乃雄、刘凤翥、邢复礼 Qīnggé'ěrtài [Činggeltei] - Liú Fēngzū - Chén Nǎixióng - Yú Bǎolín - Xíng Fùlǐ, 契丹小字研究 *Qìdān xiǎozì yánjiū* [Ricerca sui caratteri piccoli kitan], 北京、中国社会科学出版社 Beijing, Zhōngguó shèhuì chubǎnshè, 1985.

CONTE

- 2001 *Il Novellino*, a cura di Alberto Conte, presentazione di Cesare Segre, Roma, Salerno Editrice, 2001 "I novellieri italiani" 1.

DANIELS - BRIGHT

- 1996 *The World's Writing Systems*, edited by Peter T. Daniels and William Bright, New York - Oxford, Oxford University Press, 1996, Section 18/2, pp. 230-238.

DE RACHEWILTZ

- 1972 Igor De Rachewiltz, *Prester John and Europe's Discovery of East Asia*, Canberra, Australian National University Press, 1972 "George Ernest Morrison lecture in ethnology" 32\1971.

DOERFER

- 1963-1975 Gerhard Doerfer, *Türkische und mongolische Elemente im Neupersischen, unter besonderer Berücksichtigung älterer neupersischer Geschichtsquellen, vor allem der Mongolen- und Timuridenzeit*, Band I. *Mongolische Elemente im Neupersischen*, Band II. *Türkische Elemente im Neupersischen alif bis tā*, Band III. *Türkische Elemente im Neupersischen ġim bis kāf*, Band IV. *Türkische Elemente im Neupersischen (Schluss) und Register zur Gesamtarbeit*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH, risp. 1963, 1965, 1967 e 1975 "Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Veröffentlichungen der orientalischen Kommission" 16-21.
- 1969 Gerhard Doerfer, *Altäische Scholien zu Herbert Franke's Artikel*, in "Zentralasiatische Studien" III (1969) 45-49.
- 1985 Gerhard Doerfer, *Mongolo-Tungusica*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1985 "Tungusica" 3.

FAULKNER

- 1962 Raymond O. Faulkner, *A Concise Dictionary of Middle Egyptian*, Oxford, Vivian Ridler - Oxford University Press, 1962 "Griffith Institute".

FITZGERALD

- 1974 [1961] C[harles] P. Fitzgerald, *La civiltà cinese* [Traduzione italiana di Carlo Cosetti], Torino, Giulio Einaudi Editore, 1974 "Saggi" 523. [Ed. orig. *China. A Short Cultural History*, London, The Cresset Press Ltd, 1935₁, 1950₂, 1961₃].

FRANKE

- 1969 Herbert Franke, *Bemerkungen zu den sprachlichen Verhältnisse im Liao-Reich*, in "Zentralasiatische Studien" III (1969) 7-43.
- 1990 Herbert Franke, *The Forest Peoples of Manchuria: Kitans and Jurchens*, in SINOR 1990, 400-423.

GABAIN

- 1941 A[nnemarie] von Gabain, *Altürkische Grammatik, mit Bibliographie, Lesestücken un Wörterverzeichnis, auch neutürkisch*, Leipzig, Otto

Harrassowitz, 1941 “*Janua Linguarum Orientalium*” 23.

GOSMAN

1982 *La lettre du Prêtre Jean: les versions en ancien français et en ancien occitan. Textes et commentaires.* Édition d’après les manuscrits connus par Martin Gosman, Groningen, Bouma’s Boekhuis, 1982 “*Mediaevalia Groningana*” 1982.

1983 M[artin] Gosman, *Otton de Freising et le Prêtre Jean*, in “*Revue belge de philologie et d’histoire*” LXI (1983) 270-285.

GRAF

1882-3 Arturo Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*, Torino, Loescher, vol. I, 1882; vol. II. *Con un’appendice sulla leggenda di Gog e Magog*, 1883.

KARA

1996 Kara Györgyi, *Kitan and Jurchin*, in DANIEL - BRIGHT 1996, Section 18/2, pp. 230-238.

LESSING

1960/82 Ferdinand D. Lessing (General Editor), *Mongolian-English Dictionary*, compiled by Mattai Haltod, John Gombojab Hangin, Serge Kassatkin and Ferdinand D. Lessing, Corrected Reprint, Bloomington (Ind.), The Mongolia Society Inc., 1982 [Edizione originale: Berkeley & Los Angeles - London, University of California Press - Cambridge University Press, 1960₁].

MANZELLI

1991 Gianguido Manzelli, *Dal Fiume Giallo al Ponto: termini politici di origine cinese nel lessico ungherese*, in “*Ponto-Baltica*” IV (1991) 41-87.

MATHEWS

1947 R[obert] H[enry] Mathews, *A Chinese - English Dictionary compiled for the China Inland Mission.* Revised English edition with revised English index, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1947 [Shanghai, China Inland Mission and Presbyterian Mission Press, 1931₁. Reprint: Táipěi, 1975¹³].

MORGAN

1997 David Morgan, *Breve storia dei mongoli.* Traduzione di Barbara Massari, Milano, Mondadori, 1997 “*Oscar Storia*” 122. [Titolo originale *The Mongols*, Oxford - Cambridge (Mass.), Blackwell Publishers, 1990 [1986₁] “*Peoples of Europe*”].

NAVA 2008 → PASCOLI 1905/2008

NORMAN

1978 Jerry Norman, *A Concise Manchu-English Lexicon*, Seattle -

London, University of Washington Press, 1978.

PASCOLI

1905/2008 Giovanni Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di Giuseppe Nava, Torino, Einaudi, 2008 “Nuova raccolta di classici italiani annotati” 21. [1905₁].

PERKINS

1843 Rev. Justin Perkins, *A Residence of Eight Years in Persia, among the Nestorian Christians; with Notices of the Muhammedans*, Andover, Allen, Morrill & Wardwell, 1843.

PISTARINO

1961 G[eo] Pistarino, *I portoghesi verso l’ “Asia” del Prete Gianni*, in “Studi Medievali” (1961) 75-137.

SABATTINI - SANTANGELO

1986 Mario Sabattini - Paolo Santangelo, *Storia della Cina dalle origini alla fondazione della repubblica*, Roma - Bari, Editori Laterza, 1986 “Collezione storica”.

SAEKI

1916 P[eter] Y[oshiro 好郎] Saeki [佐伯], *The Nestorian Monument in China*, with an *Introductory Note* by Lord William Gascoyne-Cecil and a *Preface* by the Rev. Professor A. H. Sayce, London - New York & Toronto, Society for Promoting Christian Knowledge - The Macmillan Co., 1916 [1928²].

1935 佐伯好郎、景教の研究、東京、東方文化学院東京研究所、発売所文求堂書店、昭和 10 = Saeki Yoshirō, *Keikyō no kenkyū*, Tōkyō, Tōhō Bunka Gakuin Tōkyō Kenkyūjo, Hatsubaijo Bunkiyūdō Shoten, Shōwa 10 [1935]; 東京、名著普及会、昭和 53 再録 = Tōkyō, Meicho Fukyūkai, Shōwa 53 [1978] sairoku.

SCHUESSLER

2007 Axel Schuessler, *ABC Etymological Dictionary of Old Chinese*, Honolulu, University of Hawai‘i Press, 2007.

SINOR

1963 Denis Sinor, *Introduction à l’étude de l’Eurasie Central*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1963.

1971 Denis Sinor, *Inner Asia: History, Civilization, Languages. A syllabus*. 2nd revised edition, Bloomington, Indiana University, 1971₂ [1969₁] «Indiana University publications. Uralic and Altaic series» 96.

1990 *The Cambridge History of Early Inner Asia* edited by Denis Sinor, Taipei, SMC Publishing Inc. = Cambridge (Cambridgeshire) - New York - Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

ULLENDORFF - BECKINGHAM

1982 Edgar Ullendorff - C[harles] F[raser] Beckingham, *The Hebrew Letters of Prester John*, London - New York, Oxford University Press, 1982.

VINE

1937 Aubrey R. Vine, *The Nestorian Churches. A Concise History of Nestorian Christianity in Asia from the Persian Schism to the Modern Assyrians*, London, Independent Press LTD, 1937.

WILKINSON

2000 Endymion Wilkinson, *Chinese History. A Manual, Revised and Enlarged*, Cambridge (Mass.) - London, Harvard University Asia Centre - Harvard-Yenching Institute - Harvard University Press, 2000 [1998₁].

WITTFOGEL - JIASHENG

1949 K[arl] A[ugust] Wittfogel - Fêng Chia-shêng [馮家昇Feng Jiasheng], *History of Chinese Society: Liao (907-1125)*, Philadelphia - New York, American Philosophical Society - Macmillan Co., 1949 "Transactions of the American Philosophical Society" n.s. 36.

ZAGANELLI

1990 *La lettera del Prete Gianni*, a cura di Gioia Zaganelli, Parma, Pratiche Editrice, 1992² [1990₁] "Biblioteca medievale" 13.

MONTABONE E LA VERITÀ:
UNA FOTOGRAFIA
TRA UMBERTO DI SAVOIA E FRIEDRICH NIETZSCHE

Piergiorgio Dragone

Il tema proposto quest'anno – *La ricerca della verità* – mi ha fatto tornare in mente la frase che chiudeva un curioso articolo di mio padre, Angelo Dragone, apparso su “La Stampa” del 5 giugno 1988: “Sono soltanto gli storici a sapere che ogni strada va umilmente battuta per avvicinarsi alla verità, senza trascurare mai il minimo indizio”.

Pubblicato a pagina 10 nell'edizione nazionale del giornale, fra le notizie che riguardavano l'*Interno*, l'articolo era il “pezzo d'apertura” ed aveva un titolo a cinque colonne: *Così Nietzsche diventò re*.

Un titolo ad effetto, che – come spesso accade – ribaltava la realtà del fatto. Più adeguato e corretto, invece, l'occhiello che diceva: *Umberto I scambiato per il grande filosofo in una foto del 1870*; anche questo, però, come vedremo, non era del tutto esatto e preciso.

In sostanza, in quell'articolo si dava notizia di un errore accaduto a proposito di una fotografia che ritraeva Umberto di Savoia e nella quale invece molti avevano creduto che fosse raffigurato il filosofo tedesco.

Uno sconcertante scambio di persona; un increscioso abbaglio, un incredibile “incidente di percorso” che aveva poi finito per allargarsi coinvolgendo studiosi, intellettuali e un vasto settore di pubblico – e dunque una notevole quantità di persone – che mentre visitavano mostre, partecipavano ad iniziative culturali, sfogliavano cataloghi, erano del tutto convinti di vedere ed osservare il volto di Nietzsche mentre si trattava di tutt'altro personaggio.

Un errore davvero clamoroso, perché Umberto era una figura più che nota ed era difficile immaginare che non solo non venisse riconosciuto ma che lo si potesse scambiare per qualcun altro; anche se va detto che non è certo l'unico caso di questo genere che sia capitato. In questo mio intervento tenterò di chiarire cos'era successo e darò conto di come nel tempo avessi già avuto modo di occuparmi di Luigi Montabone, l'autore

della fotografia, e di come ho poi cercato di approfondire i nodi che erano stati alla base dell'equivoco da cui era nato questo specifico episodio, accennando una serie di considerazioni in proposito.

Già nel corso degli Anni Settanta, mentre si andava allargando l'interesse per la fotografia contemporanea, si assisteva al parallelo fenomeno dell'infittirsi degli approfondimenti sulla fotografia storica. Si aggiungevano nuovi studi sulla storia della fotografia, dopo quelli pionieristici apparsi negli Anni Sessanta, e si iniziavano ad organizzare significative mostre su momenti della fotografia ottocentesca e su alcune figure di fotografi che erano allora considerati di spicco. Montabone non era però fra questi: quando, nel 1977, si tenne alla Galleria d'arte moderna di Torino la mostra *Fotografi del Piemonte (1852-1899)*, con saggi in catalogo di Giorgio Avigdor, Maria Adriana Prolo e Rosanna Maggio Serra, apparato documentario di Claudia Cassio – che è considerata una tappa fondamentale nella ri-considerazione storiografica sulla fotografia dell'Ottocento – Montabone non era nemmeno tra i ventisette fotografi presi in considerazione, probabilmente anche perché il tema scelto per l'esposizione delle duecento stampe originali era il paesaggio e la veduta urbana.

Tre anni dopo, invece, quando appare l'importante volume *Fotografi ritrattisti nel Piemonte dell'800*, di cui è autrice la stessa Claudia Cassio, a Montabone è riservata la parte di maggiore spicco (quindici pagine, mentre degli ottantacinque fotografi considerati tre soli hanno fra le dieci e le dodici pagine e altri tre nove pagine) e della sua "Fotografia Reale" si dice che "per notorietà compete solo con le coeve ditte di Le Lieure e Schemboche".

Si può dire che è con l'uscita di questo libro che Luigi Montabone torna ad essere un protagonista. Stampato ad Aosta nel novembre 1980 da Musumeci, in una edizione che riservava parte della tiratura per la Cassa di Risparmio di Torino, il volume si apre con due saggi introduttivi di Romano Fea e Anna Bondi ed è basato sull'importante collezione di Sergio Chiambaretta il quale vi figura quale autore della "ricerca fotografica". Una collezione che comprende stampe, negativi, apparecchi fotografici e diversi materiali che l'appassionato collezionista aveva trovato nel tempo, spesso rilevando interi fondi di studi fotografici che erano stati chiusi, compreso quello dell'ultimo successore torinese di Luigi Montabone. Grazie ai materiali che fanno parte della raccolta e alle accurate ricerche d'archivio allora compiute da Claudia Cassio, la figura di Montabone poté così riprendere piena nitidezza storica e il rilievo che meritava.

La vicenda dello stabilimento fotografico aperto a Torino da Luigi Montabone nel 1860, in via della Rocca 47, è segnata da un notevole

quanto rapido successo. Si impone subito come autore di ritratti, affermandosi nell'ambiente dell'aristocrazia e della corte sabauda. Acquista poi ampia notorietà grazie alla partecipazione, nel 1862, alla spedizione diplomatica italiana in Persia: i giornali ne parlano molto. Montabone entra là in contatto con il celebre fotografo napoletano Luigi Pesce, che si era trasferito a Teheran sin dal 1848, e torna dalla missione portando con sé una ricca messe di foto. Sono immagini sulle quali costruirà, nel tempo, una sua fama di respiro internazionale: il grande ritratto del re di Persia ma anche le numerose vedute eseguite durante il viaggio verranno da lui esposte più volte, ottenendo fra l'altro nel 1867 una menzione onorevole all'Esposizione Internazionale di Parigi e un grande successo di critica all'Esposizione Nazionale di Torino del 1868. Per intanto, però, comincia subito a fregiare le sue stampe con il simbolo del leone di Giuda e la scritta "Persia", così come si attribuisce – dopo aver realizzato un album con ventiquattro fotografie su una battuta di caccia al camoscio in Valle d'Aosta del re Vittorio Emanuele II – il titolo di "Fotografo di S.M.". La ditta Montabone che, all'inizio, aveva la dicitura di "Fotografia Artistica" viene perciò presto ribattezzata "Fotografia Reale", grazie al fatto che ad essa si rivolgono sovente numerosi membri di casa Savoia, nelle più diverse circostanze; anno dopo anno, con regolarità, Montabone realizza fotografie dei duchi d'Aosta e dei duchi di Genova, ma non mancano altri scatti del re e del principe ereditario Umberto; nel 1869 ci sarà un fotomontaggio che ritrae la famiglia reale al completo e che godrà di grande notorietà e diffusione.

Fra il 1865 e il 1870 l'affermazione professionale di Montabone è davvero notevole. Ci sono sue fotografie dei carnevali torinesi, con molti ritratti in costume, da quelli con le tradizionali maschere torinesi, compresa quella di Gianduia che presenta al pubblico i ritratti di Umberto e della fidanzata Margherita (si sposano a Torino il 22 aprile 1868) al celebre grande ballo in costume a Palazzo Cisterna, preceduto da sfilate in corteo per la città, organizzato nel 1870 dai duchi d'Aosta che alla fine di quello stesso anno lasceranno Torino per diventare i re di Spagna, sino all'abdicazione di Amedeo tre anni dopo.

Non è poco significativo il fatto che la Società Promotrice delle Belle Arti – che ogni anno realizzava per i propri soci un Album a ricordo dell'esposizione, con alcune immagini incise che riproducevano i dipinti di maggior rilevanza – abbia invece deciso di utilizzare nel 1865 la tecnica della fotografia per le riproduzioni, e che si sia rivolta a Montabone: ci

sono quindi cinque sue stampe fotografiche nell'Album del 1865, due in quello del 1866, e quattro in quello del 1868.

A partire dal 1870, come molti colleghi di fama, Montabone apre diverse succursali in varie città: a Milano è in piazza Durini 7, a Firenze in via dei Banchi 3; a Roma ne ha addirittura tre, in piazza di Spagna, in via Condotti e in via Nazionale. Nel 1872, per le sue benemeritenze in ambito fotografico, è nominato Cavaliere d'Italia. Nel 1874 Montabone risulta autore di un'altra serie di fotografie di interesse artistico, realizzando un album che raccoglie le riproduzioni delle opere d'arte antica che partecipavano all'Esposizione Nazionale di Milano. In quello stesso anno, lo stabilimento torinese si trasferisce dalla storica sede di via della Rocca in quella di piazza San Carlo, sotto la nuova Galleria Natta, dove Montabone lavora sino alla morte nel 1877.

La sua scomparsa non determina però quella della "Fotografia Reale", anzi: dato che il suo successore a Torino, Bertelli, è titolare di studi fotografici a Genova e Napoli, anche in queste città si allarga la fama e la notorietà del nome "Montabone", che continua ad essere utilizzato insieme al marchio "Fotografia Reale". Altrettanto accade con i successori degli altri studi di Montabone nelle diverse città italiane, per cui – seppur associato ai nomi di altri fotografi e direttori di stabilimenti fotografici – il suo nome continua ad esistere e ad acquistare ulteriore prestigio ogni volta che una delle varie ditte "Montabone" ottiene riconoscimenti e vince premi nelle esposizioni che si susseguono sino a Novecento inoltrato; ciò accade soprattutto nel 1911, in occasione delle numerose manifestazioni organizzate nella ricorrenza del cinquantenario dell'Unità.

Per un certo verso, si può dire che il consolidamento della fama del nome "Montabone" è dovuto alla lunga e diffusa attività dei suoi numerosi successori in misura pari se non persino più ampia di quella che il fotografo aveva saputo conquistarsi in vita.

Per quanto riguarda la sede torinese, nel 1889 c'era stata una seconda fase di successione, quando Rovere inizia ad essere attivo nella sede della Galleria Natta, e l'anno dopo subentra a Bertelli anche nello studio che questi aveva in corso Vinzaglio 23, trasferendo poi la sede – insieme alle "negative dal 1860", come risulta da una pubblicità dell'epoca – in piazza Castello 25. A Rovere subentra poi, già nel 1892, Adolfo Majoni; e più tardi la "Fotografia Reale" di Montabone passerà a Riccardo Scoffone, che era nipote del primo titolare.

Dopo la scomparsa di Scoffone, nel 1965, la vedova di quest'ultimo deciderà poi di vendere – siamo ormai negli Anni Settanta – diverse mac-

chine fotografiche e ciò che restava dell'archivio a Sergio Chiambaretta; il fotografo era stato docente di Fotografia artistica all'Istituto Tecnico Industriale "Bodoni", e tra i suoi allievi c'era stato anche Chiambaretta che aveva così avuto modo di conoscerlo e di entrare in rapporto con lui.

Nel giugno 1980 si era tenuta a Torino, in Palazzo Cisterna, una mostra dedicata a un gruppo di acquerelli realizzati nel 1870, intitolata *La Città di Torino a Maria Vittoria della Cisterna e Amedeo di Savoia*, che avevo curato con mio padre. Nel catalogo, per illustrare il contesto storico e dinastico in cui si collocavano i dipinti, avevamo pubblicato – oltre a un albero genealogico dei Savoia – una fotografia di gruppo dei Reali: era il celebre e già ricordato fotomontaggio realizzato nel 1869 da Montabone; ma, in quella circostanza, pur indicando la data corretta – che risultava dalla fonte da cui avevamo tratto l'immagine¹ – lo avevamo dato come di autore anonimo, come del resto c'era scritto nel libro di De Luca. La "fortuna" di quella fotografia, in termini di diffusione, era attestata dal fatto stesso che fosse stata riprodotta ad inizio secolo in un volume uscito in Argentina; ma si era nel frattempo persa per strada la corretta indicazione di chi fosse stato il suo autore. Né io né mio padre eravamo stati in grado di riconoscervi un lavoro di Montabone, del quale peraltro in quel momento sapevamo davvero molto poco, forse non tanto più del nome. Come ho già detto, all'epoca su di lui permaneva un fitto velo di oblio, e solo a fine 1980 – con la pubblicazione dei *Fotografi ritrattisti nel Piemonte dell'800* di Claudia Cassio – Montabone sarebbe tornato alla ribalta. Vedendo poi questo libro non solo scoprimmo che vi era riprodotto il fotomontaggio, e che quindi esso andava restituito a Montabone²,

¹ P. De Luca, *I Liberatori – Visioni e figure del Risorgimento*. Dono del giornale "La Patria degli Italiani", Buenos Aires, 1908.

² Non siamo stati gli unici a incorrere in quell'omissione. Anche Ando Gilardi, che inserisce la foto tra le immagini a corredo del suo saggio in *Illustrazione Fotografica*, vol. 9**, *Storia dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1981, omette di indicarla come di Montabone. Per di più, la didascalia dell'immagine recita: "Gruppo di famiglia dei reali nel 1869; da sinistra: in piedi, Maria Vittoria, il principe Napoleone, un giovane non identificato, il duca di Genova, Margherita di Savoia e Luigi di Portogallo; seduti, Clotilde, Umberto di Savoia, Elisabetta di Genova e Maria Pia di Portogallo. Le teste sono autentiche, mentre per i corpi posarono delle comparse del teatro reale di Torino adeguatamente vestite". Peccato, però, che il lettore veda nell'immagine dodici personaggi, sei in piedi e sei seduti: di quelli seduti, la didascalia "salta" infatti il re Vittorio Emanuele II e il suo maschio secondogenito, Amedeo di Savoia. Ci sono poi altri errori, sempre nella didascalia, relativi ai personaggi in piedi: è davvero paradossale che si sia accettato di indicare come "giovane non identificato" un membro della famiglia reale, che consisteva in una sola dozzina di persone; in realtà si trattava del giovane Tommaso Alberto duca di Genova, che all'epoca della foto era un quindicenne; mentre quello accanto a lui non era il duca di Genova, ma il principe Eugenio Emanuele di Carignano, ritratto all'età di cinquantatré anni. Ci sarebbe molto altro da dire su questo

ma mi fu possibile constatare che varie fotografie di Amedeo d'Aosta in uniforme e in costume dovevano essere state utilizzate come fonti iconografiche per realizzare alcuni degli acquerelli che avevamo esposto. Cercai quindi Chiambaretta e mi recai ad esaminare il suo archivio, riuscendo così ad andare assai più a fondo nella ricerca su quell'argomento³. Ho perciò avuto modo di conoscere meglio Montabone e la sua attività di fotografo, di comprendere le peculiarità e le caratteristiche del suo modo di lavorare, interessante in particolare per le tecniche di ritocco che aveva adottato, utilizzandole e affinandole in maniera davvero notevole.

Ma torniamo alla “nostra” fotografia e alle circostanze in cui giunse ad assumere l'attribuzione a Nietzsche.

Nell'ambito del crescente interesse generale per la fotografia, accadde che a Torino venne progettato un ciclo di mostre che furono allestite alla Mole Antonelliana, sotto la direzione di Daniela Palazzoli che le curò quasi tutte. Palazzoli era già stata curatrice, nel 1973, dell'esposizione *Combatimento per un'immagine* presso la Galleria d'arte moderna di Torino, cui era arriso un grande successo. Questa nuova serie era stata voluta dall'Associazione Amici Torinesi dell'Arte Contemporanea e dall'Assessorato per la Cultura della Città di Torino. Intitolate *la fotografia vista da...*, iniziarono nel 1985 con Alberto Arbasino che presentò *I viaggi perduti*; seguì nel 1987 Leonardo Sciascia con *Ignoto a me stesso. Ritratti di scrittori da Edgar Allan Poe a Jorge Luis Borges*; nel 1988 fu quindi la volta di Furio Colombo (*Occhio testimone. World Press Photo: trent'anni di storia*, curata da Robert Pledge con Anne Römer e Aaron Schindler) e infine, nel 1989, di Josif Brodskij (*L'altra ego dei poeti da Baudelaire a Pasolini*).

In sostanza il ciclo di rassegne procedeva come a tappe, toccando temi che corrispondono a “generi” della fotografia: la veduta e il paesaggio, attraverso il filtro del ricordo di viaggio e del viaggio sognato; il ritratto, come forma di interrogativo sull'identità profonda e l'apparenza esteriore, all'insegna dell'ambiguità insita nella fotografia e nel suo essere strumento di rivelazione ma sovente di interpretazione e di manipolazione, se non di vera e propria fantastica invenzione; il fotogiornalismo e l'immagine di *reportage*; poi ancora il ritratto, ma nella versione del doppio ri-

assai interessante fotomontaggio di Montabone, ma ci allontaneremmo troppo dal nostro argomento principale che riguarda la fotografia di Umberto di Savoia “scambiato” per Nietzsche.

³ Ho poi dato conto degli approfondimenti e dei risultati di altre mie successive ricerche sul medesimo tema in *L'album degli acquerelli per Maria Vittoria della Cisterna*, in P. Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1865-1895*, Torino, Banca CRT Cassa di Risparmio di Torino, 2000, pp. 114-123.

tratto, dove la coppia è quella formata dal poeta e dalla sua musa, osservando così l'io dello scrittore accompagnato dal suo *alter ego*, maschile o femminile che sia.

In vista della mostra, il compito della Palazzoli, da storica della fotografia, era quello di esplorare archivi fondi museali e di agenzie in giro per il mondo per trarne un ampio insieme di immagini, alcune già celebri altre poco conosciute e molte del tutto inedite, da sottoporre poi allo scrittore di turno perché ne ricavasse le sue considerazioni. Per l'esposizione *Ignoto a me stesso* – titolo ricalcato su un verso di Paul Valéry – fece una ricerca che la portò a viaggiare per oltre trentamila chilometri in Europa e negli Stati Uniti: qui, oltre alla National Portrait Gallery dello Smithsonian a Washington e all'International Museum of Photography della George Eastman House a Rochester, Palazzoli esaminò diversi altri fondi, tra i quali quello della Gernsheim Collection della University of Texas at Austin⁴; e lì trovò la fotografia di cui parliamo.

Il prestigio dell'istituzione e l'autorevolezza di cui godeva come storico della fotografia Helmut Gernsheim⁵ rendevano quasi impossibile po-

⁴ Sono molto grato a David Coleman e a Linda Briscoe Myers – rispettivamente Curator of Photography e Assistant Curator of Photography presso l'Harry Ransom Center della University of Texas at Austin che conserva la Gernsheim Collection – per aver risposto con grande cortesia alle domande che avevo loro poste circa la fotografia in questione, per approfondirne la storia e l'origine, durante l'ulteriore fase di ricerca finalizzata alla stesura di questo mio saggio.

⁵ Nato a Monaco, in Germania, nel 1913, Gernsheim studiò storia dell'arte all'Università di Monaco e iniziò a fotografare nel 1934. Si diplomò, dopo due anni di studio, presso la scuola statale di fotografia di Monaco. Partecipò, con sue fotografie, all'esposizione internazionale di Parigi del 1937, lo stesso anno in cui emigrò in Inghilterra.

Lì si stabilì a Londra e si fece conoscere come fotografo allestendo una mostra a Mayfair.

Durante la guerra mondiale Gernsheim lavorò come fotografo per l'Istituto Warburg dell'Università di Londra, e intraprese un'indagine fotografica completa degli edifici più importanti nell'area di Londra per il National Buildings Record. Allestì mostre di sue fotografie di architettura e di scultura al Courtauld Institute of Art e al Churchill Club. Nell'esposizione del National Buildings Record che si tenne nel 1944 presso la National Gallery le sue fotografie rappresentarono il più consistente contributo di un singolo autore in quella rassegna.

Durante la guerra Gernsheim sposò Alison Eames, che avrebbe avuto un importante ruolo di collaborazione al suo successivo lavoro di storico della fotografia fino alla sua morte nel 1969. Alla fine della guerra Gernsheim incontrò infatti lo storico della fotografia americano Beaumont Newhall che fu determinante nell'accendere in lui l'entusiasmo per la ricerca storica in questo ambito e nello spingerlo a diventare un grande collezionista di fotografia. Nei decenni successivi la sua raccolta crebbe in maniera molto significativa, avendo un punto di forza assoluta nelle immagini che seppe riscoprire e che erano state eseguite dal 1826 da Joseph Nicéphore Niépce. Come storico della fotografia pubblicò oltre venti volumi e più di duecento articoli. Tra i suoi maggiori contributi vanno ricordati almeno H. e A. Gernsheim, *The History of Photography from the Earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1914*, Oxford, Oxford University Press, 1955; H. e A. Gernsheim, *A Concise History of Photography*, London – New York, Thames & Hudson, 1965 [trad. it. *Storia della fotografia*, Milano, Frassinelli, 1966]; H. Gernsheim, *Storia della*

ter dubitare che la didascalia della fotografia contenesse inesattezze o, peggio, errori. Nessuno, allora, pensò neppure lontanamente che quel signore dai folti baffoni, con lo sguardo un po' spiritato, e il grande fiocco della cravatta a *papillon* sotto l'alto colletto rigido, dalle punte aperte, non fosse Friedrich Nietzsche, così come risultava presso la collezione cui l'immagine apparteneva.

La foto entrò quindi a far parte del gruppo selezionato per la mostra, per rappresentare la figura del filosofo tedesco e mostrare così l'aspetto del suo volto.

“Ignoto a me stesso, ignaro dei miei lineamenti” recitava quel verso di Valéry, tratto dai suoi *Cahiers*, che venne adottato come titolo della mostra; una mostra percorsa dunque proprio dal sottile e nervoso brivido tra verità e verosimiglianza, tutta giocata sul “clima letterario” della fotografia che pareva dover corrispondere quasi più alla realtà inventata e inventata dagli scrittori che non alla realtà fisica di ciascun letterato.

Ecco quindi che Palazzoli racconta, nella sua presentazione, di aver trovato un'immagine di Jack London – di cui ignorava le fattezze – in una collezione privata; la collezionista, alla sua domanda se fosse sicura che quello fosse proprio un ritratto di London, risponde sicura: “Certo, non vede com'è londoniano?”. In questo caso, la curatrice si premura di scrivere che aveva poi avuto modo di accertarsi che sicuramente si trattava di London. Ma dubbi e incertezze non mancarono in quella mostra. È sempre Palazzoli a riferire che il “vero Pirandello” l'aveva trovato non in una delle fotografie scattate da grandi fotografi, ma in una realizzata da Franco Antonicelli con una macchinetta amatoriale, in una circostanza dimessa, del tutto quotidiana, da incontro privato. Vero Pirandello per la Palazzoli, ma invece a Sciascia quell'immagine suscitava fieri dubbi; se ne parlò durante la rassegna, e se ne ebbe un'eco dettagliata nella stampa⁶.

fotografia 1850-1880. L'età del collodio, Milano, Electa, 1981; H. Gernsheim, *Le origini della fotografia*, Milano, Electa, 1981.

Un segno del tempestivo interesse in Italia per la sua collezione è stata la mostra che fu allestita, dietro suggerimento di Lamberto Vitali, nell'ambito dell'Undicesima Triennale di Milano e di cui resta testimonianza nell'interessante catalogo H. e A. Gernsheim (a cura di), *Un secolo di fotografia dalla Collezione Gernsheim*, Milano, Undicesima Triennale di Milano, 1957.

Dopo aver venduto nel 1963 la sua collezione di fotografie al Ransom Center della University of Texas at Austin, Gernsheim si ritirò in Svizzera. Continuò comunque ad occuparsi di fotografia, insegnando e tenendo conferenze che contribuirono a mantenere alto il suo prestigio critico e la sua influenza in quel settore di ricerca. Morì il 20 luglio 1995.

⁶ “[...] resterà, probabilmente insoluto, un dubbio: è Pirandello quell'uomo dall'aria bonaria fotografato da Franco Antonicelli? È paradossale che se dubbio su una delle duecentotrenta fotografie della rassegna doveva esserci, esso dovesse cadere proprio su Pirandello. Quando Sciascia,

Inoculato come un virus legato alla natura stessa della fotografia, oltre che connaturato al tema e al titolo scelti per la mostra, dunque il dubbio sulla “verità” di quei documenti non mancò di serpeggiare per l’esposizione e nei commenti che essa suscitò: si discusse di apparenza e di verità dei volti, ci si soffermò sull’aria che i diversi personaggi avevano, su atteggiamenti e posture, sulla densità degli sguardi, sulle “maschere” che impersonavano di caso in caso, sull’atmosfera che aleggiava in quelle fotografie, sul clima “letterario” che ne scaturiva e derivava.

Ma quello – esposto in mostra, e poi sulla pagina 73 del catalogo – *era* Nietzsche. Non se ne parlava nei testi introduttivi ma nessun dubbio, nel caso di quella specifica immagine, giunse mai a sfiorare nessuno degli oltre tredicimila visitatori della mostra: era, e restava Nietzsche; e si pensava che quello sguardo fisso, puntato lateralmente e più in alto dell’obiettivo del fotografo, fosse sicuramente quello del filosofo tedesco.

Non sappiamo chi sia stato ad associare quella foto di Montabone a Nietzsche, né per quali ragioni e sulla base di quali elementi di “prova” l’abbia fatto; non è possibile appurarlo perché al Ransom Center di Austin mancano totalmente notizie sulla storia dell’acquisizione delle singole fotografie da parte di Gernsheim. Lì la collezione era giunta nel 1963 così com’è oggi conservata; dunque c’è da supporre che quella attribuzione, quel titolo, siano forse stati dati da Gernsheim stesso, sempre che egli non l’avesse trovata già intitolata così. Ma quale fondamento avrebbe potuto avere l’idea che quello fosse Nietzsche? Poteva bastare la suggestione di quei folti baffi e il sapere che il filosofo avesse trascorso un lungo periodo della sua vita a Torino (ma vi si era trasferito solo nel 1888...)? Si può pensare che la data – 1875 ca. – sia stata attribuita in base alla tecnica e all’aspetto fisico di quella *carte de visite*; è una datazione che considero abbastanza condivisibile, ma che già escluderebbe l’ipotesi che si potesse trattare di Nietzsche, il quale non avrebbe potuto a quel tempo farsi fotografare da Montabone, perché a Torino ci sarebbe andato oltre dieci anni dopo; quando il fotografo era già morto, anche se il suo nome continuava ad essere utilizzato.

sfogliando le bozze del catalogo, è arrivato a quella foto ha avuto un sobbalzo. Poi ha detto: ‘Non mi sembra Pirandello’. E davvero poco assomiglia, quell’uomo fotografato da Antonicelli, a Pirandello; o per meglio dire: ci è ignota quella sua espressione, come ignote ci sono quelle sue lunghe mani poggiate su un tavolo. E questo non può che divertire [...]”, così si legge nell’articolo di Matteo Collura, *Anche gli scrittori in posa*, “Corriere della Sera”, 7 aprile 1987.

Ma il vero punto è un altro: quello espresso poi nel 1988 – nell’articolo su “La Stampa” – dal punto di vista di un fotografo e collezionista di Parma, Romano Rosati, che scrisse al giornale torinese scandalizzato “di vedere la fotografia di Umbero I di Savoia, secondo re d’Italia dal 1878, scambiata (grosso abbaglio storico-culturale) da illustri storici della fotografia e no, per quella del filosofo e saggista tedesco”. Rosati – che fra le immagini che possiede ha altri due ritratti fatti da Montabone a Umberto – “sa” che quello è Umberto e non Nietzsche, perché conosce e dunque sa riconoscere le fattezze di una persona che è un re, e che dunque si presuppone sia una figura dall’aspetto noto. Nella fotografia non è vestito da re, ma come un qualunque distinto borghese; e si può perciò capire che Gernsheim o altri non italiani potessero quindi non riconoscere un Umberto di Savoia che, oltre tutto, al momento della fotografia, non era nemmeno diventato re.

Per chi sa riconoscerlo, e lo sa paragonare cronologicamente ad altri suoi ritratti realizzati in epoche diverse, quello è invece proprio Umberto, ancora principe ereditario, all’età di circa trent’anni (e dunque poco prima del 1875, essendo nato nel 1844; per cui tenderei a proporre per la fotografia una data fra il 1873 e il 1874). Perché Daniela Palazzoli – e con lei tanti altri – non sa riconoscere nella persona ritratta nella fotografia della Collezione Gernsheim Umberto di Savoia e “prende per buona” la didascalia che riferisce invece quel volto a quello del filosofo tedesco? Per semplice distrazione? Per una acritica adesione a ciò che viene affermato in una sede autorevole e prestigiosa? Resta il fatto che – in quel modo e in quelle circostanze – quella specifica immagine “diventa” e viene accreditata come un ritratto fotografico di Friedrich Nietzsche.

Non è Nietzsche che diventa re – come dice il titolo ad effetto dell’articolo de “La Stampa” – ma il futuro re Umberto di Savoia che diventa Nietzsche.

Questo è sostanzialmente il fatto che accade in quel 1987, durante la mostra *Ignoto a me stesso* allestita dal 9 aprile al 28 giugno alla Mole Antonelliana. Non ha molto senso cercare e discutere di ulteriori dettagli su quella fotografia; e solo per il gusto di cogliere quanta ironia ci possa essere nella sorte, si può andare ad osservare che uno dei versi tratti dai *Ditirambi di Dioniso* di Nietzsche – che vengono accostati in catalogo all’immagine – recita: “*falso di fronte a te*”. Ma non è un caso di “falso”: ci troviamo invece di fronte a un errore, a uno sconcertante – e pure un po’ scandaloso – scambio di persona. Resta il fatto che – in quel momento, e grazie a quella mostra – viene universalmente ritenuto che quella fotogra-

fia ritragga l'aspetto e le fattezze di Nietzsche; dunque, entra perciò a far "ufficialmente" parte dell'iconografia nietzschiana.

Quando, l'anno dopo, ricorre il centenario del soggiorno a Torino di Nietzsche, e il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino organizza per la fine del mese di aprile tutta una serie di iniziative per celebrarlo, quell'immagine di Umberto/Nietzsche torna alla ribalta e ne viene ribadita l'identità nietzschiana.

Oltre a una lezione con un dibattito, alla proiezione di un film, allo spettacolo *Nietzsche Kabarett ovvero Come si diventa ciò che si è* e ad un concerto, lo Stabile allestisce infatti, in collaborazione con il Goethe Schiller Archiv di Weimar, una mostra che si tiene dal 27 aprile all'8 maggio nella Galleria Subalpina: e lì, insieme ad altre sue immagini, quella fotografia viene riproposta in uno dei pannelli dell'esposizione. Ancora una volta, quello è Friedrich Nietzsche.

Per i tanti visitatori della mostra quel viso, con folti baffoni e lo sguardo un po' folle, è quello del filosofo; non è perciò difficile immaginare di trovarvi una conferma della "catastrofe" psichica da lui vissuta a Torino.

Io stesso sentii più di un visitatore fare commenti di questo genere, come se volessero scoprire nei lineamenti del personaggio, colti da un fotografo torinese, i segni premonitori di ciò che Nietzsche visse in questa città.

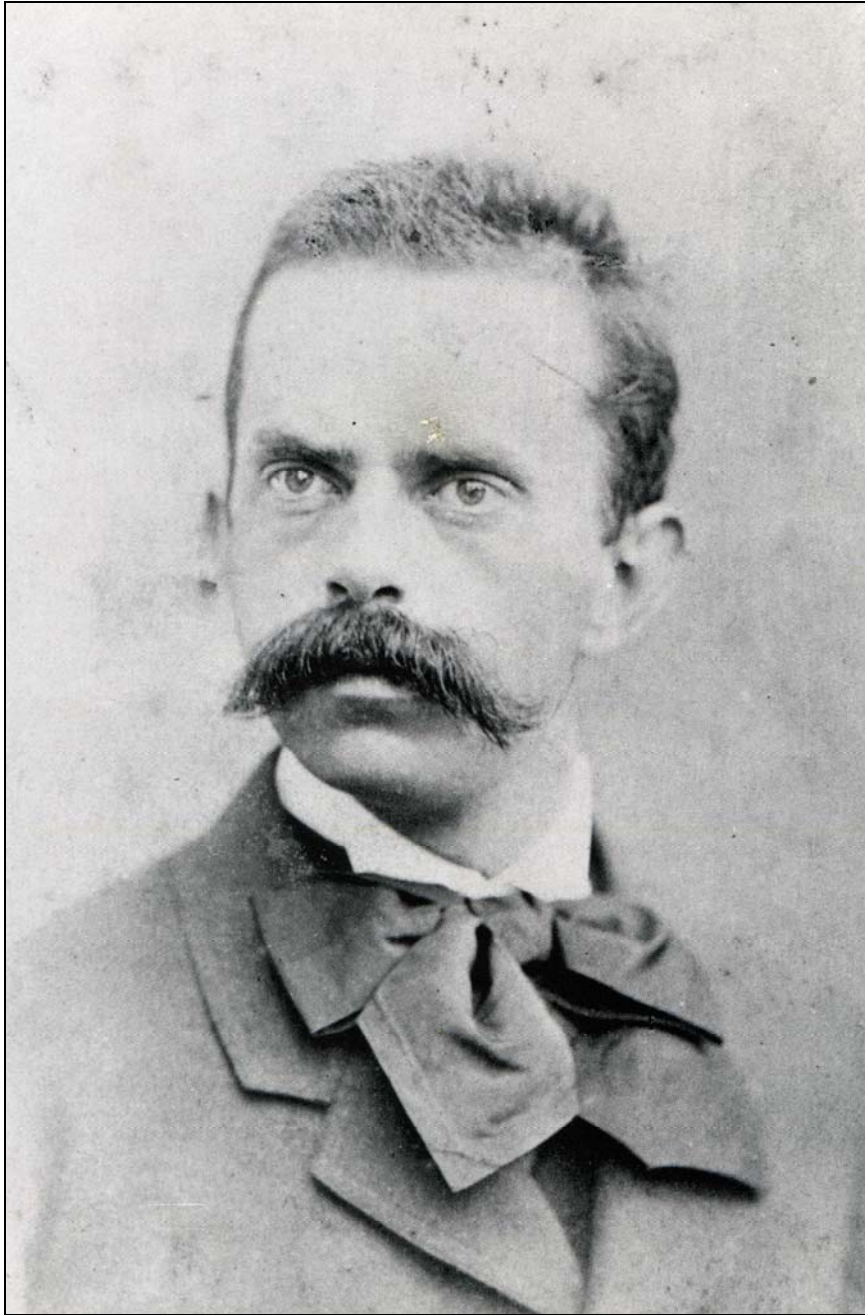
L'affermazione – infondata ma autorevole – che era partita dalla celebre collezione statunitense, ha avuto un ulteriore rafforzamento dalla testimonianza, documentaria e documentata, offerta dalla mostra e dal catalogo del 1987, e successivamente dalla mostra del 1988. Quello, ormai, è documentatamente Friedrich Nietzsche; e – basandosi su quella precisa serie di affermazioni e riaffermazioni – avrebbe potuto continuare ad esserlo, trovando ulteriori occasioni di conferma e di rinnovata riaffermazione di un incredibile e paradossale errore.

Interviene però l'articolo de "La Stampa", del giugno 1988, che "ristabilisce la verità". Una verità che il lettore viene messo in grado di verificare direttamente; sotto il titolo a cinque colonne, ci sono tre fotografie: al centro, la "nostra"; a sinistra una "vera" immagine di Nietzsche; a destra un'altra di Umberto di Savoia. Chi legge, chi guarda, può osservare e stabilire confronti; può raffrontare i volti, paragonarne le fisionomie: come in una *expertise* morelliana, può verificare la morfologia delle orecchie e del naso, analizzare la fronte e le forme delle orbite e delle arcate sopraccigliari, può confrontare il mento e la forma delle labbra. Può – al di là e al con-

trario di quanto sostenuto dalle fonti recenti – convincersi, e “a ragion veduta”, di dove stia “la verità”: quello, in realtà, davvero non può essere Nietzsche ma è del tutto evidente che è Umberto di Savoia.



Anonimo, *Friedrich Nietzsche*, 1874. Goethe Schiller Archiv, Weimar.



Luigi Montabone, *Umberto di Savoia principe di Piemonte*, 1873-1874 circa.
Gernsheim Collection, Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.



Fratelli Vianelli (Giuseppe e Luigi, Venezia), *Umberto di Savoia re d'Italia*, 1882.

Stampato presso EST - Torino